литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 192 [2’2025]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Виталий Зимаков*. если верить мёртвым авиаторам

10 *Сергей Рыженков*. соответственно

МЕТРОПОЛИИ КУЛЬТУРЫ / ПРОВИНЦИИ ОПЫТА
Составитель блока: Илья Калинин

15 *Илья Калинин*. Метрополии культуры / провинции опыта

ЧАСТЬ 1. МЕТРОПОЛИИ КУЛЬТУРЫ

19 *Реймонд Уильямс*. Новая метрополия (*пер. с англ.* Николая Вокуева)

28 *Стюарт Холл*. Запад и Остальной мир: дискурс и власть (*пер. с англ.* Николая Вокуева)

48 *Николай Вокуев*. «Структуры чувства» «бунтующих перифе-рий»: русскоязычный деколониальный дискурс в перспекти-ве культурного материализма и семиотики культуры

ЧАСТЬ 2. ПРОВИНЦИИ ОПЫТА

64 Формирование диаспорического интеллектуала: интервью Стюарта Холла Куан-Хсинг Чену (*пер. с англ.* Николая Вокуева)

82 *Илья Калинин*. Поэтика истории: русский формализм о метрополии и периферии

122 *Степан Попов*. «Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя… препарат»: русские формалисты между биографическом опытом и литературной теорией

КУЛЬТУРА (В) РЕЛОКАЦИИ
Составители блока: Ирина Головачева, Любовь Бугаева

135 *Ирина Головачева, Любовь Бугаева*. От составителей

143 *Ирина Головачева*. За солнцем: case study Олдоса Хаксли на фоне континентальной и трансконтинентальной миграции британских писателей в межвоенные десятилетия

164 *Ольга Панова*. Черные среди красных: афроамериканские экспатрианты и мигранты в СССР 1930-х годов

184 *Александр Белобратов*. «У грязной стены мировой истории»: австрийская поэтесса Клара Блюм в странствиях

199 *Любовь Бугаева*. Изгнание из рая: судьба «голливудской десятки»

АХМАТОВСКИЕ СИРОТЫ
Составитель блока: Юрий Левинг

217 *Юрий Левинг*. «Ахматовские сироты». Предисловие к блоку статей

222 *Роман Тименчик*. Ахматова и т.н. «сироты»

242 Приложение: *Анатолий Найман*. О «Поэме без героя» Ахматовой

246 *Евгений Сошкин*. Мертвые сироты Ахматовой

260 *Александр Долинин*. Стихотворение Иосифа Бродского «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером…»: небиографическое прочтение

272 *Лев Оборин*. «Растительность» Анатолия Наймана: к поэтологии разветвления

284 *Юрий Левинг*. Куда (и откуда) скачет всадница матраса? Еще раз об интертекстуальных связях «Письма в оазис» Бродского

ЯЗЫК СВИДЕТЕЛЬСТВА, ЯЗЫК КАТАСТРОФЫ

311 *Шимон Зандбанк*. «От ужаса пустоты»: о разрушении мимезиса в поэзии Дана Пагиса (*пер. с иврита* Никиты Быстрова)

319 *Никита Быстров*. «Тихий шепот без слов»: язык молчания в поэзии Дана Пагиса

335 *Дан Пагис*. Стихи из разных книг (*пер. с иврита* Шломо Крола и Никиты Быстрова)

IN MEMORIAM

ШАМШАД АБДУЛЛАЕВ (01.11.1957—23.10.2024)

340 *Александр Уланов*. Крепкая глина

343 *Александра Цибуля*. «Зрачок сумасшедшего» как «невыносимый образ»

346 *Иван Оносов*. Зрение незримости

348 *Никита Сафонов*. Рябь и ритм: опыты чтения

354 *Сергей Завьялов*. Родовая пыль

358 Последнее интервью Шамшада Абдуллаева. Поэзия — это необходимая фальшь (*беседовал* Владимир Коркунов)

БИБЛИОГРАФИЯ

367 *Алексей Павловский*. Новая теория постпамяти, или Почему не работает концепция Марианны Хирш (Рец. на кн.: Хирш М. Поколение постпамяти. М., 2021)

388 *Федор Николаи*. Ресентимент и негодование: фрагменты интеллектуальной истории и политической социологии эмоций (Рец. на кн.: Фишман Л. Неравенство равных. М., 2024; Demertzis N. The Political Sociology of Emotions. N.Y.; L., 2020; Schneider R.A. The Return of Resentment. Chicago; L., 2023)

401 *Вера Мильчина*. Блестящий донос на Просвещение (Рец. на кн.: Maistre J. de. Quatre chapitres sur la Russie / Édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes. Paris: Vagabonde, 2024)

408 *Ольга Дмитриенко*. «Ключи» к Набоковскому коду (Рец. на кн.: Воронина О. Тайнопись: Набоков. Архив. Подтекст. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023)

415 *Светлана Лащенко*. Музыкальные аллюзии русской словесности (Рец. на кн.: Кац Б. Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2024)

421 *Артем Зубов*. Научно-фантастическое «словотворчество» (Рец. на кн.: Noletto I.A.C. Fictional Languages in Science Fiction Literature. L.; N.Y., 2024)

426 *Леонид Чекин*. Карты в книгах XVI—XVIII вв.: картографирование вымысла и иллюзорность источниковедения (Рец. на кн.: Шартье Р. Карты и вымысел (XVI—XVIII века). СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2024)

431 Новые книги

НА ПОЛЯХ

446 *Андрей Ранчин*. Толстовский след в «Даре» Набокова: еще раз об эпиграфе к роману

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

449 *Анна Сабсай, Елизавета Яковенко*. Международная конференция «Ян Сатуновский: нахальство знать, что это стихи» (Дартмутский колледж, 4 мая 2024 года)

456 *Анна Синицкая*. XXII Пирровы чтения «Зло как благо. Интерпретация культурных кодов» (Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии, Саратов, 27—29 июня 2024 года)

471 *Иван Сапогов, Вадим Данилов*. XXII Международная конференция молодых ученых «Векторы». Секция «Миры советского человека: к перспективистскому советоведению» (МВШСЭН, 19—20 апреля 2024 года)

479 Наши авторы

481 Summary

485 Table of Contents

489 Our Authors

Редакция

Ирина Прохорова (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*

Татьяна Вайзер (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*

Арсений Куманьков (теория) *канд. филос. наук*

Кирилл Зубков (история) *канд. филол. наук*

Александр Скидан (практика)

Абрам Рейтблат (библиография) *канд. пед. наук*

Владислав Третьяков (библиография) *канд. филол. наук*

Николай Нахшунов (хроника научной жизни) *магистр политических наук*

Марина Ярославцева (выпускающий редактор) *магистр политических наук*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca'Foscari, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

Александр 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

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Новая поэзия

Виталий Зимаков

если верить мёртвым авиаторам

*

последовательность вещей
тропой деревьев столпившихся у обрыва
свернуть на мыс с замшелыми валунами
на этих валунах воздвигнуть волнолом
где чем-то своим заняты лебеди и за ними
присматривает мальчик в инвалидном кресле
мимо пыльных окон продолговатого казино
тропа обрастает брусчаткой домами
дорожными знаками впрочем не расширяясь
бросается вниз прорисовывая в текстурах
притопленный порт менявший флаги
чуть ли не чаще чем сезонные цвета
завсегдатай рехабов зовёт кататься на яхте
разве что через две границы до острова
ставшего с шестидесятых съёмочной площадкой
индивидуальным рехабом и пока ты идёшь
привычная последовательность волн вскипает
блеснувшим поблизости плавником

*

заваривая чай у взлётного поля
слушаешь аэродромный п…дёж
сохранивший так сказать аутентичность
если верить мёртвым авиаторам
(этим и отличается малая авиация)
каждый аэродром где бы я ни был
отчасти заброшенный дом гарриет куимби

*

апрель девяностого
задумав спрятаться в багажном самолёта
семилетний впервые сбежавший из дома
полночи шёл в сторону домодедово
затемнённые объекты на плёнке
высвеченные в оцифрованных копиях
или оставленное имя на погашенных/аннулированных
ветеринарно-сопроводительных документах в меркурии
в тени перед мастерской горит
дождя прямоугольный свет
из окна в глубине открытых ворот
автопортрет полоской дыма
разрастающимся пятном

*

сложив оранжевые каски на лестнице
(один шаг — одна ступень)
грузчики из аутсорса играют в снежки
выходя за пешеходную разметку
но не из видимости камер
снег над фурами перемолот так
будто его в восемьдесят восьмом
снимает младший каурисмяки
с трассы мигает эвакуатор
сошедшим с ума хамелеоном
ползущий от танкового музея
как мы оказались связанными
с этим местом вспоминаешь
заметки о чаепитии и землетрясениях
под утро склад возвращается
к исправному оцепенению
я провожу последние возвраты
и отправляю их на подтверждение

*

всегда найдутся те
кто будет рисовать на домах
ключевое место в жизни авраама
занимали культовые сооружения
будь то стыд или двор-пустырь
в общем поиск пропавших без вести
среди поступивших в стационар
в экстренном порядке пациентов
ведь среди детей

под рукотворным островом
всегда найдутся те
кто будет рисовать на стенах
оставшихся от домов
распятие жермен ришье
святого иуду хёрста

*

кладовщица смеётся
над водителями что отрывают
возвратные акты прежде чем сдать документы
даже когда возврат будет повешен на склад
и никакой их вины в этом нет

после второй ночной смены
жуковский аэропорт
засну уже в районе сололаки
на четыре дня нечего собирать
в рюкзаке образцовая смерть витткоп
аиркрафтовская кофта бельё и зубная щётка
надо взять такой же токусен
надо взять себя в руки
всё равно при желании изучая телефон
чего-нибудь да найдут
само выпадет из рук
кладовщица смеётся

кошка спала под лили буланже
проснулась под скрипичный бартока
в исполнении изабель фауст
забавно что габетта в английской версии
весеннего текста теряет виолончель
cellist звучит цельным шелестом
так продувают крыло параплана
пролежавшее свёрнутым несколько лет

*

между жирафом и дворником
девочка рисует сидя на полу в зале пиросманишвили
не то чтобы сочинение на тему как я вижу сакартвело
тем более это скорее о ноябре в тбилиси
о тех кто идёт сейчас от чонкадзе к парламенту
или о тамаре возле арки дружбы народов
читавшей вчера стихи на грузинском
дом поэта у подножия мтацминду
расписанный землетрясениями
между жирафом и дворником

Сергей Рыженков

соответственно

щасошности на минималках

+

много
многоэтажек
многоквартирно
многолюдных:
этажек
чтоб мигранткам убирать
квартирок
чтобы местным жамкать
и люда
чтобы умирать на месте
или командируясь убивать

+

хватаясь за
пока не всех подряд хватают
и на собачий корм хватает
захватывается
слов не хватает
дух
видением грядущего охвата
то слабя
то напротив стервеня
текущие хваталки

+

едь туды
не знай куды
здеся будь
и будь что бу
бу-бу-бу
бу-бу-бу
бу-бу-бу
и бу-бу-бу

+

умножение страданий
в мире
не имеет перспектив
последующих вычитаний
или делений
только неизбежность сложения
полномочий
умножающего
параллельно
с его арифмометрной головой

+

злодей наверное не мыслит
типа
а дай-ка совершу я зло
наверно он иначе мыслит:
а совершу-ка я добро
пусть не для всех
и пусть кому-то кажется
что это зло а не добро
но постараюсь объяснить
чтоб пусть не все но поняли
а тем кто не поймут
пусть — пофиг — будет зло

+

ходим как ходики
по кругу
останавливаясь иногда
оглядеться
вроде тут уже были
заводимся непонятно с чего
и дальше идём

+

кто-то кому-то чего-то
а тот или та в ответ
что-то такое что требует
более чем ответа
нечто совсем уже
что никак вообще не
и что ж опыт к тебе я взываю:
отползти утираясь
или вдарить используя последние средства?
ага

+

жить это ржавиться
то есть кислородно дышать
окисляясь
а ржавиться
это мертветь
то есть клетки негодить
так и сражаться за дело
которое правым считаешь
ключевые слова
сражаться и ржавиться

+

множим печаль
как известно
умножая познания
но верно и наоборот
так что выписаться из соплеменничества
и чего уж там всечеловечества
вступив в травоядное ящерство
доисторическое
представляется на данный момент
лучшим исходом

2023

в моменте

+

вроде бы казалось
с самого начала
всё во мне накапливалось
ширилось росло крепчало
а на самом деле оказалось
умалялось сохло и мельчало
сволочилось и сворачивалось
так что мало что осталось

+

обволакивание
из которого непосильно
вырваться выскользнуть —
недоформулированностями
переопределяемостями

профигаченностями —
разборки теней между собой и со светом
научились железобетонности?

+

пару дней если не часов что-то кажется чем-то важным
пока не оттесняется другим чем-то
кажущимся важным тоже лишь пару дней часов а то и минут
пока не оттирается чем-то ещё
и всё это оттеснённое и оттёртое
измельчается друг о друга
осыпается
пока не оседает в почти недоступной
пустоте с неразборчиво пронумерованными табличками
над россыпями трухи
испаряющейся пред приближением внутреннего в(и)зора

+

слова значения меняют
довольно резко
что бывает редко
и связи меж собой меняют
а с вещным миром надрывают
и ты среди слововерченья
застыл такой
как медиум тупой
ловя вещанье верещанья
звуков и знаков превращенья

+

всё всё всёмее
пропитонизованивается властью
той которая вот она здесь и сейчас
другой — которая везде и всегда
и той которой как бы и нет
и каждая на свой лад игнорит
все
как ей и предписано
увёртки отбрыки колдушки и нети

+

коробки заборы сети
те же да не те
раньше удавалось включаться
в новые места обитания
куда как спонтаннее

вряд ли дело только во мне:
коробки монументальней
заборы гуще и строже
сети безфрендлей

+

как с тобой прощаться, мир?
— не пора ли ведь ещё? —
ты такой огромный
брр
а вселенная вообще
ну никак не обойти
чтобы лично попрощаться
на красоты напоследок потаращиться
замутить
нечто с чем-то чтоб совсем
стало ясно: насовсем

2024

Метрополии культуры / провинции опыта

Илья Калинин

Метрополии культуры / провинции опыта

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_15

Ilya Kalinin

Metropolises of Culture / Provinces of Experience

Описания общества и культуры в последние десятилетия переживают очередную реактулизацию характерного способа структурирования своего поля через линии напряжений и неравенств, прочерченные между центром и периферией, метрополией и провинцией, империей и колонией, каноном и дискурсивной окраиной. При этом неуклонно расширяется и область обнажения этих напряжений. Через эту иерархическую топику описывают уже не только географические, политические, экономические распределения власти, обращенные к расе, нации, классу или гендеру, но и все более дробные, разнообразные и подвижные групповые идентичности, а также формы их культурной артикуляции (нарративы и риторические комплексы, мемориальные традиции и жизненные стили, этические ориентиры и эстетические вкусы).

Ареал распространения этих модусов описания покрывает и бывшие империи, и бывшие колонии. Векторы их распространения имели встречный характер, взаимно усиливая друг друга. Критическая рефлексия имперского центра с середины XIX века была сосредоточена на классе и экономических универсалиях колониализма. Политическая борьба колоний, не отказываясь от этого уже существующего аналитического инструментария, с середины прошлого века стала двигаться к новому типу критики, сфокусировавшемуся на символических формах угнетения (условная линия от Эме Сезера и Франца Фанона к Эдварду Саиду). Дальнейшая работа в этом направлении, институционально сосредоточенная вокруг subaltern и post-colonial studies, в той или иной степени скрещивала нео- и постмарксизм с психоанализом, фукольдианской критикой дискурса и различными версиями постструктуралистской деконструкции, позволявшими обнаруживать неотрефлексированные и не-

проработанные дискурсивные симптомы империализма в самой марксистской теории.

Неравенство и различные формы угнетения, являющиеся объектом этих исследовательских полей, пронизывали и модус их академического воспроизводства, контрагентами которого были выходцы с Востока или Глобального Юга и западные университеты; универсальные модели описания (рожденные в бывших центрах империй, успевших превратиться в метрополии культуры) и их оперативное использование для описания локальной специфики. Еще одним уровнем этого внутреннего напряжения является характерная осцилляция между академической активностью и общественно-политическим активизмом, которая обостряет и собственно теоретическое напряжение между марксистским ингредиентом этих исследований (которые можно упрекнуть в банализации и эссенциализации, но не в способности переходить в прямое и массовое политическое действие) и их постструктуралистской закваской, основанной на интересе к культурным различиям (которую нельзя упрекнуть в способности писать очень сложно об очень сложных вещах, равно как и в накоплении политической энергии, способной выплеснуться за пределы университетских кампусов).

Похожее напряжение характерно и для множества других исследовательских полей, изучающих другие проекции неравенства и являющихся интеллектуальной формой борьбы за признание различных депривированных групп. Здесь также присутствует опасность попадания в ловушку теоретического метаязыка, который одновременно и дает возможность быть репрезентированным, и лишает политической перспективы ею воспользоваться, погружая в изощренную рефлексию о природе самой репрезентации. Эссенциализм упрощает дело и объективирует, постструктуралистская чувствительность зачастую приводит к политической беспомощности, лишь выступая дискурсивным раздражителем активизма правого, консервативного или непосредственно фашистского толка.

Как кажется, этот хорошо знакомый разрыв между критической теорией и эмансипаторной практикой может быть переведен на язык отношений между центром и периферией, в каком бы воплощении — политическом, социальном, экономическом, эпистемологическим — они не выступали. Или иначе, речь идет об отношениях между местами, где по-прежнему сосредоточены механизмы производства и распространения знания, и местами, откуда происходят те, кто пытается использовать эти механизмы для того, чтобы привлечь внимание к местам своего происхождения, — описать и преодолеть специфические формы угнетения, мотивированные теми или иными типами различий. Иными словами, изначальной движущей силой теоретических программ такого рода, не без успеха пытающихся поколебать интеллектуальную метрополию культуры (с ее политическими традициями, эстетическими канонами, социальными иерархиями, господствующими нарративами развития, привилегированными объектами изучения), был и продолжает быть «провинциальный» опыт тех, кто вовлечен в создание этих программ. Эта «провинциальность» в данном случае означает биографически пережитый и теоретически осознанный опыт принадлежности к любого рода окраинам и периферия, низам и меньшинствам, колониям и гетто — опыт депривированности любого рода. Как только это напряжение между «метрополиями культуры» (теоретическими проектами критики, работающими с языками этих метрополий)

и «провинциями опыта» исчезает, эти проекты превращаются в конвенциональные дисциплины и профессиональные траектории, прописанные в университетских куррикулумах (образцовый пример — судьба британских cultural studies 1960—1970-х, давших интеллектуально богатый, но политически почти бесплодный урожай на благодатном черноземе американских кампусов 1990—2000-х).

Представленный блок обращается к теоретическим направлениям, различным по своему происхождению, месту и времени действия. Однако возникающие на последующих страницах фигуры, вовлеченные в становление этих научных школ, не только сделали отношения центр — периферия предметом своего описания и ядром своего теоретизирования, но и очевидным образом рефлексировали собственное место на этой карте. Речь идет о петроградском/ленинградском ОПОЯЗе, британских cultural studies и тартуской семиотике культуры. Виктор Шкловский, Юрий Тынянов, Борис Эйхенбаум, Реймонд Уильямс, Стюарт Холл, Юрий Лотман сумели превратить собственный опыт «провинциальности» (расовой, этнической, политической, географической, институциональной) в ресурс теоретической концептуализации динамики культуры, извлечь из этого опыта энергию, необходимую для ее практической перестройки. Чего не скажешь о российской культурной журналистике 2010-х годов (один из предметов статьи Николая Вокуева), которая, напротив, исходила из ощущения собственного культурного превосходства над «культурно провинциальным» Российским государством и поддерживающей его частью общества. Демонстрация этого культурного доминирования в итоге и стала одной из форм политического самообезвреживания протестного потенциала, проявившего себя в 2011—2012 годы, — чему с нескрываемым энтузиазмом подыгрывало то самое «некультурное» Российское государство, великодушно поддерживая создание всевозможных креативных зон и кластеров, культурных фестивалей и книжных ярмарок, музеев современного искусства и экспериментальных театральных площадок.

Еще недавно могло казаться, что борьба с неравенством и угнетением все больше смещается в область культурных различий, что ее объектом все больше становится символическое, а не физическое насилие, что ее методом все больше становится деконструкция порядков дискурса и институциональных диспозитивов, а не прямое отстаивание своего права на жизнь. Последние годы показывают, что это не так. И речь далеко не только о наиболее болезненных для русскоязычной аудитории событиях. Правый популизм в Европе, ставший ответом на миграционные потоки и экономическую стагнацию. Трампистский реваншизм «здравого смысла» как радикальный ответ на внутриполитический леволиберальный wokeism и внешнюю политику, в которой ценностная мотивация оставалась не менее значимым аргументом, нежели чистый материальный интерес (даже в случае военной агрессии). Непримиримый антагонизм двух этнорелигиозных фундаментализмов на Ближнем Востоке. Многое из того, что происходит в Африке и Латинской Америке, Центральной, Южной и Юго-Восточной Азии. Вспомнив сталинский тезис об «усилении классовой борьбы по мере продвижения к социализму» (который больше говорил о стремлении оправдать репрессии, а не о продвижении к социализму), можно сказать, что повсеместное усиление борьбы с различиями свидетельствует не столько о продвижении к глобальному демократическому миру, сколько о глубоком кризисе самого этого мира. Все это делает оценки

тех или иных конкретных процессов (например, тех, олицетворением которых является для многих нынешняя Россия), как направленных «против современности», идущих «наперекор современному миру», излишне оптимистичными. Если только не понимать под «современностью» набор принадлежащих определенной эпохе нормативных критериев, а не вектор исторического движения.

Все это во многом возвращает понятиям «империя»/«колония» (зона влияния и контроля) их актуальный, когда-то непосредственный политический смысл, который со второй половины прошлого века все больше культурализировался, становясь постепенно уходящим в прошлое горизонтом — концептуальной метафорой, задающей описательные координаты центр/периферия. Прямое политическое и физическое насилие переместилось из сферы отношений между империями и колониями в сферу национальных государств, стремящихся к гомогенизации своего населения. Злая историческая ирония состоит в том, что в качестве наилучшего цивилизационного ответа на возобновившуюся ныне имперскую угрозу вновь предъявляется национальное государство. Если мы имеем дело с историческим повторением, то оно явно не является диалектическим, не поддаваясь описанию в терминах фарса. Происходящее больше укладывается в логику травмы с ее навязчивым повторением, не позволяющим снять предшествующее состояние в превращенной форме рефлексии и в воображении будущего как чего-то качественно иного.

Возможно, в преодолении этих повторов смогут помочь представленные в этом блоке «провинциалы», которые сумели не только теоретически переописать метрополии культуры, но и конвертировать свой опыт в практическую попытку их переучреждения. Надежда остается: «Пока живы растаманы из глубинки — Вавилону будет не устоять» (вспомним, кстати, что Стюарт Холл был родом с Ямайки).

Часть 1.
Мет*рополии культ*уры

Реймонд Уильямс

Новая метрополия[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_19

Raymond Williams
The New Metropolis

В современных описаниях мира крупные индустриальные общества часто называют «метропольными». На первый взгляд это можно принять за простое описание их внутреннего развития, в котором стали доминировать города-метрополии. Но взглянув повнимательнее, в контексте их реального исторического развития, мы обнаружим, что речь идет о расширении на весь мир того разделения функций, которое в XIX веке существовало внутри одного государства. «Метропольные» общества Западной Европы и Северной Америки являются «продвинутыми», «развитыми», индустриализованными государствами — центрами экономической, политической и культурной власти. Резко контрастируют с ними — хотя есть много промежуточных стадий — общества, которые считаются «недоразвитыми»: все еще по преимуществу аграрные и «слабо» индустриализованные. Государства-«метрополии» через систему торговли, а также комплекс экономических и политических мер контроля получают продовольствие и, что еще важнее, сырье из этих областей поставок, своего рода задворок, покрывающих бóльшую часть Земли и населенных большинством ее народов. Так модель города и деревни в экономических и политических отношениях вышла за границы государства-нации и стала восприниматься, но также и оспариваться как модель всего мира.

Показательно, что свои современные формы это приобрело в Англии. Реальная история города и деревни в самой Англии с ранних времен была во многом историей распространения доминирующей модели капиталистического развития на другие регионы мира. И это не было, как порой полагают,

1 Настоящий текст является главой из книги Реймонда Уильямса «Город и деревня» (*Williams R.* The Country and the City. New York: Oxford University Press, 1973. P. 279—288).

частным случаем «развития» здесь и «неспособности развиваться» в других местах. То, что происходило в «городе», в «метропольной» экономике, определяло то и определялось тем, что происходило в «деревне» — сначала на локальных окраинах, а затем в обширных регионах за их пределами, в землях других народов. То, что произошло в Англии, с тех пор получило более широкое распространение в новых зависимых отношениях между всеми индустриализованными нациями и всеми остальными «неразвитыми», но экономически важными странами. Таким образом, одной из последних моделей «города и деревни» стала система, известная нам сегодня как империализм.

Европейская экспансия в остальной мир уже в XVI и XVII веках принесла большие богатства, которые нашли себе применение во внутренней системе Европы. Значительная часть загородных домов в XVI—XVIII веках была построена на доходы от этой торговли. Пряности, сахар, чай, кофе, табак, золото и серебро — все это, будучи торговой прибылью, питало социальный порядок Англии наряду с прибылью от английских акций и урожая. На том этапе это все еще была главным образом прибыль от торговли — доставки товаров из одной экономики в другую, хоть и часто с применением физической силы. Загородные дома, вершина местной системы эксплуатации, имели тогда множество связей с этими далекими землями. Но тогда же шел другой процесс, другого рода «улучшение». Спрос на эти ценные и экзотические товары неуклонно рос, и европейские общества и их эмигранты-поселенцы стали наращивать производство. Для этого они начали организовывать «труд» в тропических регионах: этот вежливый термин означал торговлю рабами из Африки — всего от трех миллионов в XVII веке до семи миллионов в XVIII-м. Новая сельская экономика тропических плантаций — сахар, кофе, хлопок — была построена на этой торговле плотью, и снова прибыль поступала в систему загородных домов — не только прибыль от товаров, но до конца XVIII века и от рабов. В 1700 году на колонии приходилось 15% британской торговли. В 1775 году эта доля составляла уже треть. В ходе сложного процесса экономического взаимодействия, подкрепленного войнами между торгующими нациями за контроль над областями поставок, организованная колониальная система и развитие индустриальной экономики изменили характер британского общества.

Беспрецедентные события XIX века, когда Британия стала преимущественно индустриальным и городским обществом, а ее сельское хозяйство опустилось до статуса маргинального, необъяснимы и были бы невозможны без этого колониального развития. Новая промышленная продукция массово экспортировалась. Большую часть мировой торговли вела и обслуживала Британия из нового лондонского «Сити», господствовавшего в судоходстве, банковском деле и страховании. Вслед за этими выгодными разработками, часто исключая другие возможности, ее экономика к середине XIX века достигла того состояния, когда собственное население уже не могло прокормиться за счет домашнего производства. Тогда традиционные отношения между городом и деревней были основательно перестроены в международных масштабах. Далекие страны стали сельскими районами промышленной Британии, с тяжелыми последствиями для ее собственных уцелевших сельских районов. В то же время стремление к индустриальным рынкам и добыче сырья фактически расширило ее общество на полмира. Уже в XVIII веке важнейшие колонии в Северной Америке добились независимости и со временем, и даже с большим размахом, пошли по тому же пути. Особенно с 1870-х годов между растущими

индустриальными обществами началась острая конкуренция за рынки, сырье и сферы влияния. Эта борьба велась в сфере торговли и в многочисленных колониальных войнах. В Британии это привело к формальному установлению новых видов политического контроля над колониальными территориями — Британской империи в ее политическом смысле. В XX веке то же самое соперничество разыгралось уже на европейской территории, во время Первой мировой войны.

Влияние этого развития на английское воображение было глубже, чем можно с легкостью проследить. Все это время внутри него, у себя дома, продолжалось взаимодействие между деревней и городом, которому мы видели столько примеров. Но по меньшей мере с середины XIX века, а в отдельных случаях и раньше, существовал этот более широкий контекст, в котором каждая идея и каждый образ подвергались сознательному и бессознательному воздействию. В промышленных романах середины XIX века мы видим, как идея эмиграции в колонии была принята за решение проблемы нищеты и перенаселенности городов. Тысячи перемещенных сельских рабочих уже отправились туда. «Мэри Бартон» Элизабет Гаскелл заканчивается в Канаде, в атмосфере сельской идиллии и бегства, не уступающей ранним английским образам. В «Грозовом перевале», «Больших надеждах», «Олтоне Локке» и многих других романах того времени есть выход из борьбы внутри английского общества в эти далекие страны. Этот выход — не только бегство в новые земли, но и, как в некоторых реальных историях, обретение состояния, позволяющего вернуться и продолжить борьбу в более высокой точке. Александр Сомервилл и некоторые из «толпаддлских мучеников», жертвы кризиса сельского общества, были высланы и едва не закончили свои дни за морем. Многие из жертв городского кризиса, в их числе и лидеры чартистов, пошли тем же путем. Земли империи были идиллическим пристанищем, спасением от долга или позора, либо возможностью сколотить состояние. Растущий средний класс находил себе постоянную карьеру за границей, по мере того как война и администрация в далеких странах становились все более организованными. Новые сельские общества вошли в английское воображение под тенью политического и экономического контроля: плантаторские миры Киплинга, Моэма и раннего Оруэлла; торговые миры Конрада и Джойса Кэри.

Примерно с 1880 года началось резкое расширение ландшафта и социальных отношений. Заметно развилась и идея Англии как «дома», в том особом смысле «дома» как пространства памяти и идеала. Некоторые его образы связаны с центром Лондона — могущественной, престижной и потребляющей столицы. Но многие из них изображают сельскую Англию: ее зеленый покой, контрастирующий с тропическими или засушливыми местами фактической работы; ее чувство принадлежности и общины, идеализированное по контрасту с напряженностью колониального правления и изолированными поселениями пришельцев. Мы можем уловить силу этой идеи во многих изображениях сельской Англии XX века. Общество, из которого вышли эти люди, было, в конце концов, самым урбанизированным и индустриализованным в мире, и обычно они уезжали служить именно этим его элементам. Возможно, это лишь усугубляло тоску и склонность к идеализации. Более того, с практической точки зрения наградой за службу, хоть чаще и ожидаемой, чем полученной, было возвращение в сельскую местность внутри этой городской и промышленной Англии: «жилую» (residential) сельскую Англию, «местечко в деревне».

Если только служба не была достаточно прибыльной, чтобы последовать более старому пути в «загородный дом», в настоящее место. Птицы, деревья и реки Англии; туземцы, говорящие более или менее на своем собственном языке — вот условия многих воображаемых и фактических поселений. Деревня была теперь местом, куда отправлялись в отставку.

Это легко увидеть в поколениях колониальных офицеров, государственных служащих, управляющих плантациями и торговцев. Но они были наименее успешными внутри своего класса. В ходе промышленного и империалистического развития земельная аристократия во многом утратила свою особую идентичность и политическую власть. Однако ее социальная образность продолжала преобладать. Сеть доходов от собственности и спекуляций была теперь не только промышленной, но и имперской. И, как это часто бывало раньше, она питала нарочито сельскую манеру подавать себя. Как мы видели, загородные дома поздней Джордж Элиот, Генри Джеймса и их блеклых наследников были загородными домами капитала, а не земли. Значительнее и ритуальнее, чем когда-либо прежде, сельский уклад развивался как культурная надстройка на прибылях от промышленного и имперского развития. Это был способ игры — легкое воплощение старой образности Пенсхерста: полевой спорт, рыбалка и прежде всего лошади; часто маргинальный интерес к консервации и «старым деревенским устоям».

Между тем в Британии все еще существовал небольшой сельский пролетариат, а фермеры, как мы видели, все чаще становились собственниками, приспосабливаясь нередко с трудом к подчиненному положению домашнего сельского хозяйства, но все эффективнее используя ресурсы научного и индустриального общества. Некоторые из старых реальных образов сохранялись в минорном ключе. Но теперь они наконец-то уступали числом новым образам, которые сами преобразились вслед за изменением своих функций. Тихое место для отставки или место для жизни в деревенском стиле — теперь эти идеи доминировали как в литературе, так и в истории.

Но все это время вне поля их зрения существовал многочисленный сельский пролетариат в далеких землях. Как писал в 1939 году Оруэлл, видевший некоторых из них: «Мы всегда забываем, что подавляющее большинство британского пролетариата живет не в Британии, а в Азии и в Африке».

Именно такой была развивающаяся система. Миллионы рабов; миллионы подневольных и наемных рабочих; миллионы сельских рабочих, получавших настолько низкую зарплату, что едва сводили концы с концами. Из этих «деревенских» районов в конце концов через кровь и борьбу вышли движения за политическую независимость. На разных этапах, защищая такой порядок, молодые офицеры из загородных домов вели других англичан, а также экспроприированных ирландцев, шотландцев и валлийцев на колониальные битвы, в которых погибло так много людей. Странная судьба. Безработный из городских трущоб, ненужный безземельный рабочий, обездоленный крестьянин — каждый из них находил себе работу в убийстве и дисциплинировании сельской бедноты покоренных стран.

Сейчас часто виновато говорят, что британский народ в целом выиграл от системы империализма. Если мы сложим показатели движения богатства, то не сможем в этом усомниться. Повышение общего уровня жизни во многом зависело от эксплуатации миллионов, в которых видели лишь отсталых людей, туземцев. Вина, ненависть и предрассудки, воспитанные в тех поколениях,

в большинстве своем сохранялись, когда по иронии судьбы безработица в колониях вызвала обратную миграцию, и по старинной модели переселенцы из «деревенских» районов, следуя за богатством и рассказами о нем, прибыли в центр «метрополии», где их сразу же затолкали в тесноте среди коренной бедноты, как это всегда происходило в истории развития городов. И все же мы всегда должны помнить, что богатство, которое возвращалось и продолжает возвращаться, не распределялось равномерно. Лондон был на одном из пиков своего развития как империалистический город, когда создал безнадежный центр бедности и нищеты в Ист-Энде. Ведь богатство империи, пропущенное через столь немногие руки, было важнейшим источником политической и экономической власти, которую продолжал осуществлять все тот же правящий класс. Преимущества жизни в развитом индустриальном обществе, даже на нижних ступенях шкалы, были, конечно, распространены более широко. Но даже тогда внутри страны этих рабочих напрямую эксплуатировали. А за многие из преимуществ им пришлось заплатить: кровью в постоянных войнах, которые практически не затрагивали их непосредственных интересов; и более глубоким образом — растерянностью, потерей ориентиров, деформацией духа. Это история города и деревни в ее самой жестокой форме, а теперь и в невообразимо сложных масштабах.

Сегодня в Британии многие верят, что история этой системы закончилась. Но политический империализм был лишь одним из ее этапов. Ему предшествовал экономический и торговый контроль, опиравшийся, где было нужно, на силу. Ему на смену пришел экономический, валютный и коммерческий контроль, который опять-таки в случае сопротивления тут же находит поддержку в форме политической, культурной и военной интервенции. В этом смысле доминирующими отношениями по-прежнему остаются отношения города и деревни в точке максимальной эксплуатации.

Скрывать эту эксплуатацию доверено современной версии старой идеи «улучшения» — шкале человеческих обществ, которая теоретически достигает кульминации во всеобщей индустриализации. Всякая «деревня» станет «городом» — такова логика развития: простая линейная шкала, на которой можно отметить степени «развития» и «отсталости». Однако реальность выглядит совершенно иначе. Многие «слаборазвитые» общества развивались именно для нужд стран-«метрополий». Народы, которые когда-то занимались натуральным хозяйством, превратились под действием экономических и политических сил в плантационные экономики, горнодобывающие районы, рынки монокультур. Установление цен, на которые вынуждены жить эти специализирующиеся на потребностях метрополии области, полностью контролируется ее товарными рынками. Массивные инвестиции в тот или иной вид поставок и в их экономическую и политическую инфраструктуру приносят из этих специализированных «сельских» районов постоянный поток богатства, который еще больше усугубляет господствующие взаимоотношения. В сущности, нет разницы, идет ли речь о кофе или о меди, каучуке или олове, какао, хлопке или нефти. Так называемая помощь бедным странам за редкими исключениями направлена на усугубление этого процесса: развитие их экономики согласно потребностям метрополии; сохранение рынков и сфер влияния; или продолжение косвенного политического контроля через поддержку пособнического режима; противодействие, в том числе через военное вмешательство, всем разработкам, которые позволили бы этим обществам независимо и самостоятель-

но развиваться. Мировая история середины XX века во многом представляет собой эти определяющие отношения и их бурные последствия. На нее идеологически накладывается абстрактная идея «развития»: бедная страна находится «на пути» к богатой, так же как в промышленной Британии XIX века бедняка могли рассматривать как человека, который при наличии правильных идей и усилий был «на пути» к богачу, но пока находился на более низкой ступени этого развития. Факты, однако, говорят о том, что разрыв только увеличивается, а его последствия настолько велики, что определяют мировую историю.

В этом масштабном действе старые образы города и деревни будто отходят на второй план. Но некоторые из них все еще актуальны; актуальны история и идеи. Мы по-прежнему можем в любой день найти сельскую литературу самого традиционного типа, но для этого приходится уезжать все дальше и дальше. Мы находим истории о далеких землях, но в них можно узнать что-то из нашего собственного традиционного опыта. Местные детали отличаются, что естественно для разных народов, но многие исторические события по сути своей схожи. Если мы прочитаем прекрасный роман Яшара Кемаля «Опора» о гастарбайтерах из Анатолии, мы увидим в нем форму опыта, который разделяли многие из нас: сообщество, ставшее доступной рабочей силой для спекулятивного сезонного предприятия где-то в другом месте, тяготы долгого пути и знакомый обман в конце. О конфликте между двумя типами народа, двумя укладами сельской жизни мы можем прочитать в романе Джеймса Нгуги «Река между» (1965). Есть деревенский мир в романе Элечи Амади «Наложница» (1966) и рисовые земли Гайаны в «Долгих странствиях Удина» Уилсона Харриса (1961). Есть сельская жизнь Южной Индии в романе Р.К. Нарайана «Свами и друзья» (1935) и сельский конфликт в романе Мулка Раджа Ананда «Деревня» (1939).

Многие из этих историй включают характерные внутренние темы: борьбу с лендлордами, неурожаи и долги, проникновение капитала в крестьянские общины. Все это при всех вариациях различных обществ и традиций являет собой внутреннее напряжение, в котором мы можем узнать характерные формы, часто из очень далекого прошлого нашей истории. Но наиболее актуальными для нас они становятся тогда, когда затрагивают империалистический и колониальный опыт. В самой Британии, на родных островах, колониальный процесс уходит так далеко в прошлое, что фактически остается неописанным, хотя в сельской литературе Шотландии, Уэльса и особенно Ирландии можно найти его поздние отголоски. Он стал частью долгого заселения, идеализируемого как Старая Англия или натуральная экономика — результатом столетий последовательного проникновения и господства. В этой современной литературе колониальных народов важно то, что мы можем видеть, как происходит история, как она творится, направляясь из Англии, описанной совсем иначе в нашей собственной литературе.

Есть горькие воспоминания об опыте на другом конце того процесса, что принес в Англию богатства, конвертированные в загородные дома и соответствующий стиль жизни: опыт сахарных плантаций и работорговли. Существует множество прямых свидетельств об этом развивающемся процессе в его наиболее организованной и экспансивной стадии. Мы уже знакомы с работами англичан, познавших его напряженность: «Поездка в Индию» Э.М. Форстера, «Дни в Бирме» Оруэлла, важные африканские романы Джойса Кэри «Спасенная Эйса», «Африканская колдунья», «Мистер Джонсон». Как правило, это

либеральный взгляд на опыт, свойственный критическому и сомневающемуся в себе поколению, пришедшему после Киплинга. Но нам достаточно обратиться к индийским, африканским и вест-индским писателям за иной и необходимой перспективой. «Два листка и почка» Мулка Раджа Ананда (1937) показывают чайную плантацию с другой стороны. В финале «И пришло разрушение» Чинуа Ачебе (1958) белый человек собирает материал для книги «Умиротворение примитивных племен низовьев Нигера», и этот ироничный вызов показателен, так как все мы читали подобные отчеты, но теперь видим процесс изнутри сельского сообщества, когда белые люди — миссионеры, окружные офицеры — прибывают со своими наемными солдатами и полицией. В «И пришло разрушение», как иногда в английской литературе о переменах в сельской жизни, уже у Харди, впечатляет то, как проясняются внутренние противоречия общества, что позволяет нам понять способы проникновения, которое в любом случае произошло бы в процессе экспансии. Первыми в чужую религию обращаются маргиналы традиционного общества. Чужой закон и религия вызывают ожесточенное негодование и сопротивление, но станцию, торгующую пальмовым маслом, они приветствуют как дополнение к подсечно-огневому земледелию, применяемому для выращивания ямса. Самый сильный человек, Оконкво, терпит поражение в сложнейшем процессе внутренних противоречий и внешнего вторжения.

Мы можем видеть те же сложности, но на более позднем этапе и в других обществах в движениях сопротивления деревенских людей английской власти, в Кении из «Не плачь, дитя» и «Пшеничного зерна» Джеймса Нгуги или в Малайе из романа Хан Суин «И дождь — мой напиток». То, что английскому читателю официально представляли как дикость и следующий за ней терроризм, здесь предстает в реальном свете: как множество различных сельских обществ — неидеализированных и раздираемых собственными противоречиями — захваченных и трансформированных непонимающей и часто бесчеловечной чужой системой. Показательно, что идеализация крестьян в традициях современного английского среднего класса не была распространена, когда это могло оказаться важным, на крестьян, работников плантаций и кули этих оккупированных обществ. Однако в новом и универсальном смысле это было проникновением, трансформацией и покорением «деревни» «городом»: давно устоявшиеся сельские сообщества выкорчевывались и переориентировались военной и экономической мощью развивающегося метропольного империализма. Этот процесс не принадлежит давнему или недавнему прошлому: достаточно почитать произведения Эзекиля Мфалеле из Южной Африки.

Но затем мы видим и более сложный вторичный процесс. В самом общем смысле в основе описания империалистических стран как «метрополий» лежит образ деревни, пронизанной, трансформированной и покоренной городом, — деревни, которая учится сопротивляться старыми и новыми способами. Но одним из следствий империалистического господства стало инициирование внутри доминируемых обществ процессов, которые внутренне следуют линиям чужого развития. Внутренняя история деревни и города разворачивается, часто очень драматично, в колониальных и неоколониальных обществах. Это особенно иронично, поскольку город в западной мысли сегодня регулярно ассоциируется с самыми современными видами развития, тогда как в мировом масштабе наиболее заметный рост городов в XX веке происходил на «слаборазвитых» и «развивающихся» континентах. В индустриализованных общест-

вах продолжилась урбанизация, хотя в таких как Британия ее пропорции некоторое время были относительно стабильными. В самом деле, произошло заметное перемещение из города в старом смысле слова, когда городские центры стали расчищать для коммерческого и административного развития, или когда пригороды, новые города и промышленные комплексы стали развиваться в сельских и полусельских районах в рамках политики относительного рассредоточения. В индустриальных обществах концентрированный город замещается транспортной сетью: конурбацией, городским регионом, осью Лондон — Бирмингем. Таким образом, город переходит в третичный период своего развития, когда он становится фактически административной провинцией или даже государством.

Между тем на другом конце империалистического процесса как прямое следствие навязанного экономического развития и его внутренних последствий развиваются сильно перенаселенные города. Возникнув как центры колониальной торговли и администрации, они, как и в нашей собственной истории, поглотили излишки населения и рабочих, выкорчеванных из сельских районов. Это длительный и непрерывный процесс, усугубляемый быстрым ростом общей численности населения. Знакомые проблемы хаотично разрастающегося города повторяются по всему миру, во многих беднейших странах. Те, кто говорит о кризисе городов, имея в виду Лондон, Нью-Йорк или Лос-Анджелес, должны подумать и о более глубоком кризисе в Калькутте, Маниле или сотне других городов Азии, Африки и Латинской Америки. Перемещенное и в прошлом сельское население движется и дрейфует к центрам денежной экономики, направляемой интересами, весьма далекими от их собственных. Самый поздний образ города в экс-колониальном и неоколониальном мире — это политическая столица или торговый порт, окруженный трущобами, баррикадами, которые часто растут с невероятной скоростью. В Перу, пока я пишу эти строки, несколько акров пустыни за две недели превратились в «город» с населением в тридцать тысяч человек, и это лишь частный пример длительного взаимодействия между изменившимися и разрушенными сельскими сообществами, процессом капиталистического сельского хозяйства и индустриализации, иногда внутренней, но чаще направляемой извне.

Богатым индустриальным обществам уже слишком поздно предупреждать о последствиях этого драматического процесса. Существует ложный консервационный и реакционный взгляд, который, как заметил Харди по поводу сельской Англии, фактически подразумевает, что развивающиеся общества должны оставаться такими, какие они есть, живописными и бедными, в угоду внешним наблюдателям. Даже когда он более серьезен, как в случае с обоснованным акцентом на всесторонних человеческих последствиях, он оказывается недобросовестным, если утверждает, что процесс должен остановиться на чем-то вроде нынешних уровней относительных преимуществ и недостатков. Ибо следует признать не только как исторический, но и как современный факт, что линии развития в своих намеренных и ненамеренных последствиях ведут к центрам империалистической экономической, политической и военной власти. Разрушенные сельские общества включают в себя не только экономики Латинской Америки, но и разбомбленные и сожженные руины Вьетнама. Независимое развитие, за которое нужно ожесточенно бороться, дает тогда единственный шанс на возможный рост в интересах большинства. И хотя, если сложить все достижения или провалы в развитии, глобальный кризис дейст-

вительно ужасает, это процесс, который не остановить ни в одном из его секторов. Решающие изменения, если они вообще наступят, должны будут наступить изнутри стран-«метрополий», чья власть сегодня искажает весь процесс и делает невозможной любую подлинную систему общих интересов и контроля. И все же, глядя на мощь и импульс движущих сил метрополий, часто ускоряемых их собственными внутренними кризисами, мы не можем сомневаться в том, что другой путь, если он будет найден, обязательно потребует революционных изменений. Глубина кризиса и сила тех, кто продолжает господствовать в нем, слишком велики для более легкого или благоприятного пути.

В этой теперь уже огромной мобильности, ставшей повседневной историей нашего мира, литература продолжает воплощать почти бесконечно разнообразный опыт и возможности интерпретации. Мы можем вспомнить нашу собственную раннюю литературу о мобильности и разрушительном процессе урбанизации и увидеть, как многие из ее тем вновь появляются в африканской, азиатской и вест-индской литературе, написанной, что характерно, на метропольных языках, которые сами являются последствием мобильности. Мы можем прочитать о беспокойных деревнях многих далеких стран: в «Данде» Нкема Нванкво, в «В замке моей кожи» Джорджа Лэмминга. Смешанный язык, выученный в процессе мобильности, проступает в «Новом дне» В.С. Рейда. А Чинуа Ачебе, показавший в «И пришло разрушение» и «Стреле бога» приход чужеродной системы в деревни, демонстрирует нам сложный процесс образовательной мобильности и новые виды работы в городе в «Покоя больше нет» и «Человеке из народа». И все же мы настолько привыкли думать об общем опыте через отчуждающие экраны чужеродности и расы, что слишком часто принимаем особенности этих историй за экзотику. Социальный процесс происходит там, в изначально незнакомом обществе, и в этом его важность. Но по мере того, как мы обретаем перспективу в долгой истории литературы о деревне и городе, мы видим, насколько этот процесс в разное время и в разных местах оказывается связующим для истории, которую в конечном счете нужно рассматривать как общую.

Перевод с английского Николая Вокуева

Стюарт Холл

Запад и Остальной мир:

ДИСКУРС И ВЛАСТЬ

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_28

Stuart Hall

The West and the Rest: Discourse and Power[1]

Что такое «Запад» и где он находится?

Этот вопрос озадачил Христофора Колумба и озадачивает нас по сей день. В наши дни многие общества стремятся стать «западными», по крайней мере в том, что касается достижения западных жизненных стандартов. Но во времена Колумба (в конце XV века) двигаться на Запад было важно потому, что этот путь, как считалось, быстрее всех вел к сказочным богатствам Востока. В самом деле, хотя Колумб должен был понять, что обнаруженный им Новый Свет не был Востоком, он никогда не переставал верить в обратное и даже приправлял свои донесения диковинными утверждениями: во время своего четвертого путешествия он продолжал настаивать на том, что был недалеко от Квинсея (китайский город, ныне известный как Ханчоу или Ханчжоу), где жил Великий Хан, и, вероятно, приблизился к истоку четырех рек Эдема! Наши представления о «Востоке» и «Западе» никогда не были свободны от мифов и фантазий и даже сегодня не сводятся к идеям о месте и географии.

Мы вынуждены прибегать к таким обобщениям, как «Запад» и «западный», но нужно помнить, что они обозначают очень сложные идеи и у них нет простого или единого значения. На первый взгляд эти слова касаются вопросов географии и местонахождения. Но и это при ближайшем рассмотрении оказывается не столь однозначным, поскольку теми же словами мы обозначаем тип общества, уровень развития и т.д. То, что мы называем «Западом» в этом втором значении, *действительно* впервые возникло в Западной Европе. Но сегодня «Запад» не только в Европе и не вся Европа находится на «Западе». Историк Джон Робертс заметил, что

> европейцы долгое время не были уверены в том, где Европа «заканчивается» на востоке. На западе и юге великолепным ориентиром служит море… но на востоке равнины тянутся все дальше и дальше, а горизонт ужасно далек [Roberts 1985: 149].

---

1 Настоящий текст представляет собой главу из книги «Формации современности» под редакцией Стюарта Холла и Брэма Гибена (Formations of Modernity / Ed. by S. Hall, B. Gieben. Cambridge: Polity Press, Open University, 1992. P. 275—331). В перевод не вошли пассажи, описывающие историю европейского колониализма, а также некоторые аспекты формирования дискурса «Запада и остального мира»: проецирование сексуальных фантазий на Другого, представления о каннибализме, о благородных и неблагородных дикарях.

Восточная Европа не принадлежит (пока еще? или никогда не принадлежала?) в полной мере к «Западу», тогда как Соединенные Штаты, расположенные не в Европе, определенно принадлежат. Сегодня Япония технологически является «западной», хотя на нашей ментальной карте она настолько далеко на «Востоке», насколько это возможно. Для сравнения: большая часть Латинской Америки, что находится в Западном полушарии, экономически относится к третьему миру, который борется — не очень успешно — за то, чтобы догнать «Запад». От чего именно к «востоку» и «западу» расположены эти разные общества? Очевидно, что «Запад» — это в той же степени идея, как и географический факт.

В основу этой работы легло предположение о том, что «Запад» — это *исторический*, а не географический конструкт. «Западным» мы называем развитый, индустриальный, урбанизированный, капиталистический, светский и современный тип общества. Такие общества возникли в определенный исторический период — примерно в XVI веке, после Средних веков и распада феодализма. Это был результат особого набора исторических процессов — экономических, политических, социальных и культурных. Сегодня о любом разделяющем эти черты обществе, где бы оно ни находилось на географической карте, можно сказать, что оно принадлежит к «Западу». Значение этого термина, следовательно, практически совпадает со значением слова «современный» (modern).

Таким образом, «Запад» — это также идея, понятие, и именно это интересует нас больше всего. Как возникла идея, язык «Запада» и какие были у этого последствия? Что мы имеем в виду, называя его *понятием*?

Понятие, или идея «Запада», как видно, функционирует следующим образом.

Во-первых, оно позволяет нам характеризовать и классифицировать общества по разным категориям, то есть как «западные» и «незападные». Это инструмент мышления. Оно приводит в движение некоторую структуру мышления и знания.

Во-вторых, это образ или набор образов. Оно сгущает множество разных характеристик в одну картину. Оно вызывает перед мысленным взором — *репрезентирует* в вербальном и визуальном языке — обобщенную картину того, что представляют собой различные общества, культуры, народы и места. Оно функционирует как часть языка, «система репрезентации». (Я говорю «система», потому что она не самостоятельна, а работает в связке с другими образами и идеями, образуя набор: например, «западный» = городской = развитый, или «незападный» = неиндустриальный = сельский = аграрный = слаборазвитый.)

В-третьих, оно служит стандартом, или моделью, для сравнения. Оно позволяет нам сравнить, в какой степени различные общества похожи или отличаются друг от друга. Соответственно, о незападных обществах можно сказать, что они «близки», «далеки» к Западу или «догоняют» его. Это помогает объяснить *различие*.

В-четвертых, оно задает критерии оценки, по которым ранжируются другие общества и вокруг которых скапливаются сильные позитивные и негативные чувства. (Например, «Запад» = развитый = *хороший* = желательный, или «не-Запад» = неразвитый = *плохой* = нежелательный.) Оно производит определенный тип *знания* о предмете и определенное отношение к нему. Иными словами, оно функционирует как *идеология*.

Далее мы обсудим все эти аспекты идеи «Запада».

Мы знаем, что Запад сам был продуктом определенных исторических процессов, действовавших в конкретном месте в уникальных (и возможно, неповторимых) исторических обстоятельствах. Очевидно, об *идее* «Запада» тоже следует думать как о схожем продукте. Эти два аспекта, на самом деле, глубоко связаны, хотя как именно — одна из больших загадок социологии. Мы не будем пытаться разрешить здесь вековой социологический спор о том, что было первым: идея «Запада» или западные общества. Можно лишь утверждать, что по мере возникновения этих обществ выкристаллизовывались концепция и язык «Запада». И все же можно с уверенностью сказать, что идея «Запада» не просто отражала уже сложившееся западное общество: скорее, она была существенно важна для его формирования.

Более того, будучи продуктом, идея «Запада» сама стала продуктивной. Она привела к реальным последствиям — позволила людям знать или говорить об определенных вещах определенным образом. Она произвела знание. Она стала как организующим фактором в системе глобальных отношений власти, *так и* организующим понятием или термином в целом образе мышления и речи.

Основная наша задача — проанализировать формирование особого паттерна мысли и языка, «системы репрезентации», в центре которых находятся понятия «Запад» и «Остальной мир».

Возникновение идеи «Запада» стало центральным событием эпохи Просвещения. Просвещение было делом в высшей степени европейским. Оно полагало европейское общество самым передовым на земле, а европейца — венцом человеческих достижений. В Западе оно видело результат действия сил, большей частью *внутренне* присущих истории и становлению Европы.

Однако мы утверждаем, что подъем Запада был также *глобальной* историей. Как отмечает Робертс, «историю “Нового времени” (“modern history”) можно определить как приближение к эпохе западного господства» [Ibid.: 41]. Запад и Остальной мир стали двумя сторонами одной монеты. То, чем является каждый из них сейчас, и что значат термины, которыми мы их описываем, зависит от давно сложившихся между ними отношений. Так называемую уникальность Запада отчасти породили контакты Европы с другими обществами и то, как она сравнивала себя с незападными обществами (Остальным миром), которые по своей истории, экологии, паттернам развития и культурным формам сильно отличались от европейской модели. Отличие этих других обществ и культур от Запада было стандартом, по которому измерялись его достижения. Именно в контексте этих отношений идея «Запада» обрела свою форму и смысл.

Важность такого ощущаемого различия сама требует осмысления. Некоторые современные теоретики языка утверждали, что *значение* всегда зависит от отношений между различными терминами или словами в системе значений. Так, мы знаем, что значит «ночь», потому что она отличается от «дня» — по сути, противоположна ему. Швейцарский лингвист Фердинанд де Соссюр (1857—1912), больше всех повлиявший на этот подход к значению, утверждал, что слова «ночь» и «день» сами по себе не значат ничего; именно *разница* между «ночью» и «днем» позволяет этим словам нести значение (означать).

Схожим образом многие психологи и психоаналитики утверждают, что младенец впервые учится думать о себе как об отдельном и уникальном «я», осознавая свое отделение — свое отличие — от других (главным образом от ма-

тери). Аналогично национальные культуры обретают свое сильное чувство идентичности, противопоставляя себя другим культурам. Итак, мы утверждаем, что представление Запада о самом себе — его идентичность — формировалось не только благодаря внутренним процессам, постепенно превращавшим западноевропейские страны в общество особого типа, но и благодаря ощущению отличия Европы от других миров — тому, как она стала репрезентировать себя по отношению к этим «другим». В действительности различия часто незаметно перетекают друг в друга. (Когда именно «ночь» становится «днем»? Где именно заканчивается «быть англичанином» и начинается «быть шотландцем»?) Но чтобы функционировать в принципе, нам, похоже, нужны четкие, позитивные понятия, многие из которых резко поляризованы по отношению друг к другу. Такие «бинарные оппозиции» кажутся фундаментальными для всех языковых и символических систем и для производства значения как такового.

Этот текст посвящен роли, которую «Остальной мир» сыграл в формировании идеи «Запада» и «западного» чувства идентичности. В какой-то момент судьбы миров, многие века остававшихся отдельными и отличными друг от друга, оказались — кто-то скажет, фатально — сцеплены в одной исторической временной рамке. Они стали взаимосвязанными элементами одного *дискурса*, или способа говорить. Они стали разными частями одной глобальной социальной, экономической и культурной системы, одного взаимозависимого мира, одного языка.

Здесь нужно сделать предупреждение. Чтобы выявить отличительные черты дискурса «Запада и Остального мира», мне пришлось быть избирательным и упростить свою репрезентацию Запада. <...> Такие термины, как «Запад» и «Остальной мир», — это исторические и лингвистические конструкты, чьи значения меняются со временем. Что еще важнее, Запад использовал много различных дискурсов, или способов репрезентировать другие культуры и говорить о них. Некоторые — как «Запад и Остальной мир» — были очень западно-ориентированы, или европоцентричны. Другим же, которым мы не можем уделить здесь внимание, был присущ гораздо больший культурный релятивизм. Мы сосредоточимся на том, что называем дискурсом «Запада и Остального мира», так как он получил большое распространение и влияние и по сей день продолжает формировать восприятие и отношение публики.

Еще одна оговорка касается самого термина «Запад», из-за которого Запад кажется единым и однородным — по сути, одним местом, с одним взглядом на другие культуры и одним способом говорить о них. Конечно, это не так. На Западе всегда существовало множество внутренних различий — между разными нациями, между Восточной и Западной Европой, между германской культурой на севере и латинской на юге, между северными, иберийскими и средиземноморскими народами и т.д. Отношение к другим культурам на Западе существенно различалось, как это имеет место и до сих пор, например у британцев, испанцев, французов и немцев.

Важно помнить и то, что, помимо неевропейских культур, трактуемых как непохожие и неполноценные, у Запада были свои *внутренние* «другие». В частности, евреи, хоть они и были близки к западным религиозным традициям, часто подвергались изгнанию и остракизму. Западноевропейцы нередко относились к восточноевропейцам как к «варварам», а западные женщины по всему Западу считались существами низшими по отношению к западным мужчинам.

Такое же неизбежное упрощение свойственно и моим упоминаниям «Остального мира». Этот термин тоже охватывает огромные исторические, культурные и экономические различия — например, между Ближним и Дальним Востоком, Африкой, Латинской Америкой, коренными народами Северной Америки и Австралазии. Он может в равной степени включать простые общества некоторых североамериканских индейцев и развитые цивилизации Китая, Египта или ислама.

Эти существенные различия нужно держать в уме, знакомясь с нашим анализом *дискурса* «Запада и Остального мира». Однако мы можем прибегнуть к такому упрощению, чтобы выразить мысль об этом дискурсе. Ведь упрощение — это именно то, что делает сам этот дискурс. Он выдает за однородное (Запад) то, что на деле очень дифференцировано (различные европейские культуры). И утверждает, что эти разные культуры объединяет одно: то, что *все они отличаются от Остального мира*. Схожим образом остальные страны, хоть они и отличаются друг от друга, репрезентируются как нечто целое в том смысле, что *все они отличаются от Запада*. Короче говоря, дискурс как «система репрезентации» *представляет* мир разделенным в соответствии с простой дихотомией: Запад / Остальной мир. Именно это делает дискурс «Запада и Остального мира» таким разрушительным. Он проводит грубые и незамысловатые разграничения и строит чрезмерно упрощенную концепцию «различия». <...>

Что такое «дискурс»?

В обыденном языке *дискурс* — это просто «связный или рациональный корпус речи или письма; речь либо проповедь». Но здесь этот термин используется в более специализированном смысле. Под «дискурсом» мы понимаем особый способ *репрезентировать* «Запад», «Остальной мир» и отношения между ними. Дискурс — это группа высказываний, обеспечивающих язык, который позволяет выражать — то есть некоторым образом репрезентировать — особый тип знаний о каком-либо предмете. Когда о предмете высказываются в том или ином дискурсе, этот дискурс позволяет его определенным образом конструировать. Он также ограничивает другие способы конструировать этот предмет.

Дискурс состоит не из одного, а из нескольких высказываний, совместно образующих то, что французский социальный теоретик Мишель Фуко (1926—1984) называет «дискурсивной формацией». Высказывания сочетаются друг с другом, поскольку любое из них подразумевает связь со всеми остальными: «Они отсылают к одному и тому же объекту, выдержаны в одном стиле и поддерживают “некоторую стратегию... общий институциональный... или политический дрейф или паттерн”» [Cousins, Hussain 1984: 84—85].

Важный момент в этом понимании дискурса заключается в том, что оно не основано на конвенциональном различии между мыслью и действием, языком и практикой. Дискурс подразумевает производство знания посредством языка. Но он и сам производится практикой — «дискурсивной практикой», то есть практикой производства значения. Поскольку все социальные практики предполагают *значение*, все они имеют дискурсивный аспект. Так дискурс входит во все социальные практики и влияет на них. Фуко сказал бы, что дискурс

Запада об Остальном мире был глубоко вовлечен в практику — в то, как Запад вел себя по отношению к Остальному миру.

Чтобы лучше понять теорию дискурса Фуко, нужно держать в уме следующие пункты.

1. Дискурс могут производить многие люди в различных институциональных условиях (например, в семьях, тюрьмах, больницах). Его целостность, или «связность», не зависит от того, исходит ли он из одного места или от одного говорящего или «субъекта». Тем не менее всякий дискурс создает позиции, из которых он обретает смысл. Любой, кто развертывает дискурс, должен позиционировать себя так, *как если бы* он был его субъектом. Мы сами можем не верить в естественное превосходство Запада. Но, используя дискурс «Запада и Остального мира», мы неизбежно обнаружим, что говорим с позиции, утверждающей цивилизационное превосходство Запада. Как пишет об этом Фуко: «Описание… высказывания состоит не в анализе отношений между автором и тем, что он сказал… а в определении той позиции, которую может и должен занять любой индивид, чтобы стать субъектом этого формулирования» [Фуко 2004: 188].

2. Дискурсы не являются замкнутыми системами. Дискурс опирается на элементы других дискурсов, вплетая их в свою собственную сеть значений. Как мы видели в предыдущем разделе, дискурс «Европы» опирался на более ранний дискурс «христианства», изменяя или переводя его значение. Следы прошлых дискурсов сохраняются в более поздних дискурсах «Запада».

3. Высказывания в рамках дискурсивной формации не обязаны быть одинаковыми. Но отношения и различия между ними должны быть регулярными и систематическими, а не случайными. Фуко называет это «системой рассеивания»: «В том случае, когда для некоторого числа высказываний мы могли бы описать подобную систему рассеивания, в том случае, когда… мы могли бы определить закономерность… мы условимся говорить, что имеем дело с *дискурсивной формацией*» [Там же: 93].

Эти пункты станут более понятными, если рассмотреть их на конкретных примерах, что мы и сделаем далее.

Дискурс и идеология

Дискурс похож на то, что социологи называют «идеологией»: набор высказываний и убеждений, которые производят знание, служащее интересам определенной группы или класса. Зачем тогда говорить о «дискурсе», а не об «идеологии»?

Одна из причин, по Фуко, заключается в том, что идеология является одним из элементов различия между *истинными* (наука) и *ложными* (идеология) высказываниями о мире, а также исходит из веры в то, что факты о мире помогают нам отделять истинные высказывания от ложных. Однако Фуко утверждает, что высказывания о социальном, политическом или моральном мире редко бывают просто истинными или ложными, а «факты» не позволяют нам окончательно определиться с их истинностью или ложностью, отчасти потому, что «факты» могут толковаться по-разному. Сам язык, который мы используем для описания так называемых фактов, вмешивается в этот процесс окончательного определения истинного и ложного.

К примеру, палестинцев, которые борются, чтобы отвоевать у Израиля землю на Западном берегу, можно назвать «борцами за свободу» или «террористами». То, что они борются, — это факт, но что *значит* бороться? Одни лишь факты не дадут ответа. И сам язык, который мы используем — «борцы за свободу» / «террористы», — это часть проблемы. К тому же некоторые описания, даже если они кажутся ложными, могут *сделаться* «истинными», потому что люди действуют, веря в их истинность, и тем самым их действия приводят к реальным последствиям. Террористы ли палестинцы или нет, если мы считаем их таковыми и действуем, полагаясь на это «знание», они фактически становятся террористами, потому что мы к ним так относимся. Язык (дискурс) приводит к реальным последствиям на практике: описание становится «истинным».

Фуко использует понятие «дискурс», пытаясь обойти, казалось бы, неразрешимую дилемму — решить, какие социальные дискурсы являются истинными или научными, а какие ложными или идеологическими. Большинство социальных ученых сегодня признают, что наши ценности входят во все наши описания социального мира, и поэтому у большинства наших высказываний, какими бы фактическими они ни были, есть идеологическое измерение. Фуко сказал бы, что знание о палестинской проблеме производят конкурирующие дискурсы — «борца за свободу» и «террориста» — и что каждый из них связан с оспариванием власти. Исход именно *этой* борьбы определит «истину» ситуации.

Итак, вы видите, что хотя концепция «дискурса» обходит стороной проблему истинности/ложности в идеологии, она не избегает вопроса о власти. На деле она придает значительный вес вопросам власти, поскольку именно власть, а не факты о реальности, делает вещи «истинными»:

> Мы должны признать, что власть производит знание... Что власть и знание прямо подразумевают друг друга; что не существует ни отношений власти без соответствующего установления поля знания, ни знания, которое бы не предполагало и не конституировало... отношения власти [Foucault 1980: 27].

Может ли дискурс быть «невинным»?

Мог ли дискурс, который развивали на Западе для разговора об Остальном мире, действовать вне власти? Мог ли он в этом смысле быть чисто научным, то есть идеологически нейтральным? Или же на него повлияли определенные классовые интересы? Фуко совсем не торопится *сводить* дискурс к высказываниям, попросту отражающим интересы определенного класса. Один и тот же дискурс могут использовать группы с разными, даже противоположными, классовыми интересами. Но это не значит, что дискурс идеологически нейтрален или «невинен». Возьмем для примера встречу Запада и Нового Света. Есть несколько причин, почему она не могла быть невинной, как не мог быть невинным и возникший в Старом Свете дискурс об Остальном мире.

Во-первых, Европа привнесла свои культурные категории, языки, образы и идеи в Новый Свет, чтобы описывать и репрезентировать его. Она пыталась вписать Новый Свет в существующие концептуальные рамки, классифицируя его в соответствии со своими нормами и включая его в западные традиции ре-

презентации. В этом нет ничего удивительного: мы часто опираемся на свои знания о мире, чтобы объяснить и описать что-то новое. Не бывало такого, чтобы Запад просто смотрел на Новый Свет / Остальной мир, видел и описывал его без предубеждений.

Во-вторых, у Европы были определенные цели, задачи, мотивы, интересы и стратегии, когда она отправлялась на поиски того, что лежало за «Зеленым морем тьмы». Эти мотивы и интересы были смешанными. Скажем, испанцы хотели:

1) завладеть золотом и серебром,

2) заявить права на землю для своих католических величеств и

3) обратить язычников в христианство.

Эти интересы часто противоречили друг другу. Но не нужно полагать, что все высказывания европейцев о Новом Свете были лишь циничной маской, скрывавшей их корыстные интересы. Когда король Мануэл Португальский писал Фердинанду и Изабелле Испанским, что «главным мотивом этого предприятия (путешествия да Гамы в Индию. — *С.Х.*) была… служба Господу Богу нашему и наша собственная выгода» (цит. по: [Hale 1966: 38]), аккуратно и удобно сводя тем самым Бога и Маммону в одном предложении, он, вероятно, не замечал очевидного противоречия между ними. Эти ревностные католические правители полностью верили в то, что говорили. Для них служение Богу и стремление к «своей выгоде» не обязательно были в разладе. Они жили своей идеологией и верили в нее.

Таким образом, хотя было бы ошибкой сводить их высказывания к голому корыстному интересу, их дискурс, очевидно, сформировался под влиянием игры мотивов и интересов в их языке. Конечно, мотивы и интересы почти не бывают полностью осознанными или рациональными. Желания, двигавшие европейцами, были сильны, но их сила не всегда поддавалась рациональному расчету. «Сокровища Востока» Марко Поло были достаточно осязаемыми. Но соблазнительная сила, которую они оказывали на поколения европейцев, постепенно превращала их в миф. Так же и золото, которое Колумб постоянно просил у туземцев, вскоре обрело мистическое, почти религиозное значение.

Наконец, дискурс «Запада и Остального мира» не мог быть невинным, поскольку не репрезентировал встречу равных. Европейцы перегнали в развитии, перестреляли и перехитрили народы, не испытывавшие ни нужды, ни желания в том, чтобы их «исследовали», «открывали» и «эксплуатировали». Европейцы занимали господствующее положение по отношению к Другим. Это повлияло на то, что и как они видели, а также на то, чего они не видели.

Фуко так подытоживает эти аргументы. Дискурс не только всегда вовлечен во *власть*, но и является одной из «систем», через которые она циркулирует. Знание, которое производит дискурс, составляет своего рода власть, осуществляемую над теми, кого «знают». Когда это знание применяется на практике, те, кого определенным образом «знают», становятся его предметом (subject), то есть подчиняются (subjected) ему. Это всегда отношение власти (см.: [Foucault 1980: 201]). Те, кто производит дискурс, также обладают властью *делать его истинным*, то есть обеспечивать его валидность, научный статус.

Это оставляет Фуко в крайне релятивистской позиции по отношению к вопросам истины, так как его понятие дискурса подрывает различие между истинными и ложными высказываниями, между наукой и идеологией, к которому склонялись многие социологи. Эти эпистемологические вопросы (о статусе

знания, истине и релятивизме) слишком сложны, чтобы рассматривать их здесь (некоторые из них затрагиваются в: [Modernity and Its Futures 1992]). Однако важно понять сейчас глубокую и тесную связь, которую Фуко устанавливает между дискурсом, знанием и властью. Согласно Фуко, когда власть действует, обеспечивая «истинность» какого-либо набора высказываний, то такая дискурсивная формация производит определенный «режим истины»:

> Истина не находится вне власти… Истина — вещь этого мира; она производится лишь благодаря многочисленным формам ограничения… и она порождает регулярные эффекты власти. Каждое общество имеет свой режим истины, свои «общие политии» истины; то есть типы дискурсов, которые оно принимает и приводит в действие как истинные; механизмы и инстанции, позволяющие различать «истинные» и «ложные» высказывания; средства, с помощью которых они санкционируются; а также техники и процедуры, которым придается значение в обретении истины; статус тех, кому поручено говорить то, что принимается за истину [Foucault 1980: 131]. <…>

Репрезентируя Другого

До сих пор обсуждение дискурса было довольно абстрактным и концептуальным. Эту концепцию проще понять на примере. Один из лучших примеров того, что Фуко понимал под «режимом истины», приводит Эдвард Саид в своем исследовании об ориентализме. В этом разделе я хочу пробежаться по нему взглядом и посмотреть, можем ли мы использовать теорию дискурса и пример ориентализма для анализа дискурса «Запада и Остального мира».

Ориентализм

В своей книге «Ориентализм» Эдвард Саид анализирует различные дискурсы и институты, которые сконструировали и произвели в качестве объекта знания сущность под названием «Восток». Саид называет этот дискурс «ориентализмом». Обратите внимание: хотя мы склонны включать Дальний Восток (в том числе Китай) в наше употребление слова «Восток», Саид имеет в виду главным образом Ближний Восток, территорию, занятую в основном исламскими народами. Кроме того, в центре его внимания — французская литература о Ближнем Востоке. Вот как сам Саид излагает проект своей книги:

> Я считаю, что без изучения ориентализма как дискурса невозможно понять ту исключительную систематическую дисциплину, с помощью которой европейская культура была способна управлять Востоком — и даже создавать его политически, социологически, милитаристски, идеологически, научно и творчески в эпоху, последовавшую за Просвещением. Более того, так авторитетны были позиции ориентализма, что, как мне кажется, ни один пишущий, думающий или действующий на Востоке не был способен это делать, не принимая во внимание ограничения, налагаемые ориентализмом на мысли и действия. Если коротко, то из-за ориентализма Восток не был (и не является) свободным предметом мысли или действия. Это не означает, что ориентализм единолично определяет все, что может быть сказано о Востоке, а скорее значит, что существует целая сеть интере-

> сов, неизбежно затрагиваемых (и следовательно, постоянно вовлеченных) в каждом случае, когда речь заходит о такой своеобразной сущности, как «Восток». <…> [Эта книга пытается] показать, что европейская культура обрела собственную силу и идентичность, противопоставляя себя Востоку в качестве своего рода суррогатного и даже нелегального «я» [Саид 2021: 21—22].

Проанализируем теперь дискурс «Запада и Остального мира», как он сложился между концом XV-го и XVIII веком, используя идеи Фуко о «дискурсе» и Саида об «ориентализме». Как формировался этот дискурс? Какими были его основные темы — его «стратегии» репрезентации?

«Архив»

Саид утверждает, что в некотором смысле ориентализм был [общепринятой] библиотекой или архивом информации <…>. Воедино этот архив связывало семейство идей и объединяющий ряд ценностей, доказавших свою эффективность тем или иным образом. Эти идеи объясняли поведение людей Востока; они наделяли их менталитетом (mentality), генеалогией, атмосферой; самое главное, они позволили европейцам иметь дело с восточными людьми и даже рассматривать их как явление, обладающее постоянными характеристиками [Там же: 77—78].

Какие источники общего знания, какой «архив» других дискурсов использовал дискурс «Запада и Остального мира»? Мы можем выделить четыре основных источника.

Классическое знание

Это был основной источник информации и образов о «других мирах». Платон (ок. 427—347 до н.э.) описал цепочку легендарных островов, в их числе Атлантиду, которую пытались найти многие ранние исследователи. Аристотель (384—322 до н.э.) и Эратосфен (ок. 276—194 до н.э.) сделали на удивление точные оценки окружности Земли, которые впоследствии использовал Колумб. «География» Птолемея (II век н.э.) служила образцом для картографов спустя более тысячи лет после ее создания. Исследователи XVI века верили, что во внешнем мире находится не только рай, но и «золотой век», место совершенного счастья и «весны рода человеческого», о котором писали классические поэты, включая Горация (65—8 до н.э.) и Овидия (43 до н. э. — 17 н.э.).

Восемнадцатый век продолжал спорить о том, являлись ли раем земли, обнаруженные в южной части Тихого океана. В 1768 году французский исследователь Тихого океана Бугенвиль переименовал Таити в «Новую Китеру» в честь острова, где, согласно классическому мифу, впервые появилась из моря Венера. Напротив, описания Геродотом (484—425 до н.э.) и Плинием Старшим (23—79 н.э.) соседних с Грецией варварских народов оставили множество гротескных образов «других» рас, послуживших самосбывающимися пророчествами для более поздних исследователей: легенда диктовала им то, что те должны были найти. Парадоксально, но это классическое знание было во многом утрачено в Темные века и лишь позже стало доступно Западу благодаря исламским ученым, которые сами составляли часть этого «другого» мира.

Религиозные и библейские источники

Это был еще один тип источников знания. Средневековье интерпретировало географию с точки зрения Библии. Будучи святым городом, Иерусалим считался центром мира. Азия была родиной трех волхвов, Африка — царя Соломона. Колумб верил, что Ориноко (в Венесуэле) — это священная река, вытекающая из Эдемского сада.

Мифология

Сложно сказать, где заканчивались религиозные и классические дискурсы и начинались мифы и легенды. Мифология превращала внешний мир в зачарованный сад, населенный людьми неправильной формы и чудовищными диковинками. В XVI веке сэр Уолтер Рэли все еще надеялся найти в дождевых лесах Амазонии короля «Эль Дорадо» («Позолоченного»), которого подданные якобы покрывали золотом, затем смывая его в священном озере.

Рассказы путешественников

Возможно, самым плодотворным источником информации были рассказы путешественников — дискурс, в котором описание незаметно перетекало в легенду. Приведенный ниже немецкий текст XV века обобщает более тысячи лет таких рассказов, которые сами часто опирались на религиозные и классические авторитеты:

> В стране Индии есть люди с собачьими головами, которые разговаривают лаем [и]… питаются пойманными птицами… У других же только один глаз во лбу… В Ливии многие рождаются без головы и имеют рот и глаза. Многие из них обоего пола… Недалеко от Рая на реке Ганг живут люди, которые ничего не едят. Ибо… они поглощают жидкую пищу через соломинку [и]… живут соком цветов… У многих из них такие большие нижние губы, что они могут закрыть ими все лицо… В стране Эфиопии многие люди ходят согнувшись, как скот, и многие живут по четыреста лет. У многих из них рога, длинные носы и козлиные ноги… В Эфиопии к западу у многих четыре глаза… [а] в Эрипии живут красивые люди с журавлиными шеями и клювами (цит. по: [Newby 1975: 17]).

Особенно богатым источником были «Путешествия сэра Джона Мандевиля» — сборник причудливых историй, в действительности написанных разными людьми. «Путешествия» Марко Поло были в целом более сдержанными и фактическими, но все же приобрели мифологический статус. Его текст (приукрашенный писателем-романистом Рустичелло) стал самым читаемым из отчетов путешественников и сыграл ключевую роль в создании мифа о «Катае» («Китае» или Востоке в целом), мечта о котором вдохновляла Колумба и многих других. Мы пересказываем эту потрясающую смесь фактов и фантазий, составлявшую позднесредневековое «знание» о других мирах не для того, чтобы посмеяться над невежеством Средних веков. Мы делаем это, чтобы: а) показать, как эти очень разные дискурсы с различной степенью «достоверности» обеспечивали культурные рамки, через которые воспринимались, описывались и репрезентировались народы, места и вещи Нового Света; и б) подчерк-

нуть смешение фактов и фантазий, составлявших это «знание». Это особенно заметно по аналогиям в рассказах о первых встречах с необычными животными. Пингвинов и тюленей описывали похожими на гусей и волков, тапира — как быка с хоботом наподобие слоновьего, а опоссума — как полулиса-полуобезьяну.

«Режим истины»

Постепенно наблюдения и описания значительно улучшились на предмет точности. Средневековая привычка мыслить аналогиями уступила место более трезвому описанию фауны и флоры, образов жизни, обычаев, физических характеристик и социальной организации коренных народов. Здесь уже прослеживаются контуры ранней этнографии или антропологии.

Но переход к более описательному, фактическому дискурсу с претензией на истину и научную объективность не давал никаких гарантий. Яркий пример тому — случай «патагонцев». Многие мифы и легенды рассказывали о расе гигантов. И в 1520-х годах команда Магеллана привезла с собой истории о встрече в Южной Америке с такими гигантами, которых они прозвали patagones (буквально «большие ноги»). Место предполагаемой встречи стало известно как «Патагония», и это понятие закрепилось в народном воображении, несмотря на то что два англичанина, посетившие Патагонию в 1741 году, описывали ее жителей как людей среднего роста.

Когда в 1764 году коммодор Джон Байрон высадился в Патагонии, он наткнулся на грозную группу туземцев — широкоплечих, коренастых, на несколько дюймов выше среднего европейца. Они оказались вполне послушными и дружелюбными. Однако газетные репортажи о встрече сильно преувеличили историю, описав патагонцев как еще более рослых и свирепых. Одна гравюра изображала моряка ростом по пояс гиганту-патагонцу, а Королевское общество придало этой теме серьезный научный статус. «Гравюры взяли сырой материал исследователей и оформили его в привычных для европейцев образах» [Withey 1987: 1175—1176]. Легенда запоздало отомстила науке.

Идеализация

Как замечает Саид, «ориентализм — это дисциплина, с помощью которой к Востоку подходили (и продолжают подходить) систематически, как к предмету изучения, открытия и практики». «Но, кроме того, — добавляет он, — ориентализм обозначает ту «коллекцию грез, образов и слов, доступных каждому, кто пытался говорить о том, что лежит к Востоку от разделительной черты» [Саид 2021: 125]. Как и Восток, Остальной мир быстро стал предметом (subject) языков мечты и Утопии, объектом мощной фантазии.

Между 1590 и 1634 годами фламандский гравер Теодор де Бри опубликовал свою «Historia Americae» в десяти иллюстрированных томах. Они стали ведущими образцами новой популярной литературы о Новом Свете и его открытиях. Книги де Бри содержали тщательно проработанные гравюры о жизни и обычаях Нового Света. Мы видим в них Новый Свет, переработанный — репрезентированный — в рамках европейских эстетических конвенций, запад-

ных «способов видеть» (ways of seeing). Различные образы Америки накладываются друг на друга. Де Бри, например, изменил простые, непритязательные наброски, которые сделал Джон Уайт в 1587 году, наблюдая за алгонкинами в Вирджинии. Черты лица были отретушированы, жесты скорректированы, а позы переработаны в соответствии с более классическими европейскими стилями. Общий эффект, отмечает Хью Хонор, заключался в том, чтобы «приручить и цивилизовать людей, столь свежо представленных в наблюдениях Уайта» [Honour 1976: 75]. Такие же изменения видны и в трех изображениях жителей Огненной Земли.

Главным объектом этого процесса идеализации стала сама природа. Плодородие тропиков поражало даже средиземноморские глаза. Мало кому доводилось видеть пейзажи, подобные карибским и центральноамериканским. Однако грань между описанием и идеализацией провести практически невозможно. Так, описывая Кубу, Колумб упоминает «деревья тысячи видов… столь высокие, что, кажется, они касаются неба», «красивейшие» сьерры и высокие горы «всевозможных форм», соловьев и других птиц, чудесные сосновые рощи, плодородные равнины и разнообразные фрукты (цит. по: [Ibid.: 5]). Эти описания позже взял за основу друг Колумба, Пьетро Мартире, чтобы выразить набор богатых тем, которые отдаются эхом сквозь века:

> Жители населяют тот Золотой мир, о котором так много говорили старые писатели и где люди жили просто и невинно, без принудительных законов, без ссор, судей и клеветы, довольствуясь лишь тем, что давала им Природа. <…> [Здесь есть] обнаженные девушки, столь прекрасные, что можно подумать, будто перед тобой великолепные наяды и нимфы, прославленные древними (цит. по: [Ibid.: 6]).

Ключевые темы этого отрывка заслуживают отдельного внимания, поскольку вновь появляются в более поздних вариациях «Запада и Остального мира»:

1) Золотой мир, земной рай;
2) простая, невинная жизнь;
3) отсутствие развитой социальной организации и гражданского общества;
4) люди, живущие в чистом состоянии природы;
5) откровенная и открытая сексуальность, нагота, красота женщин.

В этих образах и метафорах Нового Света как земного рая, золотого века или утопии можно увидеть, как создается мощная европейская фантазия. <…>

Стереотипы, дуализм и «расщепление»

Теперь мы можем попытаться набросать общую схему формирования и способов функционирования этого дискурса, или «системы репрезентации», которую мы назвали «Запад и Остальной мир».

Хью Хонор, изучавший европейские образы Америки начиная с эпохи открытия, заметил, что

> европейцы все больше склонялись к тому, чтобы видеть в Америке идеализированный или искаженный образ своих стран, на который они могли бы спроецировать свои собственные чаяния и страхи, свою уверенность в себе и… постыдное отчаяние [Ibid.: 3].

В этом разделе мы определили некоторые из этих *дискурсивных стратегий*. К ним относятся:

1) идеализация,

2) проекция фантазий желания и деградации,

3) неспособность признавать и уважать различия и

4) тенденция навязывать европейские категории и нормы, видеть различия через западные способы восприятия и репрезентации.

В основе всех этих стратегий лежал процесс, известный как *стереотипизация*. Стереотип — это одностороннее описание, результат сведения сложных различий к простому «картонному шаблону». Различные характеристики объединяются или сгущаются в одну. Это чрезмерное упрощение затем закрепляется за предметом или местом. Его характеристики становятся знаками, «свидетельством», по которому этот предмет познается. Они определяют его бытие, его *сущность*. Питер Халм отмечал, что

> стереотип обычно действует через продуманное сочетание прилагательных, которые устанавливают [некоторые] характеристики, как [если бы они были] вечными истинами, защищенными от нерелевантности исторического момента: [например,] «свирепый», «воинственный», «враждебный», «жестокий и мстительный» представляются как врожденные характеристики, не зависящие от обстоятельств. <…> [Как следствие, карибы] были заперты в качестве «каннибалов» в не подлежащем сомнению царстве «бытийности». Этот стереотипный дуализм оказался упорно невосприимчив ко всем видам противоречащих свидетельств [Hulme 1986: 49—50].

Под «стереотипным дуализмом» Халм имеет в виду, что стереотип расщепляется на два противоположных элемента. Это две ключевые особенности дискурса «Другого».

Во-первых, несколько характеристик сводятся в одну упрощенную фигуру, которая обозначает или репрезентирует сущность народа; это и есть стереотипизация.

Во-вторых, стереотип расщепляется надвое — на «хорошую» и «плохую» половины; это «расщепление», или *дуализм*.

Дискурс «Запада и Остального мира» далек от единства и монолитности, «расщепление» — его регулярная черта. Сначала мир символически делится на хорошее/плохое, нас/их, привлекательное/отвратительное, цивилизованное/нецивилизованное, Запад / Остальной мир. Все прочие многочисленные различия между этими половинами и внутри них сворачиваются, упрощаются, то есть стереотипизируются. Такая стратегия позволяет определить Остальной мир как все то, чем не является Запад, его зеркальное отражение. Он репрезентируется как абсолютно, сущностно иной: как Другой. Затем этот Другой сам расщепляется на два «лагеря»: дружественный/враждебный, аравак/кариб, невинный/развратный, благородный/неблагородный. <…>

История «грубых» и «утонченных» наций

Оппозиции «благородный — неблагородный» и «грубый — утонченный» принадлежали к одной дискурсивной формации. Дискурс «Запада и Остального мира» оказал сильное влияние на мышление эпохи Просвещения. Он задавал

рамку образов, в которой созревала просвещенческая социальная философия. Мыслители той эпохи верили в существование *единого*, и притом ступенчатого, пути к цивилизации и социальному развитию. Зарождающаяся «наука об обществе» изучала силы, которые приводили все общества в движение по ступеням этого единого пути, оставляя одни, увы, на «низшей» стадии, представленной американским дикарем, тогда как другие продвигались к вершине цивилизованного развития, представленной Западом.

Эта идея универсального критерия прогресса по западному образцу стала особенностью новой «социальной науки», порожденной Просвещением. Когда Эдмунд Бёрк писал историку времен шотландского Просвещения Уильяму Робертсону по поводу публикации его «Истории Америки» (1777), он отмечал, что

> великая карта человечества разворачивается сразу, и нет ни одного состояния или градации варварства, ни одной формы утонченности, которые не были бы одномоментно у нас на виду; по-разному цивилизованные Европа и Китай; варварство Персии и Абиссинии; неустойчивые нравы Татарии и Аравии; дикость Северной Америки и Новой Зеландии (цит. по: [Meek 1976: 173]).

Просвещенческая социальная наука воспроизводила в своих концептуальных рамках многие из предубеждений и стереотипов дискурса «Запада и Остального мира».

Примеров слишком много, чтобы подробно их перечислять. Рональд Мик утверждает:

> ...читая работы французских и шотландских пионеров [социальной науки] 1750-х годов, невозможно не заметить, что они все без исключения хорошо знали современные исследования американцев; что большинство из них, очевидно, глубоко размышляли об их значении, а некоторые были почти ими одержимы... Исследования американцев дали новым социальным ученым правдоподобную рабочую гипотезу об основных характеристиках «первой», или «самой ранней», стадии социально-экономического развития [Ibid.: 128].

Многие ведущие представители французского Просвещения — Дидро, Монтескье, Вольтер, Тюрго, Руссо — использовали исследования ранних американских индейцев таким образом.

То же самое касается и шотландского Просвещения. В «Теории моральных чувств» Адама Смита (1759) американские индейцы служат стержнем для развернутых контрастов между «цивилизованными нациями» и «дикарями и варварами». Они играют центральную роль и в «Очерках по истории человека» Генри Хоума (1774), «Происхождении различий в рангах» Джона Миллара (1771) и «Опыте истории гражданского общества» Адама Фергюсона (1767).

Вклад, который этот спор о «грубых — утонченных нациях» внес в социальную науку, был не просто описательным. Он стал частью более широкой теоретической рамки, о которой нужно сказать следующее:

1. Она представляла собой решительный отход от мифологических, религиозных и прочих «причин» социальной эволюции в сторону того, что явно распознается как причины материальные — социологические, экономические, экологические и т.д.

2. Она породила идею, что история «человечества» развивалась вдоль единого континуума, разделенного на ряд стадий.

3. Авторы расходились во мнениях относительно того, какие именно материальные или социологические факторы играли ключевую роль в продвижении обществ по этим стадиям. Но один фактор становился все более значимым — «способ существования»:

> В своей наиболее конкретной форме теория утверждала, что общество «естественным» или «нормальным» образом развивалось с течением времени, проходя четыре более или менее отчетливые и последовательные стадии, каждая из которых соответствовала определенному способу существования; эти стадии определялись как охота, выпас скота, сельское хозяйство и торговля. Каждому из этих способов существования... соответствовали разные наборы идей и институтов, связанные с правом, собственностью и правлением, а также различные наборы обычаев, манер и нравов [Ibid.: 2].

И тут возникает удивительный поворот. Просвещение стремилось стать «наукой о человеке». Оно было матрицей современной социальной науки. Оно предоставило язык, на котором впервые определили «современность» (modernity). В дискурсе Просвещения Запад был моделью, прототипом и мерилом социального прогресса. Он прославлял *западные* прогресс, цивилизацию, рациональность и развитие. Однако все это зависело от дискурсивных фигур «благородного vs. неблагородного дикаря» и «грубых и утонченных наций», сформулированных в дискурсе «Запада и Остального мира». Таким образом, Остальной мир был критически важен для формирования западного Просвещения — а значит, и для современной социальной науки. Без Остального мира (или своих собственных внутренних «других») Запад не смог бы признать и представить себя венцом человеческой истории. Фигура «Другого», изгнанного на край концептуального мира и сконструированного как абсолютная противоположность, отрицание всего, что олицетворял Запад, вновь появилась в самом центре дискурса о цивилизации, утонченности, современности и развитии на Западе. «Другой» был «темной» стороной — забытой, вытесненной и отрицаемой, перевернутым образом просвещения и современности.

От «Запада и Остального мира» к современной социологии

На этот аргумент вы можете ответить: «Да, возможно, “наука о человеке” на ранних стадиях *испытала* влияние дискурса “Запада и Остального мира”. Но все это было давно. С тех пор социальная наука стала более эмпирической, более “научной”. Сегодня социология, безусловно, свободна от таких “нагруженных образов. Однако это не обязательно так. Дискурсы не прекращаются внезапно. Они продолжают разворачиваться, менять форму, наделяя смыслом новые обстоятельства. В их кровеносной системе продолжают циркулировать прежние неосознанные предпосылки и непроверенные допущения».

Читатели могли, например, узнать в просвещенческой концепции «способов существования» очертания идеи, которую Карл Маркс (1818—1883), один из «отцов-основателей» современной социологии, впоследствии развил в мощнейший социологический инструмент: его теорию о том, что общество движется вперед классовой борьбой, проходя через ряд отмеченных различными способами производства этапов, среди которых критическим был переход от

феодализма к капитализму. Конечно, есть существенные расхождения между «четырьмя стадиями существования» эпохи Просвещения и «способами производства» Маркса. Но есть и удивительные сходства. В своих «Grundrisse» Маркс упоминает в общих чертах азиатский, античный, феодальный и капиталистический или буржуазный способы производства. Он утверждает, что в каждом из них господствует определенный социальный класс, извлекая экономический излишек через специфический набор социальных отношений. К азиатскому способу (разработанному лишь в общих чертах) Маркс относит Китай, Индию и исламские страны. Он характеризуется: а) стагнацией, б) отсутствием динамичной классовой борьбы и в) господством раздутого государства, выступающего в роли универсального землевладельца. Условия для капиталистического развития здесь отсутствуют. Несмотря на свою ненависть к капиталистической системе, Маркс видел в ней, в отличие от азиатского способа, прогрессивную и динамичную силу, сметающую старые структуры и движущую социальное развитие вперед.

Здесь есть интересные параллели с другим «отцом-основателем» социологии, Максом Вебером (1864—1920). Вебер использовал крайне дуалистическую модель, противопоставлявшую ислам Западной Европе с точки зрения современного социального развития. Для Вебера необходимыми условиями перехода к капитализму и современности (modernity) были: а) аскетические формы религии, б) рациональные формы права, в) свободный труд и г) рост городов. Все это, по его мнению, отсутствовало в исламе, который он репрезентировал как «мозаику» племен и групп, никогда не складывающихся в полноценную социальную систему, но существующих под деспотическим правлением с исламом в роли монолитной религии. Власть и привилегии, как полагал Вебер, передавались между правящими исламскими семьями, которые просто выкачивали богатства через налогообложение. Он называл это «патримониальной» или «пребендарной» формой власти. В отличие от феодализма, она не создала предпосылок для капиталистического накопления и роста.

Конечно, это одни из самых сложных и изощренных моделей в социологии. Вопрос о причинах и предпосылках развития капитализма на Западе занимал историков и социальных ученых на протяжении веков.

И все же некоторые социальные ученые утверждают, что и Марксово понятие «азиатского» способа производства, и веберовская «патримониальная» форма господства содержат следы «ориенталистских» допущений или даже глубоко ими проникнуты. Выражаясь нашими терминами, обе модели подтверждают, что дискурс «Запада и остального мира» продолжает действовать в некоторых концептуальных категориях, резких противопоставлениях и теоретических дуализмах современной (modern) социологии.

В своих исследованиях «Вебер и ислам» (1974) и «Маркс и конец ориентализма» (1978) Брайан Тёрнер утверждает, что и социология, и марксизм подверглись чрезмерному влиянию «ориенталистских» категорий или, если вывести аргумент за рамки ближневосточного и азиатского контекста, дискурса «Запада и Остального мира»:

> Это можно увидеть… в аргументах Вебера об упадке ислама, его деспотической политической структуре и отсутствии автономных городов. <…> Вебер использует базовую дихотомию между феодальными экономиками Запада и пребендарными/патримониальными политическими экономиями Востока [Turner 1978: 7].

> [Он] накладывает на это обсуждение… два дополнительных компонента, ставшие основными положениями *интерналистской* версии развития, — «исламскую этику» и отсутствие предприимчивой городской буржуазии [Ibid.: 45—46].

Марксово объяснение отсутствия капиталистического развития на Востоке сильно отличается от веберовского. Однако его предположение, что это было связано с «азиатским способом производства», идет по схожему пути. Тёрнер так резюмирует аргумент Маркса:

> В обществах, где доминирует «азиатский» способ производства, нет внутренних классовых конфликтов и, следовательно, они застревают в статическом социальном контексте. Социальной системе не хватает базового ингредиента общественных изменений, а именно классовой борьбы между землевладельцами и эксплуатируемым крестьянством. <…> [Например,] у «индийского общества вообще нет истории» [Ibid.: 26—27].

Несмотря на различия, и Вебер, и Маркс строят свои аргументы на основе широких, простых и контрастных противопоставлений, которые вполне отражают оппозиции «Запад — Остальной мир», «цивилизованный — грубый», «развитый — отсталый» из дискурса «Запада и Остального мира». Объяснение Вебера — «интерналистского» типа, так как «он рассматривает основные проблемы “отсталых обществ” как вопрос их внутренних характеристик, рассматриваемых в изоляции от любого международного социального контекста» [Ibid.: 10]. Объяснение Маркса тоже выглядит как «интерналистское». Однако он добавляет некоторые «экстерналистские» черты. Под «экстерналистскими» мы подразумеваем элементы, «относящиеся к теории развития, которая идентифицирует основные проблемы “развивающихся” обществ как внешние по отношению к самому обществу, взятому как единица в структурированном международном контексте» [Ibid.: 11]. В этом тексте мы придерживались «экстерналистского», или «глобального», а не чисто «интерналистского» подхода к возникновению идеи Запада.

Однако эти дополнительные черты направили объяснение Маркса в весьма неожиданное русло. Общества «азиатского» типа, утверждает он, не могут развиться в современные, поскольку им недостает определенных предпосылок. Следовательно, «только введение динамичных элементов западного капитализма» может спровоцировать развитие. Это делает «капиталистический колониализм» (печальной) исторической необходимостью для этих обществ, так как только он способен «разрушить докапиталистические способы, препятствующие их вступлению на прогрессивный исторический путь». Капитализм, по Марксу, должен расширяться, чтобы выжить, постепенно вовлекая весь мир в свою сеть, и именно это расширение «революционизирует и подрывает докапиталистические способы производства на периферии капиталистического мира» [Ibid.: 11]. Многие классические марксисты действительно утверждали, что, какой бы пагубной и разрушительной она ни была, экспансия западного капитализма через завоевания и колонизацию была исторически неизбежной и должна была повлечь за собой долгосрочные прогрессивные последствия для «Остального мира».

Мы уже говорили о некоторых силах, толкавших развивающуюся Западную Европу к расширению в «новые миры». Но было ли оно неизбежным, были ли его последствия социально прогрессивными и был ли это единст-

венно возможный путь к «современности» — эти вопросы сегодня вызывают все больше споров в социальных науках [Modernity and Its Futures 1992]. Во многих частях света экспансия западной колонизации *не* уничтожила докапиталистические барьеры для развития, а сохранила и усилила их. Колонизация и империализм не способствовали экономическому и социальному развитию в этих обществах, большинство из которых остаются глубоко неразвитыми. Там же, где развитие происходило, оно часто было «зависимым».

Разрушение альтернативных образов жизни не обернулось созданием нового социального порядка в этих обществах. Многие из них остаются под властью феодальных правящих семей, религиозных элит, военных клик и диктаторов, управляющих обществами, охваченными повальной нищетой. Разрушение коренной культурной жизни западной культурой для большинства из них — крайне неоднозначное благословение. А по мере того, как человеческие, культурные и экологические последствия этой формы «западного развития» становятся все более очевидными, вопрос, единственный ли это путь к современности, обсуждается с нарастающей остротой. Исторически неизбежный и непременно прогрессивный характер экспансии Запада в остальной мир уже не так очевиден, как это прежде казалось западным ученым.

На этом этапе мы оставим эти вопросы открытыми. Однако это удобный момент, чтобы подвести итог основным аргументам.

Заключение

Конвенциональные взгляды на эти темы фокусируются на особой форме общества, которое мы называем «современным», и на основных процессах, которые привели к его формированию. Они также рассматривают возникновение особой формы знания, сопровождавшей становление этого общества, то, что в эпоху Просвещения называли «науками о человеке», в рамках которых были сформулированы современная (modern) социальная наука и идея «современности» (modernity). Их акцент в целом «интерналистский». Рассказ ведется преимущественно изнутри Западной Европы (Запада), где эти процессы становления впервые возникли.

Мы напоминаем, что это становление было также «глобальным» процессом. У него были важнейшие «экстерналистские» черты — аспекты, которые не объяснить без учета остального мира, где эти процессы не происходили и где общества такого типа не возникли. Это сама по себе обширная тема, и я смог рассказать лишь малую часть истории. Я мог бы сосредоточиться на экономических, политических и социальных последствиях глобальной экспансии Запада; вместо этого я вкратце обрисовал историю этой экспансии, примерно до XVIII века. Я также хотел показать *культурные* и *идеологические* измерения западной экспансии. Ведь если Остальной мир был нужен для политического, экономического и социального становления Запада, он был необходим и для формирования его собственного представления о себе — «западной идентичности» — и западных форм знания.

Здесь и вступает в дело понятие «дискурс». Дискурс — это способ говорить или репрезентировать что-либо. Он производит знание, которое придает форму восприятию и практике. Он часть того, как действует власть. Поэтому он влечет последствия как для тех, кто его использует, так и для тех, кто ста-

новится его «предметом», подчиняясь ему (subjected to it). Запад выработал множество разных способов говорить о себе и о «Других». Но то, что мы назвали дискурсом «Запада и Остального мира», стало одним из самых мощных и определяющих дискурсов. Он стал для Запада доминирующим способом репрезентировать себя и свое отношение к «Другому». Мы проследили, как формировался этот дискурс и как он работал. Мы проанализировали его как «систему репрезентации» — «режим истины».

В измененных и переработанных формах этот дискурс продолжает влиять на язык Запада, его представление о себе и «других», его восприятие «нас» и «их», его практики и отношения власти по отношению к Остальному миру. Это особенно важно для языков расовой неполноценности и этнического превосходства, по-прежнему столь влиятельных во всем мире. Дискурс «Запада и Остального мира», таким образом, не просто не является «формацией» прошлого, представляя лишь исторический интерес, но жив и процветает в современном мире. И одно из неожиданных мест, где его влияние все еще заметно, — это язык, теоретические модели и скрытые допущения самой современной социологии.

Перевод с английского Николая Вокуева

Библиография / References

[Саид 2021] — *Саид Э.* Ориентализм / Пер. с англ. К. Лопаткиной. М.: Музей современного искусства Гараж, 2021.

(*Said E.* Orientalism. Moscow, 2021 — In Russ.)

[Фуко 2004] — *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004.

(*Foucault M.* L'Archéologie du savoir. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)

[Cousins, Hussain 1984] — *Cousins M., Hussain A.* Michel Foucault. London: Macmillan, 1984.

[Foucault 1980] — *Foucault M.* Power/Knowledge. Brighton: Harvester, 1980.

[Hale 1966] — *Hale J.R.* Age of Exploration. New York: Time-Life International, 1966.

[Honour 1976] — *Honour H.* The New Golden Land: European Images of America. London: Allen Lane, 1976.

[Hulme 1986] — *Hulme P.* Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492—1797. London: Methuen, 1986.

[Meek 1976] — *Meek R.* Social Science and the Ignoble Savage. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

[Modernity and Its Futures 1992] — Modernity and Its Futures / Ed. by S. Hall, D. Held, A. McGrew. Cambridge: Polity Press, 1992.

[Newby 1975] — *Newby E.* The Mitchell Beazley World Atlas of Exploration. London: Mitchell Beazley, 1975.

[Roberts 1985] — *Roberts J.M.* The Triumph of The West. London: British Broadcasting Corporation, 1985.

[Turner 1978] — *Turner B.S.* Marx and the End of Orientalism. London: Allen and Unwin, 1978.

[Withey 1987] — *Withey L.* Voyages of Discovery: Captain Cook and the Exploration of the Pacific. London: Hutchinson, 1987.

Николай Вокуев

Структуры чувства «бунтующих периферий»:

РУССКОЯЗЫЧНЫЙ ДЕКОЛОНИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ПЕРСПЕКТИВЕ КУЛЬТУРНОГО МАТЕРИАЛИЗМА И СЕМИОТИКИ КУЛЬТУРЫ

Nikolai Vokuev

Structures of Feeling of "Rebellious peripheries": Russian-language Decolonial Discourse in the Perspective of Cultural Materialism and Cultural Semiotics

Николай Вокуев (Университет Квебека в Труа-Ривьер, докторант Департамента литературы и социальной коммуникации) nikolai.vokuev@uqtr.ca.

Ключевые слова: деколонизация, культурный материализм, семиосфера, культурные медиа

УДК: 316.77+316.73
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_48

В статье анализируются сходства между семиотической теорией культуры (семиосферы) Юрия Лотмана и разработанной Реймондом Уильямсом социологией культуры (культурным материализмом). Автор утверждает, что обе теории чувствительны к контргегемоническому потенциалу периферийной культурной динамики, в том числе антиколониальному, что объясняется, помимо прочего, биографическими траекториями обоих исследователей. Эта двойная оптика (в частности, обращенная к таким понятиям, как «структуры чувства» и «взрыв») применяется для осмысления деколониального дискурса, формирующегося в русскоязычной публичной сфере в контексте драматических событий последних лет.

Nikolai Vokuev (PhD student at the Department of Letters and Social Communication, Université du Québec à Trois-Rivières) nikolai.vokuev@uqtr.ca.

Key words: decolonization, cultural materialism, semiosphere, cultural media

UDC: 316.77+316.73
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_48

The article analyzes the similarities between Juri Lotman's semiotic theory of culture (semiosphere) and Raymond Williams's cultural sociology (cultural materialism). The author argues that both theories are sensitive to the counter-hegemonic potential of peripheral cultural dynamics, including anti-colonial one, which can be explained, among other things, by the biographical trajectories of both scholars. This dual perspective (particularly concepts such as "structures of feeling" and "explosion") is applied to understanding the decolonial discourse emerging in the Russian-language public sphere in the context of the tragic events of the last years.

Глагол «деколонизировать» и производные от него все чаще стали употреблять в одной связке со словами «Россия» и «русская культура». Милитаризация символов национальной культуры, особенно после 2022 года, провоцирует споры о «колониальном» или «имперском» характере российских культурных канонов. Настойчивое требование осмыслить исторический и культурный опыт России с позиций критики колониализма привело к импортированию теоретических рамок постколониальных исследований и деколониальной теории в русскоязычную публичную сферу.

Интеллектуальные ресурсы пост- и деколониализма сами по себе позволяют осмыслить этот процесс. Однако в таком случае нетрудно угодить в ло-

вушку идентификации с материалом, характерную для многих исследователей миноритарных культур (об этом см.: [Калинин, Смола 2022: 264]). Избежать этого можно, задействуя иные теоретические оптики, достаточно чувствительные к контргегемоническому потенциалу периферийной культурной динамики. Таковы, например, теории культуры, разработанные Реймондом Уильямсом и Юрием Лотманом. Сближение этих двух теоретиков кому-то может показаться контринтуитивным. Но все же я постараюсь показать, что идеи Уильямса и Лотмана могут дополнять и усиливать друг друга.

Но для начала — несколько предуведомлений.

1. Постколониальные исследования и деколониальная теория — интеллектуальные традиции, различающиеся своими географическим происхождением, дисциплинарной привязкой и интенциями [Малахов 2023; Bhambra 2014]. Это не мешает именам теоретиков постколониализма и деколониальности, порой через запятую, соседствовать друг с другом. Зонтичный термин «деколониальный дискурс» охватывает обе традиции, не только обращаясь к высокой теории, но и включая в себя публицистические высказывания, критически затрагивающие проблематику российского колониализма и империализма.

2. Я выношу за скобки рецепцию пост- и деколониальной теории в русскоязычном академическом поле (об этом см.: [Малахов 2023; Koplatadze 2019]). Я фокусируюсь на переводе этих теорий и соответствующего им дискурса из университетского в публичное пространство.

3. Важнейшей средой его распространения стали социальные медиа, а именно telegram-каналы, первые шаги по изучению которых уже предпринимаются. В этой же статье речь пойдет о просветительских видео и сайтах, которые продолжают тенденции, сложившиеся в культурных медиа до 2022 года.

Периферийный опыт в постколониальной перспективе

В биографиях Реймонда Уильямса и Юрия Лотмана на удивление много рифм. Оба исследователя родились с разницей в полгода, один в 1921-м, второй — в 1922 году. Оба прошли через Вторую мировую войну. Обоим было тесно в рамках литературоведения: Лотман основал одну из самых влиятельных школ семиотики, Уильямс разработал свою версию социологии культуры и вошел в канон «отцов-основателей» cultural studies. Обоим довелось работать на институциональной периферии. Уроженец валлийской деревни и сын железнодорожного рабочего, Уильямс, окончив Кембридж, преподавал пролетариям в системе образования для взрослых. Лотман, чей выпуск из Ленинградского университета пришелся на годы государственного антисемитизма, смог устроиться лишь старшим преподавателем в Тартуском университете в недавно присоединенной к Советскому Союзу Эстонии.

Эти жизненные траектории несут в себе также и принципиальные различия, которые отчеканились в несхожих политических взглядах. Притом что оба в определенный момент стали стремиться к достижению независимости от метрополии, один — для Уэльса, второй — для Эстонии, за этим желанием скрывались разный опыт и разные политические ориентиры. Выходец из рабочей семьи и социалист Уильямс не понаслышке знал, как работает культурная гегемония с ее механизмами включения и исключения. Либералу Лотману

эти механизмы тоже были знакомы, но его эволюция была иной. Родившись в бывшей метрополии в семье традиционной петербуржской интеллигенции, он оказался на периферии в результате очередных пертурбаций советской политической конъюнктуры.

Так или иначе, *периферийный опыт* дает нам ключ к пониманию взглядов обоих теоретиков на феномен колониализма. Так, в одной из «Бесед о русской культуре» Лотман, отклоняясь от темы, рассуждает о позитивных для Швеции последствиях ее поражения в Полтавской битве, ознаменовавшего конец шведского империализма и начало мирного существования и экономического благополучия страны: «Подобная *деимпериализация* в истории очень часто играет положительную роль. Расширение территории зачастую оказывается мнимой победой, которая влечет за собой перенапряжение экономики» [Лотман 2005: 502]. Несколькими лекциями ранее он дает колониализму и милитаризму моральную оценку, напоминая об их пагубном влиянии на «дух общества» в XX веке, в том числе в самих метрополиях [Там же: 476]. Он связывает это влияние с «комплексом оккупантов», которые «вычеркивают» свою культуру и не принимают чужой [Там же]. Как полагает Максим Вальдштейн, эта критика содержала в себе аллюзии на эстонские реалии: «оккупантами» местные жители называли русских переселенцев [Waldstein 2007: 592].

При этом сам Лотман занимал в Тартуском университете амбивалентную позицию преподавателя русского языка и литературы, по должности претворяя в жизнь колониальную культурную политику советской метрополии. Это не помешало ему в 1989 году избраться в Совет уполномоченных Народного фронта Эстонии. За год до этого он публично поддержал закон, придававший эстонскому языку статус государственного в тогда еще советской Эстонии. Лотман выучил эстонский и выступал за двуязычие, полагая, что в республике не обойтись без русского языка, однако и приезжие должны «освоить язык, на котором говорит коренное население» [Лотман 2005: 255]. Он аргументировал это тем, что «каждый язык — дверь в иную культуру, один из важнейших инструментов познания не только ее, но и своей собственной» [Там же]. Изложенные выше доводы выдают культуроцентризм лотмановской позиции по политическим вопросам. Политику, как пишут Николай Поселягин и Елена Струкова, он воспринимал как эпифеномен «неких глубинных процессов, идущих в толще семиосферы» [Поселягин, Струкова 2013: 537]. Независимость Эстонии была для него значима не столько политически, как построение национального государства (это было бы равнозначно неприемлемому для Лотмана отказу от культурного диалога), сколько семиотически — как освобождение «от диктата навязанных Москвой догм и канонов» и вхождение в «содружество взаимодействующих культур» [Там же: 540—541].

Критические взгляды Реймонда Уильямса на империализм сами часто становились объектом критики. Эдвард Саид, признававший большое влияние, оказанное на него британским теоретиком, утверждал, что тот проигнорировал имперский опыт в своих ранних работах, а в «Деревне и городе» посвященные этому опыту страницы «занимают по отношению к основной идее книги периферийное место» [Саид 2012: 153; Williams 1973]. Пол Гилрой и вовсе сравнил Уильямса с консерватором Энохом Пауэллом, прославившимся своим расизмом и мигрантофобией [Gilroy 1987: 49]. Причиной тому послужил фрагмент поздней работы Уильямса «На пути к 2000 году» (1983), затрагивающий проблему «недавних иммиграций» в Великобританию «более за-

метно отличающихся народов» [Williams 2015: 149]. Уильямс не только отказался приравнивать к расизму все возникающие на этой почве социальные напряжения, но и раскритиковал «стандартный либеральный» аргумент в защиту мигрантов: «Они такие же британцы, как и ты» [Ibid.: 150]. Настаивая на необходимости активной юридической и социальной защиты меньшинств, он тем не менее утверждал, что такого рода аргументы подменяют их полноценную социальную интеграцию апелляцией к формальным определениям из арсенала правящего класса.

Неприятие понятий «нация» и «раса» как пустых идеологических категорий логически вытекает из культурного материализма Уильямса, в котором культура и идентичности рассматриваются как части «материального социального процесса». Политические процессы вроде провозглашения государства или формирования (национальной) идентичности оказываются для него искусственными феноменами, в отличие от «реальных» исторических и культурных процессов. Это и роднит его с Лотманом. В то же время его интересуют локальные условия социальной интеграции, которые, как и глобальные экономические и экологические проблемы, не схватываются национальной и этатистской идеологией правящего класса. Критики, упрекающие Уильямса в эссенциализме, забывают о том, что он видел альтернативу национализму в формировании новых «социальных идентичностей» на основе самоорганизации людей вокруг общих интересов и для решения общих проблем. Как забывают они и о том, что свою надежду на успех такой интеграции он связывал с историей родной деревни на границе Уэльса и соседних шахтерских долин, куда в XIX веке массово съезжались мигранты и где в течение двух поколений возникли «одни из самых удивительно крепких и взаимно лояльных сообществ, о которых у нас есть сведения» [Ibid.: 152].

Судьба валлийца и связанный с этим опыт внутренней колонизации, по мнению последователей Уильямса, позволяет записать его в ряды постколониальных интеллектуалов. И если в своих исследованиях он действительно редко обращался к проблемам империализма и колониализма, то немало места их анализу он уделил в своих романах и особенно в статьях об Уэльсе, написанных начиная с 1970-х годов [Dix 2007; Williams 2021a]. На это же время приходится его поддержка Plaid Cymru, левой националистической партии, выступавшей за независимость Уэльса (миноритарные национализмы Уильямс считал обоснованными). Так, в статье 1971 года для «The Guardian» «Кто говорит за Уэльс?», в названии которой ухо постколониального исследователя может уловить знакомые — хотя и анахроничные — коннотации, Уильямс пишет:

> ...в позднекапиталистических обществах одни из самых мощных кампаний начинаются со специфических и не апроприированных (и потому неизбежно маргинальных) форм опыта и конкретных ситуаций. Black Power в Соединенных Штатах, гражданские права в Ольстере, язык в Уэльсе — это опыт, сравнимый... со студенческим движением и борьбой за эмансипацию женщин. На ранних стадиях эти кампании склонны подчеркивать исключительность локального опыта, который, конечно, аутентичен, но тем не менее важен прежде всего как индикатор кризиса общества в целом [Williams 2021b: 65].

Конечно, от таких попыток сравнить опыт чернокожих американцев с опытом валлийцев и вписать его в более широкий контекст можно отмахнуться, к при-

меру как от проявления так называемой белой хрупкости (white fragility). В схожем ключе антрополог Дональд Нонини прочитывает главу «Новая метрополия» из книги «Деревня и город», в которой Реймонд Уильямс рассматривает британский империализм как расширение отношений между городом и деревней, тем самым встраивая капитализм и колониализм в общую аналитическую и историческую рамку. В том, что он вычитывает в романах писателей из бывших колоний не борьбу против британского колониализма и расового угнетения, а «сопротивление деревенских людей английской власти», Нонини видит упорное нежелание исследователя касаться проблем расизма [Nonini 1999: 173].

Тем не менее каким бы проблематичным ни казалось наследие Лотмана и Уильямса сквозь пост- и деколониальную призму, их теории культуры остаются достаточно чувствительными и гибкими, чтобы применить их к колониальной проблематике.

Семиосфера как реализованная означающая система

Тартуско-московская школа возникла в том же 1964 году, что и бирмингемский Центр современных культурных исследований, институциональное ядро британских cultural studies (он не был напрямую связан с Уильямсом, но его сотрудники, включая Стюарта Холла, испытали влияние его ранних работ). Этим, а также общим интересом к семиотике и к изучению культуры сходства, пожалуй, и исчерпываются. Советские семиотики увлекались историческими штудиями и поисками универсальных механизмов культуры и языков их описания. Они ориентировались на кибернетику и структурную лингвистику. Британцев же интересовали медиа и современная популярная культура, репрезентации класса, гендера и этничности. Cultural studies были изначально политизированы и связаны с новыми левыми. Центром их притяжения долгое время оставались социология и марксизм, не вызывавшие симпатий у тартуско-московских семиотиков. Политический импульс последних находил выход в поиске ниш и трещин в конструкции советского режима. «Параллельная наука», каковой являлись советские исследования знаковых систем, была способом сосуществования с режимом [Waldstein 2008]. Неспроста советские семиотики выработали эзотерический язык, непроницаемый как для цензоров, так и просто для непосвященных.

В то же время, как бы ни стремились советские семиотики к «чистой», не запятнанной идеологией науке, многие из них воспроизводили традиционалистский миф о «структурной неизменности русской культуры» [Калинин 2009: 41]. Поздние работы Лотмана, в которых он отходит от структурализма и обращается к изучению культурной динамики, отчетливо выделяются на этом фоне, консервативном в своих идеологических координатах.

В работе 1992 года «Культура и взрыв» Лотман пишет о сложных взаимодействиях постепенных и взрывных процессов в истории культуры. Определяя эти процессы как «враждебные», сам исследователь занимает позицию над схваткой и делает выбор в пользу «тернарных семиотических систем», стабилизирующих эти отношения [Лотман 1992: 18]. Любопытно, что политическое при этом описывается деполитизированным языком: «врагами» у Лотмана

оказываются процессы, но не политические субъекты или социальные группы. Эта черта еще больше характерна для его текстов о семиосфере, язык которых часто тяготеет к естественно-научному описанию (на выбор этого термина Лотмана вдохновили труды Владимира Вернадского о биосфере и ноосфере). Политическое, активно эксплуатируемое официальной наукой, было вытеснено из языка «параллельной» науки о знаках.

Лотман настаивал на неоднородности семиотического пространства (семиосферы): в нем сосуществуют разные языки, между которыми постоянно происходят процессы взаимного перевода, что еще больше умножает их разнообразие. Под переводом можно понимать любой коммуникативный акт, когда сообщение переносится из одной культурной системы в другую. Это неизбежно порождает ошибки интерпретации, но они же позволяют возникать и новым смыслам. Особенно активно процессы перевода происходят на границах и периферии семиосфер, и это залог их постоянного обновления. Но его сдерживает противоположная тенденция. Динамика внутри семиосферы определяется ассиметричными отношениями между ее центром и периферией. Если периферию отличают изменчивость языков и высокая интенсивность семиотических процессов, то для центра характерна сильная структурная организация, унификация и стандартизация. Причем порой центр стремится заместить ими реальное языковое многообразие. Структурная организация семиотической системы (например, через создание грамматик, кодификацию обычаев и юридических норм) находит завершение на этапе самоописания. На этой стадии грамматика одного культурного диалекта становится метаязыком описания культуры как таковой [Лотман 1996: 170—171].

Чтобы применить эту модель к анализу актуальных политических и культурных процессов, мы должны обратиться к вытесненному из нее политическому. В терминах самой семиотики культуры возвращение вытесненного — это не что иное, как перемещение семиотических элементов из периферии семиосферы в ее центр. Таким образом, реполитизация семиосферы означает попытку найти в лотмановском наследии обломки политического дискурса, вытесненные на периферию. Мы можем найти их в «Статьях по типологии культуры», где Лотман писал о культуре как об области «постоянной борьбы, социальных, классовых и исторических столкновений и конфликтов»: «Разные социальные и исторические группы, борясь за информацию, стремятся ее монополизировать» [Лотман 1970: 6].

Такая интерпретация — ретроспективная, двигающаяся от поздних работ к более ранним, — может показаться насилием над материалом. И все же сам Лотман считал новые интерпретации условием реактуализации «текстов культуры», проявляя при этом интерес к палиндрому как явлению зеркальной симметрии и элементарной «машине» диалога и производства новых смыслов [Лотман 1984]. Прочтение лотмановского теоретического наследия в обратном (как при чтении палиндрома) направлении — от «Культуры и взрыва» к «Статьям по типологии культуры» — может оказаться продуктивным.

Приведенная выше цитата позволяет иначе взглянуть на лотмановские тексты о семиосфере и увидеть за ассиметричными отношениями центра и периферии борьбу различных социальных групп за символическую гегемонию. Она позволяет также выйти за рамки либерального мейнстрима, характерного для позднего Лотмана, и его фиксации на исторической роли отдельных фигур («людей взрыва»).

Перепрочитанная таким образом концепция семиосферы оказывается очень созвучна теоретическим построениям Реймонда Уильямса. Его позднее определение культуры как «реализованной означающей системы» [Williams 1981: 208] совпадает с некоторыми формулировками тартуско-московской школы. В то же время семиотика культуры для Уильямса — не универсальный метаязык, а лишь один из методов культурного и социального анализа. Знаковая система, замечает он, «сама является специфической структурой социальных отношений» [Williams 1977: 140]. Поэтому полноценный анализ должен обращаться также к институциям, социальным и культурным формациям, вовлеченным в производство знаков.

«Культурный материализм» Уильямса — результат пересмотра ортодоксальной марксистской концепции базиса и надстройки. Эту дуалистическую модель он заменяет грамшианской концепцией гегемонии, истолкованной как динамический процесс. При этом он переосмысляет и отношения детерминации, интерпретируя их одновременно как установление границ и ответное давление, оказываемое на них. Основным элементом гегемонии в его теории культуры становится «селективная традиция», понятая как часть материального социального процесса и заключающаяся в отборе одних смыслов и практик и исключении других. Ее продукт — постоянно обновляющаяся *доминантная* культура, инкорпорирующая индивидов в социальный порядок. При этом всегда остаются неабсорбированные смыслы и практики, связанные как с *остаточными* (то есть восходящими к историческому прошлому, к прежним социальным порядкам), так и с *зарождающимися* формациями. И те и другие могут быть *альтернативными* и *оппозиционными*, то есть бросающими вызов доминантной культуре. Границу между ними бывает сложно провести, так как она зависит от самой доминантной культуры: *альтернативные* смыслы и практики могут легко оказаться *оппозиционными*, если та воспримет их как экзистенциальную угрозу [Уильямс 2012; Williams 1977].

Трудно не заметить сходств между центром семиосферы и доминантной культурой, самоописанием и селективной традицией, «быстро созревающими» периферийными центрами и альтернативными/оппозиционными культурами. Не случайно оба теоретика выбирают в качестве примера оппозиционной культуры и «бунтующей периферии» художественный авангард XX века [Лотман 1996; Williams 1989]. Сохраняющие же активность остаточные культурные формации соответствуют в лотмановских работах фрагментам культурной памяти, которые в любой момент могут вновь актуализироваться.

Социологический язык Уильямса и семиотический язык Лотмана дополняют друг друга, высвечивая разные аспекты функционирования гегемонии. Культурный материализм дает систематическое описание «социальных, классовых и исторических столкновений и конфликтов» в культуре, которого мы не найдем у Лотмана. В свою очередь, семиотическая теория советского ученого содержит детальный разбор того, что собой представляет «реализованная означающая система». Кроме того, концепция семиосферы расширяет социальный и культурный анализ за счет категории «перевода», подчеркивающей роль трансферов в культурной динамике.

Сопоставление культурных теорий Лотмана и Уильямса позволяет по-новому взглянуть на многозначные и довольно размытые понятия «взрыва» и «структур чувства». В своих последних текстах тартуский семиотик вводит категорию «взрыва», чтобы обозначить иную по отношению к постепенным

трансформациям и в то же время связанную с ними логику исторического развития. «Взрыв» — это момент внезапных и непредсказуемых исторических изменений, когда система может перейти на новый путь развития. В то же время этот концепт отсылает к порождению новых смыслов, возникающих при столкновении различных «смысловых пространств» (то есть при переводе, пересечении границ семиосферы) [Лотман 1992: 42—43].

«Структуры чувства» Уильямса тоже возникли на пересечении «смысловых пространств» — марксизма и кембриджского литературоведения. Они сочетают в себе ригидность («структуры») с изменчивостью («чувства»). В ранних текстах Уильямса этот термин отсылал к чему-то вроде Zeitgeist и обозначал поколенческие сдвиги в культуре, но позже под влиянием Антонио Грамши британский теоретик стал связывать его с зарождающимися (контргегемоническими) формациями — появлением новых классов или мутациями и расколами внутри старых. «Структуры чувства» — это социальный опыт «*в состоянии взвеси*» (курсив автора), еще не осевший и не принявший застывшие дискурсивные формы [Williams 1977: 133].

И «взрыв», и «структуры чувства» локализованы на периферии — там, где формируются новые смыслы, созревают новые центры и зарождаются новые формации. Социальный опыт становится «взвесью» там, где сталкиваются «смысловые пространства» и происходит семиотический «взрыв». И хотя Уильямс отмечал, что «структуры чувства» проявляют себя в литературе и искусстве — как порой едва заметное изменение или нарушение существующих форм, — я попробую применить обе категории к дискурсивным практикам, возникающим на периферии русскоязычной публичной сферы.

Деколонизация и взрыв

После февраля 2022 года Россия вошла в состояние, в котором дальнейшая ее история стала непредсказуемой (вспомним, к примеру, «поход» Евгения Пригожина на Москву). Границы самого Российского государства оказались условными и подвижными. В этом историческом контексте, точно соответствующем лотмановскому понятию «взрыва», в оппозиционном сегменте русскоязычной публичной сферы стал обретать форму дискурс с «деколонизацией» на месте ключевого означающего.

Призывы осваивать антиколониальную оптику в культурной журналистике и критике звучали и раньше, в контексте полемики о так называемой новой этике, которой российская публичная сфера отозвалась на движения #MeToo и Black Lives Matter[1]. Однако тон в тех дебатах все же задавали голоса феминисток. Споры о деколонизации возникли на месте старого дискурсивного разлома. Неспроста новые деколониальные медиа берут в союзники радикальный феминизм и выступают в защиту гомосексуалов, чем отпугивают некоторых традиционалистки настроенных сторонников деколонизации из числа коренных народов. Последнее — признак гетерогенности дискурса деколонизации, под которой группы с пестрыми идеологическими ориента-

1 *Кувшинова М.* Настало время ангажированной критики (потому что другой не бывает) // Kimkibabaduk. 2020. 25 апреля (https://web.archive.org/web/20200609055939/https://kkbbd.com/2020/04/25/we-all-are-biased/ (дата обращения: 11.01.2025)).

циями понимают разные политические проекты, от федерализации до распада страны. Так, проведенный Media Resistance Group анализ деколониальных telegram-каналов выявил четыре отчасти пересекающихся кластера: каналы, работающие в поле деколониальной мысли и освещающие повестку коренных народов; каналы, связанные с Форумом свободных народов пост-России[2]; этнические сепаратисты и регионалисты; и даже каналы русских националистов, воюющих на стороне Украины[3].

Однако в фокусе моего внимания лежат другие медиа — сайты и видео с культурно-просветительским уклоном, обеспечившие перевод пост- и деколониальных идей в русскоязычную публичную сферу.

Несмотря на споры о «новой этике», «культурное» сообщество в России второй половины 2010-х переживало деполитизацию. Короткий период политизации в начале десятилетия, когда либеральные культурные медиа публиковали репортажи о протестах и выносили на обложки политические лозунги и портреты Алексея Навального[4] и Pussy Riot, уступил место тенденции, которую я называю «образовательным поворотом» [Vokuev 2024: 139—140]. Еще на излете протестов в 2012 году либеральные журналисты стали задумываться о необходимости просвещения и распространения гуманитарного знания среди россиян. Появление новых культурно-просветительских медиа не заставило себя долго ждать. Публичные лекции и курсы стали востребованным медийным жанром. Все это происходило на фоне имплементации государством неотрадиционалистской культурной повестки, которая тоже находила медийно-просветительское воплощение (примером может служить сайт «Культура.РФ»).

При этом важность самих канонов не ставили под сомнение ни Кремль, ни либеральная оппозиция. Однако первый надежно вычищал из них политическое содержание, мешавшее редуцировать их до символов госпатриотизма. Напротив, сайт «Арзамас», как будто отыгрывая травму поражения Болотной, обращался в своих материалах к мотиву противостояния репрессивным государственным аппаратам (курсы о декабристах и советских диссидентах, радиопостановка по роману Оруэлла, статья о белорусской протестной культуре). А сайт о русской литературе «Полка», по словам его основателя Юрия Сапрыкина, стремился освободить литературную классику от навязанной ей идеологии (см.: [Ibid.: 150]).

Проиграв политическую борьбу в 2011—2012 годах, российская либеральная интеллигенция увлеклась культурным просвещением, ретировавшись, по выражению Кирилла Кобрина, в привычное для нее «пространство между Пушкиным и Мандельштамом», «в тщательно выведенную из поля актуальности культуру» [Кобрин 2019: 271]. Освоение пост- и деколониальной мысли повлекло за собой пересмотр отношения к культурным канонам, равно как и проблематизацию господствующих исторических нарративов. Но этот процесс по-новому актуализировал медийные форматы, выработанные еще в рамках «образовательного поворота».

---

2 Признан Генеральной прокуратурой РФ нежелательной организацией.

3 *Media Resistance Group*. Распад // Syg.ma. 2023. 25 ноября (дата обращения: 11.01.2025).

4 Включен Росфинмониторингом в список лиц, причастных к экстремизму и терроризму.

Первый публичный курс о постколониальных исследованиях постсоветского пространства вышел еще в 2020 году по инициативе антрополога Сергея Абашина и при поддержке платформы «Syg.ma», опубликовавшей записи и расшифровки лекций[5]. Редакция платформы продолжила популяризировать постколониальный дискурс в своем сайд-проекте — на сайте «EastEast», отдельной рубрикой которого стал «Словарь постколониальных исследований»[6].

В 2022 году редакция Syg.ma объявила о намерении превратить платформу в «полифонию всех языков Восточной Европы и Центральной Азии»[7]. На сайте были опубликованы статьи двух украинских интеллектуалов, интерпретирующих политику России в деколониальной перспективе, что, по-видимому, стало одной из причин его блокировки Роскомнадзором[8].

Летом того же года команда трэвел-блога «Perito Burito» приняла на работу новую главную редакторку, антропологиню Елену Срапян. Под ее руководством и под новым названием команда «Perito.media» сосредоточилась на популяризации постколониальных исследований и их применении к российским реалиям: «Мы стремимся сделать постколониализм общим знанием, а каждый наш материал так или иначе касается колониальных отношений» (в данный момент эта фраза на странице с описанием сайта отсутствует)[9]. Медиа «о культуре и территориях» стало публиковать интервью, статьи социальных исследователей и «автоэтнографические» колонки о культурных идентичностях. Елена Срапян объясняла спрос на такие материалы тем, что после февраля 2022 года российское общество оказалось в ситуации «резкого падения престижности» титульной идентичности и «реверса этнической иерархии» [Vokuev 2024: 152].

Тем же летом группа исследователей, культурных работников и активистов запустила «Beda.media»[10]. В отличие от «Perito», этот сайт, одновременно более активистский и более академический, прямо опирается на деколониальную теорию. «Beda» публикует статьи, популяризирующие деколониальную оптику и исследования колониальной истории и современности России. По словам сотрудниц этого медиа, «Beda» занимается «картографией российского империализма» и стремится доказать, что Россия остается империей [Ibid.: 153].

В октябре 2023 года историк культуры Илья Кукулин выступил с серией онлайн-лекций под названием «Русская культурная история и постколониальная мысль»[11]. В них он рассматривал основные положения постколониальной теории, возможность ее применения в российском контексте и искал тради-

---

5 Проект Tashkent-Tbilisi // Syg.ma (дата обращения: 24.01.2025).

6 Словарь // EastEast (https://easteast.world/ru/categories/5 (дата обращения: 16.10.2024)).

7 *Syg.ma team*. Возобновление работы и программа на 2022 год // Syg.ma. 2022. 1 апреля (дата обращения: 16.10.2024).

8 *Радинский А*. Дело против Российской Федерации // Syg.ma. 2022. 6 апреля (дата обращения: 16.10.2024); *Ивахив А*. Деколонизация и вторжение в Украину // Syg.ma. 2022. 7 апреля (дата обращения: 16.10.2024).

9 *Perito*. О проекте / контакты // Perito. 2022 (https://perito.media/about (дата обращения: 16.10.2024)).

10 Издание заблокировано Роскомнадзором.

11 *Кукулин И*. Российская культурная история и постколониальная мысль: возможности концептуализации и границы применимости // YouTube. 2023 (https://www.youtube.com/playlist?list=PLzNN5L-CoQwugBN5VfmmRjGXFP1UNgBe5 (дата обращения: 16.10.2024)).

ции сопротивления колониализму в самой русской культуре. Публичные лекции были организованы и транслировались на «YouTube» командой бывшего Сахаровского центра[12]. Параллельно в октябре того же года стартовал курс «Россия и деколонизация», организованный художницей и писательницей Екатериной Марголис[13], философом Михаилом Юдаиным и социальным психологом Владимиром Понизовским. В курсе приняли участие и другие исследователи, работающие над проблемами российского колониализма, а также представители пострадавших от него народов[14].

Культурные медиа и публичные курсы оказались каналами, по которым языки постколониальных исследований и деколониальной теории стали все более активно проникать в русскоязычную публичную сферу. Здесь же стоит упомянуть и некоторые общественно-политические медиа, такие как «Doxa»[15] и, с оговорками, «Радио Свобода»[16].

Несмотря на различия, «Perito» и «Beda» ставят вопрос о российском колониализме и империализме и предоставляют площадку для этнических меньшинств, чьи голоса и опыт маргинализированы в ведущих российских медиа. Оба сайта схожим образом включают голоса субалтернов в импортированные концептуальные рамки (осуществляя их перевод в лотмановском смысле). На более локальном уровне в таком же ключе действует сайт «Коми Daily»[17]. Что касается ревизии культурных канонов, тактики здесь могут варьироваться — от поиска «ресурсов сопротивления государственной риторике» в неподцензурной литературе и неофициальной науке до выявления симптомов «имперскости» в литературной классике (статьи Екатерины Марголис[18] на сайтах «Новой газеты Европа»[19] и «Радио Свобода»[20]).

«Деколонизация» сегодня — это гетерогенный дискурсивный «снежный ком», в котором разнородные политические ориентации, исторический опыт угнетенных групп и личные истории смыкаются с концептами академических и критических дискурсов пост- и деколониализма. Это «структура чувства», социальный опыт «в состоянии взвеси», опыт с еще не устоявшейся грамматикой. В то же время это быстро созревающий центр на периферии русскоязычной семиосферы. Центр, который обладает всеми признаками зарождающейся оппозиционной культуры. Разбросанные по этой статье сведения о блокировках сайтов и репрессивные категоризации («признан в России…») красноречиво свидетельствуют: доминантная культура воспринимает ее как экзистенциальную угрозу.

Сложно прогнозировать, насколько далеко зайдет этот процесс, непредсказуемый, как любой «семиотический взрыв». Но мы уже видим линии разлома,

12 Региональная общественная организация «Общественная комиссия по сохранению наследия академика Сахарова» внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов и ликвидирована российскими властями.

13 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

14 Россия и деколонизация: введение // YouTube (https://www.youtube.com/@decolonisation-ru (дата обращения: 16.10.2024)).

15 Признано Генеральной прокуратурой РФ нежелательной организацией.

16 Признано Генеральной прокуратурой РФ нежелательной организацией.

17 Внесен ФСБ РФ в список террористических организаций.

18 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

19 Признана Генеральной прокуратурой РФ нежелательной организацией.

20 Признано Генеральной прокуратурой РФ нежелательной организацией.

спровоцированные им в рядах либеральной интеллигенции — группы, по-прежнему доминантной в русскоязычном оппозиционном поле. Если одни упорно не замечают его на «новой карте российского публичного пространства», то другие объявляют крестовый поход против «идеологии постколониализма» и записывают Эдварда Саида и Франца Фанона в «фальсификаторы науки»[21]. Третьи, как журналисты Сергей Смирнов[22] и Михаил Зыгарь[23], записывают видео о колониальной истории России[24]. Четвертые прививают новую оптику к дискурсу о коллективной ответственности россиян. Остановимся подробнее на этой четвертой группе, в частности — на, возможно, не самом репрезентативном, но растиражированном примере дискурса деколонизации, статьях Екатерины Марголис[25]. Этот пример интересен тем, что вскрывает некоторую парадоксальность перевода деколониального дискурса в русскоязычную семиосферу.

В своих статьях, как и в упомянутом выше организованном при ее участии курсе, Екатерина Марголис[26] выявляет колониальные и имперские мотивы в русской литературной классике — в текстах Пушкина, Лермонтова, Достоевского, Толстого, Бродского. Писательница критикует квазирелигиозное отношение российской интеллигенции к культурным канонам. За нежеланием читающей публики подвергнуть эти каноны ревизии, по ее мнению, скрывается отказ от авторефлексии и ответственности. Отказ этот наряду с «имперством» крепко вшит не только в русскую литературу, но и в национальный «менталитет».

Марголис[27], как это часто делает постсоветская интеллигенция, ставит клинический диагноз всему российскому обществу — синдром реактивного расстройства привязанности. В этой перспективе руководство страны неизбежно видится не как внешняя сила, а как «злокачественное новообразование», выросшее «откуда-то изнутри больного организма». На фоне таких обобщений бросается в глаза отсутствие рефлексии над недавним историческим опытом, скажем, над «шоковой терапией» и неолиберализмом 1990-х и 2000-х. Общенациональная подмена ценностей лагерными понятиями привычно выво-

---

21 *Галямина Ю.** Пять дискурсов вокруг войны: новая карта российского публичного пространства // Re: Russia. 2024. 3 октября (https://re-russia.net/expertise/0194/ (дата обращения: 16.10.2024)); *Вахштайн В.** «От моря до реки» — что хочет молодежь на Западе? // YouTube. 2023 (https://www.youtube.com/watch?v=zxdoLqyg8Ac (дата обращения: 16.10.2024)). Последний тип реакции — идеологическая борьба с постколониализмом — особенно обострился на фоне войны Израиля и Палестины.

* Внесены Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

22 Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

23 Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

24 *Зыгарь М.** Завоевание Сибири — такое же, как колонизация Америки. О чем нам не рассказывали на уроках истории? // YouTube. 2024 (https://www.youtube.com/watch?v=OWz5fqqmb10&t=739s (дата обращения: 16.10.2024)); *Смирнов С.** Россия и колониализм. Восстания ненцев // YouTube. 2023 (https://www.youtube.com/watch?v=SnEefDxz1z4 (дата обращения: 16.10.2024)).

* Внесены Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

25 Ниже приведены цитаты из статей, опубликованных «Новой газетой Европа» и «Радио Свобода», а также из интервью Екатерины Марголис* изданию «Sota». Все три издания объявлены в России «нежелательными организациями», что предполагает запрет на распространение их материалов. По этой причине в статье отсутствуют ссылки на цитируемые публикации.

* Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

26 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

27 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

дятся из ГУЛАГа и построенных по его модели детских учреждений, воспроизводясь из поколения в поколение.

Екатерина Марголис[28] часто ссылается на Ханну Арендт и американского историка Тимоти Снайдера. В семнадцати изученных мной статьях встречаются и имена Эдварда Саида и Гаятри Спивак, оба по одному разу. Теоретики пост- и деколониализма почти полностью отсутствуют среди упоминаемых авторов. Если к таковым, конечно, не относить специалистку по whiteness studies Робин ДиАнджело, появление которой в статьях Марголис[29] само по себе показательно. Ее концепция «белой хрупкости» выносит за скобки классовые различия и нивелирует опыт расиализации отдельных групп самих белых (например, мигрантов из Восточной Европы), так что даже упоминание этого опыта объявляется признаком той самой white fragility. Так и Екатерина Марголис[30], упреждая упреки в эссенциализации, заранее связывает их с нежеланием критиков брать на себя ответственность за колониализм и милитаристскую агрессию. И все же обилие органицистских и медикализирующих метафор в ее текстах (раковая опухоль, «имперскость» как наследственная болезнь и «неубиваемый встроенный ген») вкупе со спекуляциями на тему «менталитета» подводят ее к опасной грани с эссенциализмом. Перешагнуть эту грань не позволяет убежденность в том, что преодолеть «имперскость» можно и нужно. Решение, как водится, лежит в плоскости не коллективных действий, а личного выбора: надо взять на себя ответственность и научиться «различать имперство в себе и отделять его от собственной личности». Впрочем, этот призыв обращен скорее к просвещенной публике. Для нации же в целом нужна принудительная программа по «дерашизации».

В текстах Марголис[31] то и дело встречаются заимствованные из деколониальной теории понятия: «деколонизация знания и сознания», «эпистемологический колониализм». У латиноамериканских теоретиков деколониальности они органично вытекали из критики западной рациональности и модерна, неразрывно связанных с колониализмом. У Марголис[32] же эти концепты оказываются вмонтированы в строй мысли, который, напротив, утверждает превосходство западной цивилизации. Ее критика российской «имперскости» — это критика «архаичного» и «анахроничного» общества (оба эпитета взяты из статей) с позиций прогресса и цивилизации («мира ценностей»): «Исторические часы в умах россиян застряли более чем на полвека, и им неведома огромная работа по деколонизации… идущая в мире уже восьмой десяток лет». Постколониализм оказывается не чем иным, как очередным достижением западной цивилизации, научившейся прислушиваться к голосам угнетенных. Неотрефлексированное имперское происхождение самого этого строя мысли становится очевидным, когда Екатерина Марголис[33] рассуждает в одном из интервью (от 24 февраля 2024 года) о программе «дерашизации», которую она предлагает как аналог экзамена на водительские права россиянам, желающим «быть частью цивилизованного мира» и «пользоваться интернетом, наушниками, iCloud или чем-то еще».

---

28 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.
29 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.
30 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.
31 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.
32 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.
33 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

В результате перевода понятий пост- и деколониальной теории в семиосферу российской либеральной мысли они встраиваются в господствующую там «грамматику» и меняют свое значение. Но этот перевод также провоцирует «созревание» нового периферийного центра, вокруг которого зарождается новая культурная формация или даже фракция. Екатерина Марголис[34] и ее сторонники проявляют признаки раскольничества, отмежевываясь от российских либералов и иронически именуя их «хорошими русскими». Обсессивная критика «хороших.ру» становится у некоторых из них едва ли не самоцелью. В то же время эта версия дискурса деколонизации сохраняет долю преемственности с традиционным либеральным диссидентством, одновременно оппонирующим и «народу», и «власти». Если миноритарные этнические группы получают своего рода «индульгенцию» как субалтерны, то представители «титульного народа» зачастую по умолчанию представляются носителями того же «рашизма», которым заражено руководство страны. В политическом смысле такого рода дискурсивные акценты рискуют оказаться оплошностью сродни той, что совершили протестующие с Болотной, разыгравшие карту культурного превосходства как над Кремлем, так и над условным «Уралвагонзаводом» — собирательным общим местом, отсылающим к якобы по умолчанию лояльному власти «глубинному народу» (об этом см.: [Калинин 2017]). Тем самым либеральный извод дискурса деколонизации сам уступает свою потенциальную аудиторию не только ультранационалистическим организациям, но и официальному антиколониализму Кремля, объявляющему русский народ авангардом борьбы с западным империализмом и демонстрирующему очередной пример того, как доминантная культура абсорбирует оппозиционные элементы, включая их в свое самоописание.

Теории Уильямса и Лотмана, как я пытался показать в этой статье, позволяют отстранить злободневные и полемически заряженные дискурсы и сместить фокус на обстоятельства их проникновения и функционирования в коммуникативном пространстве культуры. Культурный материализм Уильямса удерживает в своем внимании связь альтернативных и оппозиционных смыслов и практик с институциями и социальными формациями и помещает их в поле взаимодействия с доминантной культурой, рискующего обернуться их поглощением или маргинализацией. Семиотика культуры Лотмана рассматривает этот конфликт в терминах ассиметричных отношений центра и периферии и акцентирует роль перевода в динамике культуры: новые смыслы всегда образуются в результате попадания дискурсов в новые, специфически искривленные и пронизанные внутренними границами коммуникативные пространства. Сам Лотман использовал метафору треснувшего зеркала, осколки которого по-разному искажают попадающие в это пространство сообщения. Таким «осколком» можно считать рассмотренный выше дискурс либерального диссидентства, который специфически «преломляет» попадающие в него концепции пост- и деколониальной мысли, в результате меняясь сам и производя новые расколы. Лотмановскую метафору треснувшего зеркала можно взять за основу дальнейшей разметки политических и культурных дискурсов на карте русскоязычной публичной сферы, основные дискурсивные расколы которой я лишь наметил здесь штрихами.

---

34 Внесена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Библиография / References

[Калинин 2009] — *Калинин И.* Тартуско-московская семиотическая школа: семиотическая модель культуры / культурная модель семиотики // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 27—56.

(*Kalinin I.* Tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola: Semioticheskaya model' kul'tury / kul'turnaya model' semiotiki // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. No. 98. P. 27—56.)

[Калинин 2017] — *Калинин И.* О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему «две России» меньше, чем «единая Россия» // Неприкосновенный запас: дебаты о политике и культуре. 2017. № 6. С. 261—282.

(*Kalinin I.* O tom, kak nekul'turnoe gosudarstvo obygralo kul'turnuyu oppozitsiyu na ee zhe pole, ili Pochemu "dve Rossii" men'she, chem "edinaya Rossiya" // Neprikosnovennyy zapas. 2017. No. 6. P. 261—282.)

[Калинин, Смола 2022] — *Калинин И., Смола К.* Империя постколониальных ситуаций: логики (холодной) войны // Новое литературное обозрение. 2022. № 178. С. 251—272.

(*Kalinin I., Smola K.* Imperiya postkolonial'nykh situatsiy: Logiki (kholodnoy) voyny // Novoe literaturnoe obozrenie. 2022. No. 178. P. 251—272.)

[Кобрин 2019] — *Кобрин К.* Неопросвещение: разметка нового политического мейнстрима // Неприкосновенный запас. 2019. № 125. С. 253—271.

(*Kobrin K.* Neoprosveshchenie: razmetka novogo politicheskogo meynstrima // Neprikosnovennyy zapas. 2019. No. 125. P. 253—271.)

[Лотман 1970] — *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. Тарту: Тартуский государственный университет, 1970.

(*Lotman Yu.M.* Stat'i po tipologii kul'tury. Tartu, 1970.)

[Лотман 1984] — *Лотман Ю.М.* О семиосфере // Труды по знаковым системам. 1984. Вып. XVII. С. 5—23.

(*Lotman Yu.M.* O semiosfere // Trudy po znakovym sistemam. 1984. Iss. XVII. P. 5—23.)

[Лотман 1992] — *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис, 1992.

(*Lotman Yu.M.* Kul'tura i vzryv. Moscow, 1992.)

[Лотман 1996] — *Лотман Ю.М.* Внутри мыслящих миров. М.: Языки русской культуры, 1996.

(*Lotman Yu.M.* Vnutri myslyashchikh mirov. Moscow, 1996.)

[Лотман 2005] — *Лотман Ю.М.* Воспитание души. СПб.: Искусство — СПб, 2005.

(*Lotman Yu.M.* Vospitanie dushi. Saint Petersburg, 2005.)

[Малахов 2023] — *Малахов В.С.* Ретроактивные категоризации, или Постколониальность как состояние // Социологическое обозрение. 2023. № 22 (3). С 53—74.

(*Malakhov V.S.* Retroaktivnye kategorizatsii, ili Postkolonial'nost' kak sostoyanie // Sotsiologicheskoe obozrenie. 2023. No. 22 (3). P. 53—74.)

[Поселягин, Струкова 2013] — *Поселягин Н., Струкова Е.* Лотман в перестроечной прессе (1986—1992) // Случайность и непредсказуемость в истории культуры / Ред. И.А. Пильщиков. Таллин: Изд-во ТЛУ, 2013. С. 533—551.

(*Poselyagin N., Strukova E.* Lotman v perestroechnoy presse (1986—1992) // Sluchaynost' i nepredskazuemost' v istorii kul'tury / Ed. by I.A. Pilshchikov. Tallinn, 2013. P. 533—551.)

[Саид 2012] — *Саид Э.В.* Культура и империализм / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Владимиръ Даль, 2012.

(*Said E.W.* Culture and Imperialism. Saint Petersburg, 2012. — In Russ.)

[Уильямс 2012] — *Уильямс Р.* Базис и надстройка в марксистской теории культуры / Пер. с англ. Е. Рапопорт // Логос. 2012. № 85 (1). С. 136—156.

(*Williams R.* Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory // Logos. 2012. No. 85 (1). P. 136—156. — In Russ.)

[Bhambra 2014] — *Bhambra G.K.* Postcolonial and decolonial dialogues // Postcolonial Studies. 2014. Vol. 17. No. 2. P. 115—121.

[Dix 2007] — *Dix H.* Raymond Williams, Cultural Materialism, and the Break-Up of Britain // Key Words: A Journal of Cultural Materialism. 2007. No. 5. P. 56—73.

[Gilroy 1987] — *Gilroy P.* There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation. London: Hutchinson, 1987.

[Koplatadze 2019] — *Koplatadze T.* Theorising Russian postcolonial studies // Postcolonial Studies. 2019. Vol. 22. No. 4. P. 469—489.

[Nonini 1999] — *Nonini D.M.* Race, Land, Nation: A(t)-Tribute to Raymond Williams // Cultural Critique. 1999. No. 41. P. 158—183.

[Vokuev 2024] — *Vokuev N.* Le tournant éducatif et la (dé)politisation du journalisme culturel en Russie // Questions de communication. 2024. No. 45. P. 137—160.

[Waldstein 2007] — *Waldstein M.* Russifying Estonia? Iurii Lotman and the Politics of Language

and Culture in Soviet Estonia // Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History, 2007. Vol. 8. No. 3. P. 561—596.

[Waldstein 2008] — *Waldstein M.* The Soviet empire of signs: A history of the Tartu School of Semiotics. Saarbrüchen: VDM Müller, 2008.

[Williams 1973] — *Williams R.* The Country and the City. Nottingham: Spokesman Books, 1973.

[Williams 1977] — *Williams R.* Marxism and literature. Oxford: Oxford University Press, 1977.

[Williams 1981] — *Williams R.* Culture. London: Fontana, 1981.

[Williams 1989] — *Williams R.* The Politics of Modernism. Against the New Conformists. London: Verso, 1989.

[Williams 2015] — *Williams R.* A Short Counter-Revolution: Towards 2000 Revisited. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2015.

[Williams 2021a] — *Williams D.G.* Introduction: The Return of the Native // Raymond Williams. Who Speaks for Wales? Nation, Culture, Identity / Ed. by D.G. Williams. Cardiff: University of Wales Press, 2021. P. 16—63.

[Williams 2021b] — *Williams R.* Who Speaks for Wales? // Raymond Williams. Who Speaks for Wales? Nation, Culture, Identity / Ed. by D.G. Williams. Cardiff: University of Wales Press, 2021. P. 63—66.

Часть 2. *Провинции* опыта

Формирование диаспорального интеллектуала:

ИНТЕРВЬЮ СТЮАРТА ХОЛЛА КУАН-ХСИНГ ЧЕНУ[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_64

The Formation of a Diasporic Intellectual: An Interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen

Колониальная ситуация

Куан-Хсинг Чен: В своих поздних работах о расе и этничности Вы уделяете основное внимание диаспоре, одному из важнейших мест, где артикулируется вопрос о культурной идентичности; эпизоды Вашего собственного опыта взаимодействия с диаспорами были представлены довольно ярко, акцентируя внимание как на теоретической, так и политической проблематике[2]. Меня же интересует, как особенности различных исторических траекторий сформировали Ваш диаспоральный опыт, Вашу интеллектуальную и политическую позицию.
Стюарт Холл: Я родился на Ямайке и вырос в буржуазной семье. Отец большую часть своей жизни проработал в «United Fruit Company». Он первым из ямайцев шел на повышение на каждом рабочем месте, которое у него было. До него эти места занимали люди, ниспосланные головным офисом в Америке.

1 Настоящий текст является заключительной главой книги под редакцией Дэвида Морли и Куан-Хсинг Чена «Стюарт Холл. Критические диалоги в культурных исследованиях» (Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies / Ed. by D. Morley, K.-H. Chen. London; New York: Routledge, 1996. P. 486—505). Первоначально перевод этого интервью был инициирован Свободным марксистским издательством, готовившим к публикации сборник работ Стюарта Холла.

2 Среди работ Стюарта Холла о расе и этничности см.: Gramsci's relevance for the study of race and ethnicity // Journal of Communication Inquiry. 1986. Vol. 10 (2). P. 5—27; Minimal Selves // Identity: The Real Me: Postmodernism and the Question of Identity / Ed. by L. Appignanesi. London: Institute of Contemporary Arts; Verso, 1987. P. 44—46; New Ethnicities // Black Film, British Cinema / Ed. by K. Mercer. London: Institute of Contemporary Arts, 1989. P. 27—31; Ethnicity: Identity and difference // Radical America. 1989.

Важно понять как классовые, так и цветные фракции, из которых вышли мои родители. Семьи моей матери и моего отца обе принадлежали к среднему классу, но к очень разным классовым формациям. Мой отец относился к цветной мелкой буржуазии. Его отец держал аптеку в бедной деревне за пределами Кингстона. Его семья была этнически очень смешанной: африканской, восточно-индийской, португальской, еврейской. Семья моей матери цветом кожи была гораздо светлее; в самом деле, если бы вы увидели ее дядю, вы бы подумали, что он английский эмигрант, почти белый или, как мы бы назвали это, «местный белый». Ее удочерила тетя, чьи сыновья — один адвокат, другой врач — учились в Англии. <...> Поэтому в моей собственной семье были культурно представлены и эта ямайская мелкая буржуазия с отчетливо темным цветом кожи, и более светлая классовая фракция, ориентированная на Англию и плантации.

В моей семье, таким образом, с самого начала возникал культурный конфликт между локальным и имперским, разыгрываемый в колониальном контексте. Обе эти классовые фракции — с их подчеркнуто расовым и цветным сознанием, отождествляющие себя с колонизаторами, — противостояли культуре бедного чернокожего ямайского большинства.

Я был самым черным в семье. В ней как шутку рассказывали историю о том, как моя сестра — которая была гораздо светлее меня, — когда я родился, заглянула в кроватку и спросила: «Откуда вы взяли этого маленького кули?» Сейчас словом «кули» на Ямайке оскорбительно называют бедных выходцев из Восточной Индии, считавшихся низшими из низших. Она не спросила: «Откуда вы взяли этого чернокожего ребенка?», — поскольку было немыслимо, что у нее мог быть чернокожий брат. Но она *заметила*, что я был другого цвета кожи, чем она. Это часто встречается в цветных ямайских семьях среднего класса, потому что они представляют собой продукт смешанных связей между африканскими рабами и европейскими рабовладельцами, и дети у них получаются самых разных оттенков.

Итак, я с самого начала чувствовал себя посторонним в своей семье — тем, кто не вписался, кто чернее других, «маленьким кули». И я исполнял эту роль повсюду. Моих школьных друзей, многие из которых были из хороших буржуазных семей, но чернее меня, не пускали в мой дом. Мои родители считали, что я завожу не тех друзей. Они всегда подбивали меня дружить с детьми более буржуазными и светлыми, а я не хотел. Вместо этого я эмоционально отдалялся от семьи и находил друзей где-нибудь в других местах. Моя юность прошла в нескончаемых попытках примирить эти культурные пространства.

Отец хотел, чтобы я занялся спортом. Он хотел, чтобы я вступил в клубы, в которые вступил он. Но я всегда считал, что он и сам не совсем вписывался

Vol. 23 (4). P. 9—20; Cultural identity and diaspora // Identity: Community, Culture, Difference / Ed. by J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart, 1990. P. 222—237; The local and global: Globalization and ethnicity // Culture, Globalization and the World-System / Ed. by A.D. King. London: Macmillan, 1991. P. 19—40; Old and new identities, old and new ethnicities // Culture, Globalization and the World-System / Ed. by A.D. King. London: Macmillan, 1991. P. 41—68; Critical decade: Black British photography in the 80s / Ed. by D.A. Bailey, S. Hall // Ten 8. Vol. 2 (3). 1992; What is this “Black” in Black popular culture? // Black Popular Culture / Ed. by G. Dent. Seattle: Bay Press, 1992. P. 21—36; The question of cultural identities // Modernity and Its Futures / Ed. by S. Hall, D. Held, T. McGrew. Cambridge: Polity Press; Open University, 1992. P. 273—326.

в этот мир. Он шел на разные сделки, чтобы попасть в него. Его из милости приняли англичане. Но я видел, как они снисходительно к нему относились. Я ненавидел это больше всего. Не только то, что он принадлежал миру, который я отвергал. Я не мог никак понять, почему *он* не видит, как они его презирают. Я говорил себе: «Разве ты не понимаешь, идя в этот клуб, что они считают тебя незваным гостем? Но ты хочешь и меня туда втянуть, чтобы и меня унижали так же?» Поскольку моя мать воспитывалась согласно порядкам, царившим на ямайских плантациях, она считала себя практически «англичанкой». Она считала Англию родиной и отождествляла себя с колониальной властью. У нее были надежды и относительно нас, ее семьи; в материальном отношении они были нам не по плечу, но она стремилась к их воплощению в культурном отношении.

Я пытаюсь сказать, что прожил эти классические колониальные напряжения как часть своей личной истории. Мой собственный характер и идентичность были во многом построены на отрицании предуготованных мне доминантных личностных и культурных моделей. Я не хотел, как отец, вымаливать себе пропуск в бизнес-сообщество американских и английских эмигрантов и не мог отождествиться со старым колониальным миром, который моя мать считала «золотым веком». Я чувствовал себя скорее независимым ямайским парнем. Но в культуре моей семьи не нашлось места для такой субъективной позиции.

Сегодня движение за независимость Ямайки на подъеме. В студенческие годы я был его горячим сторонником. Я стал противником империализма и отождествлял себя с независимостью Ямайки. Но не моя семья. Они даже не поддерживали устремления национальной буржуазии к независимости. В этом они отличались даже от своих собственных друзей, которые, когда начался переход к национальной независимости, решили для себя: «Ну, по крайней мере, мы будем у власти». Мои родители, особенно мать, оплакивали этот ушедший колониальный мир как ничто другое. Это как пропасть разделило их планы на мой счет и то, как я сам себя воспринимал.

К.-Х.Ч.: Вы говорите, что Ваш порыв к «бунту» частично происходит из ситуации на Ямайке. Можете развить эту мысль?
С.Х.: В школе я был ярким и подающим надежды учеником и вовлекся в политическую активность, поэтому меня интересовало то, что происходило в политике, в частности формирование ямайских политических партий, появление профсоюзов и рабочего движения после 1938 года, зарождение националистического движения за независимость в конце войны; все это было частью постколониальной, или деколонизирующей, революции. Как только завершилась война, Ямайка стала прокладывать путь к независимости. Смышленых детей вроде меня и моих друзей, несмотря на разницу в цвете кожи и в социальном положении, увлекло это движение, и мы отождествляли себя с ним. Мы ждали конца империализма, самоуправления и самостоятельности Ямайки.

К.-Х.Ч.: Что определяло Ваше интеллектуальное развитие в этот период?
С.Х.: Я учился в маленькой частной школе, затем — в одном из крупных колледжей. В Ямайке был ряд больших школ для мальчиков и для девочек, построенных по модели английской системы государственных школ. Мы сдавали экзамены по английскому языку, обычный кембриджский и продвинутого

уровня[3]. Местных университетов не было, и, если вы собирались поступить в университет, нужно было уезжать в Канаду, США или Англию. Учебную программу еще не приспособили к местным условиям. Лишь в последние два года учебы я получил скудные знания об истории и географии Карибского региона. Это было очень «классическое» образование; очень хорошее, но с очень формальной академической точки зрения. Я изучал латынь, историю Англии, колониальную историю Англии, историю Европы, английскую литературу и т.д. Но из-за своего интереса к политике я занялся и другими вопросами. Школьники младше восемнадцати лет не могли получать стипендию, а мне тогда было меньше, и поэтому я сдавал финальный экзамен продвинутого уровня дважды и провел в шестом классе три года. В последний год я начал читать Т.С. Элиота, Джойса, Фрейда, Маркса, Ленина и кое-что из современной литературы и поэзии. Круг моего чтения был гораздо шире, чем предполагало обычное, узко академическое образование в британском духе. Но я во многом сформировался как представитель колониальной интеллигенции.

К.-Х.Ч.: Можете вспомнить кого-нибудь, кто повлиял на Ваше интеллектуальное развитие в то время?
С.Х.: Их было много, и они сделали для меня две вещи. Во-первых, дали мне сильное чувство уверенности в себе и в моих способностях к академическим достижениям. Во-вторых, сами будучи учителями, они отождествляли себя с этими зарождающими националистическими тенденциями. Хотя они и были строго академичными и ориентированными на Англию, они в то же время внимательно следили за возникающим карибским националистическим движением. Многое я узнал именно от них. Так, барбадосец, учившийся в Кордингтон-колледже, преподавал мне латынь и древнюю историю. Шотландец, бывший игрок футбольного клуба Коринтиан, помог мне написать сочинение по текущим политическим событиям для финального экзамена по истории. Сочинение было о послевоенной истории, о войне и ее последствиях, о чем официально в школе не рассказывали. Я впервые узнал о холодной войне, о русской революции, об американской политике. Я заинтересовался международными делами и Африкой. Он познакомил меня с некоторыми политическими текстами — главным образом, чтобы «привить» меня от опасных «марксистских» идей. Я проглотил их. Я был записан в местную библиотеку, прозванную Институтом Ямайки. Мы ходили туда в субботу по утрам и читали о рабстве. Там я познакомился с карибской литературой, начал читать карибских писателей. Большую часть времени я читал самостоятельно, пытаясь осмыслить их и сам мечтая однажды стать писателем.

Война была очень важна для меня. В годы войны я был ребенком, и она была основным опытом. На нас, конечно, не нападали, но присутствие войны было реальным. Мне было хорошо известно о ней. Я привык играть в игры о войне и многое узнал о тех местах, где она происходила. Я узнал об Азии, когда американцы воевали на Филиппинах. Я узнал о Германии. Я следил за историческими событиями через призму войны. Задним числом я понимаю, что

3 A-level examinations — экзамены, которые школьники Великобритании сдают для поступления в университет после «шестого класса» (двух последних лет обучения в средней школе, предусмотренных для подготовки учащихся к получению высшего образования). — *Примеч. пер.*

многое узнал, просто разглядывая карты военных действий, например десантных операций в Восточной Азии, и играя с друзьями в войну (я часто бывал немецким генералом и носил монокль!).

К.-Х.Ч.: Большую ли роль сыграли для Вас Маркс или традиция марксистской литературы?
С.Х.: Ну, я читал работы Маркса — «Коммунистический манифест», «Наемный труд и капитал», читал Ленина об империализме. Они были важны для меня скорее в контексте колониализма, чем западного капитализма. Классовые вопросы отчетливо звучали на Ямайке в политических разговорах о колониализме, как проблема нищеты, проблема экономического развития и т.д. Многие из моих молодых друзей, поступивших в университет одновременно со мной, изучали экономику. Экономику считали ответом на проблему нищеты, с которой столкнулись страны вроде Ямайки в результате империализма и колониализма. Экономические вопросы также интересовали меня с колониальной точки зрения. Если у меня и были какие-то амбиции в этом отношении, то стремился я не в бизнесмены, как мой отец, а в адвокаты; адвокатская деятельность была в те годы на Ямайке главной дорогой в политику. Еще я мог стать экономистом. Но литература и история на самом деле интересовали меня больше, чем экономика. Когда мне было семнадцать, моя сестра пережила серьезный нервный срыв. У нее были отношения с молодым студентом-медиком, приехавшим на Ямайку с Барбадоса. Он был из среднего класса, но черным, и родители не позволяли развиваться этим отношениям. Была ужасная семейная ссора, в результате которой с ней случился срыв. Я неожиданно осознал противоречия колониальной культуры, как индивид переживает опыт колониальной зависимости от цвета кожи и класса и как это может разрушить его как личность.

Я рассказываю эту историю, потому что она сыграла большую роль в моем развитии. Она навсегда разрушила для меня различие между частным и публичным «я». Я узнал о культуре как о чем-то глубоко личном и субъективном и в то же время как о структуре, в которой ты живешь. Я мог видеть, как все эти странные надежды и идентификации, которые мои родители проецировали на нас, своих детей, разрушили жизнь моей сестры. Она была жертвой, несшей в себе противоречивые амбиции родителей, сформировавшиеся в этой колониальной ситуации. После этого я никогда не мог понять, почему люди считают, что эти структурные вопросы не связаны с психическими — эмоциями, идентификациями, чувствами, поскольку для меня эти структуры — это то, что вы проживаете. Я имею в виду не только то, что они личностные, но они еще и институциональные, у них есть структурные свойства, они ломают, разрушают вас.

Это был очень травматичный опыт, поскольку в те времена психиатрическая помощь в Ямайке практически была недоступна. Моя сестра прошла под руководством терапевта курс электросудорожной терапии, после которой она так до конца и не оправилась. С тех пор она никогда не покидала дом. Она заботилась об отце, пока он не умер. Она заботилась о матери, пока она не умерла. Она ухаживала за моим ослепшим братом, пока он не умер. Это настоящая трагедия, которую я пережил вместе с ней, и я решил, что не могу смириться с этим; я не мог помочь ей, я не мог достучаться до нее, хотя и понимал, что случилось. Мне было семнадцать-восемнадцать лет.

Но это выкристаллизовало мои чувства о том пространстве, в которое заманивала меня моя семья. Я не собирался оставаться там. Я не хотел, чтобы оно меня разрушило. Я должен был выбраться. Я чувствовал, что никогда не должен возвращаться в это место, иначе оно меня уничтожит. Когда я смотрю на свои детские и юношеские снимки, я вижу подавленного человека. Я не хочу быть тем, кем они хотят меня видеть, но не знаю, как быть кем-то еще. И это меня угнетает. Вся эта подоплека объясняет, почему я в конце концов эмигрировал.

К.-Х.Ч.: С тех пор вы поддерживали очень тесные отношения с сестрой, говоря психологически, вы идентифицировали себя с ней?
С.Х.: Не совсем. Хотя эта система испортила ее жизнь, она никогда не бунтовала. Поэтому вместо нее бунтовал я. Я виноват в том, что оставил ее одну справляться с этим. Своим решением эмигрировать я спасал себя. Она же осталась.

Я уехал в 1951 году и до 1957-го не знал, что не вернусь; на самом деле, я и не собирался возвращаться, но в то же время не знал этого. В некоторой степени, я могу сейчас писать об этом, потому что проделал долгий путь. Малопомалу я стал понимать, что я чернокожий уроженец Вест-Индии, что я могу рассказывать об этом и писать от этого лица. Прежде я мог писать об этом лишь в аналитическом ключе. В этом смысле на возвращение домой у меня ушло пятьдесят лет. Не то чтобы мне было что скрывать. Это было пространство, которое я не мог занимать и которое мне пришлось учиться занимать. Вы можете видеть, что мое формирование — познание разрушительного колониального опыта — подготовило меня к Англии. Я никогда не забуду, как высаживался там. Мать привела меня, в моей фетровой шляпе, пальто, с пароходным чемоданом. Она привезла меня, как ей казалось, «домой», на банановой лодке[4] и доставила в Оксфорд. Она вручила меня изумленному слуге колледжа со словами: «Вот мой сын, его чемоданы, пожитки. Присматривайте за ним». Она доставила меня, с подписью и печатью, в тот самый Оксфорд, к которому, как ей казалось, ее сын всегда принадлежал.

Моя мать была человеком, чрезвычайно склонным к доминированию. Мои отношения с ней были тесными и антагонистичными. Я ненавидел все, что она поддерживала и пыталась навязать мне. Но мы все были тесно связаны с ней, поскольку она доминировала в нашей жизни. Она доминировала в жизни моей сестры. К этому примешивалось то, что у моего брата было очень плохое зрение, и в конце концов он ослеп. С ранних лет он очень зависел от родителей. Когда я родился, эта зависимость сына от матери уже стала моделью. Они пытались повторить ее и со мной. Но когда у меня появились собственные интересы и взгляды, начался антагонизм. В то же время отношения были интенсивными, потому что моя мать всегда говорила, что я был единственным, кто с ней боролся. Она хотела господствовать надо мной, но при этом она презирала тех, над кем господствовала. Она презирала моего отца, потому что он поддавался ей. Она презирала мою сестру, потому что она была девушкой, а женщины, как утверждала мать, не интересны. В подростковом возрасте сестра все время боролась с ней, но, когда мать ее сломала, она стала ее прези-

4 Ямайское сленговое выражение *banana boat* обозначает судна, на которых перевозят иммигрантов из Карибского бассейна. Те же самые судна использовались для транспортировки бананов. — *Примеч. пер.*

рать. Итак, наши отношения были антагонистичными. Я был младшим ребенком в семье. Она считала, что противостоять ей было моим предназначением, и уважала меня за это. В конце концов, когда она узнала, кем я стал в Англии — осуществив все ее параноидальные фантазии о бунтующем сыне, — она не захотела, чтобы я возвращался в Ямайку, поскольку к тому времени я представлял уже сам себя, а не ее представление обо мне. Узнав о моей политической деятельности, она сказала: «Оставайся там, не возвращайся и не создавай нам проблемы своими смехотворными идеями».

Когда они умерли, мои отношения с Ямайкой стали проще, потому что прежде, возвращаясь, я должен был «вести переговоры» с ней через родителей. После их смерти стало проще наладить новые отношения с новой Ямайкой, возникшей в 1970-е. Это была уже не та Ямайка, в которой я вырос. Она стала в культурном отношении черным обществом, пострабовладельческим и постколониальным, тогда как годы моей жизни на Ямайке пришлись на конец колониальной эпохи. Поэтому я мог взаимодействовать с ней как «знакомый незнакомец».

Парадоксально, но с Англией у меня были ровно те же самые отношения. Получив колониальное образование, я знал Англию изнутри. Но я не «англичанин» и никогда им не буду. Я очень близко знаю оба этих места, но не принадлежу полностью ни к одному из них. И это как раз и есть диаспоральный опыт, довольно далекий от переживания изгнания и потери, вполне близкий к разгадке тайны постоянно откладываемого «прибытия». Это интересно в отношении Ямайки, потому что мои близкие друзья, оставшиеся там, пережили опыт, которого не было у меня. Они прожили там 1968-й, рождение черного сознания и подъем растафарианства с его памятью об Африке. Они прожили это время иначе, чем я, и потому я не из их поколения. Я ходил с ними в школу и поддерживал с ними связь, но у них был совершенно другой опыт, чем у меня. Этот разрыв уже не преодолеть. «Вернуться домой» невозможно.

Это то, о чем говорил Зиммель: опыт «знакомого незнакомца» — нахождения внутри и снаружи. Мы привыкли называть это «отчуждением» или утратой корней. Но теперь это стало архетипичным состоянием позднего модерна. Такой становится жизнь каждого человека. Это то, что я думаю об артикуляции постмодерного или постколониального. Постколониальность любопытным образом подготовила человека к жизни в «постмодерном», или диаспоральном отношении к идентичности. Парадигматически это и именно диаспоральный опыт. Поскольку миграция оказалась всемирно-историческим событием, классический постмодерный опыт оказывается диаспоральным опытом.

К.-Х.Ч.: Но когда диаспоральный опыт был сознательно зафиксирован?
С.Х.: В Новое время, с 1492 года, с началом «евроимперской» авантюры в Карибском регионе, со времен европейской колонизации и работорговли: с этого времени в «контактных зонах» мира культура развивалась «диаспоральным» образом. Когда я в 1960-х писал о растафарианстве и регги или задумывался о роли религии в жизни Карибского региона, меня всегда интересовали эти отношения «перевода» между христианством и африканскими религиями или смешения в карибской музыке. Я давно интересовался тем, что оказалось тематикой диаспоры, хотя и называлось иначе. Долгое время я не пользовался термином «диаспора», поскольку его главным образом применяли по отношению к Израилю. Это было господствующее политическое словоупотребление, с ко-

торым у меня были проблемы в связи с палестинским народом. Таково первичное значение слова «диаспора», закрепленное в Священном Писании и исходном ландшафте, которое требует выдворить всех остальных и вернуть землю, уже заселенную более чем одним народом. Такой диаспоральный проект — «этнической чистки» — не казался мне здравым. Хотя, должен сказать, между черной и еврейской диаспорами есть очень тесные связи — к примеру, опыт страдания и изгнания и вытекающая из него культура освобождения и искупления. Поэтому растафарианство и регги используют Библию: это история народа в изгнании, народа под гнетом чужеземной власти, вдали от дома и символической власти искупительного мифа. Таким образом, нарратив колониальности, рабства и колонизации целиком повторно вписан в еврейский нарратив. В период после эмансипации многие афроамериканские писатели обращались к еврейскому опыту как к очень мощной метафоре. В черных церквях Америки побег из рабства и исход из «Египта» были параллельными метафорами.

В религиях чернокожих рабов Моисей более важная фигура, чем Иисус, потому что он вывел свой народ из Египта, из неволи. Меня всегда интересовал этот двойной текст, эта двойная текстуальность. Книга Пола Гилроя «Черная Атлантика»[5] — это замечательное исследование «черной диаспоры» и роли этой концепции в афроамериканской мысли. Другой ключевой для меня текст в этом отношении — это бахтинское «Диалогическое воображение»[6], в котором развивается ряд связанных между собой понятий Бахтина-Волошинова о языке и значении — гетероглоссия, карнавал или полисемия, — которые мы теоретически развивали в культурных исследованиях, на самом деле в контексте вопроса о языке и идеологии, но которые оказались дискурсивными тропами, образцово типичными для диаспоры.

Время новых левых

К.-Х.Ч.: Вы приехали в Англию в 1951-м. Что происходило потом?
С.Х.: Мы добирались с матерью до Бристоля на пароходе, затем ехали на поезде до Паддингтона; меня окружали пейзажи Уэст-Кантри, которых я никогда прежде не видел, но знал. Я читал Шекспира, Харди, поэтов-романтиков. Хотя я никогда там не бывал, складывалось чувство, что я вновь обнаружил уже знакомый идеализированный пейзаж, который явился мне как будто во сне. Несмотря на свою антиколониальную политическую деятельность, я всегда стремился учиться в Англии. Потребовалось некоторое время, чтобы примириться с ней, особенно с Оксфордом, потому что это — вершина английскости, это центр, двигатель, который ее производит.

Всего было две фазы. До 1957 года я с головой погрузился в политическую деятельность экспатриантов из Вест-Индии. Большинство моих друзей были экспатриантами и вернулись сыграть свою роль на Ямайку, в Тринидад, на Барбадос, в Гайану. Мы были увлечены колониальным вопросом. Мы отметили изгнание французов из Индокитая большим праздничным ужином. Мы впервые обнаружили, что были «вест-индийцами». Мы впервые встретили афри-

5 *Gilroy P.* The Black Atlantic. Cambridge: Harvard University Press, 1993.
6 *Bakhtin M.* The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1981. Первый сборник статей М.М. Бахтина на английском. — *Примеч. пер.*

канских студентов. Постколониальная независимость росла, и мы мечтали о Карибской федерации, которая объединила бы все эти страны в более крупную структуру. Если бы это случилось, я вернулся бы в Карибы.

Некоторые студенты из Вест-Индии фактически жили какое-то время вместе в том доме в Оксфорде, что породил и новых левых. Они были первым поколением черной, антиколониальной или постколониальной интеллигенции, получавшей образование в Англии, писавшей там дипломные работы и учившейся на экономистов. Многие учились при поддержке своих правительств и, вернувшись, после обретения их странами независимости стали руководящими кадрами. Разговоры с ними в первые оксфордские дни очень повлияли на формирование моей личности и политических взглядов.

В те годы я все еще думал вернуться на Ямайку, чтобы заняться политикой в Вест-Индской федерации или преподавать в Университете Вест-Индии. Я получил вторую стипендию и решил остаться в Оксфорде, чтобы писать дипломную работу. Большинство моих карибских друзей в это время уехали домой. Тогда же я познакомился с людьми из левого движения, в основном из Коммунистической партии и лейбористского клуба. У меня был очень близкий друг, Алан Холл, которому я посвятил эссе о новых левых в сборнике «Выйти из апатии»[7]. Он был шотландцем, археологом-классиком, которого интересовали вопросы культуры и политики. Вместе с ним мы познакомились с Реймондом Уильямсом. Тогда мы очень тесно общались с некоторыми членами компартии, такими как Рафаэль Самуэль и Питер Седжвик, но сами в ней никогда не состояли. Другим моим близким другом был философ Чарльз Тейлор. Как и Алан Холл и я, он был из «независимых левых». Мы интересовались марксизмом, но не были догматиками, мы были антисталинистами, а не защитниками Советского Союза. Поэтому мы никогда не вступали в Коммунистическую партию, хотя и поддерживали с ней диалог, отказываясь быть расколотыми холодной войной, как того тогда требовали лидеры лейбористского клуба. Мы организовали так называемое Социалистическое общество, которое стало прибежищем для независимых умов из числа левых. Оно объединило постколониальных интеллектуалов и британских марксистов, членов Лейбористской партии и других левых интеллектуалов. Участником этой группы был, к примеру, Перри Андерсон. Это было до 1956 года. Многие из нас были иностранцами или внутренними иммигрантами: среди британцев было много людей из провинции, рабочего класса, шотландцев, ирландцев или евреев.

Когда я решил остаться и писать дипломную работу, я вступил в дискуссию с некоторыми людьми из этой широкой левой формации. Я помню, как пошел на митинг и стал дискутировать с членами компартии, выступая против редукционистской версии марксистской теории класса. Это было, если не ошибаюсь, в 1954 году, и, похоже, с тех пор я продолжаю настаивать на том же. В 1956-м я, Алан Холл и еще два наших друга уехали на долгие летние каникулы. Мы с Аланом собирались писать книгу о британской культуре. В качестве отправной точки мы выбрали три главы из «Культуры и общества»[8], «Выгоды грамотности»[9], книгу Кросленда «Будущее социализма», книгу Стрей-

7 *Hall S.* The “first” New Left: Life and times // Oxford University Socialist Discussions Group, Out of Apathy: Voices of the New Left 30 Years On. London: Verso, 1989.

8 *Williams R.* Culture and Society: 1780—1950. London: Penguin, 1958.

9 *Hoggart R.* The Uses of Literacy. London: Penguin, 1958.

чи «После империализма», мы выбрали Ливиса, с работой которого у нас была долгая помолвка. Аналогичные проблемы вскрывались и в культуре. Мы выбрали роман «Счастливчик Джим» Кингсли Эмиса и то, что происходило в кино, в движении британских документалистов — например, эссе Линдсея Андерсона для журнала «Изображение и звук» («Sight and Sound»). В августе, пока мы были в Корнуолле, Советский Союз ввел войска в Венгрию, а в конце месяца Великобритания вторглась в Суэц. Это был конец. Мир перевернулся. Это был момент формирования новых левых. Мы были увлечены чем-то другим.

Большинство людей нашего круга, состоявших в компартии, ушли из нее, и ее оксфордское отделение развалилось. На какой-то момент в Оксфорде эта кучка людей, группировавшихся вокруг Социалистического общества, стала совестью новых левых, потому что мы всегда противостояли и сталинизму, и империализму. Наш моральный капитал позволял нам критиковать и вторжение в Венгрию, и Британское вторжение. Это и есть момент — политическое пространство — рождения первых новых левых в Великобритании. Рафаэль Самуэль убедил нас запустить журнал, «Университеты и левое обозрение» («Universities and Left Review»), и я втянулся в это дело. Работа над журналом все больше и больше увлекала меня. Редакторов было четверо: Чарльз Тейлор, Рафаэль Самуэль, Габриэль Пирсон и я. Решив уехать из Оксфорда в 1957-м, я перебрался в Лондон и работал внештатным преподавателем, в основном в Брикстоне и Овале в южной части города. Обычно я уходил из школы в четыре часа и шел в центр Лондона, в Сохо, редактировать журнал. Итак, я не уехал из Англии прежде всего потому, что по-новому вовлекся в британскую политику.

Стоит сказать, что я думаю сейчас об этой второй фазе. Я никогда не становился на защиту новых левых, но в широком политическом смысле я по-прежнему отождествляю себя с проектом *первых* новых левых. В те годы у меня всегда возникали проблемы с местоимением «мы». Я не совсем понимал, кого я имел в виду, говоря: «Мы должны делать то-то и то-то». У меня складывались странные отношения с британским рабочим движением и британскими институтами профсоюзного движения — Лейбористской партией и связанными с ней профсоюзами. Я входил в него, но в культурном отношении не принадлежал к нему. Как редактор «Университетов и левого обозрения», я искал точки соприкосновения с этим пространством, но я не чувствовал преемственности, которую чувствовали те, кто родился в нем или для кого оно было неотъемлемой частью их «английскости», как для Эдварда Томпсона; я все еще в некотором смысле изучал его и вел с ним диалог. У меня был диаспоральный «ответ» на мою позицию среди новых левых. Хотя я тогда еще не писал о диаспоре и политике чернокожих (их тогда еще было мало в Великобритании), я во многом воспринимал британскую политическую сцену как человек иного происхождения. Я всегда сознавал это различие. Я отдавал себе отчет в том, что прибыл с периферии этого процесса и смотрел на него с другого наблюдательного пункта. Я не чувствовал, что эта культура уже была моей, и учился присваивать ее. Я всегда неохотно отправлялся агитировать за Лейбористскую партию. Мне было нелегко напрямую, лицом к лицу, спросить у английской рабочей семьи: «Вы собираетесь голосовать за нас?» Я просто не знал, как произнести эту фразу.

К.-Х.Ч.: По своей сути новые левые были формацией интеллектуалов или они опирались на организованную массу?
С.Х.: Организованной массовой поддержки у них не было. В лучшие свои годы — между 1956-м и 1962-м — они прочнее были связаны с политическими силами и социальными движениями на местах. Клуб новых левых в Лондоне состоял не из одних лишь интеллектуалов. Во время расового восстания в Ноттинг-Хилл в 1958 году новые левые работали на местах, организовывали ассоциации жильцов и группы защиты чернокожих. Мы открывали клубы — клубы «Университетов и левого обозрения» и «Нового левого обозрения» («New Left Review»), — и в какой-то момент их было 26. В них входили лейбористы, профсоюзные активисты, студенты и т.д. Это были не только интеллектуалы; но, поскольку журнал «Университеты и левое обозрение» играл ведущую роль, лидерство закрепилось за интеллектуалами. Затем мы наладили тесные отношения с Кампанией за ядерное разоружение. Связь с нею и с движением за мир была не только классовой; но она представляла собой глубокую вовлеченность в то, что стало одним из первых «новых социальных движений». Таким образом, мы были в авангарде того, что после 1968-го стало именоваться «новой политикой».

Я не пытаюсь представить движение новых левых шире по его социальному составу, чем оно было на самом деле. Но неверно думать, что в своей высшей точке оно на американский манер состояло исключительно из студентов и интеллектуалов. Не забывайте, в Великобритании университеты никогда не были достаточно крупными, чтобы сформировать автономное пространство политики. Поэтому долгое время новые левые были более широкой формацией. Они возникли в тот самый момент в 1960-х, когда происходил значительный сдвиг в классовой структуре. Многие тогда пребывали в процессе перехода между традиционными классами. Среди них были образованные мальчики пролетарского происхождения, которые впервые поступили в колледжи и художественные школы, которые осваивали новые профессии, становились учителями и т.д. Новые левые поддерживали контакт с людьми, которые перемещались между классами. Многие наши клубы располагались в новых городах, где жили люди, родители которых занимались физическим трудом, а сами они получили лучшее образование, окончили университет и стали преподавателями. Хоггарт и Уильямс, оба происходившие из рабочего класса и ставшие интеллектуалами благодаря образованию для взрослых, — образцовые новые левые, представители аудитории клубов и журналов новых левых. Мы были в большей степени «новым социальным движением», чем протополитической партией.

К.-Х.Ч.: Почему не попытались как-нибудь организовать эту «аудиторию»?
С.Х.: Это вопрос в духе времени, когда еще не было «новых социальных движений». Мы и сами постоянно задавали его себе, не подозревая, что «тирания бесструктурности» была проблемой для всех «новых социальных движений». У этого было две причины. Первая — Лейбористская партия. Наличие лейбористов как массовой социал-демократической партии заставляло думать, что если бы только можно было создать внутри нее новый альянс, то в нашем распоряжении было бы массовое левое движение, готовое проникнуться идеями новых левых. Лейбористская партия была чем-то вроде приза в ожидании победителя, если бы только эта метаморфоза — партии старых левых в партию новых левых — была осуществима. Звучит знакомо, не так ли? Это ясно выраженная дилемма левого движения в Великобритании.

Вторая причина: поскольку новые левые с самого начала были антисталинистами и в начале 1950-х противостояли бюрократии холодной войны, партийным бюрократическим аппаратам, они предвосхищали новые социальные движения своим отказом от организации. Мы не хотели никакой структуры, никакого лидерства, никаких постоянных партийных аппаратов. Ты принадлежал к новым левым, попросту присоединившись к ним. Мы не хотели, чтобы кто-то платил какие-либо взносы. Может быть, мы во многих отношениях были не правы, но мы придерживались крайне антиорганизационных позиций. Точно так же, как ранний феминизм был антиструктурным. Это был дух 1968-го, avant la lettre.

К.-Х.Ч.: Значит, была возможность формировать, или артикулировать, объединение без каких бы то ни было организационных иерархий?
С.Х.: Да, к этому мы стремились. Но я не думаю, что мы понимали, как это делать. Нельзя было просто взять и основать движение новых левых: в конце концов, у рабочего класса уже были собственные институты, Лейбористская партия, профсоюзы. И были люди, симпатизировавшие идеям новых левых в рабочем и профсоюзном движениях. В свете сталинистского опыта мы с большим подозрением относились к бюрократическому аппарату политической партии. Поэтому мы решили обойти этот вопрос. Важно было лишь то, утверждали мы, под какими новыми идеями подписывалось левое движение, а не название какой партии оно перенимало. Борьба велась за обновление социалистических идей, а не за обновление партии. «Одна нога внутри, другая — снаружи», — говорили мы. Что нас интересовало, так это вопросы: чем вы занимаетесь на местах? есть ли у вас местное отделение Кампании за ядерное разоружение? бываете ли вы на местном рынке? Мы как будто занимали пространство, не организовывая его, не навязывая людям выбор институциональной лояльности.

Не забывайте, тогда еще не было так называемых новых социальных движений. Мы не воспринимали это как новую фазу (или форму) политики. Нам казалось, что мы все еще играем в старую политическую игру, хотя и по-новому. Лишь оглядываясь назад, мы увидели в тех новых левых ранних предвестников эры «новых социальных движений». То, что я описываю, позже произошло с Кампанией за ядерное разоружение: антиядерное движение стало автономным, независимым движением.

К.-Х.Ч.: Поговорим о «Новом левом обозрении». Главным редактором журнала стали Вы, хотя Вас окружали люди постарше и авторитетнее, вроде Томпсона и Уильямса. Что за ситуация поставила Вас в это неловкое положение?
С.Х.: Ситуация была такая: изначально было две группы, возникшие вокруг журналов «Новый мыслитель» («New Reasoner») и «Университеты и левое обозрение». Люди из «Нового мыслителя» — Эдвард и Дороти Томпсон, Джон Савилль, Аласдер Макинтайр — были несколько старше и сформировались в старой, диссидентской коммунистической традиции, вызревшей в среде марксистских историков 1930-х и 1940-х годов. К этому же поколению относился и Реймонд Уильямс, хотя в партии он состоял совсем недолго, будучи студентом Кембриджа. Отколовшись, Реймонд формировался независимо и в результате стал посредником, по возрасту принадлежавшим к поколению «Нового мыслителя», а по кругу волновавших его тем — скорее к нам. Мы

были следующим поколением, запустившим «Университеты и левое обозрение». Мы были связаны с марксизмом, но относились к нему критичней, больше стремились осмыслить новое, в особенности открыть новые перспективы в вопросах популярной культуры, телевидения и т.д. — всего того, что старшее поколение не считало политически значимым. Несмотря на это, обе группы были очень близки друг к другу, между ними было столько общего, и к тому же нам было настолько трудно в финансовом отношении содержать два разных журнала, что постепенно обе редакции стали встречаться друг с другом. Вскоре возникла идея сформировать один журнал. Очевидным претендентом на роль редактора был Эдвард Томпсон, главная фигура в «Новом мыслителе». Но Эдвард с 1956 года с головой ушел в борьбу — в борьбу внутри компартии, разыгравшуюся после того, как Хрущев на XX съезде вскрыл ужасы сталинизма; потом его исключили, а он пытался держать на плаву «Новый мыслитель» при малых средствах. У него было двое детей, и я думаю, он и Дороти просто не могли так дальше жить. Поэтому должность редактора досталась мне, притом что отношение Эдварда ко мне было неоднозначным и стало источником напряженности в редакции.

К.-Х.Ч.: А Реймонд Уильямс, он был посредником?
С.Х.: Да, роль Реймонда была другой. За ним не было закреплено конкретной роли в работе редакции. Он был крупной фигурой, и его работы повлияли на всех нас. Он писал для обоих журналов, особенно для «Университетов и левого обозрения», и благодаря его текстам проект новых левых обрел самобытную и оригинальную идентичность. Я испытал сильное влияние его работ. Затем было поколение помоложе, Чарльз Тейлор, я, Рафаэль Самуэль. Рафаэль был источником идей и вдохновения, абсолютно незаменимым человеком, хотя не из тех, кто мог бы отвечать за регулярный выпуск журнала. К 1958 году я фактически стал редактором «Университетов и левого обозрения» на полной ставке. Чарльз Тейлор к этому времени уже уехал в Париж учиться у Мерло-Понти. Чарльз был очень важен для меня лично. Я помню наши первые споры об «Экономическо-философских рукописях 1844 года» Маркса, которые он привез из Парижа, наши споры об отчуждении, гуманизме и классе.

К.-Х.Ч.: Вы упоминали в «Выйти из апатии» Дорис Лессинг. Какова была ее роль?
С.Х.: Дорис не участвовала в редакционной работе над журналом. Она сотрудничала с ним. Она была очень близка к поколению Эдварда Томпсона и в 1940-х была одним из тех независимых интеллектуалов в Коммунистической партии. Она присоединилась к редакционной коллегии «Нового левого обозрения», но уже дистанцировалась от активной политической деятельности.

К.-Х.Ч.: За два года редакторской деятельности, к 1961 году, Вы полностью эмоционально выгорели. Чем Вы занимались после этого?
С.Х.: Я ушел из «Нового левого обозрения» читать курсы о медиа, кино и популярной культуре в Колледже Челси в Лондонском университете. Я пошел преподавать то, что тогда называлось дополнительными исследованиями, а сейчас мы назвали бы культурными исследованиями. Меня пригласила туда группа преподавателей колледжа, симпатизировавших идеям новых левых и интересовавшихся работами Хоггарта и Уильямса, а также исследованиями,

которые мы с Падди Уэннелом проводили для Британского института кино (British Film Institute). Меня определили в Челси преподавать исследования кино и массмедиа. Не думаю, что в то время где-нибудь читались такие курсы. Мы с Падди Уэннелом занимались изучением телевидения и кино через образовательный отдел Британского института кино. Исследование это было связано также со «Свободным кино» («Free Cinema»), движением британских документалистов, куда входил Линдсей Андерсон и другие, с журналом «Экран» («Screen») и Обществом образования в области кино и телевидения. Результатом этой работы, которой мы занимались с 1962 по 1964 год, стала книга «Популярные искусства»[10].

К.-Х.Ч.: До этого Вы собирались писать диссертацию по Генри Джеймсу. Вы бросили ее из-за «Нового левого обозрения»?
С.Х.: В буквальном смысле я бросил ее из-за 1956 года. В более глубоком смысле — из-за того, что все больше времени я проводил, читая работы о культуре и следуя этому своему интересу. Я потратил уйму времени в библиотеке Родс Хаус за чтением книг по антропологии и изучением споров об африканских «пережитках» в культуре Карибского региона и Нового Света. На самом деле, тема моей диссертации не была так уж далека от этих увлечений. Она была о противостоянии «Америки» и «Европы» в романах Джеймса. Точнее, она была посвящена культурно-нравственным контрастам между Америкой и Европой, одной из важных кросс-культурных тем в творчестве Джеймса. Меня также интересовала в нем дестабилизация повествовательного «я», последний подобный пример в западном модернистском романе до Джойса. У Джойса повествовательное «я» распадается, Джеймс же балансирует на грани этого. Его язык почти превышает возможности повествовательного «я». Итак, меня интересовали эти два вопроса, имевшие серьезные последствия для культурных исследований. С другой стороны, я не думал, что нужно и дальше осмыслять вопросы культуры с сугубо литературной точки зрения.

Работая в Челси, я поддерживал отношения с Уильямсом и Хоггартом. Я стал инициатором первой встречи Ричарда Хоггарта и Реймонда Уильямса. Я пригласил их для разговора, который потом был опубликован в «Университетах и левом обозрении». Они обсуждали «Культуру и общество» и «Выгоды грамотности». Затем Хоггарт решил уйти из Лестерского университета в Бирмингем, преподавать английский язык. Он хотел и дальше заниматься не обычным литературоведением, а теми исследованиями, что проводил в «Выгодах грамотности». В Бирмингемском университете ему сказали: «Вы можете заниматься этим, но у нас нет денег, чтобы это поддерживать». Но к тому времени он выступил в судебном процессе над романом «Любовник леди Чаттерлей» на стороне «Пингвин букс» («Penguin Books»). Он пошел к главе издательства, сэру Аллену Лейну, и убедил его дать денег на основание исследовательского центра. Аллен Лейн давал Хоггарту несколько тысяч фунтов в год, которые издательство могло списывать с налогов, поскольку деньги шли на образовательные цели. На эти деньги Хоггарт, остававшийся в должности профессора английской литературы, решил нанять кого-нибудь, кто курировал бы эту работу, и пригласил в Бирмингем меня. Хоггарт читал «Университеты и левое обозрение», «Новое левое обозрение» и «Популярные искусства» и полагал, что я

10 *Whannel P., Hall S.* The Popular Arts. London: Hutchinson, 1964.

с моим интересом к телевидению, кино и популярной литературе, знанием дебатов о Ливисе и интересом к культурной политике подхожу для этой работы. Я прибыл в Бирмингем в 1964 году и женился на Кэтрин, которая в том же году переехала в Бирмингем из Сассекса.

Бирмингемский период

К.-Х.Ч.: Широко распространено мнение, что исторически Центр современных культурных исследований (Centre for Contemporary Cultural Studies, CCCS) в самом начале интересовала лишь классовая проблематика. В то же время известна история о том, что первый коллективный проект центра был посвящен анализу женских журналов, но его рукопись каким-то образом пропала в процессе производства, не будучи даже ксерокопированной[11]. Это правда?
С.Х.: О да, абсолютная правда. И то и другое. В самом начале культурные исследования интересовались прежде всего классом — не в классическом марксистском смысле, а в трактовке Хоггарта и Уильямса. Некоторые из нас формировались в критическом отношении к марксистской традиции. Нас интересовал классовый вопрос, но он никогда не был единственным: например, вы можете найти важное исследование о субкультурах, проведенное на ранних этапах существования центра. Во-вторых, если говорить о теоретических аспектах культурных исследований, мы ходили вокруг да около, чтобы избежать редукционистского марксизма. Мы читали Вебера, немецких идеалистов, Беньямина, Лукача, пытаясь скорректировать то, что мы считали непригодным, и ответить на вопрос: как классовый редукционизм исказил классический марксизм, не позволяя ему всерьез заниматься вопросами культуры. Мы изучали этнометодологию, конверсационный анализ, гегельянский идеализм, иконографические исследования по истории искусства, Маннгейма; мы читали все это, чтобы найти альтернативные (функционализму и позитивизму) социологические парадигмы, которые нельзя было бы обвинить в редукционизме. Поэтому идея о том, что CCCS изначально интересовал *только лишь* класс, неверна как эмпирически, так и теоретически. В-третьих, мы занялись к тому же феминистскими (или скорее дофеминистскими) и гендерными вопросами. Мы взялись за прозу в женских журналах. Мы потратили уйму времени на историю под названием «Лекарство от брака», и все эти статьи, которые мы собирались выпустить отдельной книгой, потом исчезли; а значит, тот момент в истории культурных исследований утрачен. Это был «дофеминистский» период истории центра.

В какой-то момент мы с Майклом Грином решили пригласить в центр некоторых феминисток, чтобы привнести в него соответствующую проблематику. Поэтому «традиционная» история о том, как феминизм изначально вышел *изнутри* культурных исследований, не совсем верна. Мы очень хотели установить эту связь, отчасти потому, что оба в то время жили с феминистками. Мы работали в области культурных исследований, но вели диалог с феминизмом. Люди, занимавшиеся культурными исследованиями, в то время уделяли все больше внимания гендерному вопросу, но не феминистской политике. Конечно, когда феминизм в самом деле возник автономно, нас, как классических

11 Мы благодарим Ларри Гроссберга за эту информацию, предоставленную в ходе личной беседы в июле 1992 года.

«новых людей», застало врасплох то, чему мы сами — патриархально — пытались положить начало. Эти вещи очень непредсказуемы. В действительности феминизм ворвался в культурные исследования на своих собственных условиях и собственным взрывным образом. Но нельзя сказать, что культурные исследования тогда задумались или узнали о феминистской политике впервые.

К.-Х.Ч.: Затем, в конце 1970-х, вы ушли из CCCS в Открытый университет. Почему?

С.Х.: Я проработал в центре много лет: пришел туда в 1964 году и ушел в 1979-м. Я беспокоился о «преемственности». Кто-нибудь, новое поколение должно было сменить меня. Мантия должна передаваться дальше, иначе все дело умрет вместе с тобой. Я знал это, потому что сам стал исполняющим обязанности директора, когда Хоггарт решил уйти. Он ушел в 1968-м в ЮНЕСКО, а я еще четыре года «исполнял его обязанности». Когда в 1974 году он решил не возвращаться, университет приложил много усилий, чтобы закрыть центр, и нам пришлось с этим бороться. Я понял тогда, что до некоторой степени, пока я буду там, они его не закроют. Они обращались ко многим профессорам за советом, и каждый говорил: «Стюарт Холл продолжит традицию Хоггарта, не закрывайте центр». Но я знал и то, что, как только я уйду, они вновь попытаются закрыть его. Я должен был позаботиться о переходе. До конца 1970-х я не считал положение надежным. Когда я почувствовал обратное, я смог спокойно уйти.

В то же время я чувствовал, что слишком устал от ежегодных внутренних кризисов культурных исследований. В октябре-ноябре приходили новые студенты, после чего всегда случался первый кризис: с магистратурой не все в порядке, всюду суматоха. Я наблюдал это снова, снова и снова. Я говорил себе: «Ты становишься типичным разочарованным профессором. Ты должен уйти, пока это не обернулось дурным опытом и пока тебе не пришлось усвоить эти древние привычки».

Было трудно по двум причинам ответить и на вызов феминизма. Во-первых, одно дело, если бы я был противником феминизма, но я был его сторонником. Поэтому превращение во «врага», в ведущую патриархальную фигуру ставило меня в невероятно противоречивую позицию. Конечно, они должны были сделать это. Они были совершенно правы, поступая так. Они должны были заткнуть мне рот; такой была политическая программа феминизма. Если бы мне затыкали рот правые, все было бы в порядке, мы бы до смерти боролись с этим. Но я не мог бороться со своими студентками-феминистками. Это можно рассматривать и как противоречие между теорией и практикой. Можно выступать за определенную практику, но все иначе, когда перед тобой стоит настоящая феминистка и говорит: «Давайте уберем Реймонда Уильямса из магистерской программы и заменим его на Юлию Кристеву». Жить политикой — не то же самое, что отвлеченно выступать за нее. Феминистки поставили мне шах и мат, я не мог примириться с этим в работе центра. Это не было чем-то личным. Я поддерживаю близкие отношения со многими феминистками того периода. Это было структурной проблемой. Я больше не мог в таком положении заниматься полезной работой. Пришло время уходить.

С самого начала центр был чем-то вроде «альтернативного университета». Между сотрудниками и студентами было мало различий. Но потом я увидел, как возникает граница между поколениями и статусами — преподавателями

и студентами, а я не хотел этого. Раз уж я должен был взять на себя ответственность быть преподавателем, я предпочел быть им в более традиционной обстановке. Я не мог проживать часть времени, будучи их преподавателем и их отцом, чтобы они ненавидели меня как отца и видели во мне мужчину-антифеминиста. Такой политикой было невозможно жить.

По этим причинам я и хотел уйти. Тогда возник вопрос: уйти, чтобы заниматься чем? Других отделений культурных исследований не было. Я не хотел возглавлять отделение социологии где бы то ни было. Тогда мне и подвернулась работа в Открытом университете. Я бы сотрудничал с университетом в любом случае. Моя жена Кэтрин преподавала там с самого начала. Я посчитал, что Открытый университет — самый подходящий вариант. В этом более открытом, междисциплинарном, неконвенциональном учреждении могли осуществиться некоторые стремления моего поколения — общаться с обычными людьми, женщинами и чернокожими студентами в неакадемической обстановке. Это служило и некоторым моим политическим целям. И потом, я считал, что это позволит перевести высокую парадигму культурных исследований, сформированную в тепличной атмосфере центра, на более популярный уровень, поскольку курсы в Открытом университете были доступны для людей без академического образования. Если вы собираетесь увлечь их идеями культурных исследований, вы должны перевести эти идеи, должны быть готовы писать на более популярном и доступном уровне. Я хотел, чтобы культурные исследования были более открыты этому вызову. Я не видел причин, почему бы им не жить в качестве более популярной педагогики.

Центр был теплицей, в которой наиболее способные студенты писали свои диссертации. Как органические интеллектуалы, они стремились примкнуть к более широкому движению, но сами находились на вершине крайне селективной образовательной системы. Открытый университет таким не был. Он оспаривал селективность системы высшего образования. Поэтому возникал вопрос: могут ли там осуществиться культурные исследования?

К.-Х.Ч.: Вернемся к вопросу о диаспоре. Некоторые из известных мне диаспоральных интеллектуалов, хорошо это или плохо, использовали свое влияние, вернувшись домой, но Вы не из их числа. И некоторые из них пытались каким угодно способом вернуться назад. В этом отношении Вы стоите особняком.
С.Х.: Да. Но не забывайте, что диаспора пришла ко мне. Я оказался здесь в первой волне диаспоры. Когда я приехал в Великобританию, единственными черными здесь были студенты, и все чернокожие студенты хотели после колледжа вернуться домой. Постепенно, когда я учился в аспирантуре и только возникли новые левые, здесь обосновались чернокожие рабочие, и они стали диаспорой в диаспоре. Карибы — это уже диаспора Африки, Европы, Китая, Азии, Индии, и эта диаспора вновь диаспоризировалась здесь. Поэтому многие из моих последних работ не просто о постколониальности, но посвящены чернокожим фотографам, режиссерам, театральным работникам — чернокожим британцам в третьем поколении.

К.-Х.Ч.: Но Вы никогда не пытались использовать свое интеллектуальное влияние на родине.
С.Х.: Были моменты, когда я вмешивался в дела своей родины. В какой-то момент до 1968 года я включился в диалог со знакомыми мне людьми того поко-

ления, пытаясь прежде всего сгладить противоречия между чернокожими марксистами и черными националистами. Вы должны говорить друг с другом — призывал я. Чернокожие марксисты тогда искали ямайский пролетариат, но на Ямайке не было тяжелой промышленности; и они не прислушивались к революционному культурному напору чернокожих националистов и растафарианцев, развивавших более убедительный культурный язык или язык субъективности. Но по существу, я никогда не пытался играть там большой политической роли. Отчасти потому, что прорыв в местной политике — культурная революция, впервые превратившая Ямайку в «черное» общество в 1970-х, — совпал с прорывом в моей собственной жизни. Я бы вернулся и попытался сыграть какую-либо роль, если бы сохранилась Карибская федерация. Этой мечте пришел конец в 1950-х, когда я решил остаться и вступить в разговор с теми, кто стал новыми левыми. Вероятность сценария, в котором я мог быть политически активным на Карибах, растаяла в тот самый момент, когда я нашел для себя новое политическое пространство здесь. После того как я решил, что останусь жить здесь, и женился на Кэтрин, вернуться стало еще сложнее. Кэтрин была английским социальным историком, феминисткой; ее политика разворачивалась здесь. Конечно, сейчас, как это ни парадоксально, ее исследования посвящены Ямайке и имперским отношениям, она знает историю Ямайки лучше меня и любит бывать там. Но в 1960-е белая британская феминистка едва ли могла претендовать на большее, чем быть аутсайдером по отношению к ямайской политике. Меня «переподключило» к Карибам формирование черного диаспорного населения в Великобритании. Я стал писать о нем в контексте исследований этничности и расизма для ЮНЕСКО, потом писал о нем в «Управлении кризисом»[12], сосредоточивая внимание на расе, расизме и их внутренней связи с кризисом в британском обществе, а теперь пишу о них с точки зрения культурных идентичностей.

К.-Х.Ч.: Значит, диаспору как личностно, так и структурно определяют стечения исторических обстоятельств, а ее творческие энергии и сила происходят отчасти из этой неразрешимой напряженности?
С.Х.: Да, но при этом она очень специфична и никогда не утрачивает своих особенностей. Именно поэтому мой подход к рассмотрению вопросов идентичности несколько отличается от постмодернистского «номадического». Я считаю, что культурная идентичность не фиксирована, она всегда гибридна. Но именно потому, что она происходит из очень специфических исторических формаций, из очень специфических историй и культурных репертуаров артикуляции, она может образовывать «позиционность», которую мы и называем условно «идентичностью». Каждая из этих историй идентификации вписана в позиции, которые мы занимаем и с которыми себя отождествляем, и мы должны проживать этот ансамбль позиций во всей их специфичности.

8 августа 1992 г.

Перевод с английского Николая Вокуева

---

12 *Hall S., Critcher C., Jefferson T., Clarke J., Robert B.* Policing the Crisis: Mugging, the State, and Law and Order, London: Macmillan, 1978.

Илья Калинин

Поэтика истории:

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ О МЕТРОПОЛИИ И ПЕРИФЕРИИ

Ilya Kalinin

Poetics of History: Russian Formalism on Metropolis and Periphery

Илья Калинин (приглашенный исследователь Гумбольдтовского университета в Берлине) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Ключевые слова: русский формализм, Виктор Шкловский, Антонио Грамши, критика историцизма, периферия, метрополия

УДК: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_82

В данной статье предпринимается попытка поместить русский формализм в перекрестье двух связанных друг с другом теоретических оптик, обнажающих политическое измерение производства и (само)описания культуры. Первая из них восходит к работам Антонио Грамши и рассматривает культуру как пространство борьбы за гегемонию, в которую вступают традиционная и органическая интеллигенции. Вторая обязана своим возникновением subaltern и post-colonial studies, обратившихся к обнаружению взаимосвязей между политическим господством, экономическим доминированием и символической гегемонией, прошивающей авторитетные модели интерпретации культуры и исторические нарративы ее эволюции. Прочтение теоретических, историко-литературных и литературных текстов представителей ОПОЯЗа (прежде всего Шкловского) в указанной аналитической перспективе позволяет реконструировать интуиции и аргументы, сходные с критикой культурных иерархий и прогрессистских парадигм, заявившей о себе на рубеже 1970—1980-х годов. Политическую заряженность этой критики определяла описанная Грамши логика борьбы за культурную эмансипацию угнетенных групп. Через обращение к этой логике может быть описана и общность теоретических акцентов, характерных для работ петроградских формалистов и исследователей из Юго-Восточной Азии, которые возникли как теоретический автершок, последовавший за революциями, крахом империй и антиколониальными войнами.

Ilya Kalinin (Visiting Researcher, Humboldt University in Berlin) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Key words: Russian formalism, Viktor Shklovsky, Antonio Gramsci, critique of historicism, periphery, metropolis

UDC: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_82

This article attempts to place Russian formalism at the crossroads of two interconnected theoretical optics that reveal the political dimension of cultural production and (self)description. The first one goes back to Antonio Gramsci and views culture as a space of struggle for hegemony, in which traditional and organic intelligentsias enter. The second owes its origin to *subaltern* and *post-colonial studies*, which turned to the baring of the interrelations between political supremacy, economic dominance and symbolic hegemony that permeates authoritative models of cultural interpretation and historical narratives of its evolution. Reading theoretical, historical and literary texts by the OPOYAZ representatives (primarily Shklovsky) from this analytical perspective allows us to reconstruct intuitions and arguments similar to the critique of cultural hierarchies and progressivist paradigms that emerged at the turn of the 1970s and 1980s. The political charge of this criticism was determined by the logic of the struggle for the cultural emancipation of oppressed groups described by Gramsci. By appealing to this logic, one can also describe the commonality of theoretical emphases characteristic of the works of the Petrograd formalists and researchers from Southeast Asia, which arose as a theoretical aftershock generated by revolutions, the collapse of empires, and anti-colonial wars.

ОПОЯЗ как сообщество органической интеллигенции

Возникновение Общества изучения поэтического языка (ОПОЯЗ) не стоит рассматривать исключительно как рождение еще одной научной школы, совершившей еще один шаг на пути развития науки о литературе. Это был новый способ филологической работы с литературным материалом и даже шире — новый способ производства знания, несущий в себе мощный эмансипаторный потенциал. Одним из принципиальных факторов этой новизны был неформальный характер общества, не позволяющий зафиксировать даже точной даты его появления[1]. Его составили молодые исследователи, недавно закончившие (или так никогда и не закончившие — как Шкловский) университет. Подавляющее число его участников (за исключением В. Шкловского, Р. Якобсона, О. Брика) приехали в метрополию либо с имперских окраин, либо из российской провинции. Подавляющее большинство постоянных членов общества (за исключением Е. Поливанова и Л. Якубинского) были евреями. Так что их интерес к неканонизированному материалу, равно как и стремление обнажить и проблематизировать механизмы формирования канона, поддерживался их собственными биографическими и профессиональными маршрутами, далекими от карьерной линейности представителей академических «рабочих династий»[2]. Их попытка переописать историю литературы и проблематизировать ее границы (которую по аналогии с книгой Дипеша Чакрабарти можно было бы назвать попыткой «провинциализации истории литературы») была инициирована по ту сторону университетских стен[3]. Эта академическая экстерриториальность (не только в смысле институциональной автономии, но и в смысле эпистемологических процедур, отличающихся от традиционных академических стандартов) являлась учредительным элементом той «политики знания», которую с самого начала стали отстаивать представители петроградского ОПОЯЗа. Именно она принципиально отличала «формальный метод» опоязовцев от «формализма» Московского лингвистического кружка (МЛК), ориентировавшегося на авторитетные протоколы производства знания, характерные для «настоящей», то есть академической, науки[4].

---

1 Об организационной форме этого объединения, его значении для формирования и дальнейшего распространения его идей, а также об институциональных академических контекстах возникновения ОПОЯЗа см.: [Гланц, Пильщиков 2017; Депретто 2015: 29—218].

2 Об авторефлексивной тактике Эйхенбаума в данной перспективе см. статью С. Попова, опубликованную в этой подборке журнала [Попов 2025: 122—134].

3 Ср.: «Поскольку “Европа” не может быть провинциализирована в институциональных рамках университета, где процедуры знания всегда возвращают нас на территорию… [созданную] европейским модерном. Попытка провинциализировать Европу предполагает внимание к тому, что модерность всегда оспаривается, она требует вписать поверх заранее данных привилегированных нарративов гражданства другие нарративы человеческих отношений, которые находят питательную среду в воображаемом идеальном прошлом и будущем, где общности людей не определяются ни гражданскими ритуалами, ни кошмаром “традиции”, созданном “модерностью”» [Чакрабарти 2021: 73—74].

4 Об отличиях между научными «форматами» работы петроградских (ОПОЯЗ) и московских (МЛК) формалистов см. в: [Депретто 2015: 186—203].

Обращаясь к идеям Антонио Грамши, можно определить дружеский кружок, из которого впоследствии вышла формальная школа[5], как форму, характерную для образования *органической интеллигенции*. Итальянский марксист видел ее задачу в производстве теоретического знания и практических инструментов самоидентификации, укорененных не в признанных устоявшейся системой разделения труда (внутри которой существует *традиционная интеллигенция*) технических методах и аналитических алгоритмах, а в таких навыках и подходах, которые бы давали язык и формы самосознания и самовыражения социальным группам, прежде подчиненным в экономическом, политическом и культурном планах [Грамши 1959а: 457—478]. Если общественная функция традиционной интеллигенции заключается в воспроизводстве и символической легитимации существующих отношений господства (сохранении гегемонии уже сложившихся культурных иерархий), роль органической интеллигенции состоит в создании контргегемонии, структурирующей социокультурное поле таким образом, чтобы позволить реализоваться агентности подчиненных групп, борющихся за свое признание:

> Одной из наиболее характерных черт всякой группы, которая развивается в направлении установления своего господства, является ее борьба за ассимиляцию и «идеологическое» завоевание традиционной интеллигенции — ассимиляцию и завоевание, которые совершаются тем более быстро и действенно, чем энергичнее данная группа формирует одновременно свою собственную органическую интеллигенцию [Там же: 463].

В этой перспективе как само возникновение ОПОЯЗа, так и последующее активное участие его представителей в культурном строительстве 1920-х[6] можно рассматривать как яркую, но в конце концов несостоявшуюся историю возникновения культурной агентности и автономной инфраструктуры культурного производства, отвечающих потребностям и интересам пестрой социальной группы, которую можно было бы обозначить как *квалифицированных профессионалов* (независимо от того, к какому именно классу они относятся и с каким типом труда они имеют дело — с интеллектуальным или физическим)[7].

---

5 Образец автобиографического/социологического описания этого процесса возникновения сообщества опоязовцев (Шкловский сравнивает его с приготовлением супа, причем «овощи, из которых варился этот суп, были разнообразны» [Шкловский 2002а: 360]), которое рождалось не из имманентной логики развития академической науки, а из социальной сборки отдельных ученых, художников, поэтов, погруженных в густой бульон истории (заката империи, войны, предчувствия революции) — можно найти в книге Виктора Шкловского «Третья фабрика» (1926), в главе «Вторая фабрика» [Там же: 348—362].

6 О непосредственном участии членов ОПОЯЗа в формировании культурной агентности подчиненных групп, ранее отрезанных от источников символического капитала, а также о теоретической рефлексии относительно того, каким образом эта агентность должна возникать, см.: [Калинин 2012: 606—628; 2023].

7 К печальной судьбе именно этого социального типа будет не раз обращаться Шкловский в своих революционных мемуарах «Сентиментальное путешествие» (1919—1923): «Такова была судьба всех грамотных русских, имевших несчастье попасть на ту черту, где кровавой пеной пенилось море — Россия» [Шкловский 2002б: 80]; именно этот социальный тип будет предметом рефлексии и прямым адресатом в его работах второй половины 1920-х («О писателе и производстве», 1927; «Техника

Помещенная в эту историческую рамку судьба ОПОЯЗа и характерный для него подход к культуре разделяют общую судьбу культурной революции, в результате которой *органическая интеллигенция* поднимающихся социальных групп либо оказалась физически уничтожена, либо усвоила социально-политические функции, культурный габитус и практики воспроизводства, характерные для *интеллигенции традиционной* (победил курс, обратный тому, который описывал и за который ратовал Грамши: произошла культурная «ассимиляция» органической интеллигенции — причем не столько непосредственным «кадровым составом» прежней традиционной интеллигенции, сколько ее «идеологией»). Но это уже история, увиденная с конца. Ее начало и развитие были значительно более оптимистичны. Именно так они виделись Эйхенбауму через десять лет после рождения ОПОЯЗа:

> Действительно, «ОПОЯЗ» осуществил на деле подлинный тип коллективной работы. Это произошло, по-видимому, по той причине, что мы с самого начала поняли свое дело как *историческое*, а не как личное дело того или другого из нас. В этом наша главная связь с эпохой (курсив автора. — *И.К.*) [Эйхенбаум 1927: 147].

Помимо уже ощущавшихся тектонических социальных сдвигов, на которые история культуры всегда реагирует быстрее, чем политическая история[8], можно указать сразу на несколько культурных, социальных и политических факторов, мотивировавших объединение в группу полутора десятка молодых литературоведов, лингвистов и стиховедов.

1. Ощущение исчерпанности прежних подходов к литературе, интеллектуальная продукция которых по преимуществу состояла или в бесконечном накоплении архива, сопровождаемом все более подробными и точными комментариями [Шкловский 1970: 163], или в неоскудевающем потоке спекуляций, использующих литературные тексты как повод для психологической и историософской, политической и метафизической рефлексии. В 1925 году Борис Эйхенбаум так оценивал диспозицию академического поля, сложившуюся к тому моменту, когда в него «вломились» формалисты:

> Ко времени выступления формалистов академическая наука, совершенно игнорировавшая теоретические проблемы и вяло пользовавшаяся устарелыми эстетическими, психологическими и историческими аксиомами, настолько потеряла ощущение собственного предмета исследования, что само ее существование стало призрачным. С ней почти не приходилось бороться: незачем было ломиться в двери, потому что никаких дверей не оказалось, вместо крепости мы увидели проходной двор. Теоретическое наследие Потебни и Веселовского, перейдя к ученикам, осталось лежать мертвым капиталом, сокровищем, к которому боялись прикоснуться и тем самым обесценивали его значение [Там же: 119].

писательского мастерства», 1927; «Как писать сценарии», 1931); об истории становления и исторической роли этого социального типа он будет писать с конца 1920-х по середину 1950-х («Матвей Комаров», 1929; «Чулков и Левшин», 1933; «Жизнь художника Федотова», 1936; «О мастерах старинных», 1953).

8 Ср.: «Наша школа возникла до революции, но гроза уже чувствовалась» [Шкловский 1983: 68].

Даже тогда, когда литература становилась предметом специализированного описания, его метод принадлежал другим дисциплинам: истории или этнографии, социологии или психологии. Этим разрывом между местом, из которого ведется наблюдение за литературным процессом, и самим литературным процессом объяснялось подчиненное положение науки о литературе по отношению к *метрополии* более авторитетных социальных наук. Именно к такой геополитической метафорике, призванной указать на существующую эпистемологическую гегемонию, обратился Юрий Тынянов, начав одну из своих наиболее важных теоретических статей с определения существующей расстановки сил: «Положение истории литературы продолжает оставаться в ряду культурных дисциплин положением колониальной державы» («О литературной эволюции», 1927) [Тынянов 1977: 270].

Таким образом, одним из мотивов характерной революционности формального метода и его свободы в отношении сложившихся дисциплинарных иерархий и методологических авторитетов было стремление изменить сам эпистемологический статус изучения литературы, выведя в центр социогуманитарного знания то, что прежде находилось на его периферии. Более того, чувствительность представителей ОПОЯЗа к создаваемому ими языку описания, теоретическая рефлексия о том, что является предметом филологического знания и каковы границы того, что может быть включено в понятие «литература», говорит о том, что в метафорическом обращении Тынянова к отношениям, связывающим метрополию и колонии, можно увидеть нечто большее, чем простой риторический прием. В тыняновской формуле можно увидеть проявление того интереса к иерархическим отношениям центра и окраин, доминирования и подчинения, который лег в основу динамической модели литературного процесса, разрабатываемой формалистами (в данном случае мы имеем дело с проекцией этой модели истории литературы на историю становления самого филологического знания, которое так же, как и искусство, «ходит боком» (Шкловский)).

Тынянов говорит о подчиненном положении истории литературы не в кантовской перспективе спора факультетов (когда социальное значение метода и предмета одной науки оказывается выше, чем метод и предмет другой), а скорее в грамшианской логике борьбы за гегемонию (когда метод одной науки — в данном случае психологии или социологии — определяет предмет другой, в данном случае науки о литературе, задавая тем самым форму его описания и понимания). Задача новой науки о литературе состояла в мобилизации ресурсов — того «мертвого капитала» (Эйхенбаум), который уже не могла переварить академическая филология, сконцентрированная в стенах императорских университетов, — в их критическом присвоении и перехвате сложившейся гегемонии.

Объяснительная сила и новизна этой модели состояла в обнажении напряжения между различными траекториями исторического развития, лишающего этот процесс внутреннего единства, стадиальной линейности и телеологии, которые диктовались доминирующей и самовоспроизводящейся эволюционной линией прямого наследования (не важно, как мы ее определяем — в терминах высокой духовной культуры, в терминах культуры господствующего класса, в терминах западной цивилизации, европейского модерна или истории становления капитала). Именно этот акцент на внутренней гетерогенности исторического процесса, на определяющем его развертывание

столкновении и борьбе различных линий развития, на их взаимной деформации сближает аналитические оптики и политический пафос опоязовцев и группы социальных ученых, занимающихся изучением субалтернов и постколониальными исследованиями[9]. Так что тыняновская формула «колониальной державы» интерпретируется нами скорее как структурный симптом — пусть и отдаленной, но типологической — связи с последующей постколониальной рефлексией, нежели как механическое совпадение используемых понятий.

2. Второе обстоятельство, вписанное в генеалогию возникновения ОПОЯЗа, связано с художественной и политической спецификой самого литературного процесса середины 1910-х годов, опосредованного кризисом символизма и рождением новых поэтических течений (и эта как автобиографически, так и теоретически отрефлексированная укорененность русского формализма в историческом контексте, наделяющая создаваемый ими язык описания непосредственной культурно-политической агентностью, является еще одной чертой, сближающей их с постколониальными исследованиями, также запитанными на окружавший их социокультурный контекст и как форма его осмысления и как средство его трансформации).

В свое время в первой монографии, посвященной русскому формализму, ученик Романа Якобсона Виктор Эрлих высказал мнение о том, что интерес нового поколения филологов к поэтическому языку, к которому были абсолютно равнодушны несколько предшествующих поколений ученых (представителей младограмматического метода), был связан с тем, что «поэтическая речь представляет собой “функциональную” речь в чистом виде, в ней все компоненты подчинены одному и тому же конструктивному принципу, все высказывание строжайшим образом “организовано” с целью достичь желаемого эстетического эффекта» [Erlich 1955: 62]. Однако эта позиция представляет собой типичную ошибку, основанную на смешении причин и следствий и возникающую при ретроспективном прочтении материала. Согласно этой логике, представители рождающегося теоретического направления обратились к исследованию поэтического языка потому, что увидели в нем то, что еще только предстояло увидеть и описать представителям структурализма, назначившим формалистов своими предшественниками (согласно той линии прямого наследования, «структурным» ядром и наглядными примером которого был Роман Якобсон, — что, надо сказать, противоречило разработанной самими

9 При этом важно отметить отличие этого понимания гетерогенности от той позиции, которую выразил К. Леви-Стросс в своей написанной по заказу ЮНЕСКО статье «Раса и история» (1952): «Продвигающееся вперед [человечество] совершенно не похоже на человека, поднимающегося по лестнице, каждым движением добавляющего ступеньку к тем, которые он уже преодолел, — оно скорее напоминает игрока, сделавшего сразу несколько ставок» [Lévi-Strauss 1973: 393—394]. Если в случае Леви-Стросса речь идет об утверждении гетерогенности на уровне цивилизационного развития всего человечества, манифестации разнообразия и равноправия различных культур, дифференцированность которых вносит вклад в общую историю, то здесь качество гетерогенности (одновременного развития нескольких линий, находящихся в сложноподчиненных отношениях друг с другом) переносится на каждую отдельную культуру (ср.: «В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень» [Шкловский 1929: 227]).

опоязовцами модели развития, которая отрицает процедуру наследования по прямой линии). Первоначальный импульс интерпретируется здесь как реверсивное эхо конечного результата, выбор предмета объясняется исходя из аргументации еще не существующего метода.

Однако представления о сквозной «функциональности» поэтической речи (Роман Якобсон), ее тотальной организованности (Виктор Шкловский), понятие конструктивного принципа, подчиняющего себе остальные художественные компоненты (Юрий Тынянов) не предшествовали интересу к избранному предмету, а возникли в процессе его изучения. Реальная историческая и биографическая логика, ответственная за наведение аналитического фокуса на поэтический язык, представляется несколько иной. И обнаружить ее не сложно, если выйти за пределы той версии истории науки, которая рассматривает ее как замкнутую на себя сферу производства академического знания. Отказ от этой рамки тем более необходим при разговоре об истории ОПОЯЗа и генезисе идей, сформулированных теми его представителями, которые не были кабинетными учеными. Художественная литература, игровой и документальный кинематограф, литературная критика и журнальные дебаты о будущем новой культуры, организация новых образовательных и художественных институций — все это, переплетаясь с наукой, не просто входило в состав их интеллектуального аппетита, но и определяло содержание их теоретического проекта. Непосредственное участие в культурном строительстве и культурной революции составляло не побочный продукт их научной деятельности, но ее внутренний горизонт.

Действительно, на раннем этапе становления новой теории ее главный тезис состоял в утверждении радикальной автономии литературы и поэтического языка, — этот акцент как раз и был необходим для того, чтобы вывести филологическую науку из «положения колониальной державы» (Тынянов). Однако уже к середине 1920-х годов сформировался подход, более чувствительный к социокультурным контекстам, которые стали рассматриваться опоязовцами как неотъемлемая часть истории литературы, — движения, состоящего в постоянном перераспределении границ между литературой и нелитературой (Тынянов, «Литературный факт», 1924). То же самое можно сказать и о самом формализме, постоянно и на практике проблематизировавшем границы науки и традиционные представления о специфике производства академического знания. Наложение друг на друга различных исследовательских интересов; представление о литературном поле как о пространстве борьбы и скрещивания различных жанровых традиций; не только работа в различных дискурсивных регистрах (академическое письмо, эссеистика, литературная критика, художественная проза, киносценарии и т.д.), но их взаимная гибридизация были характерными чертами того, что можно назвать *поэтикой* формального метода, характерным для него modus operandi.

Сам Шкловский дал определение этой гетерогенности литературного факта, обратившись к метафоре биологической прокреативности: «Литературное произведение не происходит от другого литературного произведения непосредственно, а нужно ему еще папу со стороны. Это давление времени является прогрессивным фактом, без него нельзя создать новые художественные формы» [Шкловский 2018: 626]. Так и сам ОПОЯЗ произошел не только от его непосредственных предшественников по академическому цеху. Ветер времени,

проникая с городских улиц в университетские коридоры, обновлял старое знание, наполняя паруса новой науки. Для формализма таким «папой со стороны» стали русский футуризм, провозгласивший необходимость революции поэтического языка, и главное — сама русская революция[10].

Опоязовцы (прежде всего Шкловский, Якобсон, Тынянов, Эйхенбаум) были не только историками, но и субъектами поэтического языка, который они пытались теоретически осмыслить. Они были частью литературного процесса, историю которого стремились описать. Они были агентами той новой культуры, теоретическим авангардом которой выступал ОПОЯЗ[11]. Поэтому корректнее было бы говорить не о том, что будущие формалисты увидели в поэтическом языке материал, идеально подходящий к еще не существующей формальной теории (Эрлих), а о том, что их обращение к этому предмету вызвал происходивший на их глазах слом символистской эстетической парадигмы, состоявший в переключении внимания со смысловых метафизических глубин поэтического слова к его звучащей и произносительной, материальной фактуре (ср.: [Эйхенбаум 1927: 121—124]).

О том, что первые выступления Шкловского звучали на вечерах футуристской поэзии, хорошо известно. Этой же поэзией вдохновлялись и его первые теоретические манифесты («Воскрешение слова», 1914; «Предпосылки футуризма», 1915; «Вышла книга Маяковского “Облако в штанах”», 1915; «О поэзии и заумном языке», 1916). То же самое можно сказать и об увлекавшемся футуристами и дружившем со многими из них Якобсоне [Jakobson 1997]. Более того, оба организатора новой науки о поэтическом языке сами пробовали себя как поэты, близкие к футуризму [Шкловский 1914; 1915; Якобсон-будетлянин 1992]. В итоге то, что впоследствии приобрело мировую известность как русский формализм, было рождено как попытка теоретического осмысления нового искусства, а сами представители формального метода выступали как медиаторы между артистической практикой и литературной теорией, черпающей свои обобщающие интуиции о механизмах поэтического языка и истории

10 То, как Шкловский описывает литературный генезис, почти дословно совпадает с его описанием у Грамши, — перед нами тот же самый ход мысли, те же самые биологические метафоры, только погруженные в более последовательный марксистский дискурс: «Литература не порождает литературу… надстройки не порождают надстроек… они порождены не путем “партеногенеза”, а в результате вмешательства “мужского” начала, истории революционной деятельности, которая создает… новые общественные отношения» («Проблемы литературной критики», конец 1920-х) [Грамши 1959б: 507—508].

11 Шкловский начнет писать автобиографическую прозу с 1919 года и будет заниматься этим всю оставшуюся жизнь. Тынянов, достаточно случайно (с подачи Корнея Чуковского) обратившись к исторической художественной прозе, с середины 1920-х годов начнет восприниматься большей частью читающей публики прежде всего как писатель, став автором трех романов — «Кюхля» (1925), «Смерть Вазир-Мухтара» (1928), «Пушкин» (1943), а также нескольких повестей и новелл. Эйхенбаум напишет не слишком удачные роман «Маршрут в бессмертие» (1933) и повесть «Лермонтов» (1936), но будет в своих дневниках постоянно сетовать на свою нереализованность в качестве писателя. Еще раз подчеркну: речь здесь идет не о случайном совпадении творческих темпераментов представителей одной филологической школы, но о ее конститутивной черте, состоящей в активной вовлеченности литературоведов в литературный процесс, оказывающийся одновременно и предметом исследования, и его эмпирической фактурой, и исторической средой, внутри которой разворачивается теоретическая рефлексия.

словесного искусства из конкретной историко-литературной ситуации[12]. Сила теоретического сдвига, произведенного молодыми историками литературы, оказалась прямо пропорциональной давлению исторического опыта (войны, политического и социального кризиса, революции, художественного авангарда, культурного строительства), который стоял за их генерализирующими утверждениями о языке и литературе. Именно активной вовлеченностью опоязовцев в историю и литературу и мотивирована специфика опоязовской рефлексии о законах поэтического языка и истории литературы, характерная для нее форма структурирования литературного поля и его динамики.

3. Еще одним фактором, который порой возникает в связи с разговором об исторических обстоятельствах возникновения русского формализма, — еврейское происхождение большинства его представителей (В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, С. Бернштейна, О. Брика, Р. Якобсона). В этой перспективе формализм рассматривается как часть характерной для эпохи модерна ассимиляции евреев, социальные масштабы, интеллектуальные эффекты и художественные последствия которой позволяют ассоциировать модернизм с «еврейской революцией», или «еврейским веком»[13]. Нет смысла подвергать сомнению общие социокультурные контуры, связывающие между собой эмансипаторно-революционные процессы конца XIX — начала XX века и высвобождающуюся благодаря ним энергию еврейской ассимиляции, инвестируемую в искусство и науку, социальные практики и политические движения, претерпевающие модернистский сдвиг. Однако попытка вписать в эти контуры специфическую констелляцию теоретических идей, порожденную формализмом[14], кажется хотя и напрашивающимся, но в то же время сомнительным предприятием.

Видеть в русской литературе капитал, компенсирующий уход из иудейской традиции и позволяющий приобщиться к культуре большинства, значит излишне психологизировать мотивы, стоящие за возникновением новой литературной теории. Более того, в случае с Тыняновым, Шкловским и Эйхенбаумом речь идет о представителях смешанных русско-еврейских или немецко-еврейских семей, в которых уход из еврейской общины уже состоялся за одно-два поколения до того, как на сцене петроградской культуры возникло новое научное направление. Так что религиозные, социальные и психологические вопросы ассимиляции со всеми сопряженными с ними трудностями были решены еще их родителями[15], представая перед молодыми учеными прежде всего в плане семейной истории, позволяющей лишний раз подчеркнуть важный для опоязовской аналитической оптики элемент гетерогенности и гибриднос-

12 Об этом качестве как об отличительном свойстве ОПОЯЗа по сравнению с тем же МЛК писал М.Л. Гаспаров: «Ярхо переносил методику изучения древности на Новое время — ОПОЯЗ переносил методику изучения современности на классику» [Гаспаров 1990: 14].

13 Именно этот тезис лежит в основе книг: [Слезкин 2005; Harshav 1993]. Ср.: «С еврейской точки зрения век — 1882—1982 — в общей истории можно назвать “еврейским веком”: ни в один период в прошлом евреи не играли столь выдающейся роли в культуре, не только в одной конкретной стране, но и в западной цивилизации в целом. Трудно описать современный мир без Маркса, Гуссерля, Эйнштейна, Фрейда, Кафки, Якобсона, Леви-Стросса, Хомского, Деррида и длинного списка других деятелей науки и культуры, хотя их собственная еврейская идентичность была неопределенной, проблематичной или безразличной для многих из них [Harshav 1993: 45].

14 Именно такая попытка осуществляется в книге: [Кёртис 2004].

15 См.: [Lederhendler 1992].

ти, продемонстрировав наличие нескольких культурных традиций в собственной генеалогии[16].

Включение интеллектуальной биографии ОПОЯЗа в историю еврейской ассимиляции не срабатывает даже на уровне интерпретации психологических мотивов, стоявших за исследовательскими интересами отдельных опоязовцев. Так, в своей книге об Эйхенбауме Джеймс Кёртис делает предположение о том, что «каждый формалист избрал себе писателя (не еврея), с которым можно было бы соотнести для себя право вхождения в русскую культуру. Если для Эйхенбаума это был Толстой, а для Тынянова — Пушкин, то для Шкловского такой фигурой стал Владимир Маяковский» [Кёртис 2004: 76]. Однако этот тезис корректен лишь в отношении Эйхенбаума, для которого Толстой действительно стал главной фигурой самоидентификации, позволяющей ответить на вопросы, которые ставило перед ученым его собственное время (что хорошо видно из трех томов его социобиографического исследования о Толстом и до сих пор не опубликованного дневника).

Однако в случае Тынянова говорить о доминировании в его творчестве исследований или прозаических произведений, посвященных «солнцу русской поэзии», не представляется возможным. Тютчеву, Некрасову или Хлебникову посвящено большее число его текстов по сравнению с Пушкиным. За его работой по возвращению забытого поэтического наследия Вильгельма Кюхельбекера (русского немца) стояли чувства, сравнимые с ощущением личного долга перед забытым поэтом (одержимость Тынянова в поиске, публикации, комментировании его рукописей сопоставима с мессианской работой по воскрешению голосов тех, кого победный марш прогресса снес с автобана истории, — с работой, которую в своих тезисах «О понятии истории» Вальтер Беньямин возложил на плечи исторического материалиста). Интенсивность постоянных обращений — и как филолога, и как переводчика — к поэзии Генриха Гейне (немецкого еврея, использовавшего свою гибридную идентичность для создания ироничной метапозиции по отношению к немецкой культуре), также свидетельствовала об осознании определенного интеллектуального параллелизма с собственной биографической локализацией. Так что говорить о Пушкине как о каком-то приоритетном источнике символического капитала, через присвоение которого Тынянов пытался обосновать свое право на «вхождение в русскую культуру», не приходится.

---

16 Именно это делает Б. Эйхенбаум в первой, биографической части своей книги «Мой временник» (1929), стилизованной под журнал XVIII столетия, равно как и В. Шкловский в начале своей автобиографической книги «Третья фабрика» (1926). Подключение еврейского происхождения к разговору о генезисе ОПОЯЗа продуктивно скорее не через обращение к логике ассимиляции (подчинения титульным культурным доминантам), а в перспективе культурной гетероглоссии, превращающей гибридизацию в соблазнительный и творческий способ взаимодействия с центром. Ср. диагноз, который поставил самому себе Шкловский, обнажая собственные поведенческие мотивы: «Я тоже полуеврей и имитатор» [Шкловский 2002б: 195]. Речь идет о дуэли (т.е. имитации культурного кода уже ушедшей эпохи), на которую в 1921 году Шкловский вызвал своего романтического соперника, которым был один «еврей… бывший богач… сделанный под гвардейского офицера» [Там же: 194], то есть тоже представитель этнокультурной периферии — буржуа, имитирующий символическую атрибутику аристократической метрополии; в его краткой характеристике Шкловский подчеркивает негативный вариант гибридизации, сводящийся к формализованной стилизации общих мест чужой культуры.

Личная дружба и близость темпераментов, умноженная на общее футуристское происхождение, безусловно, делало фигуру Маяковского чрезвычайно важной для Шкловского, однако страницы, ему посвященные, не превышают тех, что были отданы, к примеру, Сергею Эйзенштейну (рижскому еврею). Кроме того, характерная для Шкловского рецепция Маяковского всегда противостояла той официальной традиции, которая превращала революционного поэта в национального классика.

И возможно, самое главное возражение, с которым сталкивается процитированное выше утверждение Кёртиса, может быть реконструировано из самой формальной теории, рассматривающей историю литературы как процесс постоянной деканонизации — превращения прежних авторитетов в материал для будущего поэтического строительства. Иными словами, исследовательская работа формалистов была направлена как раз против того статичного и нормативного понимания культуры, которое, казалось бы, и должно было им помочь в их предполагаемом стремлении к натурализации и ассимиляции внутри господствующей национальной традиции. Так что в данном случае мы имеем скорее обратную ситуацию: имевшие еврейские корни представители ОПОЯЗа обращались к русской литературе не как к золотому запасу, надежно помещенному в банк титульной нации, выплачивающему проценты тем, кто получает право быть его клиентом, а как к напряженному полю борьбы за присвоение культурного капитала, история которой должна быть описана через критику утвердившихся канонов и представлений о механизмах наследования классическим образцам и фигурам[17].

4. И наконец, последний важный момент, задающий контуры возникновения ОПОЯЗа как группы, которую можно описать в грамшианских терминах органической интеллигенции с характерными для нее формами генерации знания и техниками культурного производства. Речь идет о принципиально коллективной работе, снимающей барьеры между профессией и призванием, между публичным и личным, между исследовательской работой и дружеским общением, между научными статьями и частной перепиской, или, как сказали бы сами формалисты в середине 1920-х (после их поворота к аналитической оптике, более чувствительной к социальным факторам), — между литературой и литературным бытом. Совместность общей работы не была производной от спонтанно возникшего дружеского влечения, сделавшего Шкловского, Эйхенбаума[18], Тынянова, Поливанова, Якобсона, Якубинского, Брика единомышленниками в разработке новой теории литературы. Скорее наоборот.

С самого начала возникший способ интеллектуального производства превращал дружескую близость в необходимый фермент исследовательского

17 За что они неоднократно подвергались критике со стороны тех, для кого русская литература стала воплощением национальной духовной традиции. О том, как Роман Якобсон — начиная со своего пражского периода — смотрел на формализм и зарождающийся структурализм именно как на русскую науку, укорененную в национальной почве, см. его работы: [Якобсон 1999; Jakobson 1985a; 1985b]. О самой теме — Якобсон и его взгляды на национальные корни русского формализма и пражского структурализма — см.: [Автономова 2009; Гланц 2011; Серио 2001].

18 В его случае нельзя говорить даже о поколенческом единстве, обеспечивающем общность взглядов благодаря общности опыта. Эйхенбаум был на семь лет старше Шкловского и на восемь — Тынянова, что начиная с середины 1920-х было постоянным рефреном его писем к друзьям, см.: [Из переписки… 1984].

труда[19], манифестированной целью которого было преодоление утвердившихся в науке представлений о литературе и исторических законах ее развития. Преодоление инерции требовало аккумуляции усилий. «Гении мы сообща», — со свойственной ему «скромностью» отмечал Шкловский в одном из своих писем, написанных в период бурной экспансии нового метода (см.: [Из переписки… 1984: 189]). Впоследствии он вновь возвращался к мысли о том, что дальнейшая работа возможна только как общий труд, когда в конце 1920-х годов призывал Якобсона вернуться в Россию (письмо от 16 февраля 1929 года): «Опояз можно восстановить только при твоем приезде, так как Опояз — это всегда трое» [Виктор Шкловский и Роман Якобсон… 1999: 128]. С 1918 года этими «тремя» были Шкловский, Тынянов, Эйхенбаум (их даже называли, обращаясь к характерному словарю эпохи, «ревтройкой»), однако в конце 1920-х между первыми двумя и третьим возникает временное напряжение, вызванное выходом первой части творческой биографии Льва Толстого [Эйхенбаум 1928], в которой Эйхенбаум, как казалось тогда его друзьям, сдавал общие опоязовские позиции в пользу традиционного историко-литературного исследования. Теперь «третьим», как предполагал Шкловский, должен был стать Якобсон[20].

Как известно, Якобсон этого «заманчивого» предложения не принял, а спустя три десятилетия между ним и Шкловским развернутся генеалогические «бои за историю» русского формализма, на поверхности выглядевшие как борьба за первенство в том, кому принадлежала ключевая роль в его возникновении и дальнейшем развитии, — борьба, которая в конце концов приведет к личному разрыву между ними и победе якобсоновской версии, на долгие десятилетия предопределившей протоструктуралистскую репутацию формализма[21].

Однако, несмотря на то что возродить ОПОЯЗ в конце 1920-х годов по многим причинам не удалось, личная близость, сохранившаяся между Тыняновым, Шкловским и Эйхенбаумом, заставляла их постоянно сверять друг с другом направление собственного движения. Обнажение этой органической коллективности как принципа совместной работы и даже как знака судьбы можно найти в письме Эйхенбаума к Шкловскому (март 1940 года): «Трое вас, трое нас — господи, помилуй нас. Помнишь ли ты, что № твоей квартиры 47, мой — 48, а Юры — 49? Это поразило меня раз навсегда» (цит. по: [Панченко 1997: 303]). Уходить из жизни они будут в обратном порядке: Тынянов (1943), Эйхенбаум (1959), Шкловский (1984). И все же своего рода коллективная работа будет продолжаться, приняв форму сюжетной арки — воображаемого диалога с умершими, который Шкловский будет вести вплоть до своей последней книги («О теории прозы», 1982), прочертившей временну́ю петлю к его главному теоретическому высказыванию раннего периода («О теории прозы», 1925). Эта арка, эпизодами которой стали все поздние книги Шкловского (начиная

19 Ср.: «Мы работали со страшной быстротой, со страшной легкостью, и у нас был уговор, что все то, что говорится в компании, не имеет подписи — дело общее. Как говорил Маяковский, сложим все лавровые листки своих венков в общий суп», — вспоминал Шкловский первые годы ОПОЯЗа [Шкловский 1983: 75].

20 Об истории попытки возродить ОПОЯЗ в конце 1920-х годов см.: [Галушкин 2004].

21 Об этом см.: [Галушкин 1999; Левинтон 1993; Ронен 1997; Чудаков 1990: 69]; о теоретических основаниях, которые с самого начала предопределяли будущее непонимание между Шкловским (гибридность) и Якобсоном (холизм), см.: [Kalinin 2017: 342—351].

с «Жили-были. Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени: с конца XIX в. по 1964 г.», 1966), а крайними точками — книги, одинаковые названия которых не преодолевали, но объективировали ход времени, удостоверяла сформулированную еще в ранних работах концепцию истории, основанную на идее несходства сходного и реализуемую в сюжетной кривой, позволяющей субъекту не совпадать с объективирующим диктатом хронологической фабулы [Калинин 2014].

Провинциализируя историю литературы

В своих ранних работах по теории и истории литературы Виктор Шкловский постоянно обращался к описанию явлений, располагающихся за пределами доминирующего культурного канона: «младшим школам» в литературе, подчиненным и гибридным жанрам, «побежденным линиям» литературного развития, социально табуированным темам (значительная часть этих работ была впоследствии собрана в книге «О теории прозы», 1925). Свою художественную критику он регулярно посвящал культурной продукции массового и низового характера: цирку, водевилю, уличному балагану, городскому шансону, традиционному и современному фольклору, коммерческой беллетристике («Ход коня», 1923; «Гамбургский счет», 1928; многочисленные газетные и журнальные публикации 1910—1930-х, не вошедшие в эти авторские сборники[22]). Подавляющее большинство его биографических социокультурных исследований фокусировалось на фигурах, по тем или иным причинам отключенных от источников культурного капитала, не вошедших в художественный канон, забытых потомками, казалось бы, оставшихся на обочине исторического процесса, однако при этом структурно повлиявших на его эволюционную, технологическую, инфраструктурную специфику (среди такого рода работ, показавших диалектический характер отношений между исторической обочиной и колеей, а также указавших на социальную/классовую опосредованность этой диалектики: «Матвей Комаров», 1929; «Краткая, но достоверная повесть о дворянине Болотове», 1930; «Чулков и Левшин», 1933; «Жизнь художника Федотова», 1936; «О мастерах старинных», 1953). В своей прозе он часто выстраивал сюжет на материале путешествия в места, располагающиеся за пределами европейских метрополий и иррадиирущих из этих имперских центров культурных ареалов модерности: в Персию, Закавказье, Центральную Азию, Монголию, Китай. Значительная часть этой прозы носила автобиографический и очерковый характер («Сентиментальное путешествие», 1923; «Третья фабрика», 1926; «Турксиб», 1930; «Встречи», 1944), часть представляла собой историческую прозу, опирающуюся на работу с документальными источниками («Марко Поло», 1936; «Навои», 1947).

Это настойчивое обращение к феноменам жанровой, культурной, социальной, географической периферий, которое можно обнаружить в разных регистрах его теоретической и литературной практики, свидетельствует о неслучайности этого интереса. В отличие от Антонио Грамши, впервые использовавшего понятие «субалтерн», — и группы историков, антропологов и политических теоретиков, в 1970—1980-е годы сформировавших исследовательские

22 Эти публикации собраны в: [Шкловский 2018].

поля — post-colonial и subaltern studies — Шкловский не предпринимал последовательной экспликации отношений, которые связывают между собой экономический центр и периферию, политическую метрополию и колонию, господина и субалтерна. В отличие от Ранаджита Гухи [Guha 1997], Шкловский не ставил задачей своих исследований последовательное концептуальное прояснение взаимосвязей между политическим доминированием и символической гегемонией.

Однако прочтение его теоретических, критических и литературных работ в указанной аналитической перспективе позволяет реконструировать нетривиальные интуиции и аргументы, проблематизирующие устойчивость перечисленных выше иерархий. Посмотрев на них сквозь эти интерпретационные фильтры, становится видно, что Шкловский вновь и вновь указывает на динамический и диалектический характер этих иерархий, концептуально реабилитируя эволюционный, исторический потенциал подчиненных социокультурных явлений, постоянно ставящих под сомнение существующую гегемонию, сформировавшийся канон и внутреннее единство национальной культуры.

Шкловский был далек от изучения состояний подчиненности в южноазиатском обществе, являвшегося непосредственным предметом интереса авторов журнала «Subaltern Studies» [Guha 1982: VII]. Но то внимание, которое он и его соратники по ОПОЯЗу уделяли подчиненным литературным/культурным феноменам, и то принципиальное эволюционное значение, которым они наделяли эти феномены, вполне укладывается в более широкие задачи, выдвигаемые представителями subaltern studies и выходящие за пределы конкретного региона. Эти задачи были сформулированы Ранаджитом Гухой в редакторском предисловии к первому выпуску «Subaltern Studies»: «...убедиться в том, что наш акцент на подчиненных/угнетенных (subaltern) действует как мера объективной оценки роли элиты и как критика элитарных интерпретаций этой роли» [Ibid.].

Ретроспективная проекция, предлагающая прочтение динамической теории литературы, сформулированной русским формализмом[23], сквозь заявившую о себе в исследованиях постколониализма и субалтернов концептуальную чувствительность к символическим механизмам утверждения, воспроизводства и подрыва политического господства/подчинения, позволяет увидеть в этой теории устойчивый и внутренне связный комплекс вопросов и способов их разрешения, который вне этой оптики распадается на пестрое множество фиксаций на внеканоничном материале и попыток его канонизации. Так становятся видны водяные знаки на листе повернутой к свету гербовой бумаги.

Увиденные под определенным углом аргументы Шкловского, разбросанные по многочисленным статьям 1910—1920-х годов (но в наиболее сконцентрированном виде представленные в итоговой для его раннего периода книге «О теории прозы»), складываются во вполне связную констелляцию. Ее основной тезис состоит в отрицании господствовавшей на тот момент эволюционной теории, описывающей историю культуры как линейное движение от первобытного состояния к современному. Эта теория определяла ядро европейского

23 В этой статье я сконцентрируюсь на работах Виктора Шкловского как на наиболее ярком примере, демонстрирующем возможности такой эпистемологической археологии, однако ее оптика может быть направлена и на работы других представителей ОПОЯЗа (прежде всего Тынянова и Эйхенбаума).

исторического воображения, реализуясь в прогрессистских нарративах модерности, позволявших научно обосновать как неравномерность в развитии различных регионов, так и колониальное господство имперских метрополий[24]. Применительно к истории словесного искусства проводником этой теории была этнографическая школа, видевшая в эволюции литературных форм отражение поступательного социокультурного развития и эволюции человеческой психики[25]. Именно эти идеи и стали объектом критики со стороны Шкловского — причем не только в ранний период первоначального накопления теоретического капитала, но и в поздних работах (см., например: [Шкловский 1970]). Более того, в сочетании с обозначенным выше интересом Шкловского к различного рода маргинализированным и подчиненным явлениям эта критика выходит за пределы чисто филологической дискуссии, приобретая социально-политические коннотации.

При разговоре об интеллектуальных истоках тех изменений в понимании культуры, которые произвели исследования постколониализма и субалтернов, увидевшие на месте единства и целостности антагонизм и гетерогенность, напряженные отношения неравенства и борьбы, столкновение разных «интересов и идентичностей» [Bhabha 2008: 59] (см. также: [Young 1995]), помимо Антонио Грамши часто возникает имя Михаила Бахтина. Его концепции полифонии, диалога и хронотопа оказались справедливо востребованы при разработке представлений о гибридности культурных явлений и критики линейной модели «пустого времени» [Bhabha 1990: 291—322], которую европейский историцизм предъявлял как универсальную. Отсутствие в этом контексте каких-либо упоминаний о работах Шкловского и теоретическом наследии ОПОЯЗа в целом, вероятнее всего, объясняется той — сослужившей ей недобрую службу — репутацией предшественников структуралистов (теоретиков имманентности литературной формы), которая прочно утвердилась за русской формальной школой к началу 1980-х благодаря книге Виктора Эрлиха [Erlich 1955] и прежде всего влиятельным прочтениям Романа Якобсона [Jakobson 1962; 1980], Фредерика Джеймисона [Jameson 1972: 43—101] и Юлии Кристевой [Kristeva 1970: 5—27][26], вписавшим русских формалистов в академический контекст 1960—1970-х годов.

Однако из сегодняшней перспективы, позволяющей оглянуться назад — одновременно и на теоретические порядки постколониальных исследований,

---

24 Критическое описание различных версий этой теории и ее политических импликаций см.: [Chakrabarti 2002: 20—38; Fabian 1983: 71—143; Mehta 1999: 77—153; Said 1993: 3—80; Wolf 1999: 43—69, 129—163].

25 О российских изводах этой теории см. в: [Byford 2007: 14—45, 127—161; Merrill 2022: 3—69; Seifrid 2005: 7—53].

26 В своем предисловии к переводу книги Бахтина Кристева противопоставила ему формалистов как представителей классической эстетики выразительности, включив их в ту самую эстетическую и политическую традицию, которую был призван преодолеть постструктурализм, одним из опорных пунктов которого становилось специфическое прочтение Бахтина. Не удивительно, что воспринятые таким образом работы русских формалистов не могли представлять интереса и для постколониальных исследований. Критику прочтения Кристевой, не увидевшей субверсивный — по отношению к структуралистской логике имманентности — потенциал теории ОПОЯЗа, который мог бы, но так и не стал источником теоретического вдохновения для разного рода критических исследовательских проектов постструктуралистского призыва, см. в: [Калинин 2014: 103—109].

и на теоретические построения русского формализма, — можно увидеть определенное сходство как аналитических конструкций, так и характерных для них способов обращения с материалом. Речь идет об общем парадигматическом сдвиге, который реконфигурировал отношения между центром и периферией, поместил прерывистость на место линеарной преемственности, на место культурного разнообразия — внутрикультурные различия, обнаружил на месте чистоты традиции смешанные и гибридные формы, на месте сущности — конструкцию, на месте устойчивой субстанции — динамические функции, акцентировал разновременность одновременного, сместил внимание с воспроизводства нормы на механизмы ее пародийного подрыва, вскрыл имплицитную идеологичность формы, картографировал поле через построение маршрутов (routes), а не через обнаружение корней (roots) [Clifford 1997][27]. Этот сдвиг, который связывают с постколониальными исследованиями, может быть обнаружен и в работах исследователей, сформировавших Общество изучения теории поэтического языка, одной из эпистемологических задач которого была «деколонизация» знания об этом самом языке.

Галин Тиханов в своей статье, посвященной современной литературной теории, местом рождения которой стала Восточная и Центральная Европа межвоенного периода (то есть регион, распределенный между молодыми национальными государствами, возникшими на месте растрескавшихся имперских политий и еще не успевшими осуществить работу по культурной гомогенизации собственного населения), пишет о конституирующем эти теории опыте эмиграции и ссылки, ставших радикальным воплощением гетеротопии и полиглоссии:

> Радикальные исторические перемены привели к травмам, связанным с перемещением, но одновременно с этим и к продуктивной незащищенности (productive insecurity), связанной с необходимостью использовать более одного языка и жить более чем в одной культуре [Tihanov 2004: 68].

Однако для русского формализма опыт эмиграции (как в случае Шкловского) стал скорее дополнительным биографическим подтверждением той презумпции опыта культурных различий, который был характерен для представителей ОПОЯЗа, не покидавших страны, но сделавших чувствительность к этому опыту основой для теоретической концептуализации напряжений, разворачивающейся на уровне одного национального языка (практический/поэтичес-

27 Описание механизмов производства значения через движение, траекторию пути, а не через поиск истока характерно не только для теоретических работ Шкловского (о которых ниже), но и для используемой им автобиографической фикциональной формы конструирования собственной субъектности. Ср. как название его первой автобиографической книги «Сентиментальное путешествие», так и подзаголовок к ней: «Воспоминания 1917—1922. Петербург — Галиция — Персия — Саратов — Киев — Петербург — Днепр — Петербург — Берлин»), где обретение/утрата агентности и проблематизация самого представления о возможности устойчивой идентичности предъявляются через зигзаги и пунктирные разрывы маршрута, промежуточные пункты которого постоянно переопределяют детерминизм и телеологию, действовавшие на предыдущем этапе пути. Там же мы находим и утверждение культурной экстерриториальности и фрагментарности человеческого опыта и восприятия мира: «Сознание освещает полосу соединенных между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега, лес, не считаясь с этнографическими границами» [Шкловский 2002б: 186].

кий) и одной культуры (центр/периферия, «младшие»/«старшие» линии развития и т.д.)[28].

Когда читаешь сегодня тексты Шкловского, возникает ощущение узнавания. Правда, это узнавание того, что знакомо нам из другого контекста. Причем из контекста, лишенного каких-либо объективированных генеалогических связей с русским формализмом (в отличие от связей этого контекста с современником и критиком формализма М. Бахтиным). И все же это чтение открывает перед нами знакомое по текстам — изучающим колонизированные периферии — конфигурирование культурного поля как пространства напряжения и неравенства, реабилитацию эволюционного потенциала окраины, замену идеи чистоты на идею гибридности. Причем совпадения зачастую возникают не только на уровне аналитической оптики, но и на уровне самого оптического инструментария (специфического понятийного аппарата и характерной для него «политизации эстетики»):

> Каждая новая литературная школа — это революция, нечто вроде появления нового класса. Но конечно, это только аналогия. Побежденная «линия» не уничтожается, не перестает существовать. Она… может воскреснуть, являясь вечным претендентом на престол. Кроме того, в действительности дело осложняется тем, что новый гегемон обычно является не чистым восстановителем прежней формы, а осложнен присутствием черт других младших школ, да и чертами, унаследованными от своей предшественницы по престолу, но уже в служебной роли[29].

В каком-то смысле Шкловский радикализирует и генерализирует будущую позицию постколониальных исследований, фиксирующих гибридизацию прежде всего на колонизированной, субалтерной периферии [Bhabha 1994]. В предлагаемом Шкловским кратком курсе теории литературной эволюции гибридность является свойством не только периферии, но и центра — «гегемона», которому лишь на время удается занять господствующее положение в литературной системе. В отличие от мировой системы, в которой отношения символической гегемонии языка метрополии над колониальными периферияими поддерживаются политическим и экономическим господством[30], литературная система носит несопоставимо более подвижный характер.

Полюса «Глобального Севера» и «Глобального Юга» литературной системы постоянно перемагничиваются. Согласно опоязовской «world system literary theory», периферия не столько предоставляет центру ресурсы для воспроиз-

---

28 Именно поэтому идеи ОПОЯЗа оказались продуктивным ресурсом для реинтерпретации и присвоения в культурных традициях, конструирующих себя в условиях (пост)имперского доминирования и стремящихся обрести собственную историческую субъектность; об этом см.: [Бабак, Дмитриев 2021]. Однако этот культурный трансфер стал возможен не вопреки тому, что русский формализм был «одним из случаев типичного для модерности универсалистского мировоззрения» [Там же: 22—23], а как раз наоборот — благодаря содержащейся в нем критике модерного универсализма, деконструирующей привычные имперские координаты национального великорусского канона.

29 *Шкловский В.* Розанов. Пг.: ОПОЯЗ, 1921. Впоследствии работа была опубликована под другим названием («Литература вне “сюжета”»), войдя в книгу «О теории прозы» (1925) [Шкловский 1929: 228].

30 Ср.: «Если язык — это не более чем диалект, подкрепленный армией, то же можно сказать и о нарративах “модерности”, которые сегодня уже почти повсюду указывают на некоторую “Европу” как на первичный габитус модерна» [Чакрабарти 2021: 69].

водства его гегемонии, сколько концентрирует в самой себе потенциал для изменения прежних отношений гегемонии; периферия не столько потребляет культурную продукцию, произведенную в метрополии, позволяя ей еще больше усиливать неравномерность развития, сколько ориентируется на собственные потребительские предпочтения, укорененные в собственной социальной и культурной специфике, что в те или иные моменты истории позволяет ей переворачивать существующие отношения господства (так, согласно Шкловскому, «лубочная» или даже «долубочная» литература XVIII века, циркулирующая на литературных задворках социокультурной системы, создала условия для возникновения и развития бытового романа, который во второй половине XIX века оказался канонизирован выдвинувшимся на историческую авансцену «третьим сословием», изначально находившем в этой низовой литературной традиции форму авторефлексии и самоидентификации, см.: [Шкловский 1929: 292]).

Экономическая рациональность капиталистической метрополии и историцистская рациональность европейского модерна «съедают» специфические локальные формы жизни, располагающиеся на окраинах мировой системы, подобно тому, как описанная Шкловским автоматизированная рутина модерной повседневности «съедает вещи, одежду, мебель, жену и страх войны» [Шкловский 1990а: 63]. Однако этому господству (доминирующих социальных практик; принципа экономии психических усилий, являющегося структурным аналогом экономического принципа оптимизации прибыли и политических механизмов воспроизводства элит; утилитарной коммуникации) противостоит сформулированный Шкловским принцип остранения, запускающий особую политэкономию поэтического языка.

Нужно подчеркнуть, что сфера «поэтического языка», о котором говорит Шкловский, не совпадает с языковыми границами искусства. Речь идет об альтернативных формах коммуникации с миром, которые существуют для того, «чтобы вернуть» человеку «ощущение жизни» [Там же]. Производимое поэтическим языком остранение препятствует тотализации того типа рациональности, который опирается на бессознательную повторяемость, стандартизацию, унификацию, нормативность, утвердившиеся нарративы традиции, не ставящиеся под вопрос ритуалы наследования. Сфера действия принципа остранения очерчивает границы особой зоны человеческого существования, пребывающей в напряженных и динамических отношениях с претендующим на социокультурное господство горизонтом универсальной модерной рациональности (от технологий массового производства до характерного режима историчности). Повседневные практики изобретательности, индивидуальные формы жизни, экспериментальные способы социального взаимодействия, техники мастерства, художественные приемы, наполняющие эту зону, не позволяют человеку без остатка раствориться в том автоматизме, который Шкловский ассоциирует с работой практического/прозаического языка (символического эпифеномена различных типов отчуждения), а постколониальные исследования критикуют как политические, экономические и культурные манифестации языка капиталистической европейской модерности [Said 1978; 1993: 62—282][31].

31 Конечно, не стоит забывать о том, что феномены, схватываемые Шкловским в понятии автоматизации, не ограничиваются рамками модерна и обнаруживаются им в различных формах седиментации, — такого рода поэтические окаменелости можно встретить везде вплоть до «стершихся» фольклорных эпитетов (ср. строку из

Критика автоматизации, предпринятая Шкловским в его ранних работах, во многом строится на тех же основаниях, что и критика колониального господства в постколониальных исследованиях. Структура аналитической разметки этих исследовательских программ (то, как они концептуализируют предмет своей критики) также в значительной степени совпадает. Учитывая это, не удивительно и то, что возникающие в результате этой критической работы способы описания культуры и модусы исторического воображения также частично накладываются друг на друга. То же самое можно сказать и относительно сходных политических контекстов, стоявших за возникновением этих исследовательских направлений и предопределивших их социальный ангажемент. Если субалтерные и постколониальные исследования стали формой теоретического осмысления и углубления практического опыта антиколониальных движений первой половины — середины XX века, то ОПОЯЗ возник из революционной ситуации середины 1910-х годов — в атмосфере кризиса Российской империи и социокультурных практик воспроизводства ее политического режима[32].

Подчеркнутый разрыв со школами и направлениями, занимающими господствующее положение внутри академии (наиболее форсированный у Шкловского, но характерный не только для него[33]), был теоретическим жестом противостояния институционализированной филологической науке. Сама форма коллективного производства знания, возникшая за пределами академии в виде кружка (Общество изучения…) друзей и единомышленников и бросающая вызов символической гегемонии университета, может быть прочитана как попытка обретения интеллектуальной агентности, предпринятая молодыми «субалтернами» от филологии. Более того, члены ОПОЯЗа были начинающими учеными, не просто еще не накопившими символического капитала, но решившими в принципе не обращаться за ним к авторитетной университетской институции[34]. Даже десять лет спустя, уже заявив о себе как о создателях нового подхода к литературе и продемонстрировав устойчивость кружковой солидарности в разных сферах культурного производства (в науке, литератур-

---

народной песни «свеча сальная, воску ярого» [Шкловский 1990б: 37]). Однако именно современность с ее буржуазным этосом комфорта (то есть снижения уровня любого типа нагрузки: телесной, либидинальной, рецептивной, когнитивной) становится для Шкловского квинтэссенцией этих феноменов.

32 Помимо общего неприятия этого режима и характерных для него культурных форм, у ведущих представителей ОПОЯЗа можно найти эксплицитные примеры критики, непосредственно направленной в адрес российского империализма (наиболее яркий пример — персидские части «Сентиментального путешествия», первая из которых была написана в 1919 году, ср.: «Мы пришли в чужую страну, заняли ее, прибавили к ее мраку и насилию свое насилие, смеялись над ее законами, стесняли ее торговлю, не давали ей открывать фабрик, поддерживали шаха… Это был империализм, и главное — это был русский империализм, то есть империализм глупый… Мы жали и душили, но не ели труп» [Шкловский 2002б: 90—91]) и в адрес исторической традиции этого империализма, критическое описание которой можно найти в романе Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара» (1927—1928, об этом см.: [Aydinyan 2022]).

33 Ср.: «История требовала от нас настоящего революционного пафоса — категорических тезисов, беспощадной иронии, дерзкого отказа от каких-либо соглашательств» [Эйхенбаум 1927: 120].

34 «ОПОЯЗ хотел быть группой, порвавшей с прошлым, группой, новаторской во всех областях и черпающей легитимность вне строго академической (университетской) сферы» [Депретто 2015: 201].

ной критике, литературе, в издании коллективных сборников и отдельных работ, пронизанных явными и скрытыми отсылками друг к другу, в формировании поколения учеников), лидеры ОПОЯЗа с высокомерием революционеров и непримиримостью раскольников смотрели на перспективу институционализации их интеллектуальной активности (ее превращения в «еще одну школу в истории русской этнографии» [Шкловский 2002а: 371]), снисходительно предоставляя эпигонам и эклектикам возможность рутинизировать их метод в учебниках и университетских курсах[35].

ОПОЯЗ манифестировал себя как альтернативную центру периферию, вступающую с академической метрополией в борьбу за «деколонизацию» метода и исследовательского поля (за их освобождение от эпистемологической гегемонии других социогуманитарных дисциплин). Из этой общей повестки исходили и исследовательский интерес молодых ученых к подчиненным культурным явлениям, и осуществленная ими «реанимация» исторического потенциала этих явлений, и политическая левизна членов этого общества (зачастую оформлявшаяся в партийную принадлежность), и их стремление активно участвовать в процессе культурного строительства после победы революции (в качестве литературных критиков и публицистов, в качестве преподавателей новых образовательных учреждений и организаторов литературного процесса, в качестве популяризаторов науки, писателей и сценаристов). Как сформулировал запрос времени Эйхенбаум: «Искусство требовало, чтобы к нему подошли вплотную, а наука — чтобы ее сделали конкретной» [Эйхенбаум 1927: 120]. Эта коллективная активность, осознанно пересекающая границы между различными модальностями работы с материалом (исследованием прошлого, просвещением масс, воспитанием учеников, критическими оценками настоящего, попытками повлиять на будущее), рассматривающая теорию как одну из форм практики, воскрешающая слово как способ деятельного участия в «практической жизни», лидеры ОПОЯЗа входили в резонанс

> с развитием реальных форм жизни. Возможность стать новым интеллигентом не зависит более от красноречия — внешнего и кратковременно действующего возбудителя аффекта и страстей, но от активного слияния с практической жизнью в качестве строителя, организатора, «непрерывно убеждающего» делом — а не только ораторствующего — и тем не менее возвышающегося над абстрактно-математическим духом; от практики в виде трудовой деятельности необходимо двигаться к практической научной деятельности и к историческому гуманистическому мировоззрению, без которого остается только «специалист», а не «руководитель» (специалист + политик) [Грамши 1959а: 462][36].

---

35 «Мы окружены эклектиками и эпигонами, превращающими формальный метод в некую неподвижную систему “формализма”, которая служит им для выработки терминов, схем и классификаций» [Эйхенбаум 1927: 116], см. также: [Дмитриев, Левченко 2001: 209—210].

36 В свою очередь, это противопоставление пустого ораторства и «активного слияния с практической жизнью», которое выдвигает на авансцену фигуру, совмещающую в себе черты «специалиста» и «политика», полностью соответствует аналитическому пафосу опоязовцев, направленному на описание языка Ленина, см.: [Калинин 2018].

Параллелизм и линеарность

Но вернемся к тому слою критической теории ОПОЯЗа, в котором можно обнаружить наиболее отчетливые следы социокультурной рефлексии, направленной на современные формы символической гегемонии. Пожалуй, в максимально сконцентрированном виде критика эволюционной теории поступательного линейного развития и характерной для европейского историцизма стадиальной модели прогресса представлена в книге Шкловского «О теории прозы» (1925), обобщающей результаты его ранних нарративных исследований.

Внимание Шкловского с самых первых его работ было приковано к параллелизму как к наиболее востребованной и распространенной форме структурирования поэтического материала (от фольклора до модернизма). Нельзя отрицать, что этот интерес Шкловского к данному феномену восходит к трудам ведущего представителя российской этнографической школы А.Н. Веселовского и прежде всего к его работе «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898) [Веселовский 1989: 101—154][37]. Однако взгляды на предмет этого общего интереса у них существенно различаются. «Концептуальный параллелизм» между Веселовским и Шкловским позволяет увидеть между ними не только сходство (объединяющую их заинтересованность предметом), но и несовпадение (его принципиально разные интерпретации). Шкловский начинает с того же места, которое уже нанес на карту Веселовский, но лишь для того, чтобы начертить эту карту заново. Описание наследования через разрыв определяло не только разрабатываемую формалистами модель исторического развития, но и модель их собственного профессионального становления (впоследствии они применят ее к самим себе, решительно пересматривая собственные теоретические установки[38]).

Веселовский концентрируется на психологическом параллелизме, поскольку именно он дает ему возможность проникнуть в тайну происхождения поэтической образности, выводимой им из первобытного анимизма. Его вывод состоит в том, что психологический параллелизм есть рационализированная форма архаического анимизма, фиксирующая переход от изначального *отождествления* явлений (мира природы и внутреннего мира человека) к их *сопоставлению* [Там же: 101]. В свою очередь, у Шкловского психологический параллелизм отсылает не к архаике как к специфической стадии историко-культурной эволюции, а к универсальным механизмам человеческой психологии и мышления[39], состоящим в постоянном членении и реконфигурации мира, обнаружении сходств и различий между его элементами, включаемыми в раз-

37 Об этом см.: [Merrill 2022: 112—132].

38 См.: [Калинин 2010; Kalinin 2017].

39 В этом смысле позиция Шкловского оказывается ближе не к выходившим в то время работам Люсьена Леви-Брюля («Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures», 1910; «La mentalité primitive», 1922; «L'âme primitive», 1927), описывающим ментальную специфику дологического примитивного мышления, а к вышедшим через несколько десятилетий книгам Клода Леви-Стросса («Anthropologie structural», 1958; «Le Totemisme aujourd'hui», 1962; «La Pensée sauvage», 1962), утверждавшим универсально логические принципы мышления «дикаря» и работы мифа.

личные типы динамических отношений[40]. Теоретическая канонизация параллелизма, производимая Шкловским, в его случае была мотивирована исключительно тем, что акцент на этом приеме позволял подчеркнуть динамический момент неравновесия, конститутивный для художественной конструкции как таковой. Если Веселовскому параллелизм давал эволюционно-исторический ключ к пониманию генеалогии поэтической образности, то Шкловский видел в нем внеисторическую схему организации материала (независимо от природы этого материала: психологии, истории и биографии, ритмически организованных звуковых рядов, синтаксических конструкций или нарративных блоков).

Аналитический фокус, наведенный Шкловским на параллелизм, позволял ему увидеть пронизывающее художественную форму «несовпадение при сходстве» («Искусство как прием»), опознание которого было принципиально для той теории поэтического языка, которую разрабатывал Шкловский и ранний ОПОЯЗ в целом. Параллелизм предъявлялся как производственный базис остранения, как рамочная конструкция, устанавливающая различие через сходство, утверждающая сходство сквозь призму различия, возвращающая человеку связь с окружающим миром через разрыв в его восприятии: «Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, т.е. своеобразное семантическое изменение» [Шкловский 1929: 20].

Производимое параллелизмом «семантическое изменение» обнаруживает в предмете внутреннее напряжение, обнажает его конструкцию как иерархически организованную систему элементов. Собственно, через рекомбинацию этих иерархий, когда смысловые и формальные элементы периферии выдвигаются на место ядра (и наоборот), и происходит обновление восприятия предмета. Монолитная самотождественность предмета переописывается Шкловским в терминах неравновесной системы, единицы которой распределяются между центром и окраиной, семантической метрополией и ее провинциями, доминирующими и подчиненными элементами формы[41]. Параллелизм понимается Шкловским скорее в духе Лобачевского, нежели Эвклида: его геометрия — это геометрия искривленного и динамически напряженного пространства, внутри которого через точку, не лежащую на данной прямой, можно провести не одну, а множество линий, не пересекающих эту прямую. Иными словами, параллелизм помещается им за пределы бинарности, кодифицирующей отношения различия, — теперь он опирается не на стабильные отношения симметрии, а на подвижную динамику сдвига.

Более того, эти напряженные отношения различия и повтора[42] ответственны не только за рецептивную *динамику восприятия предмета*, но и за

---

40 Ср.: «...одно развитие отрицательного параллелизма указывает на то, что здесь никогда не было смешения человека с деревом и рекой. Здесь просто даны две неравные, но частично друг друга покрывающие фигуры, причем эффект заключается в том, что при несовпадении вторая часть параллели подхватывает сходственную часть первой» [Шкловский 1929: 37].

41 В первой половине 1920-х годов Юрий Тынянов разработает на основе этой динамической модели свою теорию стиховой семантики, вскрывающей «“империализм” конструктивного принципа» и производимые им деформации подчиненных элементов поэтической конструкции [Тынянов 1924].

42 Ср.: «Искусство всегда разделяет подобное и соединяет различное. Связи подчеркивают разрыв» [Шкловский 1970: 63]. В разное время Шкловский мог использовать

диахроническую *динамику его собственных трансформаций*. Эволюционная жизнеспособность, историческая витальность любой системы (вещи, слова, текста, жанра, исторической эпохи, языка, культуры, политического порядка) сохраняется лишь до тех пор, пока отношения между центром и окраиной способны перераспределяться, пока система сохраняет свой подвижный характер, пока доминирование ядра над периферией не достигло предела, блокирующего саму возможность изменений, закрывающего перспективу дальнейшей циркуляции элементов, взаимной смены доминант и подчиненных элементов; наиболее полное развитие этих идей можно найти в статьях Тынянова «О литературной эволюции» (1927), «О пародии» (1929) [Тынянов 1977: 270—281]. Автоматизированное воспроизводство господства приводит к атрофии связей между элементами системы, рутинизации их функций, седиментации и финальному распаду всей системы (неважно, художественной или социально-политической)[43].

Именно в этом значении фундаментального организующего принципа психологический параллелизм включался Шкловским в множество других типов параллелизма[44]. При этом центральный для Веселовского тип психологического параллелизма лишался своего эпистемологического статуса (статуса образцового механизма, устанавливающего генеалогическую связь поэзии с архаическими формами мышления и демонстрирующего ход и направление последующего линейного эволюционного движения), становясь таким же инструментом организации материала, как и, например, ритмико-музыкальный или тавтологический параллелизм. Споря с Веселовским, Шкловский фактически отрицает не только релевантность теории первобытного анимизма применительно к пониманию генеалогии поэтических механизмов, но и корректность анимистической теории как таковой:

> Веселовский думает, что если певец сопоставляет человека и дерево, то он их путает, или путала их его бабушка. Этот параллелизм (психологический) резко, по мнению Веселовского, отличается от ритмического параллелизма, знакомого еврейской, финской и китайской поэзии… В них (психологическом и ритмическом параллелизмах. — *И.К.*) общая своеобразная поступь поэзии. В обоих случаях высказалась потребность торможения образной массы и создания из нее свое-

различные версии артикуляции этих отношений, говоря то о «несходстве/несовпадении сходного» («Искусство как прием», 1917; «Тетива. О несходстве сходного», 1970), то о «сходстве несходного» («Письма внуку», письмо от 7 апреля 1971 года [Шкловский 2002в: 298]. Ирина Сандомирская, анализируя инверсии этих отношений и их внутреннюю диалектику, видит в них ключ как к специфичному для Шкловского пониманию художественной формы, так и к пониманию содержательных метаморфоз его собственной интеллектуальной биографии [Сандомирская 2022: 494—513].

43 О том, как принцип остранения работает в автобиографической прозе и публицистике Шкловского, позволяя применить себя к описанию революции, а также механизмов воспроизводства и крушения Старого режима, см.: [Калинин 2020; Vatulescu 2006].

44 В книге «О теории прозы» (1925), составленной из статей, написанных в конце 1910-х — первой половине 1920-х годов, понятие «параллелизм» встречается более шестидесяти раз; при этом выделяются его отдельные типы, создающие не столько последовательную и завершенную типологию, сколько открытый список возможностей (ритмический, синтаксический, образный, психологический, простой, отрицательный, тавтологический, ступенчатый, синонимический, параллелизм перемножения и преодоления и т.д.), указывающий на универсальный характер данного приема, распространяющийся как на форму организации самого предмета, так и на модус его познания.

образных ступеней. В одном случае для образования ступеней использовано несовпадение образов, в другом — словесно-формальное несовпадение, «Связь приемов сюжетосложения...» [Шкловский 1929: 35—36].

С точки зрения Шкловского, психологический параллелизм оказывается не производным от отношений между мышлением (восприятием мира) и его «формами в отражении поэтического стиля» (Веселовский), но *формой самого поэтического стиля* («своеобразной поступью поэзии»). Психологический параллелизм возникает здесь не как звено, связывающее жизненный мир с миром поэзии, а как форма организации последнего, позволяющая особым, поэтическим образом структурировать восприятие самой жизни. И в этом смысле сопоставление (параллелизм) образов имеет такое же отношение к психологии, как и сопоставление звуков или нарративных объемов, устанавливающее различия и сходства сопоставляемых единиц.

Отсылка к человеческой психологии при разговоре о природе поэтической образности действительно возникает как у Веселовского, так и у Шкловского. Однако как функции этой отсылки, так и концептуализации ее предмета совершенно различны. В работах Веселовского психологическая референция была встроена в генеалогический сюжет развития человеческой культуры (стадиальное описание которой — от анимизма к фольклору, от фольклора к литературе — входило в задачи исторической поэтики), а сама психология рассматривалась в перспективе исторически эволюционирующих способов когнитивной переработки внешних впечатлений и их символической объективации («отражения») в формах культуры [Веселовский 1989: 59—155; 2011: 171—355]. В работах Шкловского отсылка к психологии, напротив, служит антидотом к историцистскому нарративу поступательной эволюции способов и форм восприятия и изображения мира (нарративу, задающему движение от иррационального к рациональному, от анимического и фольклорного к поэтическому, от дологического к логическому, от архаического к модерному и т.д.). При этом сама психология рассматривается Шкловским как универсальная и композитная система человеческих реакций на поток впечатлений, как творческий способ его членения и упорядочивания. В последнем случае психологический параллелизм оказывается не отпечатком/рудиментом/пережитком когда-то актуального тождества внешнего («природы») и внутреннего («волевой жизнедеятельности» [Веселовский 1989: 101]), а одним из структурных принципов организации материала, опирающегося на выработанные человеческой психикой энергетические механизмы торможения и разрядки, задержки и ускорения, повтора и ритмического сбоя.

Веселовский смотрит на психологию как на механизм коммуникации с внешним миром, эволюция которого детерминирована развитием социокультуры. В основе его внутренней телеологии лежит принцип эволюционного приспособления к среде (природной, социальной, символической), состоящий в рациональной экономии сил. В своем манифесте «Искусство как прием» Шкловский критически воспроизводит этот аргумент, сформулированный в позитивистской психологии Герберта Спенсера и оказавшийся соблазнительным для филологических штудий Веселовского, которого цитирует Шкловский: «Достоинство стиля состоит именно в том, чтобы доставить возможно большее количество мыслей в возможно меньшем количестве слов» — «Искусство как прием» [Шкловский 1929: 11].

Когда к психологии, релевантной для сферы поэтического языка, обращается Шкловский, он видит в ней антропологически универсальный механизм творческой коммуникации человека с миром. При этом эффект работы этого механизма состоит в ускользании от природной/биологической или социокультурной детерминации, — будь то половой инстинкт, который диалектически отрицает (поэтически остраняет) «искусство любви»[45], дарвиновский закон приспособления к окружающей среде или спенсеровский закон экономии психических усилий, которым противостоит деавтоматизирующее дополнительное усилие, характерное для искусства:

> И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы сделать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи как ви́дение, а не как узнавание; приемом искусства является… прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно [Там же: 13].

Это различие между пониманием психологии у Веселовского (просвещенческой/позитивистской эпистемы в целом) и Шкловского можно условно обозначить через различие «психологии 1» (эволюционное развитие форм переработки внешних впечатлений, делающее взаимодействие человека с миром все более абстрагированным, быстрым, эффективным и производительным) и «психологии 2» (изначально не совпадающий с этим эволюционным мейнстримом способ взаимодействия с миром, заинтересованный не в результате, а в процессе, не в оптимизации когнитивных, материальных или символических затрат, а в их увеличении, оборотной стороной которого является сохранение ощутимости этого взаимодействия, преодоление отчуждения от мира, заданного экономикой первого типа). Это различение исходит из критериев, сходных с теми, на основании которых Дипеш Чакрабарти различает две истории капитала [Чакрабарти 2021: 75—114]: «Историю 1» — историю автоматизации, машинизации и рационализации труда, внутри которой человеческая активность подчинена требованиям «эволюции» капитала и все более расширяющегося производства товаров/артефактов; и «Историю 2» — историю разнообразных жизненных миров, историю жизнедеятельности, не отчуждающей существование человека в продуктах его труда, историю рефлексии «о том, что значит находясь в определенных условиях и являясь человеком обращаться с объектами внешнего мира, причем делая это вместе с другими людьми» [Там же: 105] (перевод изменен). «История 2» не встраивается в логику капитала, сопротивляется растворению человека в автоматизированных рутинах, не позволяет истории поглотить биографию[46], сопротивляется переводу множественности культурных/поэтических языков в термины универсальной экономической рациональности[47].

---

45 Об этом см.: [Калинин 2014; Kalinin 2018].

46 Ср.: «Не историю нужно стараться делать, а биографию» [Шкловский 2002б: 98].

47 В своей поздней работе «Тетива» (1970), реагируя на работы структуралистов, Шкловский будет противопоставлять не зависящие от человека социальные структуры языка и создаваемые каждым отдельным человеком структуры искусства, носящие сингулярный характер: «Структуры искусства в каком-то смысле однократны» [Шкловский 1970: 119].

«Параллелизм» кривых линий: «История 1» и «История 2»

Параллельное чтение Веселовского и Шкловского позволяет увидеть совершенный последним теоретический сдвиг, преодолевающий историцистский нарратив поступательного прогресса, реализовывавшийся как в телеологической, так и в детерминистской версиях, и продолжавший доминировать в научной парадигме вплоть до второй половины XX века.

В наиболее общем виде основания своей исследовательской программы в области исторической поэтики Веселовский сформулировал следующим образом:

> Как последовательные изменения быта и рост общественного и личного сознания выражались в новых формах политического устройства, в выделении научного миросозерцания из мифического, философии из религии, истории из эпоса — так выражались они и в поэзии, в чередовании ее форм, обусловленных изменениями ее идеального содержания [Веселовский 1939: 3].

Опираясь на эту логику прогрессивного развития, Веселовский обращается к психологии как к исторически совершенствуемому (от первобытного анимизма к современной рациональности) инструменту восприятия и познания мира, находящему зеркальное соответствие в исторически совершенствуемых поэтических формах, двигающихся по пути ко все большей композиционной сложности и все большему разнообразию поэтических схем («от естественной схематизации мотивов к схематизации сюжетов», от «бесформенности сказочного материала дикарей» «до той простейшей композиции, которая открывала путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству» [Веселовский 1989: 303]). Одновременно с этим стадиальным прогрессистским историзмом, развивающимся от простого к сложному, от бесформенности к форме, утверждается и имманентная аксиология этого движения, задающая иерархическую систему координат и ориентиров: «…если одна из пришедших в столкновение народно-культурных сфер опередила другую в понимании жизни и постановке идеалов и в уровень с ними выработала и новый схематизм поэтического выражения, она действует на более отсталую среду заразительно» [Там же: 304]. Собственно, благодаря этому исторически благотворному «заражению», с помощью которого более развитые «народно-культурные сферы» воздействуют на «народно-культурные сферы» менее развитые, и происходит общее движение эволюции, реконструкция которого позволяет зафиксировать как историю доминирования одних форм над другими, так и географию распространения этого доминирования, его истоки и векторы.

В своих ранних статьях по теории прозы Шкловский распространил сферу действия параллелизма, первоначально описанного им на материале поэзии (повторение одинаковых звуков, включающее в себя либо ритмический сбой, либо частичное изменение фонетического ряда при сохранении ритма[48]), на пространство повествования. В этих работах («Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля», 1919, «Развертывание сюжета», 1921, «Лите-

48 См. например, статью Шкловского «О поэзии и заумном языке» (1916) [Шкловский 1990в].

ратура и кинематограф», 1921) он определяет параллелизм как один из наиболее эффективных способов организации нарративной материи, отвечающих за производство и сохранение энергии, необходимой для сюжетного развертывания. Помимо композиционной функции, позволяющей сюжету оперировать различным по своей фактуре материалом, создавая необходимое неравновесие через игру сходств и различий, параллелизм становится у Шкловского принципом самого анализа, позволяющим обнаруживать общие закономерности в построении сюжета, в структуре и репертуаре мотивов.

Сам по себе такой тип сравнительного параллельного чтения не был новостью, с середины XIX века став основой филологической компаративистики, исторической поэтики и этнографической школы. В России эти подходы были представлены прежде всего в работах А.Н. Веселовского и В.Ф. Миллера[49], но именно с ними и полемизирует Шкловский, противопоставляя их способу структурирования разнообразного литературного материала свой собственный метод. В этом отталкивании Шкловский зачастую упрощал аргументы тех, кого он назначал своими противниками, делая их более тенденциозными, чем они были в действительности. Однако для нас здесь важна не столько корректность этой критики, сколько идейные основания тех господствующих тенденций в социогуманитарном знании («общей концепции единства и закономерности исторического развития», органической частью которого является развитие литературы [Жирмунский 1979: 110]), против которых выступал Шкловский, намеренно усиливая эти основания, а затем вменяя их своим оппонентам.

Перечисленные выше школы опирались на две фундаментальные объяснительные парадигмы: прогрессистскую оптику развития от одной культурно-исторической стадии к другой и детерминистскую оптику, утверждающую социально-бытовую мотивированность художественной формы. Благодаря совмещению этих оптических рамок сравнительный анализ той или иной художественной формы (например, мотива) мог обнаружить интересующий его ответ, обратившись к более ранним и простым образцам этой формы, а также к социальным практикам сообществ, находящихся на более раннем уровне исторического развития и дающим более чистые и беспримесные случаи применения этих практик.

Таким образом, выстраивание цепочки типологически сходных или генетически родственных художественных форм позволяло возвести литературные формы к архаическим социальным практикам и фольклорным текстам, реконструируя стадиальную последовательность этих форм и их связи с материальным и символическим праксисом (обычаями и верованиями, религиозными ритуалами и повседневными рутинами, научными и философскими представлениями), также представленном в его линейном развитии. При этом описание архаических практик могло осуществляться не только благодаря историко-культурным реконструкциям, но и благодаря непосредственному доступу к этим практикам в режиме этнографического наблюдения за обществами, обнаруживаемыми за пределами «осевого» европейского развития, — то есть на колониальной периферии европейских империй [Fabian 1983; Wolf 1999].

---

49 Теоретические отношения между сравнительной исторической поэтикой и ОПОЯЗом реконструируются в: [Persistent Forms… 2015; Maslov 2013; Merrill 2022: 37—70; Steiner 1984: 53—54]. См. также: [Шкловский 1947].

Внутри данного эпистемологического хронотопа окраины европейских метрополий предоставляли возможность непосредственной встречи с архаикой, не требуя углубления в археологический раскоп[50]. Настоящее и прошлое находили свое непротиворечивое соответствие в географическом пространстве, симметрично распределяясь между Западом и Востоком [Said 1993: 3—15]. Исторический процесс, рассматривавшийся через систематическую координацию исторического времени и географического пространства, описывался в терминах структурного единства характерного для модерного нарратива исторического прогресса [Чакрабарти 2021: 45—75], — «общей концепции единства и закономерности исторического развития» (Жирмунский), исходящего из оптики «здесь» и «сейчас» европейской современности. В результате сам способ объяснения, характерный для этого генерального нарратива и перечисленных выше научных школ, являющихся его частными версиями, воспроизводил как политическое господство, так и культурную гегемонию центра над периферией.

Шкловский разбирает один из случаев применения аналитического приема сравнительно-исторической реконструкции, характерного для этнографической школы, указывая на то, как следуя этому реверсивному принципу, отматывающему назад цепочку «закономерностей исторического развития», последовательность аргументов приходит к нелепости. Речь идет об одном из трудов В.Ф. Миллера, развивающем положения этой школы и находящем в древней ведийской легенде объяснение распространенному — от Вергилия до средневекового русского народного предания — сюжету об овладении землей с помощью разрезанной на ремни коровьей шкуры.

> ...этнографическая теория не точна в самом своем основании. По ней сказочные мотивы — положения являются воспоминаниями о действительно существовавших отношениях. Подобными объяснениями положительно завалены все работы, в частности труды А.Н. Веселовского... Как видим, в цитированном труде работа по выяснению «бытовой основы» доведена не только до конца, но и до абсурда. Оказывается, что обманутая сторона, — а во всех вариантах сказки дело идет об обмане, — потому не протестовала против захвата земли, что земля вообще мерилась этим способом. Получается нелепость. Если в момент предполагаемого совершения действия сказки обычай мерить землю «сколько можно обвести ремнем» существовал и был известен и продавцам, и покупателям, то нет не только никакого обмана, но и сюжета, потому что продавец сам знал, на что шел [Шкловский 1929: 27—29].

Шкловский сталкивает друг с другом историко-эволюционную логику становления социокультурных форм (обычаев и законов, «последовательных изменений быта» Веселовский) и универсальную логику психологического неравновесия, когнитивного несовпадения («несходства сходного»), разрыва между предполагаемым и актуализированным, обмана ожиданий. Иными словами, он показывает, как закономерности становления социальных и бытовых норм не совпадают с приемами сюжетосложения. Первые основаны на принципе нормализации, предсказуемости и рационализации социальных итераций (не-

50 Ср. критику фальшивого эволюционизма, согласно которому западный путешественник полагает, что «обнаруживает каменный век у аборигенов Австралии или Папуа», в: [Lévi-Strauss 1973: 393—394].

формальном воспроизводстве обычая, а затем и его формальной институционализации в виде закона), на формирующем ожидания повторе, на подчинении индивидуального случая общему правилу и, главное, — исходят из горизонта поступательного усиления всех этих признаков (идеи прогресса). Вторые, напротив, опираются на принцип неравновесия, обманутого ожидания, напряжения между нормой (социальной или эстетической) и ее нарушением («Сюжет — это отмычка в дверь, а не ключ» [Там же: 246] и, главное, — исходят из горизонта динамического обмена между периферией (местом накопления вышедших из употребления форм и приемов) и центром (местом концентрации форм и приемов, господствующих в данный момент), между, казалось бы, забытым и вновь актуализируемым (ср. формулу Тынянова, кристаллизующую его взгляд на механизмы культурной истории, — «архаисты-новаторы»)[51]. Иными словами, внутренняя динамика стиля, композиции, построения сюжета создает зону автономии не только по отношению к синхроническим структурам повседневности («сфере автоматизированного восприятия»), но и по отношению к диахроническим «закономерностям общественного развития» в том виде, в каком они были представлены в европейском историцистском нарративе.

Шкловский предлагает иную перспективу прочтения различного рода сходств и совпадений в развертывании литературного материала. Выявление воспроизводящихся закономерностей достигается им за счет тех самых параллелизмов, которые он выстраивает из литературных элементов, относящихся к совершенно разным эпохам (Древний Восток и Античность, Средневековье, Ренессанс, Новое время, современные литература и кинематограф) и традициям (фольклорной и литературной, европейской и арабской, еврейской и финской, индийской и китайской, корейской и японской). Собственно этот прием «аналитического параллелизма», лишающего различные культурные эпохи и ареалы каких-либо преференций, связанных с их положением на карте исторического прогресса, становится для него способом преодоления телеологической линеарности, характерной для Веселовского и его школы.

Для Веселовского и этнографической школы принципиальный момент состоял в установлении и описании единообразия культурных/поэтических форм различных народов, стоящих на сходных ступенях эволюционного развития. Собственно, это типологическое единообразие поэтических форм, наблюдающееся в разных «народно-культурных сферах» (Веселовский), и выступает здесь свидетельством их стадиального совпадения в историческом развитии и, наоборот, пребывание в сходных фазах исторического развития объясняет единообразие поэтических форм. Иным источником единообразия является заимствование, которое или возникает между народами, находящимися на одной стадии развития, или идет по пути от более развитого сообщества к более отсталому. Шкловский отрицает эту стадиальность уже на уровне своего аналитического синтаксиса, намеренно объединяющего примеры, принадлежащие разным эпохам и культурам, например описание приема двойного эпитета в древнем фольклоре и стилистике Гоголя, в диалектных образ-

51 Причем речь идет о двунаправленном процессе: культурные формы, циркулирующие на периферии, могут как восходить к центру, так и являться руинами форм, господствовавших в прошлом: «Низовая литература может быть и аккумулятором развития, и знаком инерции и разложения» [Эйхенбаум 1927: 146].

цах и авторских окказионализмах[52], фрагментах из русских былин и романов Жюля Верна, в античных трагедиях и новеллах Мопассана [Там же][53].

История мотива и сюжета, которую Веселовский пишет через историю кристаллизованных в них «бытовых и психологических условий» [Веселовский 1989: 305] определенной эпохи, у Шкловского превращается в историю приемов, развивающуюся *не линеарно, а по кривой линии*, через диалектическое отталкивание[54]. Вдоль пути этой изломанной линии новая форма появляется не для того, чтобы выразить новое содержание (что соответствует *синтагматической модели исторического прогресса* или практического языка, — если спроецировать ту же самую структурную логику на феномены, непосредственно описываемые Шкловским), а для того, чтобы сделаться ощутимой на фоне старой или соседней формы, уже утратившей свою ощутимость (что соответствует *парадигматической модели поэтической речи*).

К примеру, мотив похищения переходит из фольклора в высокую литературу, из литературы взрослой в литературу для детей, перемещается из композиционного центра на периферию и вновь возвращается в центр, но уже в литературной продукции с сильной жанровой доминантой (приключениях, научной фантастике, военном рассказе), он меняет свою функцию и становится пародией на традицию своего былого использования, стареет на протяжении тысячелетий, чтобы потом вновь возродиться в массовой коммерческой литературе и кинематографе [Шкловский 1929: 24—67]. При этом Шкловского интересует не социально-исторический генезис этого мотива, не его связь с «бытовыми и психологическими условиями» определенной эпохи (архаическими практиками похищения невест или детей и их восприятием в традиционных обществах), а его формально-композиционный функционал, его связь с психологическим законом сюжетного торможения и задержки.

Психология возникает здесь не как инстанция связи между человеком и окружающим его природным или социальным миром (мотив похищения как сюжетная схема, отсылающая к когда-то существовавшей практике, утраченной в ходе исторического развития), а как инстанция организации воображае-

---

52 Ср.: «куды-муды, плюшки-млюшки (Саратовская губерния), пикники-микники (Тэффи), шалости-малости (Одесса)» [Шкловский 1929: 35]; приводимые примеры имеют различный языковой статус, что важно для нашего аргумента: они демонстрируют работу звукового параллелизма, преодолевающего границы между диалектным просторечием и столичной беллетристикой, между архаикой и Серебряным веком (Надежда Тэффи), между метрополией, Центральной Россией и таким языковым porto franco, как Одесса.

53 Вот типичный пример характерного для Шкловского способа аргументации, основанной на «параллелизме»: «Привожу, для сравнения с письмом Толстого, отрывок XVII главы “Об искусстве поэзии” Аристотеля» [Там же: 57]. В обоих случаях (как Толстого, так и Аристотеля) речь идет о художественной опосредованности выбора в построении мотивной схемы, освобождающей этот выбор от социально-бытовой детерминированности, — исторической референции к обычаям и представлениям определенной эпохи.

54 Ср.: «Отличие школы ОПОЯЗа от школы Александра Веселовского состоит в том, что Веселовский представляет себе литературную эволюцию как незаметное накопление медленно изменяющихся явлений. Если Веселовский видит, что два момента в истории сюжета отличаются друг от друга довольно сильно, то он, в случае ненахождения посредствующего звена, полагает, что таковое утрачено. Мы полагаем, что сюжет развивается диалектически, отталкиваясь сам от себя и как бы самопародируясь» [Шкловский 1990г: 195—196].

мого мира в подвластных самому человеку формах (мотив похищения как специально сконструированное событийное препятствие, производящее сбой или замедление сложившегося повествовательного ритма, как композиционная плотина, сознательно построенная на пути пронизывающего нарратив энергетического потока, для того чтобы повысить уровень его интенсивности). Этот переход от «психологии 1» (Веселовский / этнографическая школа / европейский историцизм в целом) к «психологии 2» (Шкловский/ОПОЯЗ) можно описать как «скачок из царства необходимости в царство свободы», о котором — хотя и по другому поводу — писал Фридрих Энгельс в работе «Социализм: утопический и научный»).

История литературы, которую пишет Шкловский, является историей ускользания от детерминированности поэтической формы социальной (политической, экономической, символической) практикой, от детерминированности истории эволюционной схемой, согласно которой наследование происходит через передачу наиболее сильного признака, — то есть признака, позволяющего наиболее эффективно приспособиться к среде (неважно, природной или социокультурной) или, наоборот, позволяющего наиболее эффективно приспособить среду к удовлетворению человеческих потребностей. В своих теоретических построениях Шкловский отталкивается от той модели истории, которая видит свой предмет как движение от одной эволюционной доминанты (господствующего социального содержания опосредовано отражающегося в господствующей художественной форме) к другой, причем как движение прогрессивное и целенаправленное. Он противопоставляет автоматизированному ходу прогрессистского историцизма иную кинетику исторического движения — «танец-ходьбу… движение, построенное только для того, чтобы оно ощущалось» [Там же: 33]. На месте преемственности возникает разрыв, на месте прямой линии возникает кривая: «История литературы двигается вперед по прерывистой, переломистой линии» [Там же: 227].

В перспективе того способа воспроизводства доминирования (природных/социальных реалий над отражающими их художественными формами; более развитых народов над менее развитыми; более сложных форм над менее сложными), который утверждала историческая модель, критикуемая Шкловским, производимый им сдвиг можно описать как «провинциализацию истории»: смещение фокуса с метрополии (литературного канона, вершин жанровой иерархии, признанных авторов-классиков) к периферии[55], — к «младшей линии развития», которая «врывается на место старшей», к «нижним слоям [литературы, где] создаются новые формы взамен форм старого искусства»

55 У Тынянова можно найти еще более эксплицитную форму описания этого проекта «провинциализации», деканонизации и деконтинуализации истории, который он смог реализовать в границах самой литературы даже более радикально, нежели в границах ее теории. В начале 1930-х, отвечая на обращенный к писателям вопрос о технике их письма и способе работы с материалом, Тынянов сформулировал «имперфектную» поэтику своей исторической прозы следующим образом: «Я люблю шершавые, недоделанные, недоконченные вещи. Я уважаю шершавых, недоделанных неудачников, бормотателей, за которых нужно договаривать. Я люблю *провинциалов, в которых неуклюже пластуется история*. Есть тихие бунты, спрятанные в ящик на 100 и на 200 лет. При сломе, сносе, перестройке ящик находят, крышку срывают. — А, — говорят, — вот, он какой! Некрасивый. — Друг, назови меня по имени» [Как мы пишем 1989: 144] (курсив мой. — *И.К.*).

[Там же], к боковым генеалогическим побегам, к младшим братьям отцов и их племянникам («наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику» [Там же])[56].

Вместо *исторической поэтики* (Веселовский), выстраивающей последовательность развивающихся культурных форм («как последовательные изменения быта и рост общественного и личного сознания выражались… в поэзии» [Веселовский 1939: 3], Шкловский создает *поэтику истории*, согласно которой развитие культурных форм (да и сама история) лишено как внутреннего единообразия, так и линейной направленности, представляя собой постоянную рекомбинацию элементов. Эта *поэтика истории* организована как движение, реализующееся по принципу коллизии и контрапункта, противостояния и одновременного сочетания отдельных линий, гибридизации и расподобления, возвращения старого в новой функции, воспроизводства прежней функции новыми средствами, повтора со сдвигом, возвращения через отрицание и отрицания как динамической формы культурной памяти[57]. Иными словами, *поэтика истории* подчиняется у Шкловского тем же законам «затрудненной формы» («Искусство как прием»), что и поэтическая речь. В свою очередь, *синтагматика* истории оказывается сопоставима с тем, как он описывает *сюжет* (композицию) в его противопоставленности *фабуле* («совокупность событий… о которых сообщается в произведении» [Томашевский 1925: 137]).

Фабула («явление материала», по Шкловскому), в том виде, как ее описывают Шкловский и другие представители ОПОЯЗа, представляет собой царство человеческой опосредованности законами природы и господствующими социальными императивами, законами приспособления, эффективности, автоматизированной рациональности, хронологической последовательности и установками здравого смысла. В этом отношении «История 1», которую Чакрабарти концептуализирует как историю, детерминированную требованиями

56 Эта генеалогическая формула впервые появилась в отдельно изданной статье Шкловского «Розанов. Из книги “Сюжет как явление стиля”» (1921). В том же году была опубликована автобиографическая книга «Революция и фронт» (позднее составившая первую часть «Сентиментального путешествия»), в которой есть упоминание любопытной детали в описании древнего принципа наследования сана патриарха у несториан-ассирийцев: «Сан патриарха — наследственный, и переходит он от дяди к племяннику» [Шкловский 2002б: 136]. Деталь для повествования — периферийная, но создающая своего рода параллелизм между архаической практикой наследования у «народа-анахронизма» — древнего народа, затерявшегося в исторических складках и на культурных окраинах многочисленных империй Ближнего и Среднего Востока (от Византийской до Османской), — и принципом литературного наследования, выдвигаемого Шкловским в центр его эволюционной модели.

57 Через полвека, прошедшего со времени аккумуляции ранних теоретических работ, в своей книге «Тетива» Шкловский вновь вернется к обоснованию этой же самой модели, только сделает это в более свободной метафорической манере, лишний раз позволяя увидеть, как выглядит несходство сходного: «Мифы не текут по трубам сквозь всю историю; они изменяются, расщепляются, сопоставляются, взаимно опровергают друг друга. Сходное оказывается несходным. <…> Миф — это не многократный посев одного и того же зерна на той же почве. Он не повторяет архетип, а возвращает архетип для отказа от него. Иллюзорное движение искусства состоит как бы из повторений, но эти повторения кажущиеся. Мы не просто оцениваем пульсацию изменяющейся сущности, а вырубаем во времени ступени кажущегося повторения и сравниваем их» [Шкловский 1970: 304—305].

расширенного воспроизводства капитала и глобализации европейской модерности (представляющей собой политическую и культурную манифестацию капитала), — структурно гомологична той отчужденной от творческого человеческого начала истории, которую русские формалисты концептуализировали как фабулу. В отличие от фабулы, сюжет («явление стиля») — это такая форма *нелинейной организации материала*, которая освобождает человека от автоматизирующего воздействия повседневности (то есть от фабулы) со всеми ее социальными и биологическими ограничениями, императивами и мотивировками[58]. Более того, сюжет, развертывание которого опирается у Шкловского на закон «дополнительной траты сил», — то есть на иную политэкономию производства, противостоящую закону эффективности, оптимизации и экономии усилий (см. «Искусство как прием»), — обеспечивает человеку особый тип коммуникации с миром [Калинин 2014: 103—120]. Таким образом, композиция сюжета преодолевает предопределенность фабульной логики точно так же, как индивидуальные жизненные миры ускользают от универсализирующей логики капитала.

Открытое множество сюжетных комбинаций противостоит конечному списку фабульных архетипов, диктуемых физической человеческой природой и социальными конвенциями, очерчивающими сферу возможного в каждой конкретной социокультуре. Одна и та же фабульная основа может стать основанием для неограниченного числа сюжетов (способных переосмыслить ее вплоть до отрицания), подобно тому, как в примере, приводимом Чакрабарти, даже внутри фабричных стен, казалось бы задающих лишь одну-единственную форму существования, рабочий может «задействовать и другие способы бытия в мире, а не только служить обладателем рабочей силы» [Чакрабарти 2021: 157]. Сюжет (стиль, композиция) — в той форме, в какой он в работах Шкловского (и других формалистов) противопоставляется фабуле, — вносит различие в поле фабульного единообразия, конфигурирует историю как горизонт открытых возможностей, постоянно перераспределяет отношения между центром и периферией, заставляет постоянно пересматривать отношения между главным и второстепенным, между отчужденными от субъекта правилами языковой грамматики и его речью, в которой он восстанавливает в правах свою дискурсивную агентность, создавая собственные правила, ощутимые на фоне общеязыковых (вновь повторим Шкловского: «Структуры искусства в каком-то смысле однократны» [Шкловский 1970: 119]). Иными словами, сюжет есть форма уклонения от господства биологических и социальных мотивировок, кристаллизованных в фабуле. Так что логика противопоставления фабулы и сюжета у Шкловского структурно изоморфна структуре противопоставления «Истории 1» и «Истории 2» в том проекте «провинциализации Европы», который предложил Чакрабарти, опираясь на оптику post-colonial и subaltern studies: «Самореализацию капитала прерывают и отсрочивают разнообразные формы Истории 2, которые всегда видоизменяют Историю 1, тем

58 Так, например, не отрицая возможности возникновения мотивов из бытовых условий, Шкловский подчеркивает их возникновение от обратного, по принципу контраста, когда мотив не отсылает по нужде к тому или иному обычаю, а свободно обыгрывает обычай, который уже не релевантен, то есть перестал довлеть над данным обществом: «воспоминание о не существующем больше обычае может быть использовано для построения конфликта» [Шкловский 1929: 30].

самым становясь основанием для предъявления прав на историческое различие» [Чакрабарти 2021: 168].

* * *

Параллельно с аналитической концептуализацией параллелизма Шкловский использовал этот прием и в собственной автобиографической прозе («Сентиментальное путешествие», 1923; «Zoo», 1923; «Третья фабрика», 1926). Благодаря нарративному параллелизму он вводил в смысловой резонанс историю и собственную биографию, фикцию и метафикцию, новую теорию литературы и исторический контекст ее создания. Повествовательный параллелизм накладывал географию его перемещений (Петроград и Западную Украину, Персию и Поволжье, Берлин и Москву) на характерные для разных мест типы темпоральности, культурные формы, фреймы повседневности[59]. Этот повествовательный прием становился основой специфической «сдвинутой» конструкции, синтаксис которой сталкивал и совмещал друг с другом элементы, принадлежащие различным культурным системам.

Используемый Шкловским «прием сюжетосложения» состоял в наложении друг на друга пестрых географических и исторических координат, — принадлежащих различным метрополиям (Петроград/Москва/Берлин) или метрополии и периферии (территорий Российской империи и сфер ее влияния, на которых она сталкивалась с другими империями, — например, Османской, Австро-Венгерской, Германской или Британской), — внутри одного, но гибридизированного, повествовательного топоса. Пространство наррации позволяло особым образом искривлять физическое/социальное/культурное пространство, подобно тому как сложенная в несколько раз географическая карта «прижимает» друг к другу страны и регионы, находящиеся в тысячах километрах друг от друга.

Деформация пространственного континуума смещала и привычные формы организации времени. Смещая и совмещая различные пространственные топосы, Шкловский сшивал и различные временные пласты, закрепленные за этими топосами господствующим типом исторического сознания. Эффектом производимых им повествовательных сдвигов становилась объективация пористой и неоднородной структуры времени, не совпадающей с линейностью и гомологичностью исторического воображения модерна. Обнажаемые Шкловским напластования пространств, эпох, культур, гражданских и политических идентичностей (ветхозаветная община ассирийцев-несториан, участвующая в политическом противостоянии трех современных империй и при этом не встраивающаяся ни в имперский, ни в национальный нарратив модерности, — «Сентиментальное путешествие»; или фигура русского эмигранта, — an alien, a semi-legal alien, a Russian man in Berlin, — зажатая между тектоническими пластами дореволюционной традиции русской литературы, капиталистической модерности послевоенной Европы и альтернативным проектом современности, рождающимся в Советской России, — «Zoo»; представитель революционной культуры, регистрирующий и рефлексирующий в себе самом наложение друг на друга разных типов субъективации, характерных для разных социаль-

59 О концептуальном параллелизме географических перемещений Шкловского и его принципа остранения см.: [Dwyer 2009; 2016].

ных институтов / фабрик (от семьи до университета, от научного сообщества до учреждений советской культурной индустрии) и разных эпох — «Третья фабрика») можно сравнить с картограммами, фиксирующими интенсивность тех или иных показателей в пределах одной территории, которой в данном случае может быть как место, так и эпоха, как индивид, так и сообщество. При этом фиксируемые Шкловским «картограммы» — независимо от того, что́ именно он с их помощью описывает (маршрут своих перемещений, современную художественную сцену, теорию или историю литературы), — демонстрируют социальную, историческую и культурную многоукладность (Ленин) или гетеротопию (Фуко) этих пространств.

Внутри историко-культурного ландшафта, возникающего в автобиографической фикции Шкловского, различие обнажается как форма проявления сходства, дистанция предъявляется как толчок к пониманию близости. Запад и Восток опознаются как условные культурные и политические конструкции, фундирующие эти конструкции иерархические отношения доминирования и подчинения проблематизируются как основанные на насилии и нуждающиеся в пересмотре. Прошлое никуда не исчезает, его формы присутствуют в настоящем, причем не обязательно в превращенном или снятом виде. В будущее ведет не механическая поступь прогресса, навсегда оттирающая проигравших на свою обочину, а многополосное движение, открытое для постоянных перестроений из крайней правой в крайнюю левую полосу (от обочины к стрежню с необходимым для этого увеличением скорости). Результатом предпринимаемых Шкловским хронотопических деформаций (как на уровне теоретических аргументов, так и на уровне нарративных приемов) должна была стать деавтоматизация привычного восприятия социо- и этнокультурных границ, а также поступательной хронологии перехода от одних общественных формаций или художественных стилей к другим. Это привычное автоматизированное восприятие, сложившееся в рамках доминирующей культурной оптики, вполне отчетливо маркируется Шкловским как оптика европейского модерна XIX — начала XX столетий (будь то позитивистская научная парадигма, социально-экономический детерминизм или историцистская модель линеарного развития). Именно ему и должен был противостоять остраняющий сдвиг от центра к периферии, ход коня, отрицающий линейность движения[60], провинциализация истории, наделяющая субъектностью субалтернов: «младшие школы» в литературе, подчиненные и гибридные жанры, «побежденные линии» литературного развития, а также тех самых «провинциалов», которыми были и сами молодые члены ОПОЯЗа.

60 В 1923 году выходит сборник «Ход коня», в котором Шкловский собирает эссе, изданные в периодике конца 1910 — начала 1920-х годов. Ход коня — вперед и вбок — предъявляется Шкловским как кинетическая аллегория поэтической речи и исторического движения.

Библиография / References

[Автономова 2009] — *Автономова Н.* Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров. М.: РОССПЭН, 2009.

(*Avtonomova N.* Otkrytaya struktura: Yakobson — Bakhtin — Lotman — Gasparov. Moscow, 2009. P. 27—103.)

[Бабак, Дмитриев 2021] — *Бабак Г., Дмитриев А.* Атлантида советского нацмодернизма. Формальный метод в Украине (1920-е — начало 1930-х). М.: Новое литературное обозрение, 2021.

(*Babak G., Dmitriev A.* Atlantida sovetskogo natsmodernizma. Formal'nyy metod v Ukraine (1920-e — nachalo 1930-kh). Moscow, 2021.)

[Веселовский 1939] — *Веселовский А.Н.* История или теория романа? // Веселовский А.Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература, 1939. С. 3—23.

(*Veselovskiy A.N.* Istoriya ili teoriya romana? // Veselovskiy A. Izbrannye stat'i. Leningrad, 1939. P. 3—23.)

[Веселовский 1989] — *Веселовский А.* Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989.

(*Veselovsky A.* Istoricheskaya poetika. Moscow, 1989.)

[Веселовский 2011] — *Веселовский А.* Избранное. Историческая поэтика. СПб.: Университетская книга, 2011.

(*Veselovsky A.* Izbrannoe. Istoricheskaya poetika. Saint Petersburg, 2011.)

[Виктор Шкловский и Роман Якобсон... 1999] — Виктор Шкловский и Роман Якобсон. Переписка (1922—1956) // Роман Якобсон: Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран и С.И. Гиндин. М.: РГГУ, 1999. С. 104—135.

(Viktor Shklovskiy i Roman Yakobson. Perepiska (1922—1956) // Roman Yakobson. Teksty, dokumenty, issledovaniya / Ed. by H. Baran, S.I. Gindin. Moscow, 1999. P. 104—135.)

[Галушкин 1999] — *Галушкин А.* Еще раз о причинах разрыва В.Б. Шкловского и Р.О. Якобсона // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. М.: РГГУ, 1999. С. 136—143.

(*Galushkin A.* Eshche raz o prichinakh razryva V.B. Shklovskogo i R.O. Yakobsona // Roman Yakobson. Teksty, dokumenty, issledovaniya / Ed. by H. Baran, S.I. Gindin. Moscow, 1999. P. 136—143.)

[Галушкин 2004] — *Галушкин А.* «И вот ставши на костях, будем трубить сбор...» // Новое литературное обозрение. 2004. № 44. С. 136—157.

(*Galushkin A.* "I vot stavshi na kostyakh, budem trubit' sbor…" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. No. 44. P. 136—157.)

[Гаспаров 1990] — *Гаспаров М.Л.* Научность и художественность в творчестве Тынянова // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 12—21.

(*Gasparov M.L.* Nauchnost' i khudozhestvennost' v tvorchestve Tynyanova // Tynyanovskiy sbornik. Chetvertye Tynyanovskie chteniya. Riga, 1990. P. 12—21.)

[Гланц 2011] — *Гланц Т.* Формализм Якобсона // Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. М.: Языки славянских культур, 2011. С. 102—122.

(*Glanc T.* Formalizm Yakobsona // Yakobson R. Formal'naya shkola i sovremennoe russkoe literaturovedenie. Moscow, 2011. P. 102—122.)

[Гланц, Пильщиков 2017] — *Гланц Т., Пильщиков И.* Русские формалисты как научное сообщество // Эпоха остранения / Под ред. Я. Левченко, И. Пильщикова. М.: НЛО, 2017. С. 85—100.

(*Glanc T., Pil'shchikov I.* Russkie formalisty kak nauchnoe soobshchestvo // Epokha ostraneniya / Ed. by Ya. Levchenko, I. Pil'shchikov. Moscow, 2017. P. 85—100.)

[Грамши 1959а] — *Грамши А.* Интеллигенция и организация культурной деятельности // Грамши А. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. Тюремные тетради / Пер. с итал. В.С. Бондарчука, Э.Я. Егермана, И.Б. Левина. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. С. 457—500.

(*Gramshi A.* Quaderni del carceri // Gramshi A. Izbrannye sochineniya: In 3 vols. Vol. 3. Tyuremnye tetradi. Moscow, 1959. P. 457—500. — In Russ.)

[Грамши 1959б] — *Грамши А.* Проблемы литературной критики // Грамши А. Избранные сочинения: В 3 т. Т. 3. Тюремные тетради / Пер. с итал. В.С. Бондарчука, Э.Я. Егермана, И.Б. Левина. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. С. 501—512.

(*Gramshi A.* Quaderni del carceri // Gramshi A. Izbrannye sochineniya: In 3 vols. Vol. 3. Tyuremnye tetradi. Moscow, 1959. P. 501—512. — In Russ.)

[Депретто 2015] — *Депретто К.* Формализм в России: предшественники, история

контекст / Пер. с фр. В. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015.
(*Depretto K.* Le Formalisme en Russie. Moscow, 2015. — In Russ.)
[Дмитриев, Левченко 2001] — *Дмитриев А., Левченко Я.* Наука как прием: еще раз о методологическом наследии русского формализма // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 295—345.
(*Dmitriev A., Levchenko Ya.* Nauka kak priem: Eshche raz o metodologicheskom nasledii russkogo formalizma // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. No. 50. P. 295—345.)
[Жирмунский 1979] — *Жирмунский В.* А.Н. Веселовский и сравнительное литературоведение // Жирмунский В. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л.: Наука, 1979. С. 84—137.
(*Zhirmunskiy V.* A.N. Veselovskiy i sravnitel'noe literaturovedenie // Zhirmunskiy V. Sravnitel'noe literaturovedenie. Vostok i Zapad. Leningrad, 1979. P. 84—137.)
[Из переписки... 1984] — Из переписки Ю. Тынянова и Б. Эйхенбаума с В. Шкловским / Вступ. заметка, публ. и коммент. О. Панченко // Вопросы литературы. 1984. № 12. С. 185—218.
(Iz perepiski Yu. Tynyanova i B. Eykhenbauma s V. Shklovskim / Introd. note, publ. and comment. by O. Panchenko // Voprosy literatury. 1984. No. 12. P. 185—218.)
[Как мы пишем 1989] — Как мы пишем / Отв. ред. М. Чудакова. М.: Книга, 1989.
(Kak my pishem / Ed. by M. Chudakova. Moscow, 1989.)
[Калинин 2010] — *Калинин И.* От понятия «сделанность» к технологии «литературного ремесла»: Виктор Шкловский и социалистический формализм // Транслит. 2010. № 6/7. С. 15—30.
(*Kalinin I.* Ot ponyatiya "sdelannost'" k tekhnologii "literaturnogo remesla": Viktor Shklovskiy i sotsialisticheskiy formalizm // Translit. 2010. No. 6/7. P. 15—30.)
[Калинин 2012] — *Калинин И.* Угнетенные должны говорить (массовый призыв в литературу и формирование советского субъекта, 1920-е — начало 1930-х годов) // Там, внутри. Практики внутренней колонизации в культурной истории России / Под ред. А. Эткинда, Д. Уфельмана, И. Кукулина. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 587—664.
(*Kalinin I.* Ugnetennye dolzhny govorit' (massovyy prizyv v literaturu i formirovanie sovetskogo sub"ekta, 1920-e — nachalo 1930-kh godov) // Tam, vnutri. Praktiki vnutrenney kolonizatsii v kul'turnoy istorii Rossii / Ed. by A. Etkind, D. Ufel'man, I. Kukulin. Moscow, 2012. P. 587—664.)
[Калинин 2014] — *Калинин И.* Формальная теория сюжета / структуралистская фабула формализма // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 97—128.
(*Kalinin Ilya.* Formal'naya teoriya syuzheta / strukturalistskaya fabula formalizma // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. No. 128. P. 97—124.)
[Калинин 2018] — *Калинин И.* Как сделан язык Ленина: материал истории и прием идеологии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 4. С. 605—617.
(*Kalinin I.* Kak sdelan yazyk Lenina: Material istorii i priem ideologii // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura. 2018. Vol. 15. No. 4. P. 605—617.)
[Калинин 2020] — *Калинин И.* «Мускульные движения истории»: между принципом остранения и революционным возвышенным // Die Welt der Slaven. 2020. № 1. С. 99—113.
(*Kalinin I.* "Muskul'nye dvizheniya istorii": Mezhdu printsipom ostraneniya i revolyutsionnym vozvyshennym // Die Welt der Slaven. 2020. No. 1. P. 99—113.)
[Калинин 2023] — *Калинин И.* Между фабрикой и музеем: риторика для пролетариата // Новое литературное обозрение. 2023. № 5 (183). С. 23—45.
(*Kalinin I.* Mezhdu fabrikoy i muzeem: Ritorika dlya proletariata // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. No. 5 (183). P. 23—45.)
[Кёртис 2004] — *Кёртис Дж.* Борис Эйхенбаум: его семья, его страна и русская литература / Пер. с англ. Д. Баскина. СПб.: Академический проект, 2004.
(*Kurtis J.* Boris Eichenbaum: His Family, His Country, and His Country's Literature. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)
[Левинтон 1993] — *Левинтон Г.А.* Заметки о Хлебникове // Русский авангард в кругу европейской культуры: Международная конференция. Тезисы и материалы. М.: Научный совет по истории мировой культуры РАН, 1993. С. 134—135.
(*Levinton G.A.* Zametki o Khlebnikove // Russkiy avangard v krugu evropeyskoy kul'tury: Mezhdunarodnaya konferentsiya. Tezisy i materialy. Moscow, 1993. P. 134—135.)
[Панченко 1997] — *Панченко О.* Виктор Шкловский: текст — миф — реальность (к проблеме литературной и языковой личности). Szczecin: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Szczecińskiego, 1997.
(*Panchenko O.* Viktor Shklovskiy: Tekst — mif — real'nost' (K probleme literaturnoy i yazykovoy lichnosti). Szczecin, 1997.)
[Попов 2025] — *Попов С.* «Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя...

препарат»: русские формалисты между биографическим опытом и литературной теорией // Новое литературное обозрение. 2025. № 2 (192). С. 122—134.
(*Popov S.* "Ya rasskazyvayu o sobytiyakh i prigotovlyayu iz sebya… preparat": Russkie formalisty mezhdu biograficheskim opytom i literaturnoy teoriey // Novoe literaturnoe obozrenie. 2025. No 2 (192). P. 122—134.)
[Ронен 1997] — *Ронен О.* Audiatur et altera pars: о причинах разрыва Романа Якобсона с Виктором Шкловским // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 164—168.
(*Ronen O.* Audiatur et altera pars: O prichinakh razryva Romana Yakobsona s Viktorom Shklovskim // Novoe literaturnoe obozrenie. 1997. No. 23. P. 164—168.)
[Сандомирская 2022] — *Сандомирская И.* Past Discontinuous. Фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
(*Sandomirskaya I.* Past Discontinuous. Fragmenty restavratsii. Moscow, 2022.)
[Серио 2001] — *Серио П.* Структура и целостность. Об интеллектуальных истоках структурализма в Центральной и Восточной Европе / Пер. с фр. Н. Автономовой. М.: Языки славянской культуры, 2001.
(*Sériot P.* Structure et Totalité: Les Origines Intellectuelles du Structuralisme en Europe Centrale et Orientale. Moscow, 2001. — In Russ.)
[Слезкин 2005] — *Слезкин Ю.* Эра Меркурия. Евреи в современном мире / Пер. с англ. С. Ильина. М.: Новое литературное обозрение, 2005.
(*Slezkin Yu.* The Jewish Century. Moscow, 2005. — In Russ.)
[Томашевский 1925] — *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М.; Л.: Госиздат, 1925.
(*Tomashevskiy B.* Teoriya literatury. Poetika. Moscow; Lenigrad, 1925.)
[Тынянов 1924] — *Тынянов Ю.* Проблема стихотворного языка. Л.: Academia, 1924.
(*Tynyanov Yu.* Problema stikhotvornogo yazyka. Leningrad, 1924.)
[Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.* О литературной эволюции // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1975. С. 270—281.
(*Tynyanov Yu.* O literaturnoy evolyutsii // Tynyanov Yu. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 270—281.)
[Чакрабарти 2021] — *Чакрабарти Д.* Провинциализируя Европу. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2021.
(*Chakrabarty D.* Provincializing Europe. Post-colonial Thought and Historical Difference. Moscow, 2021. — In Russ.)
[Чудаков 1990] — *Чудаков А.П.* Спрашиваю Шкловского // Литературное обозрение. 1990. № 6. С. 65—70.
(*Chudakov A.P.* Sprashivayu Shklovskogo // Literaturnoe obozrenie. 1990. No. 6. P. 65—70.)
[Шкловский 1914] — *Шкловский В.* Свинцовый жребий. СПб.: [Б.и.], 1914.
(*Shklovskiy V.* Svintsovyy zhrebiy. Saint Petersburg, 1914.)
[Шкловский 1915] — *Шкловский В.* «В серое я одет и в серые я обратился латы России...» // Взял. Барабан футуристов. Декабрь 1915. Пг.: Тип. Соколинского, 1915. С. 9.
(*Skhlovskij V.* "V seroe ya odet i v serye ya obratilsya laty Rossii…" // Vzyal. Baraban futuristov. Dekabr' 1915. Petrograd, 1915. P. 9.)
[Шкловский 1929] — *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929.
(*Shklovskiy V.* O teorii prozy. Moscow, 1929.)
[Шкловский 1947] — *Шкловский В.* Александр Веселовский — историк и теоретик // Октябрь. 1947. № 12. С. 180—184.
(*Shklovskiy V.* Aleksandr Veselovskiy — istorik i teoretik // Oktyabr'. 1947. No. 12. P. 180—184.)
[Шкловский 1970] — *Шкловский В.* Тетива. О несходстве сходного. М.: Советский писатель, 1970.
(*Shklovskiy V.* Tetiva. O neskhodstve skhodnogo. Moscow, 1970.)
[Шкловский 1983] — *Шкловский В.* Слова освобождают душу от тесноты. Рассказ об ОПОЯЗе // Шкловский В. О теории прозы. М.: Советский писатель, 1983. С. 68—98.
(*Shklovskiy V.* Slova osvobozhdayut dushu ot tesnoty. Rasskaz ob OPOYaZe // Shklovskiy V. O teorii prozy. Moscow, 1983. P. 68—98.)
[Шкловский 1990а] — *Шкловский В.* Искусство как прием // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — Воспоминания — Эссе (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 58—72.
(*Shklovskiy V.* Iskusstvo kak priem // Shklovskiy V. Gamburgskiy schet. Stat'i — Vospominaniya — Esse (1914—1933). Moscow, 1990. P. 58—72.)
[Шкловский 1990б] — *Шкловский В.* Воскрешение слова // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — Воспоминания — Эссе (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 36—42.
(*Shklovskiy V.* Voskreshenie slova // Shklovskiy V. Gamburgskiy schet. Stat'i — Vospominaniya — Esse (1914—1933). Moscow, 1990. P. 36—42.)
[Шкловский 1990в] — *Шкловский В.* О поэзии и заумном языке // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — Воспомина-

ния — Эссе (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 45—58.

(*Shklovskij V.* O poezii i zaumnom yazyke // Shklovskij V. Gamburgskiy schet. Stat'i — Vospominaniya — Esse (1914—1933). Moscow, 1990. P. 45—58.)

[Шкловский 1990г] — *Шкловский В.* Предисловие. О современной русской прозе // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи — Воспоминания — Эссе (1914—1933). М.: Советский писатель, 1990. С. 191—197.

(*Shklovskiy V.* Predislovie. O sovremennoy russkoy proze // Shklovskiy V. Gamburgskiy schet. Stat'i — Vospominaniya — Esse (1914—1933). Moscow, 1990. P. 191—197.)

[Шкловский 2002а] — *Шкловский В.* Третья фабрика // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М.: Республика, 2002. С. 333—394.

(*Shklovskiy V.* Tret'ya fabrika // "Eshche nichego ne konchilos'…". Moscow, 2002. P. 333—394.)

[Шкловский 2002б] — *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие // Шкловский В. «Еще ничего не кончилось...». М.: Республика, 2002. С. 15—266.

(*Shklovskiy V.* Sentimental'noe puteshestvie // "Eshche nichego ne konchilos'…". Moscow, 2002. P. 15—266.)

[Шкловский 2002в] — *Шкловский В.* Письма внуку // Вопросы литературы. 2002. № 4. С. 262—300.

(*Shklovskiy V.* Pis'ma vnuku // Voprosy literatury. 2002. No. 4. P. 262—300.)

[Шкловский 2018] — *Шкловский В.* О писателе и производстве // Шкловский В. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1 / Отв. ред. и сост. И. Калинин. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 625—636.

(*Shklovskiy V.* O pisatele i proizvodstve (1927) // Shklovskiy V. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1 / Comp., ed. by I. Kalinin. Moscow, 2018. P. 625—636.)

[Эйхенбаум 1927] — *Эйхенбаум Б.* Теория формального метода // Эйхенбаум Б. Литература. Теория. Критика. Полемика. Л.: Прибой, 1927. С. 116—149.

(*Eykhenbaum B.* Teoriya formal'nogo metoda // Eykhenbaum B. Literatura. Teoriya. Kritika. Polemika. Leningrad, 1927. P. 116—149.)

[Эйхенбаум 1928] — *Эйхенбаум Б.* Лев Толстой: 50-е годы: В 2 кн. Кн. 1. Л.: Прибой, 1928.

(*Eykhenbaum B.* Lev Tolstoy: 50-e gody. In 2 bks. Bk. 1. Leningrad, 1928.)

[Якобсон-будетлянин 1992] — Якобсон-будетлянин: Сборник материалов / Сост., подгот. текста, предисл. и коммент. Б. Янгфельдт. Stockholm: Almgvist & Wiksell intern, 1992.

(Yakobson-budetlyanin. Sbornik materialov / Comp., prep., forew. and comment. by B. Yangfel'dt. Stockholm, 1992.)

[Якобсон 1999] — *Якобсон Р.* О современных перспективах русской славистики // Якобсон Р. Тексты, документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. М.: РГГУ, 1999. С. 21—38.

(*Yakobson R.* O sovremennykh perspektivakh russkoy slavistiki // Yakobson R. Teksty, dokumenty, issledovaniya / Ed. by H. Baran, S.I. Gindin. Moscow, 1999. P. 21—38.)

[Aydinyan 2022] — *Aydinyan A.* Formalists Against Imperialism. The Death of Vasir-Mukhtar and Russian Orientalism. Toronto: Toronto University Press, 2022.

[Bhabha 1990] — *Bhabha H.* DissemiNation: Time, Narrative, and the Margins of Modern Nation // Nation and Narration / Ed. by H. Bhabha. London; New York: Routledge, 1990. P. 291—322.

[Bhabha 1994] — *Bhabha H.* The Location of Culture. London; New York: Routledge, 1994.

[Bhabha 2008] — *Bhabha H.* Culture's in-between // Questions of Cultural Identity / Ed. by H. Stuart, P. du Gay. London: SAGE, 2008. P. 53—60.

[Byford 2007] — *Byford A.* Literary Scholarship in Late Imperial Russia: Rituals of Academic Institualization. London: Legenda, 2007.

[Chakrabarti 2002] — *Chakrabarti D.* Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

[Clifford 1997] — *Clifford J.* Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 1997.

[Dwyer 2009] — *Dwyer A.* Revivifying Russia: Literature, Theory, and Empire in Shklovsky's Civil War Writings // Slavonica. 2009. Vol. 15. No. 1. P. 11—30.

[Dwyer 2016] — *Dwyer A.* Standstill as Extinction: Viktor Shklovsky's Poetics and Politics of Movement in the 1920s and 1930s // PMLA. 2016. Vol. 131. No. 2. P. 269—288.

[Erlich 1955] — *Erlich V.* Russian Formalism: History — doctrine. The Hague: Mouton and Co., 1955.

[Jakobson 1962] — *Jakobson R.* Studies in Russian Philology. An Arbor: Michigan Slavic Publications, 1962.

[Jakobson 1980] — *Jakobson R., Pomorska K.* Dialogues. Paris: Flammarion, 1980.

[Jakobson 1985a] — *Jakobson R.* The Kernel of Comparative Slavic Studies // Jakobson R. Selected Writings: In 9 vols. Vol. VI. The Hague: Mouton Publisher, 1985. P. 1—64.

[Jakobson 1985b] — *Jakobson R.* Slavism as a Topic of Comparative Studies // Jakobson R. Selected Writings: In 9 vols. Vol. VI. The Hague: Mouton Publisher, 1985. P. 65—85.

[Jakobson 1997] — *Jakobson R.* My Futurist Years / Comp., ed. by B. Jangfeldt and S. Rudy. New York: Marsilio Publishers, 1997.

[Jameson 1972] — *Jameson F.* The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

[Fabian 1983] — *Fabian J.* Time and the Other. How Anthropology Makes Its Object. New York: Columbia University Press, 1983.

[Guha 1982] — *Guha R.* Preface // Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society. 1982. Vol. 1. P. VII—XIX.

[Guha 1997] — *Guha R.* Dominance Without Hegemony. History and Powe in Colonial India. Cambridge MA: Harvard University Press, 1997.

[Harshav 1993] — *Harshav B.* Language in Time of Revolution. Berkley: University of California Press, 1993.

[Kalinin 2017] — *Kalinin I.* Viktor Shklovsky vs. Roman Jakobson: Poetic Language or Poetic Function of Language // Enthymema — International Journal of Literary Criticism, Literary Theory and Philosophy of Literature. 2017. Vol. 19. P. 342—351.

[Kalinin 2018] — *Kalinin I.* The Body of Plot: Viktor Shklovsky's Theory of Narrative // The Cambridge Companion to Narrative Theory / Ed. by M. Garrett. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. P. 46—61.

[Kristeva 1970] — *Kristeva J.* Une poétique ruinée // Bakhtine M. La poétique de Dostoïevski. Paris: Seuil, 1970.

[Lederhendler 1992] — *Lederhendler E.* Modernity Without Emancipation or Assimilation? The Case of Russian Jewry? // Assimilation and Community. The Jews in Nineteenth-Century Europe / Ed. by J. Frankel, S.J. Zipperstein. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. P. 324—343.

[Lévi-Strauss 1973] — *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structuirale deux. Paris: Plon, 1973.

[Maslov 2013] — *Maslov B.* Comparative Literature and Revolution, or the Many Arts of (Mis)Reading Alexander Veselovsky // Compar(a)ison: An International Journal of Comparative Literature. 2013. Vol. 2. P. 101—129.

[Mehta 1999] — *Mehta Uday Singh.* Liberalism and Empire: a Study in Nineteenth Century British Liberal Thought. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

[Merrill 2022] — *Merrill J.* The Origins of Russian Literary Theory. Folklore, Philology, Form. Evanstone: Northwestern University Press, 2022.

[Persistent Forms... 2015] — Persistent Forms: Explorations in Historical Poetics / Ed. by I. Kliger, B. Maslov. New York: Fordham University Press, 2015.

[Said 1978] — *Said E.W.* Orientalism. New York: Pantheon Books, 1978.

[Said 1993] — *Said E.W.* Culture and Imperialism. New York: Vintage Book, 1993.

[Seifrid 2005] — *Seifrid T.* The World Made Self. Russian Writing on Language, 1860—1930. Ithaca; London: Cornell University Press, 2005.

[Steiner 1984] — *Steiner P.* Russian Formalism: A Metapoetics. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

[Tihanov 2004] — *Tihanov G.* Why did Modern Literary Theory Originate in Central and Eastern Europe? (and why is it now Dead?) // Common Knowledge. 2004. Vol. 10. No. 1. P. 61—81.

[Vatulescu 2006] — *Vatulescu C.* The Politics of Estrangement: Tracking Shklovsky's Device through Literary and Policing Practices // Poetics Today. 2006. Vol. 27. No. 1 (Spring). P. 35—66.

[Wolf 1999] — *Wolf P.* Settler Colonialism and Transformation of Anthropology. Politics and Poetics of Ethnographical Event. London; New York: Cassell, 1999.

[Young 1995] — *Young R.* Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race. London; New York, 1995.

Степан Попов

«Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя… препарат»:

РУССКИЕ ФОРМАЛИСТЫ МЕЖДУ БИОГРАФИЧЕСКИМ ОПЫТОМ И ЛИТЕРАТУРНОЙ ТЕОРИЕЙ

Stepan Popov

"I Am Telling About Events and Making... a Preparation from Myself":
Russian Formalists between Biographical Experience and Literary Theory

Степан Попов (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирант; НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург), приглашенный преподаватель) stepanpopov15@gmail.com.

Ключевые слова: Борис Эйхенбаум, Виктор Шкловский, теория литературного быта, автобиографическое письмо, социология литературы, метапроза, травма, гегемония

УДК: 82.94+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_122

Уже в начале 1920-х годов русские формалисты начали открывать для себя новые способы описания литературного производства в связи с различными социальными, экономическими и институциональными факторами. Аналитический потенциал этого открытия, впрочем, был реализован формалистами не только на материале истории литературы или в пространстве литературной критики. «Социологически» формалисты и, в частности, Борис Эйхенбаум («Мой временник») и Виктор Шкловский («Третья фабрика») попытались посмотреть и на свою биографию. Описав не индивидуальные психологические или экзистенциальные переживания, а логику, стоявшую за их социальным поведением, формалисты смогли сместить жанровую перспективу автобиографического письма, одновременно с этим дав пример продуктивного совмещения литературного и теоретического дискурса. Интересно, что «побочным» результатом перечтения собственной биографии стала и более общая трансформация формалистской историко-литературной оптики.

Stepan Popov (Graduate student, Institute of Russian Literature, Russian Academy of Science; Visiting Lecturer, HSE University (Saint Petersburg) stepanpopov15@gmail.com.

Key words: Boris Eikhenbaum, Viktor Shklovskij, theory of literary mores, autobiographical writing, sociology of literature, metafiction, trauma, hegemony

UDC: 82.94+82.091
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_122

As early as the early twenties, the Russian Formalists began to discover ways to describe literary production within the context of various social, economic and institutional factors. However, the Formalists did not use the analytical potential of this discovery only at the level of literary history or literary criticism. In a sociological vein the Formalists, especially Boris Eikhenbaum (*Moy Vremennik*) and Viktor Shklovsky (*Tret'ya Fabrika*), tried to evaluate their own biography. Formalists attempted to describe not individual psychological or existential experiences, but the logic that stood behind their social actions and social behavior. In this way, they changed the genre features of autobiographical writing and also provided an example of successful convergence of literary and theoretical discourses. A "side effect" of the act of rereading the biography was a more general transformation of the Formalists' approaches to literary history.

Конечно, нам нужна история, но мы нуждаемся в ней иначе, чем избалованный и праздный любитель в саду знания… Это значит, что она нужна нам для жизни и деятельности…

Фридрих Ницше. О пользе и вреде истории для жизни

К истории аутсайдера: «Мой временник» как автобиографическое повествование

Реконструируя на страницах «Моего временника» свою биографическую траекторию — и как будто бы стремясь выдержать интонацию и модальность рассказа, свойственную скорее объективному внешнему наблюдателю, нежели автору автобиографического повествования, — Борис Эйхенбаум фиксирует преимущественно те эпизоды собственного прошлого, которые обычно перечисляются в энциклопедическом или утилитарно-справочном нарративе. Автор последовательно описывает историю семьи, детства и студенческого периода, этапы учебы и непрерывную эволюцию своих профессиональных и литературных интересов.

Весьма примечательно, что при описании этих событий Эйхенбаум подчеркивает, что почти каждое из них его каким-либо образом травмировало[1]. Детская история омрачается если и не антисемитским настроем жителей родного города, то, по крайней мере, невротическим ощущением отчужденности, своего рода изолированности: «Язык города Воронежа звучит фамилиями, среди которых моя кажется странной… У нас не только фамилия, но и жизнь странная…» [Эйхенбаум 1929: 19]. В революционно настроенной студенческой среде Петербурга Эйхенбаум оказывается чужим уже из-за провинциального происхождения и, соответственно, некоторой гражданской инертности и апатии: «На митингах, вместо того чтобы быть судьей, я чувствовал себя подсудимым. Меня судили за то, что я не думаю о государстве, за то, что я близорук, что я — человек маленьких, провинциальных масштабов…» [Там же: 23]. Чужим, посторонним он остается также и для мира академической музыки: «У меня в комнате — огромный концертный рояль… По своей природе он создан для обширного светлого зала, для концертной эстрады… Куда он попал? Что за бледный юноша?» [Там же: 29].

Нарратив эйхенбаумовских автобиографических записей, таким образом, складывается как серия новелл о неудачных попытках автора найти свое место в жизни. Обрывается же рассказ на более позитивной ноте — на революции, вступлении в ОПОЯЗ и на занятии более активной субъектной позиции в противовес уже ставшему привычным для Эйхенбаума маргинальному положению: «Это были мышечные движения истории. Это была стихия. Настало

1 Стоит заметить, что некоторые исследователи склонны схожим образом описывать биографический опыт Эйхенбаума и, в частности, прочитывать очевидную сложность его жизненного пути через имплицитную драму вынужденного «преодоления» еврейской идентичности [Any 1994: 111—112]. Богато иллюстрированные различными свидетельствами (в том числе и из переписки Эйхенбаума с семьей), такие аналитические модели тем не менее дают анахроническую картину: драма натурализации, по всей видимости, была актуальна скорее для более старшего поколения — поколения родителей Эйхенбаума, нежели для его собственного.

время тратить силы» [Там же: 46]. За биографическим блоком «Моего временника» идет теоретический, развивающий авторскую концепцию литературного быта. Этот специфический композиционный прием, где манифестация важного исследовательского проекта следует сразу же за рассказом о биографическом опыте его автора, по всей видимости, должен задавать и специфический же способ чтения книги в целом.

Прежде чем перейти непосредственно к эйхенбаумовской теории литературного быта, необходимо, однако, сказать несколько слов и об истории ее критической рецепции.

Между формализмом и Бурдье — о теории литературного быта

Лидия Гинзбург, ученица Эйхенбаума (и Юрия Тынянова) по ГИИИ, характеризуя причины, по которым первый обратился к подобного рода исследованиям, в частности, отмечала: «…стоявшие на очереди исторические, эволюционные задачи не поддаются решению имманентным методом. Так начинался кризис школы… Для Эйхенбаума первоначальным выходом из переставшей его удовлетворять имманентности был выход в теорию литературного быта» [Гинзбург 2002: 441]. Последовательно обнаруживая в эйхенбаумовских теоретических интуициях конца 1920-х годов спорадические попытки ответить на внутренний методологический кризис, Гинзбург также указывала на неверность — или даже неадекватность — этой исследовательской стратегии как таковой[2]. По мысли Гинзбург, чем дальше Эйхенбаум отходил от принципов описательной поэтики и чем основательнее обращался к «литературной социологии», тем скорее он переставал быть «настоящим» ученым [Там же: 444]. Более поздние критики, настроенные менее решительно, чем Гинзбург, впрочем, также писали о некоторой непоследовательности эйхенбаумовской мысли или, точнее, об излишней радикальности произошедшей в его случае смены аналитических симпатий и предпочтений [Зенкин 2012; Ханзен-Лёве 2001].

Необходимо, однако, заметить, что теория литературного быта в действительности могла быть подготовлена более общим ходом эволюции формального метода. Уже в начале 1920-х годов некоторые из формалистов открывают для себя возможности описания литературного производства в связи с различными внелитературными факторами или, по крайней мере, движутся в этом направлении, активно экспериментируют с ним. Просматривая библиографию Виктора Шкловского за первую половину 1920-х [Галушкин 1993; Sheldon 1977], можно обнаружить весьма любопытную закономерность: помимо работ о теории прозы, рецензий, мемуарных заметок и статей о кино, Шкловский создает неожиданно много текстов о книготорговле, книгоиздательском и журнальном мире. К примеру, в заметке «Издание текстов классиков» (1919)

2 Сюжет о конфликте между «старшими» (Тыняновым, Эйхенбаумом, Шкловским) и «младшими» формалистами (Гинзбург, Бухштабом и др.), продолжением которого и является представленная выше критика Гинзбург, описан в исследовательской литературе. См. в первую очередь следующие работы: [Депретто 2015; Савицкий 2013; Устинов 2001].

Шкловский рассказывает о резком снижении качества выпускаемых в стране книжных изданий [Шкловский 2018а: 382—383]. В статье «Книги в России» (1922) Шкловский не только сообщает целый ряд весьма важных сведений о состоянии издательской индустрии, но и дает наглядный образец анализа культурного производства в экономической и институциональной перспективе: «Ничтожный тираж современной русской книги в России объясняется узостью книжного рынка. Фактически книги идут только в Петербурге и в Москве. Посылать книги в провинцию невозможно... <...> книги дорожают очень быстро...» [Шкловский 2018б: 418—419]. В 1924 году Шкловский предпринимает небольшое исследование истории русских толстых журналов XIX века. Он как определяет наиболее значимые механизмы работы этого типа издания, так и прослеживает, какие из них после революции утратили свое функциональное значение: «Цензура относится одинаково к журналу, к книге и к листу. Связь провинции с центром сейчас неизмеримо лучше, чем при Некрасове. Журнал не имеет, — я говорю о толстом журнале, — сейчас основания для своего существования» [Шкловский 2018в: 529].

Тогда же Тынянов обращается к анализу медиальной фактуры. Так, на материале массовой иллюстрированной книги он показывает, какое воздействие определенная медиальная рамка может оказывать на формирование конечной интерпретации литературного произведения: «А ведь нам с детства навязываются рисованные “типы Гоголя” — и сколько они затемнили и исказили в типах Гоголя. Собственно, половина русских читателей знает не Гоголя, а Боклевского или в лучшем случае Агина» [Тынянов 1977: 312]. Переходя же к более практическим наблюдениям, Тынянов замечает: «Мы живем в век дифференциации деятельностей. Танцевальное иллюстрирование Шопена и графическое иллюстрирование Фета мешает Шопену и Фету, и танцу, и графике. Иллюстрированная книга — плохое воспитательное средство. Чем она “роскошнее”, чем претенциознее, тем хуже...» [Там же: 318]. Теоретический вопрос об иллюстрации, как и в случае со Шкловским, оборачивается критическим очерком культурных индустрий эпохи нэпа[3]. Курс на расширение исследовательского поля и аналитический выход в соседние по отношению к литературе ряды в то же время поддерживает и Эйхенбаум, начиная читать дневники и прозу молодого Толстого. В фокусе его внимания находятся не столько повествовательные или стилистические модели, которые использует/изобретает Толстой, сколько круг его чтения, актуальные литературные полемики эпохи, общее состояние литературного поля 1840—1860-х годов [Эйхенбаум 1922]. Литература, таким образом, оказывается для Эйхенбаума не только и не столько изолированным объектом, сколько культурной практикой, обладающей социальной, политической и экономической спецификой.

Ближе же к концу 1920-х годов Эйхенбаум — чей аналитический взгляд, по всей видимости, так и остался наиболее чувствительным к социально-экономическому измерению литературы — в конечном итоге радикализирует и это теоретическое положение, обратив особое внимание на «проблему самой литературной профессии, самого “*дела литературы*”. Вопрос о том, “как писать”, сменился или, по крайней мере, осложнился другим — “*как быть*

3 По всей видимости, этот диалог — между теорией и повседневным культурным опытом — во многом и создает содержание тыняновского понимания литературы и литературной истории в 1920-е годы. О чем см. также: [Ямпольский 2003].

писателем”» [Эйхенбаум 1929: 51]. Примечательно, что писатель в рамках теории литературного быта обнаруживает себя включенным в сложную систему отношений, в которой присутствуют множество различных агентов: другие литераторы, издатели, читатели, инфраструктурные и индустриальные условия, в которых производятся, распространяются и читаются литературные тексты. Писатель вынужден взаимодействовать с этими агентами, выстраивать собственные литературные, социальные, биографические стратегии в связи с их действиями и интересами. Особенно значительна для Эйхенбаума история русских литературных полемик 1820—1830-х годов, прежде всего связанных с вопросом о профессионализации литературной культуры и, следовательно, о границах автономии писательской фигуры: «Пушкин решительно и один из первых вступает на путь литературного профессионализма… Главный вопрос для него — как добиться “*независимости*”» [Там же: 65].

Рефлексирующая о литературе как о полиагентном социальном пространстве — а не только как о специфическом, исторически и социально обусловленном типе письма, — теория литературного быта Эйхенбаума оказывается концептуально схожа с теорией литературного поля Пьера Бурдье. Отличие состоит в том, что Бурдье фиксирует агентов, описывает способы их действия, но при этом настаивает на том, что поле, где разворачивается их активность, не может быть подвержено какому-либо существенному изменению [Бурдье 2000]. По мысли Бурдье, поведение литератора почти полностью детерминировано на иерархически более высоком уровне социально-политических отношений[4]. Эйхенбаум же не только подвергает критике взгляд на отношения между литературной культурой и политическими акторами или социальными процессами как на выстроенные в иерархическом порядке, но и наделяет участников литературного поля активной агентностью при выстраивании собственной стратегии — что остается для него принципиально важной позицией[5]. Так, для Пушкина, согласно Эйхенбауму, дворянское происхождение оказывается не столько социальным фактором, нормативно определяющим литературное поведение и место в литературном поле, сколько особого рода полемическим аргументом, практическим способом обоснования необходимости сохранения за собой литературной автономии: «Пушкин в борьбе за профессиональную независимость мобилизует все средства… “дворянство” приобретает для него в этот момент значение орудия в борьбе за “дело литературы”, становится своего рода профессиональным лозунгом» [Эйхенбаум 1929: 69—70].

За теоретическим блоком «Моего временника» следует рубрика, посвященная истории литературы, где Эйхенбаум дает образец реализации теории литературного быта при непосредственном анализе историко-литературного материала. Благодаря этой оптике Толстой оборачивается «замечательным

4 Было бы, однако, несправедливо сводить аналитику Бурдье исключительно к детерминистскому описанию нормативных «правил» социальной игры. Его также интересуют и те индивидуальные и творческие «стратегии», которые субъект изобретает с целью «адаптироваться к бесконечно разнообразным ситуациям, никогда не бывающим совершенно идентичными» [Бурдье 1994: 98].

5 Эйхенбаум специально отмечает: «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности…» [Эйхенбаум 1929: 55].

тактиком и стратегом, знающим искусство натисков и отступлений и умеющим бороться с современностью» [Там же: 109]. Рассуждая о литературной траектории Горького, Эйхенбаум также реконструирует прежде всего ее социальную, а не собственно историко-литературную логику: «Успех Максима Горького вначале имел не столько литературный, сколько социальный характер... <...> Важно было, что он видел, знал и умел делать то, чего русский писатель не видел, не знал и не умел делать» [Там же: 116—117]. Переходя же в последнем блоке к описанию структуры актуального литературного процесса, Эйхенбаум не только производит его достаточно исчерпывающую картографию, но и рассказывает о наиболее продуктивных для 1920-х годов литературных позициях, в первую очередь беря за образец позицию Шкловского: «Шкловский совсем не похож на традиционного русского писателя-интеллигента. Он профессионален до мозга костей... Он — писатель в настоящем смысле этого слова; что бы он ни записал, всякий узнает, что это написал Шкловский» [Там же: 130—131].

Прагматика биографии: «Третья фабрика» и «Мой временник» на фоне модернистской метапрозы

За три года до выхода «Моего временника» Шкловский публикует свою «Третью фабрику». Третья по счету автобиографическая книга не скрывала его фрустрированного и отчасти депрессивного состояния: «Я живу плохо. Живу тускло, как в презервативе... Ночью вижу виноватые сны. Нет у меня времени для книги... Случайная жизнь. Испорченная, может быть...» [Шкловский 1926: 93]. Интересна здесь не столько фиксация личных неудач и нереализованных профессиональных амбиций, сколько рефлексия Шкловского относительно их исторической закономерности.

В этой перспективе важно, что один из главных сюжетов «Третьей фабрики» — это сюжет о несвободе, о невозможности автономной и независимой траектории, причем не только на биографическом уровне, но и в пространстве литературы, и в границах культурного производства в целом: «Размеры книги всегда диктовались автору. Рынок давал писателю голос... Необходимость включения заданного материала, неволя вообще создают творчество...» [Там же: 16][6]. Несвобода концептуализируется здесь Шкловским как категория не столько экзистенциальная или политическая, сколько институциональная и социальная. Тем самым несвобода оказывается объективным условием существования, а не персональным биографическим обстоятельством. И именно по этой причине несвобода у Шкловского подлежит внимательному анализу, а не остается лишь предметом экзальтированной литературной сублимации:

6 Авторы сборника «Словесность и коммерция» (1929) — во многом продолжающего и развивающего социологическую линию исследований ОПОЯЗа — в качестве первого манифеста формалистской социологии литературы определяли именно «Третью фабрику»: «Эволюция современной науки о литературе поставила на очередь ряд вопросов о соотношении литературы с ближайшими социально-бытовыми рядами. Впервые эти вопросы были эскизно намечены в книге Виктора Борисовича Шкловского “Третья фабрика”» [Гриц и др. 2001: 7].

«Хочу писать о несвободе, гонорарных книгах Смирдина, о влиянии журналов на литературу, о третьей фабрике — жизни» [Там же: 17].

Подобно «Моему временнику», книга Шкловского, помимо рассказа об индивидуальном биографическом опыте, также производит важный концептуальный поворот в формалистской теории. Интерес к институциональной критике, равно как и к анализу социально-экономической и индустриальной рамки литературного процесса, проявленный Шкловским и его соратниками в начале 1920-х годов, именно здесь обретает — пускай и не строго теоретическое, но дискурсивное— оформление. Безусловно, не так уж удивительно, что и в случае с «Третьей фабрикой» Шкловского, и в случае с «Моим временником» Эйхенбаума теоретическое становится значимой частью, актуальным контекстом литературного-биографического. Любопытно тем не менее, к чему именно приводят эти опыты по сопряжению кажущихся столь непохожими друг на друга рядов.

Так, Эйхенбаум в «Моем временнике» реализует эпистемологический потенциал теории литературного быта не только в границах историко-литературных исследований или в рамках критики современной литературы. По всей видимости, через ее оптику он пытается анализировать собственный биографический опыт. Как и в случае с русскими классиками, Эйхенбаум исследует генезис собственной позиции и ее отличительные функциональные особенности. Наиболее характерными для нее, в частности, оказываются провинциализм, социальная и культурная изолированность, и следовательно — потенциально высокая мобильность. Этим, ко всему прочему, Эйхенбаум объясняет свойственную своей биографической фабуле динамику: «От прошлого осталось одно пенсне. Я — не воронежский мальчик, но и петербургским студентом, имеющим научное мировоззрение, я не хочу и не могу быть. Я вступаю в дикую область ветра и гармонии» [Эйхенбаум 1929: 26]. Впрочем, Эйхенбаум не только прослеживает и описывает различные закономерности, связанные со спецификой его индивидуальной позиции, но и определяет ее исторические детерминанты: «Человек молод до тех пор, пока он живет чувством исторической стихии и на нем строит свою жизнь… Я не спешил и ждал случайностей…» [Там же: 39].

Личная травма начинает восприниматься Эйхенбаумом не как внешний фактор биографического движения или окказиональный элемент персональной идентичности, переживаемой пассивно, как некий порог, служащий импульсом к дальнейшей рефлексии[7], а как особого рода имманентный исторический опыт, как необходимый материал для социального анализа, из которого, в свою очередь, можно научиться правилам эффективного социального поведения. Автобиографическое письмо, таким образом, оказывается концептуализацией социальной и биографической структуры, а теоретические экспликa-

7 На чем традиционно настаивают исследователи: «Осознанная травма рассматривается самим индивидом как важнейшее событие, биографический порог, аналог инициации, которая воспроизводит основную травму рождения… Эйхенбаум пережил и временные, и социальные сдвиги, которые во многом определили его дальнейшую рефлексию над биографией» [Левченко 2012: 193]. Схожую трактовку дает и Чудакова [Чудакова 2001]. Интересны тем не менее другие интерпретации отношений формалистов и, в частности, Эйхенбаума с опытом травмы, где последняя обретает не столько деструктивный или разрушительный, столько конструктивный, производительный потенциал [Калинин 2013].

ции — не случайно композиционно расположенные сразу за ним — выполняют функцию своего рода метакомментария к социальному и биографическому опыту конкретного человека — автора «Моего временника»[8].

За реконцептуализацией прагматики автобиографического письма последовало и переосмысление фигуры самого героя автобиографического повествования, причем не менее радикальное, чем то, которое предложил Шкловский в «Третьей фабрике»: «Мы лен на стлище... Лежим плоскими полосами. Нас обрабатывает солнце и бактерии...» [Шкловский 1926: 39]. Задавая метафору, — к тому же неоднократно повторяемую на протяжении всего текста, — где герой определяется преимущественно в связи с теми воздействиями, которым он подвергается, Шкловский не только смещает жанровую перспективу, но и переориентирует внимание с экзистенциального состояния субъекта на тот внешний контекст, в котором он формируется и действует. В свою очередь, это сближает «Мой временник» и «Третью фабрику» с другими — возможно, наиболее рефлексивными — образцами метапрозы 1920—1930-х годов и в первую очередь с «Берлинским детством на рубеже веков» Вальтера Беньямина и «Шумом времени» Осипа Мандельштама[9].

Беньямин, описывая некоторые эпизоды из детства, часто обращается к воспоминаниям, как кажется, посторонним, не вполне относящимся к основному предмету повествования: «Какими словами описать стародавнее чувство буржуазной надежности, исходившее от этой квартиры? Обстановка и утварь ее многочисленных комнат нынче не оказали бы чести ни одному старьевщику» [Беньямин 2021: 133]. Реконструкция образов прошлого, как и связанных с ними эмоциональных переживаний, перманентно сменяется/подменяется социальными очерками буржуазного быта. По сути дела, Беньямина интересует не семейная история и не история собственного взросления, а тот социальный и экономический мир буржуазии, в рамках которого они разворачиваются: «Нужда не могла бы угнездиться в этих комнатах, где не находилось места даже смерти. Умирать здесь было негде — посему обитатели квартиры умирали в санаториях, а мебель, отписанная наследникам, незамедлительно шла на продажу» [Там же: 134].

Мандельштам же, предпочитая рассказывать не столько о буржуазном быте, сколько об опыте детства, проведенного в имперской столице, считает необходимым упомянуть о присущем Петербургу конца XIX столетия милитаристском облике: «...раннее мое петербургское детство прошло под знаком самого настоящего милитаризма... вина моей няни и тогдашней петербургской улицы» [Мандельштам 1990: 9]. Многочисленные парады и военные декорации, впрочем, внушают ему (пускай и ретроспективно) скорее ощущение отчужденности от происходящего, нежели чувство сопричастности имперскому возвышенному: «Весь этот ворох военщины и даже какой-то полицейской

8 Ср. также с тем, как Шкловский описывает прагматику автобиографического письма в «Сентиментальном путешествии»: «...я не хочу быть критиком, я хочу дать только немного материала для критика. Я рассказываю о событиях и приготовляю из себя для потомства препарат...» [Шкловский 1923: 34].

9 Одним из первых, кто обратил внимание на концептуальное сходство автобиографических проектов Беньямина и Мандельштама, был Евгений Павлов. Впрочем, отмеченный им «перенос автобиографического фокуса с переживающего “я” на “объект” переживания» [Павлов 2005: 114] характерен для модернистской прозы как таковой.

эстетики пристал какому-нибудь сынку корпусного командира… и очень плохо вязался с кухонным чадом среднемещанской квартиры, с отцовским кабинетом… еврейскими деловыми разговорами» [Там же: 11].

В итоге Мандельштам отказывается от традиционного автобиографического повествования, ориентированного на последовательное описание субъекта и фаз его становления: «Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному…» [Там же: 41]. В свою очередь, Беньямин пишет автобиографию как анализ собственного социального опыта, отчасти лишая себя субъектности как героя повествования: «…биографические моменты в моих набросках… отходят на задний план… мне было важно воссоздать *картины*, в которых отразилось восприятие большого города ребенком из буржуазной семьи» [Беньямин 2021: 96]. Формалистам, по всей видимости, оказывается ближе именно этот способ работы с собственным прошлым — способ, предлагающий наиболее прагматический способ эксплуатации биографического жанра[10].

Шкловский, к примеру, оказавшись в ситуации исторической цензуры, связанной не только с личным профессиональным кризисом, но и с общей трансформацией культурного поля в годы нэпа, — через рефлексию о собственной биографической траектории задумывается о способах взаимодействия с социальным контекстом культурного производства — с той самой «несвободой», равно как и о тактиках ее преодоления: «Есть два пути сейчас. Уйти, окопаться, зарабатывать деньги не литературой и дома писать для себя. Есть путь — пойти описывать жизнь и добросовестно искать нового быта и правильного мировоззрения… Путь третий — работать в газетах, в журналах, ежедневно, не беречь себя, а беречь работу, изменяться, скрещиваться с материалом… и тогда будет литература» [Шкловский 1926: 84—85]. Рефлексируя о специфике собственной позиции, предпринимая попытку ее критического описания, Шкловский формулирует правила эффективного институционального и одновременно литературного поведения, — состоящего как в критическом подходе к историческим обстоятельствам производства собственной субъектности, так и в максимальном использовании поэтического и прагматического потенциала этих обстоятельств. Эти правила можно спроецировать как на социальную, так и на биографическую плоскость: «Нужно искать методы. Найти путь к изучению несвобод разного вида… <…> Я не отрицаю своего времени. Я хочу понять его, — чем я ему нужен и что оно для моей работы?» [Там же: 69—70].

10 Иными словами, отказ от нарративной структуры традиционного автобиографического повествования и, в частности, присущего ему сюжета о последовательном преодолении героем различных инициирующих испытаний, через которые тот обретает какую-либо специфическую идентичность, носит здесь не случайный, а вполне закономерный и даже отчасти естественный характер. См. об этом также у И. Калинина: «…автобиографическое письмо Шкловского сознательно создает эффект, противоречащий распространенным представлениям об автобиографии как способе обретения некой устойчивой субъективности, в которую вписывается фигура становления» [Калинин 2009: 54]. О том, как выстраиваются автобиографические стратегии Мандельштама, см. более подробно: [Липовецкий 2009].

Слабость биографии — сила теории

На самых первых страницах «Моего временника», посвященных семейной истории, Эйхенбаум рассказывает про своего деда, еврейского литератора Якова Эйхенбаума. Описывая биографический и литературный путь своего родственника, а также крайне невыразительную читательскую судьбу его произведений, Эйхенбаум задается вопросом: «Что же касается автора самой поэмы, то он превратился в научную проблему. Не так ли возникают многие научные проблемы? Не развивается ли наука на основе забвения?» [Эйхенбаум 1929: 16]. В центре внимания здесь находятся не просто принципы формирования конвенционального исторического нарратива, а именно те законы исключения, которые оказываются его неотъемлемой — или даже структурообразующей — частью. Иными словами, Эйхенбаума интересуют маргинализация как социальная и культурная форма и сама маргинальность в качестве способа существования в пространстве истории.

Любопытно, что в этом Эйхенбаум созвучен все тому же Беньямину и его «Тезисам о понятии истории», манифестирующим необходимость реконцептуализации истории с точки зрения «слабых», то есть угнетенных групп и субъектов [Беньямин 2000]. Как и в случае с Беньямином, теоретическая мысль Эйхенбаума так же стремится выявить механизмы подавления различных форм литературной культуры и реактуализировать их, вернуть в поле актуального чтения и рецепции. Нельзя, впрочем, не отметить, очевидно, элегический характер этого, по сути дела, утопического — или точнее сказать, мессианского — проекта: «Два года назад я возвращался из Одессы в Ленинград через Житомир. Чистенький, тихий, недавно выстроенный вокзал. Я постоял на платформе, купил у бабы фруктов и поехал дальше. О “древней поэме” и ее авторе спросить было не у кого…» [Эйхенбаум 1929: 16].

Шкловский же, в «Третьей фабрике» эксплицировав проблему взаимосвязи литературного процесса и социального порядка, вновь возвращается к ней — но уже в связи с рядом историко-литературных вопросов — в «Матвее Комарове, жителе города Москвы». Свои основные аналитические находки в кратком, почти что тезисном виде Шкловский перечисляет ближе к концу книги:

> В исторической судьбе русской литературы широкая, но еще не лубочная, а так сказать, до-лубочная литература создала предпосылки для возможности существования бытового романа… канонизация форм этого низкого жанра была вызвана поднятием третьего сословия в России… [Шкловский 1929: 292].

Производимый Шкловским анализ заставляет вспомнить об Антонио Грамши и его теории культурной гегемонии. Грамши (в отличие от Шкловского) эксплицитно опирается на марксистский анализ, где история культуры в первую очередь отражает историю социальной борьбы [Грамши 1959]. Важно, что эта оптика позволяет Шкловскому не только переописать историю русского романа[11],

11 Характерно, что именно анализ культурной гегемонии, произведенный Шкловским, вызвал наибольшее количество претензий со стороны критиков. В своей рецензии на «Матвея Комарова» Григорий Гуковский, к примеру, писал: «Идея о двух литературах — высокой и низовой — всплывает у Шкловского вновь в заключении к книге… Здесь все бьет на эффект, но все голословно и неверно» [Гуковский 1930: 203].

сместив фокус внимания с историко-литературной перспективы ее прочтения в сторону более критического социально-экономического ракурса. Более того, этот аналитический ход позволяет ему перераспределить традиционную культурную иерархию, совершить эмансипаторный жест, указав именно на Комарова, массового писателя недворянского происхождения, а не, допустим, на Тредиаковского или Сумарокова как на важнейшую фигуру русской литературной истории XVIII века: «Для Матвея же Комарова я настаиваю на памятнике. Пускай вспоминают нечаянно» [Шкловский 1929: 292].

Таким образом, если Эйхенбаума волнуют способы изменения положения тех, кто был оттеснен на периферию истории и через это депривирован или попросту «забыт», то Шкловского скорее привлекает идея возможности эмансипаторной истории литературы, предлагающей не рассказ о подвигах тех или иных литературных «генералов», а анализ динамически изменяющихся конфигураций культурных и социальных сил. Вполне вероятно, что без перечтения собственной биографии, во многом аутсайдерской и предполагавшей периферийное существования в культурном пространстве, этой критической оптики и у формалистов бы и не появилось.

Библиография / References

[Беньямин 2000] — *Беньямин В.* О понимании истории / Пер. с нем. Н.М. Берновской // Беньямин В. Озарения. М.: Мартис, 2000. С. 228—236.

(*Benjamin W.* Über den Begriff der Geschichte // Ben'yamin V. Ozareniya. Moscow, 2000. P. 228—236. — In Russ.)

[Беньямин 2021] — *Беньямин В.* Берлинское детство на рубеже веков / Пер. с нем. И.А. Болдырева, Г.В. Снежинской // Беньямин В. Улица с односторонним движением. Берлинское детство на рубеже веков. М.: Ad Marginem, 2021. С. 95—184.

(*Benjamin W.* Berliner Kindheit um neunzehnhundert // Ben'yamin V. Ulitsa s odnostoronnim dvizheniem. Berlinskoe detstvo na rubezhe vekov. Moscow, 2021. P. 95—184. — In Russ.)

[Бурдье 1994] — *Бурдье П.* От правил к стратегиям / Пер. с фр. Н.А. Шматко // Бурдье П. Начала. М.: Socio-Logos, 1994. С. 93—116.

(*Bourdieu P.* De la règle aux stratégies // Burd'e P. Nachala. Moscow, 1994. P. 93—116. — In Russ.)

[Бурдье 2000] — *Бурдье П.* Поле литературы / Пер. с фр. М.Б. Гронаса // Новое литературное обозрение. 2000. № 45. С. 22—87.

(*Bourdieu P.* Le champ littéraire // Novoe literaturnoe obozrenie. 2000. No. 45. P. 22—87. — In Russ.)

[Галушкин 1993] — *Галушкин А.* Новые материалы к библиографии В.Б. Шкловского // De Visu. 1993. № 2. С. 64—78.

(*Galushkin A.* Novye materialy k bibliografii V.B. Shklovskogo // De Visu. 1993. No. 2. P. 64—78.)

[Гинзбург 2002] — *Гинзбург Л.* Проблема поведения (Б. Эйхенбаум) // Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 441—446.

(*Ginzburg L.* Problema povedeniya (B. Eykhenbaum) // Ginzburg L. Zapisnye knizhki. Vospominaniya. Esse. Saint Petersburg, 2002. P. 441—446.)

[Грамши 1959] — *Грамши А.* Тюремные тетради / Пер. с итал. В.С. Бондарчука, Э.Я. Егермана, И.Б. Левина // Грамши А. Избранные произведения: В 3 т. Т. 3. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. С. 457—546.

(*Gramsci A.* Quaderni del carcere // Gramshi A. Izbrannye proizvedeniya: In 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1959. P. 457—546. — In Russ.)

[Гриц и др. 2001] — *Гриц Т., Тренин В., Никитин М.* Словесность и коммерция (Книжная лавка А. Ф. Смирдина) / Под ред. В. Шкловского, Б. Эйхенбаума. М.: Аграф, 2001.

(*Grits T., Trenin V., Nikitin M.* Slovesnost' i kommertsiya (Knizhnaya lavka A.F. Smirdina) / Ed. by V. Shklovskiy, B. Eikhenbaum. Moscow, 2001.)

[Гуковский 1930] — *Гуковский Г.* Шкловский как историк литературы // Звезда. 1930. № 1. С. 191—216.

(*Gukovskiy G.* Shklovskiy kak istorik literatury // Zvezda. 1930. No. 1. P. 191—216.)

[Депретто 2015] — *Депретто К.* Формализм в России: предшественники, история, контекст / Пер. с фр. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*Depretto C.* Le formalism en Russie. Moscow, 2015. — In Russ.)

[Зенкин 2012] — *Зенкин С.* Открытие «быта» русскими формалистами // Зенкин С. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 305—325.

(*Zenkin S.* Otkrytie "byta" russkimi formalistami // Zenkin S. Raboty o teorii. Moscow, 2012. P. 305—325.)

[Калинин 2009] — *Калинин И.* Прием остранения как опыт возвышенного (от поэтики памяти к поэтике литературы) // Новое литературное обозрение. 2009. № 95. С. 39—57.

(*Kalinin I.* Priem ostraneniya kak opyt vozvyshennogo (ot poetiki pamyati k poetike literatury) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. No. 95. P. 39—57.)

[Калинин 2013] — *Калинин И.* Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 18—34.

(*Kalinin I.* Istorichnost' travmaticheskogo opyta: rutina, revolyutsiya, reprezentatsiya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. No. 124. P. 18—34.)

[Левченко 2012] — *Левченко Я.* Другая наука: русские формалисты в поисках биографии. М.: ИД Высшей школы экономики, 2012.

(*Levchenko Ya.* Drugaya nauka: Russkie formalisty v poiskakh biografii. Moscow, 2012.)

[Липовецкий 2009] — *Липовецкий М.* «И пустое место для остальных»: травма и поэтика метапрозы в «Египетской марке» О. Мандельштама // Травма:пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 749—782.

(*Lipovetskiy M.* "I pustoe mesto dlya ostal'nykh": Travma i poetika metaprozy v "Egipetskoy marke" O. Mandel'shtama // Travma:punkty: Sbornik statey. Moscow, 2009. P. 749—782.)

[Мандельштам 1990] — *Мандельштам О.* Шум времени // Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 2. Проза. М.: Художественная литература, 1990. С. 6—50.

(*Mandel'shtam O.* Shum vremeni // Mandel'shtam O. Sochineniya: In 2 vols. Vol. 2. Proza. Moscow, 1990. P. 6—50.)

[Павлов 2005] — *Павлов Е.* Шок памяти. Автобиографическая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

(*Pavlov E.* The shock of memory: Walter Benjamin, Osip Mandelstam, and the mnemonic sublime. Moscow, 2005. — In Russ.)

[Савицкий 2013] — *Савицкий С.* Частный человек. Л.Я. Гинзбург в конце 1920-х — начале 1930-х годов. СПб.: Европейский ун-т в Санкт-Петербурге, 2013.

(*Savitskiy S.* Chastnyy chelovek. L.Ya. Ginzburg v kontse 1920-kh — nachale 1930-kh godov. Saint Petersburg, 2013.)

[Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.* Иллюстрации // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310—320.

(*Tynyanov Yu.* Illyustratsii // Tynyanov Yu. Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977. P. 310—320.)

[Устинов 2001] — *Устинов Д.* Формализм и младоформалисты. Статья первая: постановка проблемы // Новое литературное обозрение. 2001. № 50. С. 296—321.

(*Ustinov D.* Formalizm i mladoformalisty. Stat'ya pervaya: Postanovka problemy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. No. 50. P. 296—321.)

[Ханзен-Лёве 2001] — *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.

(*Hansen-Löve A.* Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Moscow, 2001. — In Russ.)

[Чудакова 2001] — *Чудакова М.* Социальная практика, филологическая рефлексия и литература в научной биографии Эйхенбаума и Тынянова // Чудакова М. Избранные работы. Литература советского прошлого. М.: Языки славянской культуры, 2001. С. 433—454.

(*Chudakova M.* Sotsial'naya praktika, filologicheskaya refleksiya i literatura v nauchnoy biografii Eikhenbauma i Tynyanova // Chudakova M. Izbrannye raboty. Vol. 1. Literatura sovetskogo proshlogo. Moscow, 2001. P. 433—454.)

[Шкловский 1923] — *Шкловский В.* Сентиментальное путешествие. М.; Берлин: Геликон, 1923.

(*Shklovskij V.* Sentimental'noe puteshestvie. Moscow; Berlin: Gelikon, 1923.)

[Шкловский 1926] — *Шкловский В.* Третья фабрика. М.: Артель писателей «Круг», 1926.

(*Shklovskij V.* Tret'ya fabrika. Moscow, 1926.)

[Шкловский 1929] — *Шкловский В.* Матвей Комаров, житель города Москвы. Л.: Прибой, 1929.

(*Shklovskij V.* Matvey Komarov, zhitel' goroda Moskvy. Leningrad, 1929.)

[Шкловский 2018а] — *Шкловский В.* Издание текстов классиков // Шкловский В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 382—385.

(*Shklovskij V.* Izdanie tekstov klassikov // Shklovskij V. Sobranie sochineniy: In 2 vols. Vol. 1: Revolyutsiya. Moscow, 2018. P. 382—385.)

[Шкловский 2018б] — *Шкловский В.* Книги в России // Шкловский В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 417—421.

(*Shklovskij V.* Knigi v Rossii // Shklovskij V.B. Sobranie sochineniy: In 2 vols. Vol. 1: Revolyutsiya. Moscow, 2018. P. 417—421.)

[Шкловский 2018в] — *Шкловский В.* Журнал как литературная форма // Шкловский В. Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 526—531.

(*Shklovskij V.* Zhurnal kak literaturnaya forma // Shklovskij V. Sobranie sochineniy: In 2 vols. Vol. 1: Revolyutsiya. Moscow, 2018. P. 526—531.)

[Эйхенбаум 1922] — *Эйхенбаум Б.* Молодой Толстой. Пг.; Берлин: Изд-во З.И. Гржебина, 1922.

(*Eikhenbaum B.* Molodoy Tolstoy. Petrograd; Berlin, 1922.)

[Эйхенбаум 1929] — *Эйхенбаум Б.* Мой временник. Словесность, наука, критика, смесь. Л.: Изд-во писателей, 1929.

(*Eikhenbaum B.* Moy vremennik. Slovesnost', nauka, kritika, smes'. Leningrad, 1929.)

[Ямпольский 2003] — *Ямпольский М.* История культуры как история духа и естественная история // Новое литературное обозрение. 2003. № 59. С. 22—89.

(*Yampol'skiy M.* Istoriya kul'tury kak istoriya dukha i estestvennaya istoriya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. No. 59. P. 22—89.)

[Any 1994] — *Any C.* Boris Eikhenbaum: Voices of a Russian Formalist. Stanford: Stanford University Press, 1994.

[Sheldon 1977] — *Sheldon R.* Viktor Shklovsky: an International Bibliography of Works by and about him. Ann Arbor: Ardis, 1977.

Культура (в) релокации: 1920—1940-е годы

Ирина Головачева, Любовь Бугаева

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_135

Irina Golovacheva, Lyubov Bugaeva

From the Guest Editors

> Отвлеченные размышления об изгнании странно затягивают — испытать же его на себе ужасно. Это насильственное и необратимое отсечение человека от родных мест, человеческого «я» — от его подлинного дома; тоска изгнанника неисцелима. <...> Но если настоящее изгнание — это мука невосполнимой утраты, почему же сегодня оно с такой легкостью превращается в могучую и, более того, весьма продуктивную движущую силу культуры? Для нас уже почти само собой разумеется, что вся наша эпоха — время отчуждения и духовного сиротства, век разобщенности и тревог [Саид 2003].

Такими словами характеризует изгнание, главную примету ушедшего века, Эдвард Саид. Массовая и индивидуальная релокация или дислокация, вызванная революциями и контрреволюциями, двумя мировыми и множеством локальных войн, красной линией пересекает XX век. Многие деятели культуры оказались включены в непрекращающийся по сей день процесс переселений и скитаний. Большинство европейских мигрантов первой половины XX века бежали от погромов, большевизма и фашизма. Другие бежали от расизма и антикоммунизма. Однако не все эмигранты и экспатрианты стали жертвами «времени жабы» — так с легкой руки остроумного Эмиля Золя стали называть любой период, когда та или иная нация безоглядно возвышает фанатиков и унижает или уничтожает инакомыслящих. Нередко переселение происходило добровольно, исходя из личных устремлений того, кто не испытывал привязанности к корням и, напротив, испытывал «охоту к перемене мест». Действительные причины миграции интеллектуалов и творческой элиты зачастую оказываются в тени лежащих на поверхности социальных или политических процессов. Переезд или бегство нередко определяется сложным комплексом как очевидных, так и неочевидных причин. Среди них можно выделить такие,

которые характеризуют феномен «*выдавливания*», то есть необходимость более или менее срочно покинуть страну в силу невыносимости ситуации, в которой оказался потенциальный релокант, или непосредственной угрозы жизни. Условную вторую группу причин можно отнести к другому феномену — «*притяжению*», связанному с привлекательностью по той или иной причине страны, в которую осуществляется релокация. Это могла быть возможность реализации мечты, личной и коллективной утопии, потребность в новизне и стремление к свободе, осуществимость которой связывалась со страной релокации, или редкий шанс стать участником жизнестроительного эксперимента.

Статьи данного блока обращаются к причинам и целям релокации, стремясь на примере четырех кейсов, в каждом из которых представлена история миграции, оценить степень вынужденности перемещения или, наоборот, обозначить его побудительные мотивы. Еще одно важное направление рефлексии авторов статей блока связано с фигурой релоканта, что неизбежно ведет к вопросу об идентичности — она, как принято считать, при перемещении в другое географическое и культурное пространство неизбежно подвергается метаморфозе.

Феномен релокации задолго до появления exile studies, отдельной области гуманитаристики, был отрефлексирован как критиками, так и самими мигрантами/номадами — интеллектуалами, в особенности писателями, в частности Эмилем Золя в не опубликованных при его жизни «Записках изгнанника» («Pages d'exil»), а также в многочисленных текстах других беглецов и экспатриатов.

В 1930 году вышла книга критика Мэтью Джозефсона «Портрет художника как американца» («Portrait of the Artist as American») об исходе американских писателей в Европу. Джозефсон задавался вопросом о том, не станет ли эмиграция интеллектуалов столь же всепоглощающей, как иммиграция рабочей силы[1]. В том же году Олдос Хаксли публикует эссе «Самоизгнание и литература» («Exile and Literature»), где рассуждает о британских «перелетных» писателях-мигрантах и приходит к выводу, что не существует одного единственного объяснения тому, почему столько британских литераторов предпочли континент туманному Альбиону. Спустя четыре года Малколм Каули в книге «Возвращение эмигрантов» («Exile's Return», 1934) высмеял американских писателей, которых он воспринимал «не столько как переселенцев, сколько как беженцев» (not so much exiles as refugees), потянувшихся в Европу еще с 1920-х годов[2].

После Второй мировой войны восприятие интеллектуальной миграции претерпело существенные изменения. Так, например, в книге «Minima moralia. Размышления из поврежденной жизни» («Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben», 1951), написанной после возвращения Теодора Адорно из американской эмиграции в Германию, автор констатирует: «В эмиграции всякий без исключения интеллектуал — "человек поврежденный"»[3].

Несколько лет спустя знаменитый литературный критик Гарри Левин в выступлении на Би-би-си, озаглавленном «Литература и изгнание» («Literature

1 *Josephson M.* Portrait of the Artist as American. New York: Harcourt, Brace, 1930.

2 *Cowley M.* Exile's Return: A Narrative of Ideas. New York: W.W. Norton, 1934. P. 240.

3 *Адорно Т.В.* Minima moralia. Размышления из поврежденной жизни / Пер. с немецкого А. Белобратова, ред. Т. Зборовской. М.: Ad Marginem, 2023. С. 41.

and Exile», 1959), заявил, что писатель, оказавшийся вне родины, — это голос нашего времени, так как он занимает привилегированное положение свидетеля и регистратора человеческого опыта в XX веке[4].

В нынешнем столетии истории интеллектуалов и художников, оказавшихся за границей, стали предметом многочисленных специальных культурологических изысканий, exile studies, в значительной степени инициированных еще в 1983 году Эдвардом Саидом в статье «Мысли об изгнании» («Reflections on Exile», 1983) — в ней он предложил различать «изгнанников», «беженцев», «экспатриатов» и «эмигрантов», а затем в его же работе 1993 года «Интеллектуальное изгнанничество: экспатрианты и маргиналы» [Said 2000][5]. Интеллектуальная эмиграция — или, шире, интеллектуальное отчуждение, — как считал Саид, берет начало в социальной и политической истории дислокации и миграции, то есть в актуализированном состоянии изгнания, но далеко не ограничивается этим.

Характерно, что знаменитая американская писательница Джойс Кэрол Оутс в написанном для журнала «New Yorker» эссе «Беженцы в Америке» («Refugees in America»), вольно или невольно следуя за Саидом, выделяет три типа мигрантов-писателей: «экспатриант» (expat), «иммигрант» (immigrant) и «беженец» (refugee)[6]. В ее понимании «экспаты» — это писатели-странники, которые придерживаются космополитических взглядов и имеют достаточно средств для свободных перемещений по миру. «Эмигранты» релоцируются вследствие материальной нужды, то есть ищут более надежного пристанища. «Беженцы» спасаются, пытаясь обрести убежище на чужбине. Разумеется, возможна гораздо более разветвленная и детализованная классификация, учитывающая особые обстоятельства или комплекс причин и поводов для переселения или бегства [Бугаева 2006; Kaplan 1996: 89—93]. Тем не менее схема, предложенная Саидом и вновь озвученная Оутс, является вполне удовлетворительной.

Критики, работающие с темой «писатели-изгнанники», применяют к ней разную оптику. Так, Сёрен Фрэнк в книге «Миграция и литература» («Migration and Literature», 2008) предлагает заменить термин «литература мигрантов» (migrant literature) термином «литература миграции» (migration literature), что позволяет анализировать тексты о скитаниях, написанные литераторами, оставшимися на родине, тем более что разница между этими последними и писателями-релокантами, с его точки зрения, практически нивелирована [Frank 2008: 1—30]. А в коллективной монографии «Литература в изгнании: проза эмигрантов и опыт XX века» [Literature in Exile... 2016], напротив, речь идет исключительно о творчестве писателей-переселенцев из самых разных уголков планеты.

В отличие от европейских писателей-изгнанников, многие из которых принадлежали к категории эмигрантов или стали беженцами, американские литераторы, художники и интеллектуалы изначально были «экспатами», добро-

4 *Levin H.* Literature and Exile (1959) // Harry Levin Refractions: Essays in Comparative Literature. New York: Oxford University Press, 1966. P. 62.

5 Отметим, что Саид использует термин «изгнанник» максимально расширительно, как зонтичный термин, охватывающий по существу все виды релокации.

6 *Oates J.C.* Refugees in America // The New Yorker. 2017. No. 1 (https://www.newyorker.com/magazine/2017/02/13/refugees-in-america (дата обращения: 03.08.2024)).

вольно избравшими погружение в иные культуры. Наиболее известные из них — Генри Джеймс, Гертруда Стайн и Эрнест Хемингуэй. Судьбы и тексты американских писателей-релокантов и их отличие от биографий и произведений их европейских собратьев по перу прослежены в главах, составивших две книги: «Американские писатели в изгнании» [American Writers in Exile 2015], в которой представлены работы о Генри Джеймсе, Эзре Паунде, Джеймсе Болдуине, Ричарде Райте и американцах, представлявших «потерянное поколение», и «Европейские писатели в изгнании» [European Writers in Exile 2018], включающей тексты об Эмиле Золя, Джозефе Конраде, Томасе Манне, Джеймсе Джойсе, Франце Кафке, Владимире Набокове, Ханне Арендт, Артуре Кестлере, Милане Кундере и др. Оба тома вышли под редакцией Джеффа Биркенстайна и Роберта Хохарта.

Что до статей, включенных в данный тематический блок, они касаются пространственных релокаций западных деятелей культуры (европейцев и американцев) конкретного периода, 1920—1940-х годов. Мы не затрагиваем российскую эмиграцию и культуру русского зарубежья, давно удостоившиеся пристального внимания в многочисленных публикациях и учебниках (см., например: [Век диаспоры 2021; Литература русского зарубежья… 2013; Литература русского зарубежья… 2022; Литературная энциклопедия русского зарубежья… 1997/2002; Струве 1956]). Вместо этого мы исследуем миграции западных деятелей культуры, вольно или невольно влившихся в процесс «великого переселения». Кейсы, выбранные авторами, столь же оригинальны, сколь и репрезентативны, так как указывают и на *типичные* направления перемещений, и на *уникальные* маршруты экстратерриториализации [Hornung 2004]: из Великобритании на Средиземноморье и далее в Голливуд; из Голливуда в Мексику, Великобританию и Канаду; из Австрии в Москву и далее в Китай; из США в СССР. Таким образом, пути релокации, прослеживаемые в данной подборке, пролегают через три десятилетия и три континента.

Каждый из кейсов, разумеется, высвечивает неповторимую и специфическую для каждого случая релокации ситуацию. Степень свободы передвижения отнюдь не всегда находится в соответствии с другими свободами. Специфичность определяется, в частности, взаимоналожением факторов, которые влияют на идентичность релоканта. Определение идентичности, в свою очередь, зависит от «позиции наблюдателя», точнее, от системы координат. Так, идентичность может быть определена в терминах расы, национальности и идеологии и/или партийной и цеховой принадлежности. В абсолютном большинстве разбираемых кейсов конкретная идентичность — это результат пересечения или наложения сразу нескольких названных систем координат, наложенных на картину эпохи 1920—1940-х годов.

Ирина Головачева в статье «За солнцем: case study Олдоса Хаксли на фоне континентальной и трансконтинентальной миграции британских писателей в межвоенные десятилетия» представляет типичный кейс довоенной экспатриации не только одного конкретного классика, но и других литераторов-англичан того же круга, анализируя достаточно репрезентативную географию их релокаций. Отправным пунктом рассуждений служит эссе Хаксли «Самоизгнание и литература» о четырех типах мигрантов-интеллектуалов: странниках (wanderers), беглецах (fugitives), изгнанниках (exiles) и беженцах (refugees). Головачева рассматривает комплекс всех обстоятельств, предопределивших маршруты блужданий Хаксли и миграцию других интеллектуалов его круга.

Отдельное внимание уделено диаспоре, сложившейся в начале 1930-х годов в Санари-сюр-Мер, куда перебрались немецкие и австрийские писатели (более шестидесяти человек), а затем и судьбам беглецов/экспатов, навсегда поселившихся в Южной Калифорнии, их опыту переживания и соприкосновения со всеми видами релокации, в том числе и с той, которая связана с реализацией пацифистской позиции во время Второй мировой войны. Рассуждая о релокации Хаксли (серии его перемещений — сначала внутри Европы, а затем и в Южной Калифорнии) в терминах ее «притягательности» или «вынужденности», Головачева учитывает следующие факторы: писатель, скорее всего, остался бы в Италии, если бы не стремительная фашизация Апеннин, или позже остался бы на Французской Ривьере, откуда он, как и многие интеллектуалы, был вынужден уехать, не дожидаясь грядущей немецкой оккупации. Однако по сравнению с интеллектуалами-беженцами, покинувшими Германию и Австрию, Хаксли обладал значительной степенью свободы и в этом смысле можно говорить о добровольности его миграции. Что до побудительных мотивов его переселения в Соединенные Штаты, то они сигнализируют как об «отчуждении», так и о «притяжении». С одной стороны, он полагал, что пацифист в Англии, но не в Америке, больше не способен сделать что-либо для предотвращения войны. Не видел он и карьерных возможностей на Британских островах. С другой стороны, Америка обещала реализацию сразу нескольких программ — от идеологических до жизнестроительных. Говоря о метаморфозах идентичности Хаксли в релокации, Головачева отмечает, что он не ставил перед собой задачу американизироваться. Не стремился он и стать своим в литературной среде Америки. Американский литературный ландшафт, казалось, его вовсе не интересовал. В сущности, все произошедшие с ним перемены могут быть квалифицированы как «личностный рост». Подробно анализируя разнообразные метаморфозы, произошедшие с Хаксли за пределами Англии, Головачева приходит к выводу о том, что перед нами пример удачного и плодотворного опыта релокации. Таким образом, итоги его творческой биографии как будто опровергают тезис Теодора Адорно: вместо того чтобы стать «поврежденным человеком», О. Хаксли, напротив, «распрямился».

Статья **Александра Белобратова** «У грязной стены мировой истории: австрийская поэтесса Клара Блюм в странствиях» представляет собой очерк жизни и творчества австрийско-немецкой, а затем советской и китайской писательницы Клары Блюм (1904—1971), судьбу которой и ее уникальные маршруты миграции (из Австрии в Палестину и обратно, затем в Советскую Россию, во Францию и, наконец, в Китай) определялись глубинным национальным чувством принадлежности к иудейской культуре, чувством сопричастности свободному трудовому человечеству (Блюм свято верила в социализм и интернационализм) и всепоглощающим чувством любви к китайскому революционеру. К Кларе Блюм применимо понятие интеллектуального эмигранта, писателя-маргинала, отвергаемого истеблишментом. Таким образом, блуждания Блюм предопределялись не столько «вынужденностью», сколько «притяжением». Притягательными ей представлялись идеологические установки Советского Союза, а затем и коммунистического Китая. Релоцируясь сначала в СССР, «страну священную свобод, / Страну великих сталинских законов», а затем с немалыми трудностями в Китай, она демонстрировала искреннюю и беззаветную любовь к «коммунистическому раю», страстное желание ока-

заться причастной новому миру, готовность отказаться от прежней идентичности и стать своей среди прежде чужих. Проект интеграции в обоих случаях оказался не очень удачным. Став сначала советской, а затем китайской гражданкой, она так и осталась чужой, «иностранкой», «эмигранткой» и «интеллигенткой». Релоцируясь в очередную страну, Блюм каждый раз оказывалась не вписанной в литературно-языковое поле нового места обитания. По мнению А. Белобратова, поэтесса так и не вышла из положения «человека поврежденного», чему, разумеется, способствовала и культурная ситуация двух закрытых обществ.

Ольга Панова в статье «Черные среди красных: афроамериканские экспатрианты и эмигранты в СССР 1930-х годов» анализирует уникальный феномен афроамериканской миграции в СССР в первые десятилетия существования Советского государства, а именно кейсы афроамериканских коммунистов (Ловетта Форт-Уайтмена, Виллианы Берроуз и др.), а затем и судьбы «попутчиков», технических специалистов, журналистов, деятелей культуры (Гомера Смита, Вейланда Родда, Ллойда Паттерсона и др.). Рассмотрение отдельных историй эмиграции — добровольной или вынужденной — в их индивидуальном своеобразии позволяет Пановой воссоздать общую картину и проследить, в какой мере расово-культурная идентичность, идеологические взгляды и профессиональная принадлежность обусловили специфику жизни афроамериканской диаспоры в сталинском СССР. Для левых афроамериканских интеллектуалов главным и самым мощным импульсом, то есть фактором «притяжения», побуждающим их ехать в СССР, было отсутствие там дискриминации и сегрегации, в том числе законодательный запрет расизма. Афроамериканские релоканты были зачарованы мифом о полном искоренении расизма и потому решили отправиться в страну, обеспечивающую привилегии «быть свободными и сохранять достоинство». Конкретные, практические цели могли различаться: знакомство со страной, учеба, работа. Панова справедливо учитывает тот факт, что советская власть приглашала чернокожих специалистов, преследуя пропагандистские цели, тем более что некоторые релоканты были коммунистами, эмигрировавшими, например, из-за несогласия с решениями Компартии США по расовым вопросам. Некоторые из этих новоиспеченных советских граждан охотно трансформировали свою идентичность, принимая правила игры, — например, с готовностью вступая в ВКП(б). Были и те, кто стали преданными сталинистами, аппаратчиками, идеально адаптируясь на новой родине. Однако не все проявили подобные чудеса гибкости. Были те, кто хотел уехать обратно в США, но получил отказ. В статье О. Пановой представлен широкий спектр метаморфоз идентичности релокантов — от ловкого приспособленчества до искреннего преображения. Некоторые были вынуждены вести двойную жизнь, пребывая в постоянном напряжении, чтобы не выдать своих подлинных мыслей. Ясно, что такие релоканты чувствовали себя чужими на своей новой родине. Вне зависимости от конкретной профессии, идеологической ориентации и даже конкретной — удачной или трагической — эмигрантской судьбы релокация афроамериканцев определялась не столько «выдавливанием из Америки», сколько «притяжением свободной от расизма страны».

В статье «Изгнание из рая: судьба “голливудской десятки”» **Любовь Бугаева** исследует события конца 1940-х годов, а именно коллективный кейс десяти американских кинематографистов (сценаристов, режиссеров и про-

дюсеров), отказавшихся давать показания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности (HUAC — House Un-American Activity Committee) в 1947 году и в результате осужденных за неуважение к Конгрессу. Практически все они лишились работы: кто-то перебрался в Мексику, другие в Великобританию или Канаду, кто-то ушел из профессии. Бугаева рассматривает историю «голливудской десятки» как сознательно выбранное перемещение в пространстве внешнем и вынужденное перемещение в пространстве внутреннем (в том числе при их наложении) — как релокацию в другую страну и в другую идентичность — подставное имя и/или подставное лицо. Переезд в Мексику или Канаду не превратил членов «голливудской десятки» в эмигрантов — за ними всегда сохранялась возможность вернуться в США. Если, по Саиду, интеллектуальная эмиграция нередко оказывалась эмиграцией в метафорическом смысле — позиционированием себя как «постоянного изгнанника», освобождением от привилегий и соблазнов определенной культуры и освобождением от привычной карьеры и от стремления продвинуться — то в случае «голливудской десятки» миграция, будучи именно *интеллектуальной релокацией*, не стала освобождением. Пользуясь относительной свободой перемещения в географическом пространстве, члены «десятки» оказались гораздо более ограниченными в профессиональной сфере, что для многих стало трагедией. Перемещение в другую идентичность, вызванное желанием сохранить свою профессиональную и цеховую принадлежность, в результате стало триггером формирования такого типа идентичности, который можно обозначить как «я под прикрытием» или «скрытое я». Эта новая идентичность нередко находила реализацию в темах и мотивах произведений, создаваемых релокантами под другими именами, компенсируя тем самым недостаточность субъекта, утратившего прежнюю идентичность. В статье изучаются следствия релокации как для переместившихся, так и для Голливуда, изгнанными из которого вскоре оказались не только те, кто вошел в «десятку» (Далтон Трамбо, Джон Хоуард Лоусон и др.), но и Бертольд Брехт с Чарли Чаплином. Особое внимание в статье уделено творческому сообществу, оказавшемуся в ситуации столкновения идеологии и искусства, а также последующей рефлексии об этом столкновении.

Анализ каждого из этих реальных кейсов, во-первых, позволяет оценить процент добровольности и вынужденности конкретной релокации и градус отчуждения от родины, а во-вторых, дает возможность выяснить, как менялась и менялась ли идентичность изгнанника на новом месте. Все эти факторы помогают ответить на вопрос, насколько универсален диагноз Теодора Адорно — «повреждение», поставленный им интеллектуалам-эмигрантам. Статьи блока показывают разную глубину «повреждения», равно как и его отсутствие, а также разные степени интеграции релокантов в новую культурную среду в зависимости от их намерений (не каждый стремился к ассимиляции) и от конкретных условий, заданных особым характером эпохи 1920—1940-х годов.

Литература / References

[Бугаева 2006] — *Бугаева Л.Д.* Мифология эмиграции: геополитика и поэтика // Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века / Ed. by L. Bugaeva, E. Hausbacher. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006. S. 51—71.

(*Bugaeva L.D.* Mifologiya emigratsii: geopolitika i poetika // Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / Za predelami: Intellektual'naya emigratsiya v russkoy kul'ture XX veka / Ed. by L. Bugaeva, E. Hausbacher. Frankfurt a.M., 2006. S. 51—71.)

[Век диаспоры 2021] — 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.

(Vek diaspory. Traektorii zarubezhnoy russkoy literatury (1920—2020): Sb. statey / Ed. by M. Rubins. Moscow, 2021.)

[Литература русского зарубежья 2013] — Литература русского зарубежья (1920—1940): Учебник для вузов Российской Федерации / Под ред. Б.В. Аверина, Н.А. Карпова, С.Д. Титаренко. СПб.: Филол. фак. СПбГУ, 2013.

(Literatura russkogo zarubezh'ya (1920—1940): Uchebnik dlya vuzov Rossiyskoy Federatsii / Ed. by B.V. Averin, N.A. Karpov, S.D. Titarenko. Saint Petersburg, 2013.)

[Литература русского зарубежья 2022] — Литература русского зарубежья, 1920—1940. Писатель в литературном процессе (к 150-летию со дня рождения И.А. Бунина) / Под ред. Ю.А. Азарова. М.: ИМЛИ РАН, 2022.

(Literatura russkogo zarubezh'ya, 1920—1940. Pisatel' v literaturnom protsesse (k 150-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Bunina) / Ed. by Yu.A. Azarov. Moscow, 2022.)

[Литературная энциклопедия русского зарубежья 1997/2002] — Литературная энциклопедия русского зарубежья. 1918—1940. Т. 1—3 / Под ред. А.Н. Николюкина. М.: РОССПЭН, 1997—2002.

(Literaturnaya entsiklopediya russkogo zarubezh'ya. 1918—1940. Vol. 1—3. / Ed. by A.N. Nikolyukin. Moscow, 1997—2002.)

[Саид 2003] — *Саид Э.Б.* Мысли об изгнании / Пер. с англ. С. Силаковой // Иностранная литература. 2003. № 1 (http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/saide.html (дата обращения: 03.03.2024)).

(*Said E.* Reflection on Exile // Inostrannaya literatura. 2003. No. 1 (http://magazines.russ.ru/inostran/2003/1/saide.html (accessed: 03.03.2024)). — In Russ.)

[Струве 1956] — *Струве Г.П.* Русская литература в изгнании. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1956.

[American Writers in Exile 2015] — American Writers in Exile / Ed. by J. Birkenstein, R.C. Hauhart. Amenia, NY: Salem Press, 2015.

[European Writers in Exile 2018] — European Writers in Exile / Ed. by R.C. Hauhart, J. Birkenstein. Lanham, MD: Lexington Books, 2018.

[Frank 2008] — *Frank S.* Migration and Literature: Günter Grass, Milan Kundera, Salman Rushdie, and Jan Kjærstad. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

[Hornung 2004] — *Hornung A.* Out of Place: Extraterritorial Existence and Autobiography // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. 2004. Bd. 52. Nr. 4. S. 367—378.

[Kaplan 1996] — *Kaplan C.* Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement. Durham; London: Duke University Press, 1996.

[Literature in Exile... 2016] — Literature in Exile: Emigrants' Fiction 20th Century Experience / Ed. by I. Ratiani. Cambridge: Cambridge Scholars Publ., 2016.

[Said 2000] — *Said E.* Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader / Ed. by M. Bayomi, A. Rubin. New York: Granta Books, 2000. P. 368—381.

Ирина Головачева

За солнцем:

CASE STUDY ОЛДОСА ХАКСЛИ НА ФОНЕ КОНТИНЕНТАЛЬНОЙ И ТРАНСКОНТИНЕНТАЛЬНОЙ МИГРАЦИИ БРИТАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В МЕЖВОЕННЫЕ ДЕСЯТИЛЕТИЯ[1]

Irina Golovacheva

On the Trail of the Sun: Aldous Huxley's Case Study Against the Background of Continental and Transatlantic Migration of British Writers in the Inter-War Decades

Ирина Головачева (Санкт-Петербургский государственный университет; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, профессор; доктор филологических наук) igolovacheva@gmail.com.

Ключевые слова: британская культурная элита за границей, самоизгнание, мода на солнце, Санари, пацифизм, бегство от фашизма и войны, Голливуд

УДК: 821.111+82-92
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_143

Европейские и трансатлантические перемещения Олдоса Хаксли рассматриваются в статье как пример добровольной релокации. Автор определяет сложный комплекс внутренних причин и внешних обстоятельств, высвечивающих закономерность выбора, который Хаксли делал не в пользу Англии. К четверти века, прожитой им в США, следует добавить примерно двенадцать лет, проведенных в Италии и Франции еще до окончательного трансатлантического переселения. Материалом послужили тексты Хаксли, его корреспонденция, мемуары его друзей, архивы Хантингтонской библиотеки и, наконец, интервью автора с Лаурой Арчерой Хаксли (1911—2007), вдовой писателя.

Irina Golovacheva (Dr. habil.; Professor, Saint Petersburg State University; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky) igolovacheva@gmail.com.

Key words: British cultural elite abroad, self-exile, the sun trend, pacifism, flight from fascism and war, Hollywood

UDC: 821.111+82-92
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_143

The paper examines Aldous Huxley's European and transatlantic relocations as a case of self-exile. The author identifies a set of internal reasons and external circumstances that highlight the pattern of Huxley's choice against living in England. The quarter of a century he spent in the United States, where he finally settled, must be added to the twelve or so years he spent in Italy and France. The material used in the paper includes Huxley's texts, his correspondence, the memoirs of his friends, the archives of the Huntington Library, and, finally, the author's interview with Laura Archera Huxley (1911—2007), the writer's widow.

Британский классик Олдос Хаксли, родившийся в графстве Суррей в 1894 году, провел вторую половину жизни в США и умер в доме на Голливудских холмах 22 ноября 1963 года, в день убийства президента Джона Ф. Кеннеди. Однако еще до того, как окончательно обосноваться в Новом Свете в 1937 году, писатель старался как можно меньше времени проводить на родине. Биографы

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00584, https://rscf.ru/project/25-28-00584/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Хаксли, даже останавливаясь на теме релокации, говорят лишь о заокеанском периоде его творчества. При этом совокупное «неприсутствие» писателя в Британии до сих пор не приводило хакслеведов к вопросу о том, что стояло за столь упорной добровольной экстратерриториализацией. А между тем к четверти века, прожитой им в США, стоит добавить и время, проведенное им в Италии и Франции еще до окончательного трансатлантического переселения, то есть еще примерно двенадцать лет. Наши дальнейшие рассуждения призваны определить сложный комплекс внутренних причин и внешних обстоятельств, высвечивающих закономерность его выбора не в пользу Англии. Мы будем опираться на тексты Хаксли, его корреспонденцию, мемуары его друзей, архивы Хантингтонской библиотеки (The Huntington Library, San Marino, California) и, наконец, на наше собственное интервью с Лаурой Арчерой Хаксли (1911—2007), второй женой Олдоса, взятое в их доме на Голливудских холмах, где умер писатель[2].

Начнем с эссе Хаксли, осмысляющего тему «англичанина вне Англии», «Самоизгнание и литература» («Exile and Literature»), опубликованного в декабрьском номере журнале «Wings» за 1930 год, в котором он рассуждает об английских литераторах XIX века, а также о его современниках, живущих за границей[3].

Эссе открывается отсылкой к книге «Художник как американец» («Portrait of the Artist as American», 1930) Мэтью Джозефсона об исходе американских писателей в Европу[4]. Надолго не задерживаясь на феномене американцев-экспатриантов, Хаксли перечисляет знаменитых британских литераторов, которые провели большую часть своей жизни за пределами Великобритании: лорд Байрон, Перси Биши Шелли, Джон Китс, Роберт Браунинг, Роберт Льюис Стивенсон, Уилфрид Скавен Блант, Ричард Бертон, Уолтер Ландор, Макс Бирбом, Д.Г. Лоуренс, Норманн Дуглас, Комптон Маккензи и Бретт Янг. Остальных, не называя имен, Хаксли классифицирует как «перелетных» писателей-мигрантов, проводящих каждые полгода вне Англии. Главный тезис Хаксли:

---

2 Выражаю благодарность Fletcher Jones Foundation за исследовательский грант, позволивший мне работать с данным фондом в Хантингтонской библиотеке в 2004 году, а также Бернфриду Нугелю, договорившемуся с Лаурой Арчерой Хаксли о моем интервью.

3 Это забытое эссе Хаксли сравнительно недавно опубликовано (*Huxley A.* Exile and Literature // Aldous Huxley Annual. 2016. Vol. 16. P. 126—127). Эссе написано отнюдь не для авиационного журнала «Крылья» («Wings, American aviation magazine»), как ошибочно определил издание его видный хакслевед Джеймс Секстон [Sexton 2016: 6], а для одноименного журнала Литературной гильдии Америки «Wings: The Official Publication of the Literary Guild of America».

4 Рассуждая о миграции американских литераторов в Европу, Мэтью Джозефсон задается следующим вопросом: «Станет ли эмиграция интеллектуалов столько же всепоглощающей, как иммиграция рабочей силы? Сегодня в Европе на улицах древних городов… на благословенных берегах внутреннего моря, взрастившего великие народы, где повсюду встречаются отдельные нервные стайки, мечущиеся подобно рою капризных мошек между двух миров, мы натыкаемся на этих одиноких странников (wonderers), беглецов (fugitives), изгнанников (exiles)» (*Josephson M.* Portrait of the Artist as American. New York: Harcourt; Brace, 1930. P. 294—295). В 1934 году Малколм Каули в книге «Возвращение эмигрантов» высмеял американских писателей, потянувшихся в Европу в 1920-х годах, квалифицировав их «не столько как переселенцев, сколько беженцев» (not so much exiles as refugees) (*Cowley M.* Exile's Return: A Narrative of Ideas. New York: W.W. Norton, 1934. P. 240).

не существует никакой универсальной философии экспатриации, как не существует и одного-единственного объяснения того, почему столь значительное число британских литераторов предпочли континент Туманному Альбиону.

Говоря об отъехавших писателях, Хаксли, вторя Джозефсону, использует следующие термины: странники (wanderers), беглецы (fugitives), изгнанники (exiles) и беженцы (refugees). Все названные в эссе «Самоизгнание и литература» причины экстратерриториализации писателей составляют комплекс обстоятельств, в дальнейшем предопределивших сюжет его собственных блужданий по Европе, а затем и переселения в Южную Калифорнию[5]. Посмотрим на перечисленные им причины:

> Некоторые отправились за границу после того, как достаточно решительно *рассорились со средой*, в которой родились (Курсив здесь и далее в цитате наш. — *И.Г.*). К их числу принадлежали Шелли и Байрон. Многие из их респектабельных современников несомненно заявили бы, что, подобно преступникам, отправленным в Ботнический залив, они «отечество свое покинули ему во благо». У других писателей не было столь острой и болезненной причины для отъезда за границу, они просто *испытывали неприязнь к своей стране*, считая ее губительной для духа, и потому пустились на *поиски свободы, которая полнее ощущается среди равнодушных чужаков, нежели на родине*. К такой категории относился Лоуренс, а также Лэндор, Скавен Блант и Ричард Бертон.
>
> Есть и такие, которые покинули Англию, чтобы *поправить здоровье*. К ним относятся Китс и Роберт Льюис Стивенсон. И наконец, но не в последнюю очередь особую многочисленную группу составляют писатели, предпочитающие проживать за границей в какой-то степени по уже перечисленным мною причинам, но главным образом потому, что в последнее время *жить в Италии и Франции — можно назвать и любую другую страну — дешевле, чем в Англии*... Раз так — стоит ли удивляться, что чувствительные натуры, на которых убожество и уродство нищеты, присущие северной стране, производят столь депрессивное впечатление, предпочли (поняв, что их профессия позволяет жить там, где им нравится) переехать туда, где жизнь дешевле и где *золотые солнечные лучи* служат дополнительным источником богатства, чудесным образом утяжеляя золотые монеты в карманах?
>
> Вспоминаю кусок из «Жизни» Босуэлла, где описывается, как доктор Джонсон облил презрением кого-то, кто предположил, что есть люди, которым может нравиться жить за границей из-за климата. Это смехотворно, возразил доктор. Это все равно что предположить, что раз кому-то нравится колбаса, то ему следует отправиться в Болонью, родину болонской колбасы. Отнюдь: выбирая между климатом и хорошей беседой, всякий разумный человек выберет беседу. Но лично мне — а я не очень общителен и к тому же люблю солнечный свет — трудно согласиться с доктором Джонсоном. Время от времени беседа чудесна, однако я не числю ее среди тех «важнейших радостей и неиссякаемых удовольствий», которые воспевает данный автор. *А вот солнце всегда солнце, великий бог*. И потому между беседой и климатом я выбираю климат. Точнее, я не делаю окончательного выбора, я стараюсь извлечь лучшее из обоих и так устроить свою жизнь, чтобы проводить, скажем, восемь месяцев в году в хорошем климате, а за приятной беседой оставшиеся четыре. А теперь, когда до Лондона всего каких-то семь часов полета от побережья Средиземного моря, эта двойная жизнь стала легко достижимой[6].

---

5 О феномене «экстратерриториальности» в литературе см., например: [Hornung 2004].

6 *Huxley A.* Exile and Literature. P. 126—127.

В межвоенные десятилетия Хаксли, как и многие его соотечественники, стремился на Средиземноморье потому, что жизнь там была не только существенно дешевле, чем в Англии, но и «эстетически приятней» (aesthetically not unlovely).

Фраза о солнце как о «великом боге» (a great god) также не случайна. Солнечный свет уже много лет определял способность Хаксли видеть: воспаление роговиц, пережитое им еще в отрочестве, во время учебы в Итоне, привело почти к полной слепоте. Два года он мог читать лишь по Брайлю. В дальнейшем яркое освещение, предпочтительно естественное, было необходимо периодически слепнущему писателю, который подрабатывал арткритиком и публиковал обзоры премьер и вернисажей, путевые заметки о городах, пейзажах, архитектуре и живописи в разных изданиях[7]. Образ Солнца, влюбленного в Землю, появляется не только в этом эссе, но и в стихотворении «Альмерия» (Almeria) того же года, написанном по следам путешествия по Испании:

Здесь нечем ветру шелестеть: напрасно рыщет он
В жестоком свете дней, в зиянии ночей.
Не гнутся ветви, измученный цветок не дрогнет…
А мог бы улететь, сорвавшись с корешка.
Грядущее окрылено, прошедшее иссохло.
Незримы ступни ветра. Семян и листьев не тревожа,
Скользят они по обнаженной дали, чья грудь
Открыта жарким ласкам голого светила —
Солнца, готового лучи дарить любимой.
Счастливая Земля, пожни плоды священной страсти!
Но лишь сухую пыль она рождает: лишь ее
Способна глина зачать от пламени небес.
Пролейся, нежный дождь! И облака грозы
Смягчат любовь, которая неистова, как злоба[8].

География путешествий и более или менее постоянных мест, выбранных писателем для проживания в течение большей части года, демонстрирует его неизменную любовь к сухому и жаркому климату Южной Европы. Надо заметить, что поклонение Средиземноморью было среди прочего данью моде

7 О работе Хаксли в качестве художественного критика в изданиях «Condé Nast» см.: [Sexton 2005]. Об уровне его знаточества см.: [Golovacheva 2023]. О том, что яркое естественное освещение необходимо слабовидящим, Хаксли написал в главе XVIII «Условие освещения» в книге «Искусство видеть» (*Huxley A.* The Art of Seeing. London: Chatto & Windus, 1943. P. 132—137).

8 Winds have no moving emblems here, but scour / A vacant darkness, an untempered light; / No branches bend, never a tortured flower / Shudders, root-weary, on the verge of flight; / Winged future, withered past, no seeds, nor leaves / Attest those swift invisible feet: they run / Free through a naked land, whose breast receives / The whole fierce ardour of a naked sun. / Thou hast the Light for lover; fortunate Earth! / Conceive the fruit of his divine desire. / But the dry dust is all she brings to birth, / That child of clay by even celestial fire. / Then come, soft rain and thunder clouds, abate / This shining love that has the force of hate (*Huxley A.* Cicadas and Other Poems. London: Chatto & Windus, 1931. P. 51).

1920-х годов, следуя которой «дети солнца», любители загара и жаркого климата, потянулись в Италию и на Французскую Ривьеру[9].

Среди тех, кто отдал долг солнечной моде предвоенных десятилетий, был Д.Г. Лоуренс, написавший в «Апокалипсисе» (1929—1930) собственный языческий гимн «голому светилу» практически одновременно с «Альмерией» Хаксли:

> У солнца великое пылающее сознание, у меня — маленькое пылающее сознание. Когда мне удается сбросить труху личных переживаний и идей и достичь своего обнаженного солнечного «я», тогда мы с солнцем общаемся часами. <...> Великое солнце подобно яростному дракону, ненавистнику нашего невротического личного сознания[10].

«Viva il Mediterraneo»

С 1921 года Олдос и его жена Мария (Нис) стали проводить много времени в Италии — в основном в Форте-деи-Марми и в Кортине д'Ампеццо, периодически выбираясь оттуда для путешествий. Писатель заключил договор на публикацию «заметок путешественника», чтобы покрыть связанные с поездками расходы. Впоследствии эти тексты вошли в его сборники-травелоги «Вдоль дороги» («Along the Road: Notes and Essays of a Tourist», 1925), «Смеющийся Пилат» («Jesting Pilate», 1926) и «За пределами Мексиканского залива» («Beyond the Mexique Bay», 1934).

Время, которое Олдос и Мария провели за границей в 1920—1937 годах, как уже было сказано, в совокупности составляет примерно двенадцать лет. Как свидетельствовала Сибил Бедфорд, один из главных прижизненных биографов Хаксли, ставшая близким другом семьи, «Олдосу было легче жить и работать там, где он чувствовал себя чужаком» (where he was not actually belonging)[11].

Итальянской идиллии, увы, наступил конец, когда к власти пришли фашисты. В 1921 году Хаксли впервые заговорил о «вездесущих фашистах» (ubiquitous fascisti), заморозивших цены: «Мы благодарны им за намерения... но единственным результатом закрепления цен стало отсутствие товаров на рынке»[12]. Он был поражен бездействием и покорностью населения, равно-

---

9 О «солнечном тренде» межвоенных десятилетий см.: *Spender S.* World Within World: The Autobiography of Stephen Spender. London: Hamish Hamilton, 1951. Также см.: [Green 2018]. Надо заметить, что британские доктора стали прописывать санаторное лечение на юге Франции еще в 1860-е годы. Их рекомендациям последовал среди прочих Р.Л. Стивенсон. Кэтрин Мэнсфилд «проложила путь в Бандоль» другим английским литераторам. Больной туберкулезом Д.Г. Лоуренс провел последние годы на Лазурном берегу и умер в Вансе в 1930 году. До самого конца с ним оставались близкие друзья — Мария и Олдос Хаксли. Последний выступил его душеприказчиком, взяв на себя труд собрать и опубликовать письма покойного друга. Похоронив его в Вансе, Хаксли уехали в Бандоль.

10 *Lawrence D.H.* Apocalypse. With an Introduction by Richard Aldington. New York: The Viking Press, 1932. P. 42—43.

11 *Bedford S.* Aldous Huxley: A Biography, Vol. I: 1894—1939. London: Chatto & Windus; William Collins Sons & Co, 1973. P. 195.

12 *Huxley A.* Letters of Aldous Huxley / Ed. by G. Smith. New York; Evanston: Harper & Row, 1969. P. 199.

душного к многочисленным нарушениям прав человека. Заметим, однако, инертность и самого Хаксли. Ему понадобятся годы, чтобы наконец решиться покинуть фашистскую Италию. Даже став свидетелем грубейшего поведения властей, затронувших и его самого, писатель медлил с отъездом. В письме от 21 июня 1925 года он рассказывает о том, что к ним с Марией домой ворвалась группа молодчиков совершенно бандитского вида, представившихся комиссарами полиции. Они разыскивали профессора Гаэтано Сальвемини, выдающегося историка, известного своими антифашистскими взглядами. Хаксли потребовал предъявить ордер на обыск и пригрозил международным скандалом, после чего комиссары удалились не солоно хлебавши[13]. Лишь в начале 1928 года его терпение иссякло. Вдобавок цены стали высокими, да и коррупция усугубилась. То, что Олдос и Мария не оставили Италию на пару лет раньше, объясняется следующим: в 1925—1926 годах они совершили кругосветное путешествие, побывав в Индии, Юго-Восточной Азии и Америке. В США они посетили Лос-Анджелес, Сан-Франциско, Нью-Йорк и Чикаго.

В июне 1928 года они сняли дом в Сюрене, пригороде Парижа. Но парижский климат оказался столь же неблагоприятным для писателя, как и лондонский. В 1930 году они твердо решили поселиться на Французской Ривьере: «У Франции два чудесных климата: климат Лазурного берега и климат ее литературы»[14]. В конце концов Олдос и Мария остановили свой выбор на доме в рыбачьей деревушке Санари-сюр-Мер, где им предстояло прожить с некоторыми перерывами до 1937 года[15]. Вот составленный писателем список земных радостей, которые предоставил им этот райский уголок Средиземноморья: «Солнце, розы, фрукты, тепло: мы купаемся и валяемся на пляже»[16]. Удалившись в провинцию, писатель отнюдь не стал отшельником, периодически навещая свою родственницу, писательницу Эдит Уортон, в Йере, а также ее соседей, Шарля и Мари-Лор де Ноай, проживавших на модернистской вилле Сен-Бернар, где Хаксли познакомился с Жаном Кокто, Полем Валери, Сальвадором Дали, Ман Рэем и Бернардом Беренсоном, выдающимся специалистом по итальянскому Возрождению[17].

Главное, что Санари предоставил в распоряжение Хаксли, — это, разумеется, не светская жизнь, а возможность много и плодотворно работать. Жизнь была упорядочена таким образом, чтобы строго отведенные работе часы сменялись отдыхом — любованием пейзажами, морским купанием, рисованием, ежедневным файф-о-клоком вдвоем с Марией и т.д. Именно в Санари он написал десять книг и сотни статей. Всего за четыре месяца — с мая по август 1931 года — был создан «Дивный новый мир» («Brave New World»), принесший Хаксли мировую славу. Рисуя в нем картину не столько далекого будущего, сколько супермодернизированной Америки, писатель не мог и

13 Ibid. P. 249.

14 Из интервью Хаксли 1932 года. Цит. по: [Sexton 2020—2021: 230]. Номер «Aldous Huxley Annual» за 2020/2021 год целиком посвящен отрезку биографии и творчества Олдоса Хаксли и его круга, который пришелся на 1930-е годы, проведенные ими во Франции.

15 О жизни Хаксли в Санари см.: *Bedford S.* Aldous Huxley: A Biography; [Iltis 2019].

16 *Huxley A.* Letters of Aldous Huxley. P. 336.

17 Фасады и интерьеры виллы Сен-Бернар детально представлены в фильме Ман Рэя «Тайны замка дю Де» («Les Mystères du Château du Dé», 1929).

представить себе, что через несколько лет именно Соединенные Штаты станут его убежищем[18].

В 1933 году в Санари перебрались немецкие и австрийские писатели и интеллектуалы, бежавшие от нацистов: Бертольд Брехт, Эгон Эрвин Киш, Томас Манн, Людвиг Маркузе, Йозеф Рот, Франц Верфель и его жена Альма Малер и другие[19]. Хаксли стал называть новоприбывших «наши немцы». Леон Фейхтвангер, самый состоятельный из немцев Санари, в одном из писем к Бертольду Брехту не без сарказма отмечает: «Ежедневно [Томас Манн] со всем семейством приходит к утреннему чаю. Затем он завистливо смотрит на белый дом, в котором живет мистер Хаксли, никем не преследуемый и в полной безопасности» (цит. по: [Nieradka 2010: 60]). В свою очередь, Хаксли подшучивал над чванливым Фейхтвангером и его домом. Томас Манн, напротив, был симпатичен Олдосу Хаксли. Автор «Волшебной горы» в письме Герману Гессе, отправленном из Санари, рассказывает, что «сразу ввел в правило вечера, на которых мы — Шикеле, мой брат, Мейер-Грефе, Олдос Хаксли и я — по очереди читаем друг другу из наших новейших произведений»[20].

Intermezzo: ненадолго в Англии

К середине 1930-х годов большинство британских интеллектуалов стали одновременно антифашистами и пацифистами. В те годы возникло множество антивоенных ассоциаций и движений, в том числе Лига защиты мира (Peace Pledge Union), одним из самых активных членов которой стал Олдос Хаксли. Работа в Лиге потребовала его личного присутствия в Лондоне, а не только публикаций[21]. И потому самое продолжительное время, проведенное Хаксли в Англии в течение межвоенных десятилетий, пришлось на 1934—1935 годы. Именно тогда он принял участие в многочисленных пацифистских собраниях. Был и визит в Париж, где он выступил на Международном конгрессе писателей в защиту культуры в 1935 году[22].

В радиоинтервью на Би-би-си, вошедшем в цикл бесед «Причины войны» («The Causes of War», 1934), Хаксли говорил о том, что политическая борьба и национализм лишь поводы к вооруженному противостоянию и что истоки военных конфликтов следует искать не в социальной, а в психологической сфере. Война в его представлении — это коллективное помешательство, вызванное

18 Об американских контекстах «Дивного нового мира» см., например: [Головачева 2017: 64—68, 86].

19 О жизни немецких эмигрантов см., например: [Flugge 2008; Mauthner 2007; Nieradka 2010; Palmier 2006; Rohmann 2020—2021].

20 *Манн Т.* Письма / Изд. подгот. С.К. Апт. М.: Наука, 1975. С. 38.

21 *Huxley A.* Sadist Satisfactions in War // The Listener. 1934. November 14. P. 799—802; *Huxley A.* Lettre sur la guerre et la psychologie de «individu» // L'Esprit, l'éthique et la guerre. Paris: Institute international de cooperation intellectuelle, 1934. P. 58, 67—68; Encyclopaedia of pacifism / Ed. by A. Huxley. London: Chatto & Windus, 1937.

22 Хаксли был разочарован Парижским конгрессом, не усмотрев в происходивших на нем дебатах ничего конструктивного, что могло бы предотвратить войну. Писателя особенно взбесили коммунисты, демагоги и циники, продемонстрировавшие «полное пренебрежение истиной и приличиями, свойственным культурной жизни» (complete indifference to truth and the common decencies of civilized existence) (*Huxley A.* Letters of Aldous Huxley. P. 397).

садистическими влечениями. Он полагал, что справиться с этой болезнью можно лишь с помощью психотерапии. Сам Хаксли, впрочем, не питал особых надежд на то, что психологическая антивоенная «вакцина» будет разработана в обозримом будущем. Его пацифистские рецепты, например групповые медитации и отказ от противостояния злу, были тогда высмеяны поэтом и романистом Сесилом Дэй-Льюисом, в те годы членом Компартии Великобритании, в памфлете «Мы не собираемся не делать ничего» («We Are Not Going to Do Nothing»)[23].

В 1936 году пацифистское движение раскололось на два лагеря. По мере того как отношения между Британией и нацистской Германией делались все более напряженными, ухудшалось и общее отношение к Лиге защиты мира, чьей принципиальной установкой был диалог, а не военное противостояние. Эта позиция навлекла на Лигу безосновательные обвинения в симпатии к фашистам. То, что активная работа Хаксли в защиту мира не дала никаких результатов, привело к разочарованию и вызвало у него очередной эпизод депрессии. Плюс ко всему набрал силу и Британский союз фашистов. «Будем надеяться на то, что и нам не придется удирать, когда Том [сэр Освальд] Мосли придет к власти» — полушутя писал Хаксли еще в 1933 году[24].

Несомненно, одним из главных факторов, предопределивших эмиграцию («бегство») Хаксли в Америку в 1937 году, было ожидание неизбежной, еще более кровавой бойни в Европе — катастрофической даже по сравнению с Великой войной. Тогда все, кто следили за политической повесткой, не сомневались, что миру очень скоро предстоит пережить очередной кошмар, возможно конец цивилизации[25]. В 1933 году к Хаксли приехал погостить Джеральд Херд, «один из величайших волшебников и мифотворцев, открыватель мистики жизни», как его характеризовал Кристофер Ишервуд[26]. Рисуя мрачную перспективу грядущей войны, Херд советовал Олдосу и Марии, пока есть возможность, уехать из Европы как можно дальше — желательно в другое полушарие. Думается, прогнозы Херда сыграли значительную роль в решении писателя отправиться в США, по крайней мере на время.

Прежде всего Мария и Олдос решили определить своего единственного сына Мэтью в американский колледж. Параллельно было запланировано со-

---

23 *Day-Lewis C.* WE are NOT going to do NOTHING: A Reply to Aldous Huxley's "What Are You Going to Do about It" // The Left Review. 1936 (https://mrc-catalogue.warwick.ac.uk/records/MSH/2/281/1 (дата обращения: 26.01.2025)).

24 *Huxley A.* Letters of Aldous Huxley. P. 375. Седьмого июня 1934 года Хаксли присутствовал в качестве наблюдателя на самом массовом выступлении чернорубашечников — 12 тысяч участников — на арене «Олимпия». Антифашисты попытались сорвать митинг. В завязавшейся потасовке несколько десятков человек получили серьезные увечья. И все это происходило практически при полном бездействии столичной полиции. См. подробно в: Fascists at Olympia: A Record of Eye-Witnesses and Victims. London: Victor Gollancz, 1934.

25 Об апокалиптических ожиданиях, связанных с грядущей войной, политиков, интеллектуалов и художников см.: [Overy 2010: 175—218].

26 *Isherwood Chr.* My Guru and His Disciple. New York: Methuen, 1980. P. 304. Джеральд Херд (1889—1971) — британский философ, историк, популяризатор науки, первый ведущий научно-популярных передач на радио Би-би-си. Начиная с 1930-х годов Херд пропагандировал теорию осмысленной эволюции, направленной на развитие сверхсознания. Впоследствии стал основателем Трабуко-колледжа в Калифорнии и одним из лидеров Общества веданты Южной Калифорнии (Vedanta Society).

вместное с Хердом лекционное турне по Штатам, которое позволило бы получше сориентироваться и подобрать для Мэтью университет. Одной из главных тем лекций должен был стать пацифизм, в частности потому, что в те годы в Америке антивоенное движение получило широкое общественное признание. Так, например, в 1935 году на митингах и шествиях в защиту мира участвовало 150 тысяч студентов в 130 университетских кампусах, а год спустя протестующих было уже полмиллиона. Хаксли надеялся, что Америка не будет участвовать ни в гонке вооружений, ни в войне, что, разумеется, оказалось иллюзией. В южных и западных штатах в полную мощность заработали военные предприятия. Вряд ли писатель признавался самому себе, что уезжает в Америку, чтобы там обосноваться. Возможно, он убеждал себя: устроив Мэтью и закончив читать лекции, он вернется в Европу. Изначально Олдос и Мария намеревались пробыть в Новом Свете девять месяцев. Однако им было суждено остаться там навсегда.

Итак, 7 апреля 1937 года Олдос и Мария Хаксли, а также Джеральд Херд отправились в США на борту «Нормандии». Уже в плавании они обнаружили Маннов, об отплытии которых в Новый Свет не знали[27]. В Нью-Йоркском порту их встретили журналисты и операторы. Мария, по ее признанию, не имела ни малейшего представления о том, насколько знаменит ее муж. Когда несколько месяцев спустя в печати вышла его книга «Цели и средства» («Ends and Means, 1937»), фотография писателя украсила первую полосу «Нью-Йорк Таймс Бук-Ревью» («New York Times Book Review»).

Олдос и Мария не случайно поселились именно в Голливуде, в пригороде Лос-Анджелеса, а не в Нью-Йорке или Бостоне, что было бы естественно для автора, намеревающегося вращаться в литературно-издательских кругах. Хаксли впервые побывали в Калифорнии в 1926 году во время кругосветного путешествия. Тогда Олдос написал Джону Стречи о своих впечатлениях:

> Что за страна! По сути, все здесь сводится к изобилию всего на свете и к его сказочно высокому качеству. Видели бы вы Калифорнию! Это же чистый Рабле, сплошной карнавал! На нашей планете нет ничего более похожего на Утопию... Правда, сутки спустя хочется бежать из этого карнавала в трущобы Петербурга Достоевского[28].

Петербург Достоевского, несомненно, был бы немедленно отвергнут Олдосом Хаксли как место, не пригодное для проживания. Пейзажи калифорнийского побережья, напротив, напомнили писателю столь любимую им Италию: «Если добавить немного архитектуры, то иллюзия была бы полной», — провозгласил он в эссе «Америка»[29]. Годы спустя Кристофер Ишервуд рассказывал:

> Как и большинство британцев, Олдос страстно полюбил калифорнийскую природу. Многие из нас серьезно за него беспокоились: как вы знаете, нельзя забрес-

---

27 Манны еще раз пересекли Атлантику в том же году, однако в сентябре 1938 года вновь вернулись в США, где Манну была предложена преподавательская должность в Принстоне. В 1940—1941 годах Хаксли и Манны жили на одной улице — Амальфи-Драйв в районе Лос-Анджелеса Пасифик-Палисейдс (Калифорния). В феврале 1942 года Манны переехали в новый дом, построенный ими на Сан-Ремо-Драйв, 1550.

28 *Huxley A.* Selected Letters / Ed. by J. Sexton. Chicago: Ivan R. Dee, 2007. P. 189.

29 *Huxley A.* America // Complete Essays of Aldous Huxley. Vol. II. 1926—1929 / Ed. by R.S. Baker and J. Sexton. Chicago: Ivan. R. Dee, 2000. P. 549.

> ти в местные луга с их высокой травой и при этом не услышать специфический звук, издаваемый гремучими змеями. Несмотря на это, он стал страстным поклонником калифорнийских просторов. Они с женой прекрасно ориентировались в этих местах, вышагивали по много миль, ездили на автомобиле и верхом[30].

Южная Калифорния, особенно Голливуд, стала Меккой эмигрантов в 1930-е годы. Голливуд того периода недаром сравнивали с Флоренцией эпохи Ренессанса, куда в свое время бежали греческие интеллектуалы после падения Константинополя. Отвечая на вопрос, почему же Хаксли предпочел Лос-Анджелес всем остальным американским городам, обратимся к свидетельству его близкого друга, романистки и сценаристки Аниты Лус, автора «Джентльмены предпочитают блондинок» («Gentlemen Prefer Blondes», 1925), романа, от которого он пришел в восторг. Вот как она объясняет их общую любовь к Лос-Анджелесу:

> Ни одно место на земле не дает так много поводов для смеха, как Лос-Анджелес и его окрестности, где наличествует поразительный ассортимент чудаков и болванов, невероятных религиозных культов, неизменно служивших Хаксли источниками развлечений и удовольствий[31].

Другая подруга Хаксли, Пегги Кискадден, одна из первых взявшая под свое крыло в Голливуде новоприбывших Олдоса и Марию, подтверждала, что они были в восторге от бьющей через край энергии и не в последнюю очередь от живительного климата Калифорнии, который, как они надеялись, поможет Олдосу справиться с давно мучившим его хроническим бронхитом. Не будем забывать и об особом культурном климате Калифорнии, вполне оправдывавшем, по крайней мере до поры до времени, надежды на обретение интеллектуальной и духовной «свободы, которая полнее ощущается среди равнодушных чужаков, нежели на родине», — эти слова из уже упомянутого нами эссе Хаксли «Самоизгнание и литература», равно как и другие перечисленные там причины релокации, в точности соответствует устремлениям писателя, за все годы отсутствия на родине ни разу не выказавшего даже малой толики ностальгии.

Справедливости ради надо отметить, что, скорее всего, Хаксли не попал бы на фабрику грез без протекции Джейкоба Цейтлина, Аниты Лус и Греты Гарбо — с последней он познакомился в салоне актрисы и сценаристки Салки Виртель. За короткое время Хаксли сблизился и с другими знаменитостями — Джорджем Кьюкором, Чарли Чаплином и с его тогдашней женой, блистательной актрисой Полетт Годдар, которая покорила Олдоса красотой, живостью и умом. Его первым проектом в Голливуде стала работа на студии «Metro Goldwyn Mayer» в 1938 году в качестве сценариста. В начале MGM предложила ему написать сценарий по книге «Бремя страстей человеческих» («Of Human Bondage», 1915) Сомерсета Моэма. В ответ он сказал: «Я, конечно, английский писатель, но вовсе не такой!»[32] Он терпеть не мог Моэма, равно как и Джона Голсуорси, чью «Сагу о Форсайтах» ему также предложили переработать в сценарий. Получив отказ, студия решила использовать талант Хаксли в работе

30 Интервью К. Ишервуда // Aldous Huxley Oral History Papers 1985—1990. The manuscript collection of The Huntington Library. Transcripts, HM 56897-56907. Box 4.

31 *Loos A.* Aldous Huxley in California // Harper's Magazine. 1964. May. Vol. 228. P. 53.

32 Aldous Huxley Oral History Papers. HM 56886. Box 1.

над сценарием фильма о мадам Кюри. Кроме «Мадам Кюри» («Madame Curie», 1943) ему довелось поработать на картинах «Гордость и предубеждение» («Pride and Prejudice», 1940), «Джейн Эйр» («Jane Eyre», 1943) и «Алиса в Стране Чудес» («Alice in Wonderland», 1951) Уолта Диснея.

В 1930-е годы Лос-Анджелес приютил многих писателей — среди прочих Томаса Манна[33]. Совместно с Джеральдом Хердом и впоследствии Кристофером Ишервудом Хаксли стал изучать восточные практики освобождения. В большей мере, чем любые другие англо-американские писатели, Хаксли выразил устремления свободомыслящих космополитов, новое мироощущение, требовавшее адекватной религиозной философии, которая синтезирует мудрость Востока (йогу, дзен-буддизм, даосизм, махаяна-буддизм) и научный прагматизм Запада. Писатель, вероятно, надеялся, что при правильном руководстве депрессия, которая регулярно его мучила, и страхи перед будущей войной и возможной революцией благополучно рассеются.

Калифорния предоставила в распоряжение Хаксли не только изумительный климат, исключительно благоприятный для его слабого здоровья, но и яркое солнце, необходимое периодически слепнущему писателю. Работа в Голливуде дала ему возможность получать немыслимые по европейским меркам доходы, верный заработок, позволявший дождаться момента, когда будет закончена и продана очередная книга.

В середине 1930-х годов Лос-Анджелес стал постепенно заполняться беженцами, которые противопоставляли себя иммигрантам. Именно этим различием между «беженцами» и «экспатами» объясняется, по всей видимости, презрение, которое Бертольд Брехт выказал Кристоферу Ишервуду, поселившемуся по соседству с ним в Санта-Монике. Ишервуд уехал в Америку в 1939 году, незадолго до начала войны, посылая с борта корабля, увозившего его и поэта Уистена Одена в Нью-Йорк, проклятия в сторону обезумевшей Европы. В автобиографических текстах Ишервуд нисколько не скрывал ужаса, который охватывал его при мысли о войне, и горького разочарования в жалких результатах антифашистской борьбы. Он убеждал друзей, что в случае войны вернется в Англию. Скорее всего, он лукавил, пытаясь отодвинуть тяжкий момент, когда уже нельзя будет скрыть тот факт, что решение о бегстве принято. Сказанное не ставит под сомнение искренние пацифистские убеждения Ишервуда. Однако очевидно, что писатель был намерен найти свое место в американской литературной среде.

Голливуд дал Хаксли и Ишервуду возможность время от времени отвлекаться от подступающей мировой катастрофы. Так, отмечая выход своего первого американского романа «И после многих весен» («After Many A Summer Dies the Swan», 1939) о калифорнийском миллионере, одержимом идеей вечной жизни (прототипом был медиамагнат Уильям Рэндольф Херст), Хаксли устроил вечеринку. К концу праздника к небольшой группе гостей — Ишервуду, Гарбо, Манну, проживавших по соседству с Хаксли в Пасифик-Пализейдс, — присоединился Орсон Уэллс. Последнему тоже вскоре предстояло поработать над образом медиамагната в фильме «Гражданин Кейн» (1941).

---

33 О роли, которую сыграла культура Америки в творчестве Хаксли, см.: [Meckier 2001]. Об английских писателях, трудившихся над сценариями в голливудских киностудиях, см.: *Loos A.* Aldous Huxley in California // Harper's Magazine. 1964. May. Vol. 228. P. 53, а также: [Baxter 1976; Dunaway 1989; Morley 2006; Scott 2010; Taylor 1983].

Херст послужил прототипом и Чарльза Фостера Кейна, главного героя киноленты Уэллса.

В одном из интервью Пегги Кискадден рассказывала о нескольких забавных эпизодах жизни этого круга, в частности об атмосфере вечеринок у Салки Виртель, когда Чаплин, пользуясь случаем, проверял эффект, производимый придуманными им для очередной картины трюками и жестами, чтобы взять на заметку те, над которыми больше всего смеялись гости. Комичности ситуации добавляли и невпопад звучащие реплики Олдоса, задающего вопросы по медицине Уильяму Кискаддену, своему лечащему врачу. Услышав: «А скажите, доктор...», — Пегги давала возможность Грете Гарбо, до того сидевшей поодаль, перебраться поближе и ничего не упустить в этой мизансцене[34]. В том же интервью Пегги вспомнила и Пасху 1939 года, которую было решено отметить пикником на Голливудских холмах. Ишервуд, Джидду Кришнамурти и еще человек десять гостей поднялись наверх к роще. Мария Хаксли привела приобретенного ею козленка, решив таким образом символически отметить возрождение и обновление жизни. Закусив снедью, принесенной гостями, все разошлись в разные стороны, дабы не толпиться на природе en masse. Вряд ли кто-либо из участников мог предположить, что они отмечают последнюю довоенную Пасху.

Вечеринки, разумеется, не занимали все время Хаксли, ежедневно проводившего утренние, самые плодотворные часы за пишущей машинкой.

Эмиграция и война

Третьего сентября 1939 года Англия вступила в войну с Германией. Реакция соотечественников на невозвращение таких известных, прославившихся своим пацифизмом писателей, как Хаксли и Ишервуд, была вполне предсказуемой: англичане в большинстве своем сочли их дезертирами. Уже в 1939 году английские газеты открыли на них сезон охоты, дав им прозвище «вознесенные ветром» (Gone With the Wind Up), подчеркивая тем самым, что писатели эмигрировали в Калифорнию, для того чтобы иметь возможность медитировать и тем самым достичь просветления. Так, в рецензии на роман Хаксли «Через много лет» говорится: «Удариться в мистицизм — не лучший совет миллионам людей, которые уже вынуждены заглянуть в лицо жестокой смерти»[35].

Практически сразу после начала войны в Калифорнии обосновался еще один старинный приятель Хаксли, знаменитый философ и математик Бертран Рассел. В отличие от Хаксли и Ишервуда, с началом бомбардировок Англии Рассел изменил своим пацифистским убеждениям. Вот его слова из письма от 19 января 1941 года: «Когда вы вдали от дома, патриотические чувства обостряются»[36]. Стремясь объяснить резкую перемену своего мировоззрения, Рассел заявил: «Я остаюсь пацифистом в том смысле, что считаю состояние мира самым важным на свете, но я не думаю, что на земле может установиться мир, пока благоденствует Гитлер»[37]. Расселу, пожалуй, пришлось хуже других знаменитых

34 Aldous Huxley Oral History Papers 1985—1990. Transcripts. HM 56886. Box 1.

35 Цит. по: [Dunaway 1989: 135].

36 The Selected Letters of Bertrand Russell: The Public Years, 1914—1970 / Ed. by N. Griffin. London; New York: Routledge, 2002. P. 388.

37 Цит. по: *Moorehead C.* Bertrand Russell. A Life. London: Viking Adult, 1992. P. 429.

эмигрантов в Америке, где его книга «Брак и мораль» («Marriage and Morals», 1929) вызвала шквал возмущения. Такого резкого наступления на священные устои брака Америка не снесла. В результате философа, защитника промискуитета, не приняли вначале в Университет города Нью-Йорка, а затем отказали и в профессорской должности в Калифорнийском университете (Лос-Анджелес), что лишило студентов возможности прослушать его знаменитый курс логики.

Хаксли и Ишервуд также искали ответ на вопрос о том, как следует поступать пацифистам во время войны. Религия веданты, практике которой они посвятили много сил и времени, лишь укрепила их веру в то, что во время войны пацифисту следует еще больше упорствовать в своем пацифизме. В интервью, которое Ишервуд дал Дэвиду Данауэю, он кратко описал, как их тогда воспринимали в Англии:

> На родине... считали, что Олдос перебрался в Америку, потому что у него «сдали нервы» (a failure of nerve) — этим расхожим выражением обозначали потерю смысла жизни. Однако, думаю, вряд ли кто-нибудь сомневался в искренности намерений Хаксли. Что до его пацифизма, то ведь он декларировал его задолго до всего, еще в 1935 году[38].

Действительно, занимаемая релокантами позиция зачастую не находила сочувствия на родине. Весьма характерным и притом вполне сдержанным был текст, опубликованный Сирилом Коннолли, знаменитым критиком, в февральском номере нового журнала «The Horizon» за 1940 год (соредактором этого издания был близкий друг Ишервуда писатель Стивен Спендер):

> ...отъезд Одена и Ишервуда в Америку год назад — это наиболее значительное для литературы событие со времен Войны в Испании. Весьма печально, что они стали осваиваться на новом месте и посылать весточки домой именно тогда, когда мы вступили в войну с Германией. <...> Они натурализуются в Америке, в стране, из которой еще несколько лет назад художники в ужасе бежали... <...> Первый раз начиная с XVIII века беженцы-англичане, воспевшие Рим, Флоренцию, Венецию, Капри и Кап-Ферра, направляются на запад[39].

Нельзя не заметить, что Коннолли с трудом скрывает разочарование, раздражение и даже зависть. Он называет переместившихся в США писателей «дальновидными» (far-sighted) беглецами, «покинувшими тонущий корабль европейской демократии», «сбежавшими в страну богатых возможностей»[40]. Надо заметить, что следующий тезис Коннолли показал его прозорливость: «Чем бы ни закончилась война, Америка все равно выиграет. Она невероятно обогатится материально, и столь же невероятно — культурно (благодаря беженцам)»[41].

В том же февральском номере «Horizon» опубликован и текст Спендера, решившего пристыдить уехавших из Британии пацифистов. Среди прочего в нем говорится: «Если взять войну вроде теперешней, то пацифист — это тот, кто политически самоустранился и таким образом, возможно, помогает противнику»[42]. Вот что Ишервуд написал Спендеру в ответ:

---

38 Aldous Huxley Oral History Papers. HM 56897—56907. Box 4.
39 *Connolly C.* The Commentary // The Horizon. 1940. Vol. 1. No. 2. February. P. 68—69.
40 Ibid. P. 68—70.
41 Ibid. P. 69.
42 *Spender St.* September Journal 1 // The Horizon. 1940. Vol. 1. No. 2. February. P. 102—121.

Моя эмиграция не была поспешным бегством. Она была продуманным шагом, давно запланированным (Курсив здесь и далее в цитате наш. — *И.Г.*). <…> Даже британские представители в Америке считают, что всем, кто оказался в США, следует оставаться на месте. Да и что бы я стал делать дома? Ходить на демонстрации протеста? <…> Почему я решил принять американское гражданство? Потому, что полагаю, что *будущее английской культуры принадлежит Америке и что построению этого будущего будет способствовать самая интенсивная из всех возможных культурных иммиграций*[43].

Градус недовольства «релокантами» на родине возрастал. Так, Уинстон Черчилль, Кеннет Кларк (знаменитый искусствовед) и Сомерсет Моэм убеждали Гарольда Николсона, политика и литератора, написать обвинительную статью в «The Spectator». Николсон поначалу отказывался, желая сохранить приятельские отношения с «обвиняемыми», но в конце концов опубликовал критический текст в апрельском выпуске 1940 года. Сравнительно мягкая отповедь Николсона содержала вполне резонный вопрос: «Как можно провозглашать там, за океаном, что мы сражаемся за свободу мысли, когда четверо из наших самых свободомыслящих интеллектуалов отказываются сражаться вместе с нами?»[44] Текст Николсона лишь подстегнул недоброжелателей. Дело дошло даже до слушаний в Парламенте, инициированных сэром Джослином Лукасом под влиянием ряда провокационных публикаций, содержащих искаженные факты. К счастью, все разъяснилось и вопрос о «дезертирстве» был закрыт. А между тем Хаксли и Ишервуд, горько переживавшие унижение, неоднократно обращались за соответствующими указаниями в Британское посольство в США и неизменно получали вежливый отказ всерьез рассмотреть их кандидатуры «новобранцев»: оба писателя были признаны негодными к военной службе — почти слепой Хаксли не был годен к несению даже гражданской службы, а Ишервуд к началу войны формально вышел из призывного возраста.

Когда в 1940 году Сибил Бедфорд добралась до Южной Калифорнии, она увидела несчастного, измученного Олдоса. Она нисколько не усомнилась в том, что его устойчиво депрессивное состояние объяснялось тягостными мыслями о родных и друзьях, оставшихся в разоренной Европе. Вряд ли писателя утешал тот факт, что его судьбу разделяли и другие англичане-интеллектуалы.

Такие британские знаменитости, как композитор и убежденный пацифист Бенджамин Бриттен, поэты Луис Макнис, Сесил Дей Льюис, прозаики и драматурги Джеймс Хилтон, Доди Смит, Джон Ван Друтен, также переселились в Америку незадолго до Второй мировой войны. Было ли это бегством от грядущей неминуемой катастрофы? Ответ зависит от конкретных обстоятельств и убеждений каждого из них. Так, например, Сомерсет Моэм, также живший в США, в основном в Голливуде, в военные годы, сочинял патриотические речи, направленные на то, чтобы убедить Америку оказать военную помощь

---

43 Цит. по: [Parker 2004: 401—402]. Ишервуд апроприировал в комплекс представлений о собственной эмиграции в мемуарах, озаглавленных «Утраченные годы» («Lost Years: A Memoir 1945—1951», 1971), сюжет об эмигранте, придуманный Генри Джеймсом, самым известным из «трансатлантических» писателей. Об этом см.: [Golovacheva 2018]. Интересна мысль Уистена Одена, который сказал: «Писателю-европейцу следует отправиться на Запад, повернув вспять паломничество Генри Джеймса» (цит. по: *Spender S.* World Within World. P. 300).

44 *Nicolson H.* The War Years. New York: Athenaeum, 1967. P. 65.

Британии. Следовательно, можно утверждать, что он трудился во благо воюющей родины. Однако Хаксли, работая в Голливуде, демонстративно не участвовал в создании ура-патриотических (win-the-war) киноагиток. Его отказ от пропагандистской работы привлек внимание ФБР, с тех пор не ослабевавшее.

Вот что говорил о состоянии писателя его литературный агент и приятель Джейкоб Цейтлин:

> Есть те, кто считают, что Хаксли следовало остаться в Англии и возглавить пацифистское движение. Думаю, он мудро поступил, решив, что это все равно что попытаться остановить морскую стихию. Еще одно: в Британии его здоровье было подорвано, а условия жизни были скверные. Он не хотел иметь никакого отношения к войне, потому что не верил, что в ней есть хоть какой-то смысл. С другой стороны, он не хотел, чтобы его считали предателем Англии. <…> Он верил, что корни войны в том, что человек отдалился от вселенной и Божественного Основания, в то, что, если хочешь чего-то достичь, то сможешь этого достичь, учась, стараясь обрести базовую духовность, при которой войну невозможно рассматривать как альтернативу миру[45].

Надо отметить, что не все британские деятели культуры остались в США, решив переждать войну в безопасности. Так, например, Бенджамин Бриттен и его партнер, тенор Питер Пирс, вернулись в Британию. Их решение отправиться в сражающуюся Европу посреди войны, в 1942 году, и предстать перед осуждавшими их соотечественниками было смелым поступком. Само собой разумеется, что и сам по себе такой «морской вояж» через океан, нашпигованный подводными лодками, минами и военными судами, был сопряжен со смертельным риском: корабль, направляющийся в Европу, могли в любой момент потопить с воды и с воздуха. На борту корабля Бриттен написал «Гимн Святой Цецилии» («Hymn to St. Cecilia», 1942) для пятиголосного хора на слова «Гимна в честь дня Святой Цецилии» («Anthem for St. Cecilia's Day (for Benjamin Britten)», 1940—1942), стихотворения У. Одена, посвященного Бриттену, а также сочинил цикл песен для хора мальчиков и арфы «Рождественские колядки» («A Ceremony of Carols», 1942).

Луис Макнис, один из самых известных в 1930-е годы британских поэтов, сначала намеревавшийся остаться в Штатах, вернулся, несмотря на то что все его американские приятели убеждали его остаться[46]. Он дочитал лекционный курс в Корнельском университете и отправился на родину в уверенности, что жить вдали от сражающейся Британии — это трусость и эскапизм. Поскольку его не брали на фронт из-за плохого зрения, он поступил на службу на Би-би-си сначала как фрилансер, а затем на постоянную должность в отдел пропаганды. Однако Макнис был единственным (!) английским литератором, вернувшимся на родину, чтобы спасти репутацию.

Хаксли наверняка сравнивал себя и с теми, кто никуда не уезжал, а сражался или работал в тылу в Англии. Так, например, романистка Элизабет Боуэн служила в противовоздушной обороне Лондона. 59-летняя писательница Роуз Макоули работала санитаркой. Ей было поручено доставлять откопанных из-под развалин домов раненых в больницу, оказав им первую помощь. Пи-

45 Aldous Huxley Oral History Papers 1985—1990. Transcripts, HM 5687—56896. Box 1.

46 О Макнисе и других литераторах накануне и во время Второй мировой войны см., например: [Ellis 2015: 67—69, 72, 84, 98, 15; MacDonald 2009; Stallworthy 1995].

сатель Генри Грин служил пожарным. Его обычная смена длилась 48 часов, затем ему давали сутки отдыха. Грин был среди тех, кто тушил полыхающее здание Парламента после прямого попадания первой авиабомбы. Ивлин Во служил в морской пехоте.

Из перечисленных фактов складывается крайне невыгодный для «невозвращенцев» фон. Дело не в том, были Ишервуд и Хаксли пригодны к строевой службе или нет. При желании они, подобно их коллегам по литературному цеху, могли бы приносить пользу и в атакуемой Англии.

Хаксли не нуждался в напоминаниях о том, что он окружен калифорнийским комфортом в самые катастрофичные для Европы времена. Когда студия MGM предложила ему контракт сценариста, писатель сначала отказался, узнав, что будет получать огромную сумму денег — 2500 долларов в неделю. Он заявил, что не может принять такую сумму за работу в приятной студийной обстановке в то время, когда его родственники и друзья живут впроголодь в Англии под бомбами. Анита Лус не без труда уговорила его подписать контракт хотя бы для того, чтобы иметь возможность высылать им деньги. Писатель отсылал большую часть денег в Европу родственникам, друзьям, а порой и вовсе не знакомым людям. Так, например, он перечислил крупные суммы нескольким совершенно не знакомым ему еврейским семьям, что дало им возможность эмигрировать в США.

В 1942 году Олдос и Мария Хаксли приняли решение удалиться в башню из слоновой кости, точнее, в деревянный домик посреди пустыни Ллано, где они прожили до 1947 года. Эта очередная релокация отражала настроение писателя, желавшего медитативного и вместе с тем деятельного уединения, которое помогло бы справиться с горестными размышлениями, депрессией и разнообразными психосоматическими проблемами. Рядом с хижиной были сад, огород и виноградник. И все эти земли Хаксли с энтузиазмом обрабатывали сами. По свидетельству Пегги Кискадден, бывавшей у них в гостях:

> Они прекрасно обжились, как настоящие американцы, подружившись со всеми фермерами Антилопи-Валлей (Antelope Valley). Подобно им, Олдос все знал о злаковых культурах. Марии, кажется, нравилось в Ллано. И Олдосу. Олдос обожал давить виноград по старинке, босыми ступнями, подвернув штанины. В Ллано он научился водить машину… Для него это много значило, ведь прежде его всегда и всюду возили[47].

Ишервуд, также неоднократно заезжавший в Ллано, свидетельствовал:

> Олдос не смотрел на соседей свысока. Он, казавшийся настолько выше всего, что его окружало, был обворожительно мил. Нередко соседи захаживали в их с Марией хижину и болтали о дикой природе, урожае и всякой всячине — Олдос на равных принимал участие в разговоре[48].

За годы, прожитые в Ллано, Хаксли написал роман «Время должно остановиться» («Time Must Have a Stop», 1944), обширную комментированную антологию «Вечная философия» («The Perennial Philosophy», 1945) и другие тексты нон-фикшен. При этом он не оставил работу сценариста, работая над сцена-

47 Aldous Huxley Oral History Papers. HM 56886. Box 1.
48 Aldous Huxley Oral History Papers. HM 56897—56907. Box 4.

рием «Джейн Эйр». Не забудем и того энтузиазма, с которым он занимался земледелием.

Хаксли были вынуждены покинуть Ллано после того, как у писателя развился сильнейший аллергический дерматит во время работы в саду. Каждый раз по возвращении в пустыню из Лос-Анджелеса болезнь вспыхивала с новой силой. Пришлось перебраться сначала в горы Сан-Габриэль, так как воздух там был чище, а жара слабее. Но в итоге они возвратились в Лос-Анджелес.

Сводки с фронтов нисколько не поколебали отношения Олдоса Хаксли к войне. Даже в глазах некоторых американцев его вполне искренний пацифизм не выглядел убедительным. Так, еще в 1942 году известный астроном, друг Хаксли Эдвин Хаббл, призывал открыть второй фронт, а Анита Лус активно собирала средства в помощь союзникам. Чарли Чаплин на обеде у Хаббла заявил, что он, будучи пацифистом, все же призывает к активным боевым действиям и при случае готов лично перестрелять как можно больше фашистов. Хаксли же твердил, что всякая война — зло. Как его ни уговаривали, он наотрез отказался участвовать в пропаганде второго фронта. Он решительно отмежевался и от критики со стороны Томаса Манна, который категорически отказывался видеть в войне лишь факт кровавой бойни вне зависимости от ее целей. Пацифистский тезис представлялся Манну по меньшей мере неуместным, если не безнравственным.

Все их аргументы не оказали никакого воздействия на Хаксли. Веданта, как уже было сказано, показала ему путь пацифиста во время войны: следует искать то, что объединяет, а не разобщает противников. А этого, в свою очередь, можно достичь лишь постигнув искусство забвения эго. О том же твердил и Херд: «Чтобы стать настоящим пацифистом, следует обрести мир внутри себя. Только тогда ты сможешь и в реальности действовать как пацифист»[49].

В 1946 году во время слушаний по делу о получении американского гражданства Олдос Хаксли, отвечая на протокольный вопрос о том, наденет ли он военную форму, если это понадобится Соединенным Штатам, заявил, что именно пацифизм, а не религиозные убеждения не позволяют ему быть причастным к войне. Судебное заседание было закрыто, и гражданства он так и не получил.

Итоги

Литература и даже наука остались в выигрыше от эмиграции Хаксли (как и Ишервуда): за четверть века, которую Хаксли провел в Соединенных Штатах, он стал одной из самых ярких фигур золотого века Голливуда, написал девятнадцать книг, в том числе романы «После многих лет», «Время должно остановиться», «Обезьяна и сущность» («Ape and Essence», 1948), «Гений и богиня» («The Genius and the Goddess», 1954), а также бесчисленное множество эссе на такие темы, как религия, психофармакология, литература, политика, биоэтика, образование, визуальные искусства и музыка. В 1959 году Американская академия искусств и литературы присудила Хаксли награду как лучшему романисту (до него этой премии удостоились Эрнест Хемингуэй, Томас Манн и Теодор Драйзер).

---

49 Цит. по: *Isherwood Chr*. My Guru and His Disciple. P. 133.

В Калифорнии Олдоса Хаксли окружали не только великие писатели, религиозные мыслители, актеры и композиторы — Томас Манн, Джидду Кришнамурти, Чарли Чаплин, братья Маркс, Игорь Стравинский и другие, но и многочисленные ученые, которые были в своих областях выдающимися фигурами — Эдвин Хаббл, Тимоти Лири, Алан Уоттс, Фриц Перлз, Абрахам Маслоу, Карл Роджерс и т.д. Исследователи, с которыми Хаксли обменивался мнениями, относились к нему исключительно серьезно, порой воспринимая его как коллегу и вовлекая в новаторские проекты[50]. Он был едва ли не единственным писателем, который принимал участие в профессиональных симпозиумах и конгрессах по психиатрии, психологии, медицине, парапсихологии и экологии.

Одним из научных проектов, в которых Хаксли сыграл выдающуюся роль, касался психофармакологии. Сотрудничество писателя с психиатром Хамфри Осмондом, переросшее в дружбу, включало в себя не только совместное теоретизирование, но и контролируемые опыты с веществами, изменяющими сознание, с «психотомиметиками», как поначалу Хаксли предложил назвать лизергиносодержащие препараты. В результате пережитого визионерского опыта он написал трактат «Двери восприятия» («The Doors of Perception», 1953), прославивший его едва ли не больше, чем «Дивный новый мир». По мнению Хаксли, значение психоделиков (psychedelics) — такой термин утвердился в итоге — состояло в том, чтобы, не вызывая привыкания, расширять и изменять сознание с целью достичь визионерского восприятия и получить представление о трансцендентальном Чистом Свете. Профессиональному художнику слова удалось в двух книжках о «веществах» — «Двери восприятия» и «Рай и ад» («Heaven and Hell», 1956) — найти яркий и понятный язык описания и объяснения поразительных видений. Не стоит обвинять Хаксли в профанации: он прекрасно понимал разницу между визионерским опытом и подлинным религиозным преображением. Это не помешало читателям его трактатов поверить: с помощью таблетки можно соприкоснуться с тайной бытия и получить «дармовую благодать». Разумеется, Хаксли не предполагал, что станет зачинателем психоделической революции. Однако демон наркотического дурмана оказался на воле не без влияния его великолепных текстов, немедленно ставших культовыми[51].

По свидетельству его второй жены Лауры Арчеры Хаксли, профессионального музыканта, а затем и психотерапевта, успешно применявшего вещества в работе с трудными клиентами (алкоголиками, невротиками, страдающими неизлечимыми заболеваниями и умирающими), Олдос никогда не изменил своего отношения к психоделическим экспериментам, несмотря на серьезную критику со стороны Томаса Манна, Джидду Кришнамурти, священников и специалистов по восточным религиям. Лаура рассказывала:

> Он ни разу не принял вещество просто так, по случаю. Это имело принципиальное значение, возможно, это было важнее всего, что мы с ним делали. <…> Думаю, до того, как ему представилась возможность попробовать мескалин, у него никогда не было мистических переживаний[52].

---

50 О совместных проектах Хаксли и психологов см.: [Golovacheva 2007].

51 О роли Хаксли в зарождении психоделического культа см.: [Головачева 2011].

52 Из интервью, взятого нами у Лауры Хаксли в июне 2004 года в Голливуде.

Увлечение Хаксли веществами было непосредственно связано с интересом к психотерапии — вне зависимости от конкретного направления, будь то психоанализ, гештальт-терапия и т.д. Весьма критически относясь к классическому психоанализу и бихевиоризму, Хаксли, будучи прирожденным исследователем, глубоко вникал в любую теорию и практику. «Он и мусор изучал бы точно так же, с таким же интересом, с каким изучал психотерапию»[53].

В Америке, кроме писательского труда, работы в голливудских киностудиях и религиоведческих штудий, Хаксли занимался и преподаванием в Калифорнийском университете в Санта-Барбаре, Массачусетском техническом университете, Калифорнийском университете Лос-Анджелеса и других. Невероятная популярность его лекционных курсов и отдельных докладов обусловливалась не только тем фактом, что их читал известный писатель, — этого явно недостаточно для того, чтобы сотни студентов-естественников, а не только гуманитариев, захотели на них присутствовать (некоторые слушатели специально приезжали из других городов). В ряде случаев приходилось радиофицировать не только гигантские лекционные залы, которые не могли вместить всех желающих, но и прилегающие помещения. Не обладай писатель исключительным даром слова, публика, скорее всего, предпочла бы послушать какого-нибудь крупного ученого или профессионального философа. Причина его популярности заключалась в том, что он обращался к своим университетским слушателям как к специалистам и вместе с тем как к личностям, от которых, возможно, зависит будущее не только конкретной науки, но и всего человечества. Весь его курс лекций, прочитанных в Калифорнийском университете Санта-Барбары, был посмертно опубликован под названием «Положение человека» («The Human Situation»)[54].

За десятилетия, проведенные в Калифорнии, в результате многообразных, упорных и целенаправленных усилий Олдос Хаксли постепенно обрел целостное видение самого себя, душевную свободу от диктата разнообразных физических расстройств, научился неплохо контролировать состояние теласознания. Более того, даже мучительный смертельный недуг и изнуряющая противораковая терапия нисколько не ослабили активность писателя, его интерес к науке, литературе и обыкновенной жизни. Так, в марте 1963 года, за полгода до смерти, он полетел в Рим на конференцию ООН по организации кампании против голода. Тогда же он получил аудиенцию у папы Иоанна XXIII.

Подытожим сказанное: выбор в пользу жизни вдали от Англии — в особенности в тех землях, где царит «солнце, великий бог», — был сделан Олдосом Хаксли задолго до переселения в Америку. Добровольная экспатриация, *непривязанность к определенному «дому»*, очевидно, составляли константы его характера. Даже четвертьвековое пребывание в США и попытка получить там гражданство не сделали его американским писателем. Он не прилагал никаких усилий для того, чтобы скорректировать идентичность, избавившись от «английскости», — изменить, как это сделал Ишервуд, акцент, орфографию и привычки на американский лад. Напротив, Хаксли с его безошибочно узнаваемым оксфордским выговором и манерами оставался в глазах публики типичным англичанином. Переселение за океан, которое в какой-то степени

53 Там же.

54 *Huxley A.* The Human Situation: Lectures at Santa Barbara, 1959 / Ed. by P. Ferrucci. New York; Hagerstown; San Francisco: Harper & Row, 1977.

было бегством от войны и, как он думал, возможной революции, стало особым личностным квестом, поиском философии вечности (perennial philosophy), нового интегрального мировоззрения, основанного в том числе и на практике веданты. Главная цель его существования заключалась в поиске смысла индивидуального бытия наравне с поиском общественного блага и, что еще важнее, способа примирения одного с другим. Написанный в Америке итоговый роман Хаксли «Остров» («Island», 1962) явственно свидетельствует о том, что он достиг непротиворечивого представления об утопии как реализуемом проекте. Ему удалось облечь свои идеалы и надежды в столь привлекательные образы, что это произведение стало программным для нескольких поколений. Буквально все стороны жизни, изображенные в этом романе, стали идеальными ориентирами эпохи нью-эйдж. Как видим, пребывание в Америке, изначально вынужденно-добровольное, предоставило в его распоряжение неограниченный выбор стилей жизни и творческих контактов, дало Хаксли бесценный опыт, удовлетворив его широчайшие интересы и стимулировав писательский дар.

Таким образом, итоги творческой биографии О. Хаксли существенно корректируют знаменитый тезис Теодора Адорно: «В эмиграции всякий без исключения интеллектуал — “человек поврежденный”»[55]. В релокации Олдос Хаксли «распрямился».

Библиография / References

[Головачева 2011] — *Головачева И.* Двери восприятия // Культ как феномен литературного процесса: автор, текст, читатель / Отв. ред. М.Ф. Надьярных, А.П. Уракова. М.: ИМЛИ РАН, 2011. С. 193—211.

(*Golovacheva I.* Dveri vospriyatiya // Kul't kak fenomen literaturnogo protsessa: avtor, tekst, chitatel' / Ed. by M.F. Nad'yarnykh, A.P. Urakova. Moscow, 2011. P. 193—211.)

[Головачева 2017] — *Головачева И.* Путеводитель по «Дивному новому миру» и вокруг. М.: Языки славянских культур, 2017.

(*Golovacheva I.* Putevoditel' po “Divnomu novomu miru” i vokrug. Moscow, 2017.)

[Baxter 1976] — *Baxter J.* The Hollywood Exiles. London: Macdonald & Jane's Publishers, 1976.

[Dunaway 1989] — *Dunaway D.K.* Huxley in Hollywood. New York; London; Toronto: Doubleday, 1989.

[Ellis 2015] — *Ellis St.* British Writers and the Approach of World War II. New York: Cambridge University Press, 2015.

[Flugge 2008] — *Flugge M.* Das flüchtige Paradies: Kunstler an der an der Côte d'Azur. Berlin: Aufbau TB, 2008.

[Golovacheva 2007] — *Golovacheva I.* Theories of the Mind and Psychotherapy in the Works of Aldous Huxley // Aldous Huxley, Man of Letters: Thinker, Critic and Artist / Ed. by B. Nugel, U. Rasch and G. Wagner. Berlin: LIT Verlag, 2007. P. 123—139.

[Golovacheva 2018] — *Golovacheva I.* In Search of the Doppelganger: Homecoming from Exile // European Writers in Exile / Ed. by R.C. Hauhart, J. Birkenstein. Lanham (Maryland): Lexington Books, 2018. P. 169—185.

[Golovacheva 2023] — *Golovacheva I.* From “The Best Picture” to “The Dancing Shiva”: Aldous Huxley's Choice of the Greatest Works of Art // Aldous Huxley Annual. 2023. Vol. 22. Berlin: LIT Verlag, 2023. P. 185—200.

55 *Адорно Т.В.* Minima moralia. Размышления из поврежденной жизни / Пер. с нем. А. Белобратова; под ред. Т. Зборовской. М.: Ad Marginem, 2022. С. 41.

[Green 2018] — *Green N.B.* Children of the Sun: A Narrative of Decadence in England after 1918. Mount Jackson, VA: Axios Press, 2018.

[Hornung 2004] — *Hornung A.* Out of Place: Extraterritorial Existence and Autobiography // Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. 2004. Vol. 52. Nr. 4. P. 367—378.

[Iltis 2019] — *Iltis G.* The Huxleys in Sanary (1930—1937): The Story of Fosca Gori // Aldous Huxley Annual. 2019. Vol. 19. Berlin: LIT Verlag, 2019. P. 219—242.

[MacDonald 2009] — *MacDonald P.* Louis MacNeice's War // The Oxford Handbook of British and Irish War Poetry / Ed. by J. Kendall. New York: Oxford University Press, 2009. P. 377—397.

[Mauthner 2007] — *Mauthner M.* German Writers in French Exile 1933—1940. London: Vallentine Mitchell, 2007.

[Meckier 2001] — *Meckier J.* Aldous Huxley's American Experience // Aldous Huxley Annual. 2001. Vol. 1. Berlin: LIT Verlag, 2001. P. 227—239.

[Morley 2006] — *Morley Sh.* The Brits in Hollywood: Tales from the Hollywood Raj. London: Robson Books, 2006.

[Nieradka 2010] — *Nieradka M.L.* Die Hauptstadt der deutschen Literatur: Sanary-sur-Mer als Ort des Exils deutschsprachiger Schriftsteller. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2010.

[Overy 2010] — *Overy R.* The Twilight Years: The Paradox of Britain between the Wars. New York: Penguin Books, 2010.

[Palmier 2006] — *Palmier J.-M.* Weimer in Exile: The Antifascist Emigration in Europe and America / Transl. by D. Fernbach. London: Verso, 2006.

[Parker 2004] — *Parker P.* Isherwood: A Life Revealed. New York: Random House, 2004.

[Rohmann 2020—2021] — *Rohmann G.* Aldous Huxley and the Community of German and Austrian Refugees in France // Aldous Huxley Annual. 2020/2021. Vol. 20/21. Berlin: LIT Verlag, 2020—2021. P. 281—287.

[Scott 2010] — *Scott I.* From Pinewood to Hollywood: British Filmmakers in American Cinema, 1910—1969. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

[Sexton 2005] — *Sexton J.* Aldous Huxley aka Condé Nast's "Staff of Experts," Part I // Aldous Huxley Annual. 2005. Vol. 5. Berlin: LIT Verlag, 2005. P. 1—10.

[Sexton 2016] — *Sexton J.* An Aldous Huxley Miscellany of Uncollected Essays, Together with a Checklist of the "Marginalia" Essays from *The Athenaeum* // Aldous Huxley Annual. 2016. Vol. 16. Berlin: LIT Verlag, 2016. P. 1—7.

[Sexton 2020—2021] — *Sexton J.* Aldous Huxley on France and French Literature // Aldous Huxley Annual. 2020—2021. Vol. 20—21. Berlin: LIT Verlag, 2020—2021. P. 229—264.

[Stallworthy 1995] — *Stallworthy J.* Louis MacNeice: A Biography. London: Faber and Faber, 1995.

[Taylor 1983] — *Taylor J.R.* Strangers in Paradise: The Hollywood Émigrés 1933—1950. London: Faber and Faber, 1983.

Ольга Панова

Черные среди красных:

АФРОАМЕРИКАНСКИЕ ЭКСПАТРИАНТЫ И ЭМИГРАНТЫ В СССР 1930-х ГОДОВ[1]

Olga Panova

Blacks Among Reds: African American Expatriates and Emigrants in the USSR in the 1930s

Ольга Панова (доктор филологических наук; ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник / МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор) olgapanova65@mail.ru.

Ключевые слова: советско-американские культурные контакты, эмиграция, экспатрианты, афроамериканцы, мемуары, 1930-е годы

УДК: 821.111(73).0+821.161.1P.0
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_164

В статье рассматривается феномен афроамериканской эмиграции в СССР 1930-х годов. В первой части представлены истории афроамериканских коммунистов (Ловетт Форт-Уайтмен, Виллиана Берроуз и др.), во второй — судьбы «попутчиков», технических специалистов, журналистов, деятелей культуры (Гомер Смит, Вейланд Родд, Ллойд Паттерсон и др.). Рассмотрение отдельных кейсов в их индивидуальном своеобразии тем не менее позволяет воссоздать общую картину и проследить, в какой мере расово-культурная идентичность, идеологические взгляды и профессиональная принадлежность обусловили специфику афроамериканского сообщества в сталинском СССР. В статье использованы документы и материалы из фондов российских архивов.

Olga Panova (Dr. habil.; Head Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences / Professor, Lomonosov Moscow State University) olgapanova65@mail.ru.

Key words: Soviet-American cultural contacts, emigration, expatriates, African Americans, memoirs, 1930s

UDC: 821.111(73).0+821.161.1P.0
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_164

This paper examines the phenomenon of African American emigrants and expatriates in the Soviet Union in the 1930s. The first part is devoted to African American communists (Lovett Fort-Whiteman, Williana Jones Burroughs, etc.), the second to “fellow travellers” — technical and agricultural specialists, journalists, artists (Homer Smith, Wayland Rudd, Lloyd Patterson, etc.). Case studies focusing on individual life stories offer a generalized vision of the phenomenon in which ideology, ethnic/racial, cultural, and professional identity define the peculiar world of the small African American community in Stalin’s USSR. The article uses primary source materials from the Russian archives.

Афроамериканские коммунисты: между идеологией и реальностью

Взаимное притяжение Советской России / СССР и «Афроамерики» обозначилось сразу же после революции 1917 года. Расовый вопрос в США с самого начала привлекал внимание архитекторов русской революции. В Коминтерне с момента его основания зрела идея созыва всемирного негритянского съезда

1 Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00393 «Россия/СССР и Запад: встречный взгляд. Литература в контексте культуры и политики в XX веке», https://rscf.ru/project/23-18-00393/.

под эгидой мирового коммунистического движения[2]; Джон Рид составил на имя Г.Е. Зиновьева большую докладную записку о положении негров в Америке[3]. На рубеже 1922—1923 годов в Коминтерне было создано Негритянское бюро Восточного секретариата Исполком Коминтерна (ИККИ)[4]. Сто двадцать дел Негритянского бюро, сохранившиеся в Российском государственном архиве социально-политической истории[5], содержат документацию, которая позволяет реконструировать масштаб работы, проводившейся Коминтерном в 1920—1930-х годах в США и «Черной Атлантике».

Для левых афроамериканских интеллектуалов главным в СССР был факт законодательного запрета расизма и миф о полном искоренении бытового расизма. Именно отсутствие дискриминации и сегрегации было мощным импульсом, побуждавшим их ехать в СССР для знакомства со страной, для учебы, работы. Принимающая сторона, приглашая их, всегда имела в виду пропагандистские цели, однако роль чернокожих эмигрантов отнюдь не сводилась к пропаганде: они, бесспорно, внесли вклад в культуру и экономику страны. Реконструкция и осмысление этих кейсов, сочетающих и типичное, и неповторимо-индивидуальное, позволяют ярче представить разнообразие мотивов и побуждений, стоявших за решением переехать в Советский Союз, сложность и многовекторность феномена афроамериканской эмиграции в СССР.

Небольшое афроамериканское «комьюнити» в Советском Союзе 1920—1930-х составляли политические эмигранты — черные коммунисты; технические и сельскохозяйственные «спецы»-профессионалы; литераторы, деятели культуры и журналисты. Первыми, уже в середине 1920-х годов, в новой России стали появляться представители первой категории, поскольку в СССР начинает работать программа подготовки чернокожих кадров для мирового коммунистического движения. Одним из первых ее участников стал Ловетт Хьюи Форт-Уайтмен (Lovett Huey Fort-Whiteman, 1889—1939) — уроженец Далласа, закончивший престижный негритянский Университет Таскиги с дипломом инженера-механика, но мечтавший об артистической карьере и романтически увлекшийся Мексиканской революцией. В 1920-е годы он дружил с известными чернокожими социалистами и профсоюзными лидерами, участвовал в движении «новых негров» и Гарлемском ренессансе, пробовал себя в качестве публициста и автора рассказов. Под влиянием своего друга, леворадикального карикатуриста Роберта Майнора, очевидца русской революции, Форт-Уайтмен вступил в компартию США в 1919 году, вскоре после ее создания. В 1924 году он впервые приехал в СССР (под партийным псевдонимом Джеймс Джексон) на V Конгресс Коминтерна, где выступил с резкой критикой американской компартии за отсутствие работы с негритянскими массами[6]. В Москве он активно участвовал в деятельности Негритянского бюро Комин-

2 См.: Письмо Малого бюро ИККИ от 25 февраля 1919 года Джону Риду и др. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 495. Оп. 155. Д. 1.

3 Докладная записка Джона Рида Г. Зиновьеву о негритянском вопросе в США, 31 декабря 1919 года. Там же. Л. 3—11.

4 Выписка из решения ИККИ по негритянскому вопросу (18 декабря 1922 года). РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 155. Д. 2.

5 РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 155.

6 *Джемс Джексон* [*Форт-Уайтмен Л.*]. Негры в Америке // Коммунистический интернационал. 1924. Декабрь. Т. 8. № 37. С. 254—260.

терна[7], отучился в Коммунистическом университете трудящихся Востока (КУТВ), сблизился с Н.М. Бухариным и Г.Е. Зиновьевым, с которыми поддерживал контакт до Московских процессов.

По возвращении из СССР в октябре 1925 года Форт-Уайтмен становится основателем и харизматичным лидером Американского негритянского рабочего конгресса (American Negro Labor Congress, ANLC). Благодаря Форт-Уайтмену Коммунистическая партия (КП) США достигает беспрецедентных успехов в вербовке афроамериканцев. В числе тех, кого Уайтмен привел в компартию, были люди, ставшие заметными фигурами не только в американском партаппарате, но в Коминтерне: Гарри Хейвуд (настоящее имя Хейвуд Холл) и его брат Отто Холл, Уильям Л. Паттерсон, Рой Махони. Гарри Хейвуд отмечал актерский талант Форт-Уайтмена: вербуя рекрутов для Советов, он «изображал русский стиль в одежде: надевал длинную мужскую рубашку, доходившую ему почти до колен, декоративный пояс, высокие сапоги и меховую шапку. Это был настоящий черный казак, прогуливающийся по чикагскому Саутсайду»[8].

В 1928 году Форт-Уайтмен приехал в Советский Союз на VI Конгресс Коминтерна, после чего планировал вернуться в Штаты, к работе в ANLC. Однако Коминтерн отозвал его с этого поста, предложив ему в качестве компенсации работу в Москве. Главную роль в таком решении сыграли два обстоятельства. Во-первых, Форт-Уайтмен был не согласен с программой КП США по решению расового вопроса, которая предполагала создание негритянской социалистической республики на основе Черного пояса — южных штатов с большим процентом негритянского населения. Во-вторых, его возвращению воспротивились влиятельные черные коммунисты: «Новых черных партийных лидеров отнюдь не радовала перспектива иметь возле себя разжалованного соперника, и, чтобы убрать его с дороги и в качестве утешительного приза за прежние заслуги, Коминтерн предложил ему работу в Москве» [The Soviet World… 1998: 218]. Так приезд в Москву в 1928 году обернулся эмиграцией — вначале добровольной, а затем вынужденной: ловушка захлопнулась, и в США Форт-Уайтмен больше не вернулся никогда.

В Москве Форт-Уайтмен влился в небольшую местную колонию афроамериканских экспатриантов, вступил в ВКП(б) (1929), сотрудничал с газетой «Moscow Daily News», женился «на русской еврейке, работавшей в московском исследовательском институте. Они жили в сырой, темной комнате в Газетном переулке, в полутора кварталах от Центрального телеграфа»[9]. По свидетельству своих чернокожих соотечественников-экспатриантов журналиста Гомера Смита и технического специалиста Роберта Робинсона[10], он преподавал в Москве в англо-американской школе, выступал с пропагандистскими лекциями об

---

7 См.: РГАСПИ. Ф. 495. Оп. 155. Д. 25—27, 37, 38.

8 *Haywood H.* Black Bolshevik: Autobiography of an Afro-American Communist. Chicago: Liberator Press, 1978. P. 144.

9 *Smith H.* Black Man in Red Russia. Chicago: Johnson Publ., 1964. P. 78. В книге Гомера Смита «Чернокожий в красной России» Ловетту Форт-Уайтмену посвящена глава «Исчезновение чикагца» (A Chicagoan Disappears. P. 77—83). Далее ссылки на это издание даны в тексте с пометой (Smith 1964).

10 *Робинсон Р.* Черный о красных. 44 года в Советском Союзе. Автобиография черного американца / Пер. с англ. Г. Лапиной. СПб.: Симпозиум, 2012. С. 399. Далее ссылки на это издание даны в тексте в скобках с пометой (Робинсон 2012).

американском расизме, а также сотрудничал с МГУ, участвуя в разработках в области рыбного хозяйства (см. также: [Tzouliadis 2009]). В 1932 году Форт-Уайтмен в качестве консультанта участвовал в подготовке сценария несостоявшегося фильма о расовой проблеме в США «Черные и белые».

Однако тучи над ним продолжали сгущаться. В 1932-м его исключили из ВКП(б) «за неуплату взносов»; в 1933 году он подал заявление в Коминтерн и КП США с просьбой разрешить ему вернуться на родину, но получил отказ [The Soviet World… 1998: 219].

Ф.И. Фирсов, первый исследователь, реконструировавший трагическую историю Форт-Уайтмена на основе найденных им архивных документов из фонда Коминтерна (см.: [Ibid.: 218—227]), доказал, что обвинения против Форт-Уайтмена и его арест были основаны на характеристиках, которые давались ему американскими товарищами по партии, и в первую очередь собратьями по расе, влиятельными черными коммунистами — У.Л. Паттерсоном, Дж.У. Фордом, которые в своих отчетах и донесениях инкриминировали ему троцкизм и контрреволюционную деятельность. Паттерсон, например, сообщал, что Форт-Уайтмен открыто провозглашает антипартийную линию в расовой и национальной политике, что его целью является разложение негритянских элементов, что он действует в интересах американского консульства [Ibid.: 221—222, 343].

В начале 1937 года Форт-Уайтмен подал еще одно прошение о возвращении на родину, снова получил отказ, а вскоре был арестован, 1 июля был осужден за «антисоветскую агитацию» и контрреволюционные взгляды и приговорен к высылке в Семипалатинск, где прожил около года, работая учителем в местной школе. Но террор набирал обороты, и уже 8 мая 1938 года приговор был пересмотрен: Уайтмен был осужден по более тяжким статьям как контрреволюционер, шпион и троцкист, приговорен к пяти годам ИТЛ и отправлен под Магадан, в Юглаг [Ibid.: 222], где должен был добывать золото на колымских приисках в системе Дальстроя. Р. Робинсон сообщает в своих мемуарах:

> В 1959 году я узнал о его судьбе от своего знакомого, а тот — от одного русского, бывшего заключенного… Он рассказал, что в лагере работал с Уайтманом в одной бригаде. Всякий раз, когда Ловетт не мог выполнить норму, его жестоко избивали; ему выбили все зубы. Здоровье его было окончательно подорвано, и он умер от истощения (Робинсон 2012: 399).

От непосильной работы, побоев, недоедания и сурового климата здоровье Форт-Уайтмена быстро разрушилось, и в январе 1939 года он скончался в возрасте 44 лет в лагерной больнице поселка Усть-Таежный [The Soviet World… 1998: 222—227] (см. также: [Carew 2009: 182—183; Tzouliades 2009: 98—99]).

На данный момент Ловетт Форт-Уайтмен — единственный афроамериканец, о котором известно, что он был репрессирован в СССР в период сталинизма. У других чернокожих коммунистических лидеров, в том числе и завербованных Уайтменом, жизнь в СССР складывалась удачно. Отто Холл, Гарри Хейвуд, Уильям Л. Паттерсон, Джордж Пэдмор прошли через обучение в коминтерновской кузнице кадров КУТВ, после обучения оставались в Москве для работы, и это становилось трамплином для их карьерного взлета: Хейвуд четыре года (1926—1930) колесил по стране, проявил себя как последовательный сталинист, воюя с левой оппозицией Троцкого и правой оппозицией Бухарина. Паттерсон прожил в СССР три года (1927—1930), успев за это время завести русскую жену, которая родила ему двух дочерей (обе они остались в России).

Пэдмор за два года в Москве (1929—1930) сделал стремительную карьеру — остался работать в Профинтерне, был избран в Моссовет и сотрудничал в газете «Moscow Daily News» [Blakely 1979: 91—93; Carew 2009: 27—48].

Ловетт Форт-Уайтмен и чернокожие аппаратчики, обласканные в СССР, пробившиеся в верхние партийные эшелоны, — два полюса, между которыми помещаются истории целого ряда коммунистов, не переживших подобных взлетов и падений. Таковы, например, случаи Генри Скотта из Нью-Йорка и Роберта Росса (Robert Ross, настоящее имя Gary Johnson) из Миннеаполиса. Джонсон-Росс и Скотт прибыли учиться в КУТВ в 1928 году, были исключены оттуда за плохое поведение [McClellan 1993: 377], но остались в Москве. Скотт нашел работу в оркестре Александра Цфасмана — танцевал чечетку; женился на выпускнице Института иностранных языков, у них родилась дочь Марджори Скотт, окончившая балетное училище при Большом театре и ставшая танцовщицей. Однако семейная жизнь Скотта не сложилась — его так и не приняли родственники жены, и в итоге супруги развелись. Скотт женился вторично, и в 1938 году уехал с женой в США (см. о нем: [Silsby 2018: 43—76]).

Роберт Росс прожил в Москве всю оставшуюся жизнь, сделав «неоднозначную карьеру в качестве актера, лектора и бонвивана» [McClellan 1993: 377]. Р. Робинсон включил в свои мемуары большой очерк о Россе, которого он хорошо знал и обрисовал очень живо. Робинсон, человек глубоко верующий, не говорит прямым текстом, но явно намекает, что Росс продал душу князю мира сего, — став кремлевским пропагандистом, «ради материального благополучия он согласился распространять по всему Советскому Союзу искаженную информацию об Америке» (Робинсон 2012: 335) и демонстрировать перед гостями СССР лубочный образ Советской страны. Выстраивая рассказ о Россе как историю о заблудшем грешнике, Робинсон говорит о конце его жизни — обнищании, внезапной страшной болезни, одиночестве и смерти как о расплате за дьявольскую сделку (Там же: 338).

Роберт Росс смог адаптироваться к советской системе и сумел провести большую часть своей жизни в СССР, наслаждаясь номенклатурными жизненными благами. Тем, кто оказался менее гибким и более принципиальным, сохранявшим веру в аскетический коммунистический идеал, пришлось гораздо труднее. Яркий пример тому — Виллиана «Лиана» Джонс-Берроуз (Williama “Liana” Jones Burroughs, 1882—1945), школьная учительница из Нью-Йорка, которая в сентябре 1926 года вступила в компартию США и вскоре сделала журналистскую карьеру: в 1926—1935 годах в левой прессе США у нее вышло больше двадцати статей (под настоящим именем и под псевдонимом Мэри Адамс). В СССР в «Вестнике иностранной литературы» (1928. № 10) был напечатан перевод ее большой статьи о Гарлемском ренессансе: Виллиана была вхожа в мир литературы, театра, артистической богемы.

В июле 1928 года Виллиана вместе с двумя младшими сыновьями Чарльзом и Нилом приехала в Москву на VI Конгресс Коминтерна. Познакомившись в ходе «культпоказов» с советской системой образования, она решила оставить сыновей в советской школе-интернате. Летом 1929 года она снова посетила СССР, затем провела там год (1930—1931), работая в Коминтерне. Наконец, в октябре 1935 года она отправилась в Москву по приглашению Анны-Луизы Стронг работать в газете «Moscow Daily News» корреспондентом и редактором, а в 1937 году устроилась во Всесоюзный радиокомитет редактором и диктором англоязычных программ на «Radio Moscow».

В годы Второй мировой войны Джонс-Берроуз дважды (в 1940-м и 1942-м) пыталась добиться разрешения вернуться на родину, но ей отказывали, мотивируя это нехваткой англоязычных редакторов и дикторов в условиях военного времени [The Secret World… 1995: 201—202]. Осенью 1941 года она была эвакуирована в Куйбышев, где велось интенсивное радиовещание. Впоследствии ветеран советского пропагандистского радио Джо Адамов вспоминал:

> С нами работала негритянка Виллиана Берроуз. Она очень плохо говорила по-русски и каждый раз ломала язык, пытаясь выговорить названия русских деревень. <…> …она сочувствовала нам и добровольно оставалась с нами, пока шла война, разделяя с нами все тяготы и, как все мы, получала продуктовую карточку сотрудника (цит. по: [Carew 2009: 178]).

В Куйбышеве эвакуированных расселяли по домам и квартирам, часто неотапливаемым и малопригодным для жизни. Гомер Смит рассказывает в своих мемуарах:

> В первую мою неделю в Куйбышеве я встретил старую американку, негритянку Виллиану Берроуз, ветерана американской компартии. <…> Ей и еще одной диктор-ше-британке выделили комнатушку в холодном подвале на улице Куйбышева. Старая негритянка страдала от недоедания и была слишком плохо одета (как и десятки тысяч эвакуированных в Куйбышеве), чтобы выдержать сильный холод, который дошел от Сибири до Волги и сковал город. Мне было жаль старую женщину, и я нередко покупал ей несколько бутылок водки в специальном дипломатическом магазине, в который пускали иностранных корреспондентов. Она не пила эту «московскую ослиную мочу», но сумела с выгодой распорядиться водкой, обменивая ее на еду и одежду. Вернувшись в Москву после войны, она призналась мне, что сыта по горло жизнью в России (Smith 1964: 127).

Виллиана Джонс-Берроуз с благодарностью приняла помощь собрата по расе. В Москве она воссоединилась со своими сыновьями (старший ее сын Чарльз был мобилизован и служил в Красной армии военным шофером), а после окончания войны смогла вместе с детьми вернуться в США, но по возвращении она прожила всего несколько месяцев и уже в декабре 1945-го умерла в Нью-Йорке.

Между двумя противоположностями — ловким приспособленчеством «трикстера» Роберта Росса и правоверной коммунисткой, идеалисткой Виллианой Джонс-Берроуз, — помещается случай писателя, журналиста, критика, редактора Юджина Гордона (Eugene Gordon, 1891—1974). Выпускник Говарда, одного из старейших негритянских университетов, по специальности «Английский язык и литература», отмеченный боевыми наградами ветеран Первой мировой, Гордон в 1919 году поселился в престижном районе Бостона, печатался в крупных белых и негритянских журналах («American Mercury», «Opportunity», «Nation» и др.), в 1925 году создал свой литературный клуб — Saturday Evening Quill Club и в 1928—1930 годах выпустил три его литературных ежегодника-альманаха [Davis, Mitchell 2009].

С началом Великой депрессии Гордон, как и многие либеральные интеллектуалы, стремительно полевел: в 1931 году вступил в компартию, стал одним из основателей бостонского Клуба Джона Рида и его органа, журнала «Leftward», начал публиковаться в центральной коммунистической прессе — «New Masses» и «Daily Worker», а также печататься и упоминаться в советской пе-

риодике. В английской версии «Интернациональной литературы» (1934. No. 1) выходит его автобиографичный рассказ «Ужасы детства на Юге» (Southern Boyhood Nightmares), и одновременно в русской версии «Интернациональной литературы» (1934. № 1) был напечатан перевод его статьи, вышедшей в «New Masses»[11]. В ней Гордон попытался предложить марксистский анализ черной литературы, который, однако, ощутимо отдавал фрейдизмом (см. подробный анализ этой статьи Гордона: [Solomon 1998: 277—278]):

> Эта искусственно созданная нация (американские негры. — *О.П.*) неизбежно породила нездоровую культуру. Превращаясь в нацию, негры оставались, однако, подчиненной нацией, более того — нацией рабской. Естественный выход для национальных устремлений был закрыт, и это вызвало национальный психоз[12].

Творчество авторов Гарлемского ренессанса Гордон охарактеризовал как «декадентское», отражающее состояние упадка, в который вступила буржуазия после мировой войны. Декадансом Гордон объясняет и моду 1920-х годов на негритянскую культуру: «пресыщенная буржуазия» ринулась искать «что-то вкусное на задворках старого порядка» и обратилась к неграм[13].

Выступая с разгромной критикой, Гордон проявил себя как чернокожий «рапповец» из американского Клуба Джона Рида: он с размаху пригвоздил к позорному столбу крупнейших авторов Гарлемского ренессанса, составивших цвет и славу афроамериканской литературной традиции, будучи сам литератором и критиком, мягко говоря, далеко не первого ряда. О том, как его собственное творчество оценивали товарищи в Москве, свидетельствует его переписка с редакцией «Интернациональной литературы»: Гордон упорно предлагает для публикации одно свое стихотворение за другим и каждый раз получает решительный отказ, порой сопровождаемый отповедью[14].

К 1935 году Гордон принял решение пожить и поработать в СССР — оно созрело у него в результате общения с соотечественниками, осевшими в Москве, особенно с Уолтом Кармоном, который тогда работал редактором англоязычной «Интернациональной литературы»; как свидетельствует их сохранившаяся переписка, Кармон помогал Гордону с трудоустройством и переездом[15].

Двадцать шестого — двадцать восьмого апреля 1935 года Гордон принимал участие в Первом конгрессе американских писателей, на котором была создана Национальная писательская лига США, а затем приехал в СССР, где 2 июня выступил в Москве с подробным докладом о только что прошедшем писательском конгрессе и ответил на вопросы. Среди присутствующих были представители Коминтерна, Международного объединения революционных писателей, Международного объединения революционных театров, Издательства иностранных рабочих и разных советских литературных институций, в том числе С. Динамов, М. Аплетин, А. Станде, переводчики И. Кашкин, В. Топер, Н. Дарузес, А. Елеонская, Н. Камионская, критик М.В. Урнов, С. Третьяков, Анна-Луиза Стронг,

---

11 *Gordon E.* Negro Novelists and the Negro Masses // New Masses. 1933. July. Vol. 8. No. 11. P. 16—20.

12 *Гордон Ю.* Негритянская литература в Америке / Пер. с англ. Ел. Романовой // Интернациональная литература. 1934. № 1. С. 94.

13 Там же. С. 96.

14 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 830.

15 Там же. Ед. хр. 812.

Уолт Кармон и др. Копии доклада были отправлены заместителю заведующего Англо-американским секретариатом Коминтерна И.Г. Мингулину и А.С. Щербакову, занимавшему тогда пост оргсекретаря Союза писателей СССР[16].

Гордон прожил в Москве два с половиной года в качестве журналиста «Moscow Daily News». Он писал на самые разные темы — о стахановском движении, искоренении преступности и проституции в СССР, советском цирке, московском зоопарке, колхозах, строительстве метро, ездил в командировки и готовил репортажи из разных концов Советского Союза.

В самый разгар Большого террора он взял интервью у генерального Прокурора СССР А.Я. Вышинского[17], в котором Вышинский сообщил, что по всей стране уголовники — «бандиты, грабители, растратчики и некоторые убийцы» — стали массово сдаваться властям, чтобы понести заслуженное наказание и начать новую жизнь, поскольку даже на уголовные элементы оказывает влияние идущее вокруг социалистическое строительство и принятие новой Конституции. Прокурор СССР подчеркивал, что эти уголовники «морально стоят выше преступников-троцкистов». Публикация Гордона появилась ровно за два месяца до приговора Форт-Уайтмену, которого 1 июля 1937-го отправили в ссылку в Казахстан.

В 1938-м Гордон вернулся на родину, где продолжал публиковаться в «Daily Worker», увлекался рисованием, а также писал длинный автобиографический роман «Пикник в Кортхауз-сквер» (Picnic in Court House Square) [Davis, Mitchell 2009: 404]. Гордон пробовал себя в разных амплуа и везде демонстрировал средние достижения, оставаясь человеком трудолюбивым и респектабельным. Среди бурь и катастроф XX столетия он прошел «между струй», не приближаясь к опасным крайностям. Он не вступал в сделку с совестью, подобно Россу, поскольку сохранял безмятежную веру в правоту дела коммунизма, и, в отличие от Виллианы Берроуз, ему удалось избежать разочарования в идеалах. Он не попал под каток репрессий — а, напротив, находясь в СССР в самые страшные годы Большого террора, прилежно изготавливал репортажи о социалистическом строительстве в СССР.

«Спецы» и деятели культуры

Может быть, не так контрастно, но порой не менее драматично складывались судьбы экспатриантов и эмигрантов, которые не были коммунистами и оказались в СССР, потому что надеялись в полной мере реализовать свои профессиональные способности в свободном от расизма обществе. Очень выразительно пишет об этом в самом начале своих мемуаров Гомер Смит, объясняя, почему он, выпускник Университета Миннесоты по специальности «Журналистика», решил оправиться в Советскую Россию:

> Что заставило меня, двадцатидвухлетнего американского негра, предпринять долгое путешествие из Миннеаполиса в Москву? Быть свободным, сохранять достоинство — ради таких привилегий некоторые готовы отправиться куда угодно

16 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 1. Ед. хр. 21.

17 *Gordon E.* Lawbrerakers in Countrywide Movement to Leave Old Life for the New // Moscow Daily News. 1937. May 1.

> и пожертвовать чем угодно. Я хотел… избежать тех обид, которые обычно выпадают на долю цветным в Соединенных Штатах. Решение казалось простым: Россия была единственным местом, где отсутствовала любая расовая дискриминация. <…> Я жадно читал репортажи о советском эксперименте, о пятилетке и бесклассовом обществе, создававшемся в России. «Daily Worker» пламенно писала о Советской России как о политической системе, которая ратует за социальную справедливость для всех угнетенных. <…> Наконец однажды, после жаркой перепалки в ресторане, где меня отказывались обслуживать, я принял решение (Smith 1964: 1—2).

Совершенно так же объясняет причины своего решения отправиться работать в СССР уроженец Ямайки, гражданин США Роберт Робинсон (1906—1994), трудившийся рабочим на заводе Форда:

> У Форда я зарабатывал 140 долларов в месяц… Русский предложил мне 250, бесплатное жилье, обслугу, месяц оплачиваемого отпуска, автомобиль, бесплатный проезд в обе стороны. <…> Я представил, сколько препятствий нужно преодолеть, чтобы добиться чего-то в расистской Америке, вспомнил, что всего три месяца назад линчевали брата одного из моих друзей, и принял решение. Прочел контракт и поставил подпись (Робинсон 2012: 25).

История Робинсона хорошо известна благодаря переводному изданию его мемуарной книги «Черный о красных. 44 года в Советском Союзе». Робинсон был одним из «технических специалистов», то есть из тысяч американских «спецов», белых и чернокожих, которые подписывали контракты с «большевиками» и ехали в СССР с убеждением, что от них ждут только честного труда и четкого исполнения своих обязанностей, а взамен они получат достойную плату и социальное признание. Многие из этих специалистов и членов их семей по возвращении публиковали травелоги и мемуары о своей жизни и работе в СССР. Эти свидетельства до сих пор в массе своей остаются вне поля зрения исследователей. Русских переводов этой литературы также почти нет; мемуары Робинсона — редкое исключение. Тем не менее лакуны постепенно заполняются, в том числе и в области афроамериканских свидетельств.

После пионерского исследования Элисон Блейкли «Россия и негры: чернокожие в русской истории и мысли» (1979) Дж. Кэрью реконструировала историю делегации из двенадцати чернокожих специалистов по сельскому хозяйству, приехавших в СССР 7 ноября 1931 года. Все они были выпускниками и сотрудниками лучших негритянских университетов и специализированных колледжей и владели разными профессиями: хлопководство, агрономия, строительство, животноводство, ирригация, агрохимия [Carew 2009: 97]. Главный мотив, который стоял за решением поехать на работу в СССР, был все тем же: «В качестве технических специалистов они хотели вложить свой интеллект и свой труд в советские проекты, поскольку их родина не особенно нуждалась в них как в профессионалах» [Ibid.: 99].

Группа была направлена в Среднюю Азию — поднимать сельское хозяйство в Узбекистане, Таджикистане, Туркмении. На экспериментальной станции под Ташкентом афроамериканские «спецы» занимались выращиванием хлопка, сахарной свеклы, арахиса и других культур. Ими был сделан целый ряд открытий и усовершенствований: например, Джон Саттон (John Sutton) внедрил новую технологию изготовления веревок, используя в качестве сырья

рисовую солому — это изобретение позволило отказаться от закупок джута в США (Робинсон 2012: 355—356).

Главным организатором «сельскохозяйственного десанта» был Оливер Голден (Olver Golden, 1892—1940), с детства работавший на хлопковой плантации. Одноклассник Гарри Хейвуда, он поступил в Таскиги и после университета, столкнувшись с расизмом при поиске работы, заинтересовался левыми идеями, был рекрутирован в компартию Ловеттом Форт-Уайтменом, и в 1925 году поехал на два года учиться в КУТВ. Именно Голден вел переговоры с советской стороной, настаивая на том, что для афроамериканских специалистов будет особенно важно помогать своим собратьям в Средней Азии — поскольку в представлении американцев эти народы принадлежали к «цветным».

Некоторые из участников «сельскохозяйственного десанта» вернулись на родину по прошествии двух лет, по истечении контракта, другие задержались на более долгий срок — например, изобретатель Джон Саттон, уехавший в 1937 году, а также супруги Джозеф и Сэди Роуэн (Joseph Roane, Sadie Roane), которые, отработав два года в Узбекистане, провели еще несколько лет сначала на Северном Кавказе, потом на Украине и покинули СССР в разгар Большого террора. Но их отъезд не был связан с этими грозными событиями; напротив, они сохранили самое благоприятное мнение о советском обществе. В 1931 году, когда их первый ребенок родился в Ташкенте, они назвали его Джозеф Сталин Роуэн — под этим именем он и посещал вначале советский детский сад, потом школу.

Несколько специалистов решили навсегда остаться в СССР. Голден стал инструктором в Ташкентском институте инженеров ирригации и механизации сельского хозяйства и внес заметный вклад в модернизацию и прогресс отрасли. Его избрали депутатом городского совета. Он умер в Ташкенте в 1940 году. Эмиграцию выбрал и Джордж Тайнз (George Tynes), сын негритянского проповедника и индеанки из племени дакота, получивший диплом инженера-механика сельского хозяйства. В 1939 году Тайнз принял советское гражданство, женился на русской женщине, и у них родились трое детей; во время войны он был мобилизован, а после 1945 года работал в Крыму, в Грузии, в Поволжье и закончил трудовую деятельность в 1974 году на посту директора птицефермы под Москвой. Его заслуги были трижды отмечены медалью Всесоюзной сельскохозяйственной выставки [Blakely 1979: 97; Carew 2009: 111—112] (см. также: (Робинсон 2012: 356—357)).

Реконструируя историю чернокожих сельскохозяйственных специалистов, американские исследователи Э. Блейкли и Дж. Кэрью опирались в первую очередь на мемуары Лили Оливеровны Голден (1934—2010), дочери Оливера Голдена и Берты Бялик, и книгу известной российской журналистки, телеведущей Елены Абдулаевны Ханги (р. 1962)[18], внучки Оливера Голдена, дочери Лили Голден и Абдулы Кассима Ханги, политика из Занзибара. Лили Голден выступала за теннисную сборную Узбекистана, училась в музыкальной школе и всерьез думала о спортивной или музыкальной карьере. Однако в итоге она окончила исторический факультет МГУ и аспирантуру (1957), защитила кандидатскую диссертацию об истории африканской музыки и более тридцати

18 *Golden L.* My Long Journey Home. Chicago: Third World Press, 2002; *Khanga Y., Jacoby S.* Soul to Soul: A Black Russian American Family, 1865—1992. New York: W.W. Norton, 1994.

лет проработала в Институте Африки АН СССР. В 1988 году Лили Голден уехала в США, но в 2003 году вернулась в Россию, где провела последние семь лет жизни, до самых последних дней участвуя в работе общественных организаций и благотворительных фондов (Центр гражданских инициатив, фонд «Журавлик» и др.).

Потомки, достигшие известности и сделавшие заметный вклад в культуру России, были и у эмигрантов творческих профессий — художника Ллойда Паттерсона, актера, режиссера и драматурга Вейланда Родда. И Паттерсон, и Родд приехали в СССР летом 1932 года в составе группы негритянских актеров для съемок пропагандистского фильма «Черные и белые»[19], и оба после бесславного финала этого кинопроекта решили остаться в России.

Уроженец Нью-Йорка Ллойд Паттерсон (Lloyd Patterson, 1910—1942) в 1932 году женился на художнице и модельере Вере Ипполитовне Араловой (1911—2001), которая сотрудничала с Театром имени Мейерхольда (ГосТиМ); судя по всему, там и произошло их знакомство. Г. Смит так характеризовал своего соотечественника:

> Ллойд Паттерсон, учившийся на художника в Хэмптоновском институте дизайнера интерьера, так и не смог в Америке устроиться работать по специальности. Он часто повторял, что единственную работу, хоть как-то связанную с его профессией, которую он смог найти в своем родном городе Уэстфилде (штат Нью-Джерси), была побелка заборов (Smith 1964: 64—65).

В этой характеристике снова присутствует все та же причина эмиграции — расизм, невозможность найти работу по профессии и добиться социального признания. Напротив, жизнь в советском обществе предстает как во всех отношениях достойная: здесь Паттерсон состоялся как профессионал, обрел счастье в семейной жизни. В Советском Союзе он работал по специальности — художником, сценографом (в частности, готовил декорации для ряда спектаклей Театра имени Мейерхольда), дизайнером интерьеров гостиниц («Метрополь», «Москва») и других общественных зданий, декоратором улиц; он также стал диктором англоязычных программ на Московском радио. У Паттерсонов родились трое детей; старший, Джеймс Ллойдович Паттерсон (р. 1933), сыграл роль чернокожего сына американской гимнастки Мэрион Диксон в фильме «Цирк» (1936).

В 1930-е в Советский Союз приехала мать Л. Паттерсона, левая активистка Маргарет Гласко (Margaret Glascoe). Г. Александров приглашал ее на роль чернокожей няни в фильм «Цирк», но получил отказ, так что няню сыграла чернокожая оперная певица (лирико-драматическое сопрано) Коретти Генриховна Арле-Тиц (урожд. Коретта Арле, 1894—1951), эмигрировавшая в Россию из США еще до революции. А Маргарет Гласко вместо кинокарьеры в 1934 году устроилась работать на 1-й государственный завод имени Сталина (с 1956 года — ЗИЛ), стала ударником производства. В Москве была издана ее книга «Двойное ярмо» (1937)[20].

---

19 Этот эпизод советско-афроамериканских контактов хорошо изучен. Вот лишь некоторые исследования: [Лапина 2023: 7—49; Микенберг 2023: 285—326; Baldwin 2002; Carew 2009: 115—139; Lee 2015: 119—148; Roman 2012: 125—153].

20 *Глеско М.* Двойное ярмо. Рассказ работницы-негритянки / Пер. с англ. П. Охрименко. М.: Профиздат, 1937.

В начале войны семья Паттерсона была эвакуирована, а сам он еще некоторое время оставался в Москве и получил контузию во время налета люфтваффе. Позже, в эвакуации в Комсомольске-на-Амуре, Паттерсон продолжал работу на радио, однако здоровье его было подорвано недолеченной контузией, лишениями военного времени, и в 9 марта 1942 года он скончался прямо в студии иновещания, прожив в СССР десять лет. Ему было всего 32 года.

В 1948 году Вера Аралова с детьми вернулась в Москву. Джеймс Паттерсон окончил военно-морское училище, служил на флоте, а после увольнения в запас поступил в Литературный институт (1964), стал членом Союза писателей (1967), печатался в периодике, опубликовал несколько сборников поэзии и короткой прозы[21]. В 1995 году он вместе с матерью переехал в США, где в 2022 году вышел перевод на английский его документальной повести «Хроника левой руки», сочетающей черты автобиографии и семейной саги (историю семьи автор реконструировал, опираясь на книгу своей бабушки М. Гласко)[22]. Книга снабжена вступительной статьей Элисон Блейкли, и статьей Р. Сейлис об истории семьи Паттерсонов (первую публикацию статьи см.: [Salys 2016]).

До конца жизни оставался в СССР и Вейланд Родд (Wayland Rudd, рус. Вейланд Леонардович Родд, 1900—1952). Он родился в Линкольне, штат Небраска, рос без отца, а в девятилетнем возрасте лишился матери и попал в сиротский приют, где воспитывался до 16 лет, затем зарабатывал на жизнь физическим трудом (чернорабочий, уборщик, грузчик), а также стал вашингтонским корреспондентом левой афроамериканской газеты «Chicago Defender» и попытался получить высшее образование, проучившись год (1923—1924) в Говарде[23]. Родд рано увлекся театром, играл в любительских спектаклях. Он участвовал в постановке пьесы Дюбоуза и Дороти Хейворд «Порги» (реж. Роберт Мамулян) в театре «Guild», показанной на Бродвее в 1929 году, был приглашен актером и режиссером Джаспером Дитером в труппу театра Хеджроу в Роуз-вэлли, штат Пенсильвания, где в числе прочего сыграл главные роли в «Отелло» (1930), «Императоре Джонсе» Ю. О'Нила (1931); участвовал в американской премьере оперы-оратории И. Стравинского «Царь Эдип» (1931).

В СССР он сразу был принят на работу в Театр имени Мейерхольда, где трудился четыре года. Его первой работой там стала роль негритянского джазового певца в постановке по роману Ю. Германа «Вступление» (спектакль шел в 1932—1937 годах). К. Силсби отмечает:

> В раннем списке действующих лиц этот персонаж значился как «негр» и появлялся только в одной сцене. Хотя Родд начал репетиции 9 декабря 1932 года, имя его персонажа — Джонсон — появилось только 1 февраля 1933 года, это, ви-

---

21 «Россия. Африка. Стихи и поэма» (1963), «Хроника левой руки. Документальная повесть» (1964), «Рождение ливня» (1973), «Взаимодействие» (1978), «Зимние ласточки» (1980), «Красная линия» (1984), «Залив Доброго начала» (1984), «Дыхание лиственницы» (1985), «Ночные стрекозы» (1993).

22 *Patterson J.L.* Chronicle of the Left Hand. An American Black Family's Story from Slavery to Russia's Hollywood. Washington, DC: New Academia Publ., 2022.

23 См. документы, заполненные собственноручно В. Роддом: личный листок по учету кадров и автобиографию при поступлении на работу в Театр имени Моссовета (РГАЛИ. Ф. 1921. Оп. 2. Ед. хр. 273) и в Госкино (РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 15. Ед. хр. 1097). Также см. о нем: [The Wayland Rudd Collection… 2021].

> димо, значит, что присутствие Родда усилило эту роль и превратило безымянного «негра» в более значимый персонаж со своим именем [Silsby 2018: 85][24].

Точно не известно, какую именно песню исполнял В. Родд; это могла быть, например, «Русская колыбельная» Ирвинга Берлина [Ibid.: 89—90]. Г. Смит, написавший об этой постановке, отмечал, что Мейерхольд был очень доволен тем, как Вейланд Родд сыграл эту роль[25]. С похвалой отозвался об игре Родда и Лэнгстон Хьюз[26].

Родд дважды готовился сыграть Отелло в постановках Сергея Радлова — в 1932 и 1935 годах, но безуспешно [Ibid.: 100—104]. Также он работал в кино: на студии «Межрабпомфильм» в 1933 году он снялся в фильме Льва Кулешова «Великий утешитель» в роли негра-заключенного. Лев Кулешов вспоминал:

> Чрезвычайно приятно было работать с негром Вейландом Роддом… Родд отличался исключительной ритмичностью, превосходными актерскими данными, красивым голосом и чудесной эмоциональностью. Родд мечтал сыграть Пушкина. Он нам рассказал, что негры считают Пушкина своим национальным поэтом. В те времена Родд едва-едва говорил по-русски, но старание в работе и учении было у него поразительным, так что к концу картины с ним можно было с легкостью изъясняться на русском языке[27].

Другими его работами в кино были роли негра Джима («Том Сойер», 1936), Геркулеса («Пятнадцатилетний капитан», 1945), папуаса Ура («Миклухо-Маклай», 1947), эпизодическая роль американского солдата («Встреча на Эльбе», 1949).

Родд был четырежды женат[28], и последний и самый прочный супружеский союз он заключил с американкой сербского происхождения, пианисткой Паулиной Марксити (1915—2007; сценическое имя Лолита Марксити): в 1929 году она вместе с родителями переехала из США в Советский Союз, закончила Московскую консерваторию. С Роддом она познакомилась во время войны, когда они оба выступали перед бойцами в составе фронтовых бригад. В этом браке родились двое детей — дочь Виктория (ее назвали так, поскольку она родилась 9 мая 1945 года) и сын Вейланд Родд-младший (р. 11 декабря 1946), который стал известным советским джазовым музыкантом, певцом и актером[29].

В 1934 году, приехав в отпуск в США, Родд опубликовал в журнале «Crisis» статью об американском и русском театре. По мнению Родда, в американском театре, где главным критерием успеха является кассовый сбор, социальная драматургия почти не имеет шансов пробиться к зрителю. Напротив, советский театр стремится быть полезным обществу, и советская власть, признавая огромное социальное значение театра, щедро финансирует постановки. Родд признает наличие в СССР цензуры, но объявляет ее благом, поскольку цензура

---

24 К. Силсби опирается на данные из РГАЛИ: Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 747, 748, 756.

25 *Chatwood Hall.* A Column from Moscow // Chicago Defender. 1933. March 4.

26 *Hughes L.* Mixes Russian and Jazz on Soviet Stage // Baltimore Afro-American. 1933. February 25.

27 *Кулешов Л.В., Хохлова А.С.* 50 лет в кино. М.: Искусство, 1975. С. 159—160.

28 Личное дело Вейланда Родда. Отдел кадров Комитета кинематографии при СМ СССР. 3 января 1948. РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 15. Ед. хр. 1097. Л. 4.

29 Вейланд Родд-младший был женат несколько раз, в том числе на певице Ирине Понаровской. Их брак длился семь лет, это был не только семейный, но и творческий союз.

отсеивает низкопробные, бессодержательные, неудачные и идейно вредные опусы, стремясь сделать театр качественным и остросоциальным:

> Правительство Советов, которое субсидирует театры, говорит: «Мы все обеспечим, у вас не будет дефицита, но ваши пьесы должны оздоравливать общество». Ангелы Бродвея говорят: «Позаботьтесь о наших карманах, а общество может катиться ко всем чертям»[30].

В карьере Родда вскоре после возвращения из США начались изменения. Когда в 22—23 декабря 1937 года на общем собрании ГосТиМа обсуждалась разгромная статья П.М. Керженцева «Чужой театр» (Правда. 1937. 17 декабря), Родд был в числе выступавших против Мейерхольда: в своей краткой речи он подчеркнул, что Мейерхольд, безусловно, театральный гений, но указал на его высокомерие и индивидуализм[31].

Родд учился в ГИТИСе на режиссера (1936—1940), затем был принят в Театр имени Ленинского комсомола (1941) и работал там актером и ассистентом режиссера. С началом войны Родд оказался в эвакуации: в 1941—1942 годах был приписан к Свердловской филармонии, а в 1942—1943-м «мобилизован» — включен в состав фронтовых театральных бригад и в труппу фронтового театра «Огонек» (1943—1944). Режиссер Борис Голубовский вспоминал о выступлениях Вейланда Родда на фронте:

> Трудно передать воодушевление, с которым встречали выступления Вейланда Родда на фронте. Для солдат и офицеров его появление было символично — оно как бы предвещало долгожданное открытие второго фронта. Так и кричали Родду: «Ты про второй фронт скажи!» К сожалению, Родд ничего сказать об этом не мог[32].

В годы войны в Ташкенте Родд поставил пьесу «Глубокие корни» А. д'Юссо и сыграл в этом спектакле роль Бретта. В 1944-м Родд вернулся в Москву, с октября стал актером Театра имени Моссовета[33], а с января 1946 года — Оперно-драматической студии имени К.С. Станиславского. Наконец, ему удалось сыграть роль Отелло — премьера спектакля состоялась 9 июня 1947 года.

Родд выступал также в амплуа драматурга. Он писал на английском, а затем профессиональным переводчиком при участии автора создавался русский текст. Все его драмы посвящены негритянском вопросу в США, социальным и расовым проблемам. В СССР была издана его пьеса «Энтони Джонс», в основу которой была положена биография Анджело Херндона[34]. Херндон был героем

---

30 *Rudd W.* Russian and American Theatre // Crisis. 1934. Vol. 41. No. 9. P. 270.

31 РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 1005. Л. 18. Стенограмма опубликована (с некоторыми купюрами) искусствоведом Н.М. Молевой (Советский музей. 1989. № 2. С. 60—67). Также о выступлении В. Родда сообщает А. Гладков в своем дневнике (запись от 23 декабря 1937 года): «В ГосТиМе продолжается актив. <...> Коллектив вполне показал себя. Против В.Э. выступили: Темерин, Субботина, Абдулов, Вейланд Родд, Рицнер, Богорская... (*Гладков А.В.* Из дневников // Наше наследие. 2014. № 108 (http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10812.php (дата обращения: 18.06.2023)).

32 *Голубовский Б.Г.* Мал «Огонек» да дорог // Нам дороги эти позабыть нельзя. Статьи, воспоминания, дневники / Сост. А.В. Эренберг, ред. Е.Д. Михайлова. М.: Всерос. театральное об-во, 1985. С. 198.

33 РГАЛИ. Ф. 1921. Оп. 2. Ед. хр. 273. Л. 1.

34 *Родд В.Л.* Энтони Джонс. Драма в 4-х действиях / Пер. с англ. Н. Венкстерн. М.: Искусство, 1938.

советской пропаганды 1930-х, и произведение Родда на актуальную тему пришлось очень кстати.

Судя по всему, любимым детищем Родда была пьеса «Джимми Кроуфорд» (1949)[35], основанная на автобиографическом материале. Главным (и заглавным) ее героем был чернокожий мальчик, воспитанник американского сиротского приюта. Действующие лица пьесы — приютские негритята, приятели Джимми; надзирательница миссис Тернер; брат Ван Дейк с женой — лицемерные ханжи, белые миссионеры, окормляющие сиротский дом; расист-плантатор Сикрест и его сын Вальтер. Есть и герои, которые помогают сиротам — чернокожий доктор Лэнгстон с женой и его свояченица, учительница мисс Кора. Еще один положительный персонаж — чернокожий рабочий Джоэль, ветеран Первой мировой войны, который чувствует, что из маленького бунтаря Джимми вырастет борец за права угнетенных. Наряду с пропагандистскими штампами, пьеса переполнена диккенсовскими мотивами в духе «Оливера Твиста».

Пьеса неоднократно перерабатывалась Роддом, старавшимся адаптировать ее к текущему моменту. Вероятно, более ранней ее редакцией с другим названием («Дом добродетели») была версия сюжета, в котором расист-плантатор Сикрест и брат Ван Дейк оказываются агентами немецкого нацизма. Их разоблачают приютские негритята с помощью рабочего Джоэля и Бродяги, мистера Хобо, который оказывается переодетым патриотом-разведчиком. Именно ему Родд поручает произнести пламенную речь:

> Статуя Свободы принуждена протянуть руку и ухватиться за звезды, чтобы не упасть в Атлантический океан от стыда за людей, которые меняют свою душу и родину на кровавое фашистское золото![36]

В архиве сохранилась также пьеса Родда «Тень на пути»[37] — продолжение истории Джимми Кроуфорда: герой здесь уже не ребенок, а молодой человек. Тема пьесы все та же — борьба черных и цветных героев против расового и классового гнета.

Судя по всему, пьесы Родда не были напечатаны (кроме «Энтони Джонса»); однако Родду за его сочинения выплачивали авторский гонорар, с ним работали переводчики и соавторы, его пьесы обсуждались творческой комиссией. Так, например, в регистрационной карточке Всесоюзного управления по охране авторских прав (ВУОАП)[38] пьесы «Прямая дорога», созданной Роддом вместе с Ириной Мелеховой[39], указывались доли гонорара, причитающиеся каждому из соавторов. Сохранилось извещение об ее обсуждении на открытом заседании худсовета[40].

---

35 *Вейланд Родд.* Джимми Кроуфорд. Пьеса в 3-х актах, 8-ми картинах. Литературная обработка и тексты песен Лии Гераскиной. 1949. РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 3935.

36 *Вейланд Родд.* Дом добродетели. Пер. с англ. Л.Г. Шпет. [Б.д.]. 68 л. РГАЛИ. Ф. 625. Оп. 5. Ед. хр. 418. Л. 54.

37 *Вейланд Родд.* Тень на пути. Драма в 4-х актах. Пер. с англ. Т. Озерской. 1940. 82 л. РГАЛИ. Ф. 2307. Оп. 2. Ед. хр. 260.

38 РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 6. Ед. хр. 75. Л. 3.

39 *Родд В., Мелехова И.С.* Прямая дорога. Драма в 3-х действиях, 9-ти картинах. 1948. РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 3936. Другая редакция этой пьесы: *Родд В., Мелехова И.С.* Белый негр. Драма в 4 актах, 8-ми картинах. 1949. РГАЛИ. Ф. 656. Оп. 5. Ед. хр. 6777.

40 РГАЛИ. Ф. 2452. Оп. 3. Ед. хр. 3936. Л. 2, 2а.

Вейланд Родд оставался в профессии до самой смерти (он умер неожиданно в 52 года, 5 июля 1952 года[41] от перитонита), снимался в кино, работал в театре. В 1947 году он опубликовал в газете «Советское искусство» статью, выдержанную в духе пропагандистской советской риторики. Он описывал унижения и травлю, которой подвергался в США, заверял, что только в СССР узнал радость полноценного творческого труда и присягал на верность своей новой родине[42].

Можно констатировать, что с того момента, как Родд принял решение остаться в СССР, он последовательно держал курс на «натурализацию», стремясь стать настоящим советским человеком. Когда был закрыт проект фильма «Черные и белые», он не пытался вывести на чистую воду большевиков, «предавших черную расу», как считали многие афроамериканцы-частники съемочной группы; в статье для журнала «Crisis» агитировал за прогрессивный советский театр и обличал продажный Бродвей; не стал отрываться от коллектива, поучаствовав в травле Мейерхольда; опубликовал пропагандистскую статью в духе риторики холодной войны в «Советском искусстве». Но хотя в этой статье Родд уверял, что только в СССР смог полностью отдаться творчеству, уже через месяц после ее публикации, 3 января 1948 года, он писал в автобиографии, представленной в отдел кадров Комитета СССР по кинематографии (Госкино):

> Хочу отметить, что эти почти десять лет, которые я прожил в СССР, не были такими плодотворными, какими они должны и могли быть. Причина кроется в недостаточной серьезности руководителя Комитета [кинематографии] по отношению ко мне как негритянскому артисту серьезного плана[43].

Вместе с тем нельзя отрицать, что верное служение Родда новой родине получило достойное вознаграждение. В профессиональных кругах Родда ценили, его карьере не помешала и антиамериканская кампания, набиравшая силу в СССР на рубеже 1940—1950-х. Одно из свидетельств тому — его творческий вечер, прошедший в Центральном доме работников искусств (ЦДРИ) 9 июня 1947 года. На нем Родд наконец-то выступил в роли Отелло, которого так мечтал сыграть по-русски на русской сцене.

Совсем другую позицию по отношению к сталинскому режиму занял Нил Гомер Смит (1909—1974), проживший в Советском Союзе 14 лет. Приехав в Москву в 1932 году, он поселился на Васильевском проезде, рядом с Красной площадью, и устроился служить на Главпочтамт, а с 1935 года стал работать по профессии — журналистом, и его статьи и репортажи (обычно подписанные псевдонимом Чэтвуд Холл) стали появляться в афроамериканской прессе («Chicago Defender», «Crisis» и др.). Смит не стал получать советский паспорт и принимать советское гражданство, не работал в советских институциях, а имел статус иностранного корреспондента в Москве, что обеспечивало ему относительную личную безопасность и высокий по советским меркам уровень жизни. Не раз этот статус спасал его в сложные моменты (например, при эвакуации из военной Москвы в октябре 1941-го); он пользовался своими приви-

41 См.: РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 15. Ед. хр. 1097. Л. 3; и некролог: Вейланд Родд // Советское искусство. 1952. 9 июля.

42 *Родд В.* Моя новая родина // Советское искусство. 1947. 5 декабря.

43 РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 15. Ед. хр. 1097. Л. 5.

легиями и для того, чтобы помогать другим, особенно соотечественникам и собратьям по расе.

Смит описал свою русскую одиссею в мемуарной книге «Чернокожий в красной России» (1964). Первые две ее главы посвящены «впечатлениям неофита», описаниям красот «европейской столицы» — Ленинграда и «евразийской столицы» — Москвы. Далее следуют рассказы о разных его чернокожих соотечественниках — экспатриантах и эмигрантах, с которыми он встретился в СССР, в том числе и о московских старожилах, переехавших в Россию еще до революции, — актрисе Эмме Харрис и певице Коретти Арле-Тиц (глава V «Эмма: московская мамми»).

Особый и очень важный для Смита сюжет — его знакомство с правнучкой Пушкина Екатериной Александровной и его внуком Григорием Александровичем. Этому посвящена большая VII глава. В первой ее части Смит рассказывает, как состоялось его знакомство с потомками поэта, в каких нищенских условиях они жили в Москве, как он, Смит, по мере сил помогал им, доставал одежду и обувь для их детей, в том числе через семью Пола Робсона, чьи сыновья учились в школе в Москве. Вторая часть главы — очерк о Пушкине, чьей жизнью и творчеством Смит увлекся всерьез: собирал материал о поэте, много читал о нем, в том числе работал в фонде Пушкинского Дома.

Литературные аллюзии использует Смит и когда рассказывает о своем знакомстве с будущей женой, «Марией Петровной». Он увидел ее на студенческом новогоднем бале и был сражен прелестью юной брюнетки с нежным, розовым личиком: «Я подумал, что она — самая красивая девушка, которую я когда-либо видел, и от нечего делать стал раздумывать о Наталье Гончаровой, московской красавице, на которой женился Пушкин» (Smith 1964: 98). Первое свидание Смита и Марии Петровны было назначено у памятника Пушкину на Пушкинской площади.

Смит наладил хорошие отношения с родственниками жены; он вообще легко находил общий язык с окружающими. В мемуарах он пишет, что его привлекали многие черты русского характера:

> ...человечность, гостеприимство и простота, внутренне присущие обычным русским людям, — это качества, которые не смогла искоренить даже многолетняя коммунистическая антизападная пропаганда. Долгий и тесный контакт с простыми русскими людьми убедил меня в том, что они не испытывают неприязни к американцам; и я не верю, что большинство американцев питают к русским вражду (Ibid.: 137).

В качестве «иностранного корреспондента» Гомер Смит наблюдал важные события советской истории. В 9 главе он рассказывает, как присутствовал 5 декабря 1936 года в Кремле при рождении новой Конституции, и описывает свою встречу со Сталиным.

> В кабинет вошел «отец новой советской Конституции». Он шел медленным, размеренным шагом и, как мне показалось, с натянутой, жесткой, как гранит, улыбкой на лице. Он явно испытывал удовлетворение от того, что позади него выкрикивали его имя и кричали «ура!». Сталин взглянул в мою сторону — у него были холодные, стальные глаза... Его взгляд вонзился в меня, как пуля в яблочко мишени. <...> Он был низкого роста, приземистый, коренастый, с бочкообразным животом. На нем был простой серый прямой китель, застегнутый под самое горло,

> и такого же цвета брюки, заправленные в голенища сапог, доходивших ему почти до колен. Под его крючковатым носом виднелись каштановые усы, прикрывавшие широкий, большой рот. Его виски уже слегка серебрились, густые темные волосы были зачесаны назад, открывая покатый лоб. Его миндалевидные глаза выдавали примесь монгольской крови (Ibid.: 75—76).

Главу о принятии сталинской Конституции Смит завершает печальной сентенцией:

> Трудолюбивый русский народ за последние 17 лет заслужил больше свобод, чем те, что были ему даны. Мы искренне надеялись, что новая Конституция сработает и создаст для них новую жизненную реальность. Разочарование не заставило себя ждать — Большой террор 1938 года быстро лишил нас иллюзий (Ibid.: 76).

Есть у Смита главы об индустриализации и первой пятилетке (гл. III), о советской прессе и цензуре — Главлите (гл. XI), а почти вся вторая половина книги посвящена войне. Смит пишет только о том, что видел и что испытал, в том числе описывает «московскую панику» в середине октября 1941 года, повседневный быт военной Москвы, свою работу корреспондента, эвакуацию в Куйбышев, свои поездки на фронт в конце декабря 1941-го — январе 1942-го и возвращение в Москву, когда миновала опасность взятия столицы гитлеровцами:

> Москва была в запустении, повсюду чувствовалась война, стоял запах войны. Говорили, что было эвакуировано больше половины населения, и некогда оживленные улицы были пустынны. Милиция патрулировала город. Все жители были голодными и напряженными (Ibid.: 150).

В холодной и голодной Москве Смит навестил Е.А. Пушкину и помог ей с продуктами — как и еще нескольким знакомым, все это время остававшимся в городе.

С 1944 года Смит в качестве корреспондента «Associated Press» двигался вслед за советскими войсками на запад, готовя репортажи об освобождении территории СССР и восточноевропейских стран от немецких оккупантов. Смит включил в число военных глав рассказ об освобожденном Крыме (гл. XX), Одессе (гл. XXI), о Катыни (гл. XIX), о Майданеке (гл. XXIII). В то время как всеобщее внимание было приковано к евреям, погибшим или выжившим в концлагерях, Смит нашел фото и документы, доказывавшие, что нацисты в 1940 году на линии Мажино захватили в плен и отправили в Майданек множество сенегальских стрелков.

В XXIV главе мемуаров Смит рассказывает о судьбе шурина Пола Робсона (брата его жены Эсланды Гуди-Робсон) Фрэнка Гуди, эмигрировавшего в СССР и ставшего знаменитым борцом. До войны Гуди наслаждался всеми привилегиями знаменитости и вел по советским меркам роскошный образ жизни, доступный только номенклатуре и иностранному дипкорпусу. Однако во время войны он, лишившийся работы и эвакуированный на Урал, оказался в плачевном состоянии. Вернувшись в Москву, Гуди обратился за помощью к Смиту, своему собрату по расе.

> В тот ледяной январский вечер 1945 года я впустил к себе в квартиру изголодавшегося, иззябшего и совсем павшего духом американского негра. Когда он снял пальто, я заметил, как сильно его могучий торс уменьшился в размерах. Пока он

> отогревался у батареи, моя жена отправилась готовить ужин. Я помог ему стащить валенки и увидел, что вместо носков его ноги обмотаны каким-то тряпьем. <…>
>
> Полностью очистив стол, Гуди устроился на моем диване — с набитым желудком и в задумчивом настроении. <…> «Что ж, Фрэнк, война, похоже, кончается, — сказал я. — Какие у тебя планы на послевоенное время?» «Я был бы не против отправиться домой, брат, — ответил он. — Но теперь у меня советский паспорт. Думаешь, они меня выпустят? Помнишь, я носил костюмы из прекрасной шотландской шерсти и самую лучшую английскую обувь? А посмотри на меня сейчас — я одет как большинство русских, и даже хуже. До войны мне и в голову не могло прийти, что я дойду до такого» (Ibid.: 196—197, 198, 200).

Фрэнк Гуди остался в Советском Союзе, перебравшись по окончании войны вместе с семьей в Горький. Гомер Смит после войны также планировал продолжать работать в СССР. Однако скоро стало понятно, что его надежды на демократические перемены рухнули, репрессии снова начинают набирать обороты, а вчерашние союзники — США и Британия — превращаются во врагов. Тогда он пришел к выводу, что ему пора покинуть Россию. Это решение созрело у него через год после войны, летом 1946-го. Смит утверждает, что ключевую роль в этом сыграли постановление о журналах «Звезда» и «Ленинград» и травля «лучших писателей России Ахматовой и Зощенко» (Ibid.: 203).

Смит тщательно подготовился к «эвакуации». Он провел переговоры в посольстве Эфиопии в Москве, был принят на работу в пресс-службу правительства этой страны, в октябре 1946-го купил в «Интуристе» круиз и на пароходе «Сестрорецк» выехал из СССР в Финляндию, откуда через Швецию, Англию, Францию и Египет добрался до Эфиопии. Через год его жена смогла присоединиться к нему. В 1962-м Смит с супругой вернулся к себе на родину, в Соединенные Штаты.

В заключительной главе своих мемуаров Смит, размышляя о выборе, который сделал он сам и другие чернокожие американцы-экспатрианты, пишет:

> Несмотря на то что в России было гораздо меньше материальных возможностей, чем в Америке, я никогда не слышал, чтобы кто-то из негров жаловался на жизнь в России. Был дефицит всего; не было той свободы слова, которой они пользовались в Америке. Тем не менее негры чувствовали, что полное расовое равноправие полностью компенсирует все эти издержки. Они искренне любили Россию и русских. Но когда в конце 1930-х Сталин начал Большой террор, когда иностранные технические специалисты стали покидать Россию, большинство негров тоже взялись за свои американские паспорта и начали изучать расписание поездов и пароходов (Ibid.: 206—207).

Действительно все афромериканцы, и гости СССР, и экспатрианты, дружно свидетельствуют, что законодательно закрепленное равноправие, отсутствие расовой дискриминации было для них сверхценностью, и ради этого они готовы были мириться со многими негативными сторонами жизни в СССР. Большой террор в общем и целом обошел их стороной — единственным исключением стал несчастный Ловетт Форт-Уайтмен. Однако со временем многие из них утратили веру в преимущества советского строя, хотя вернуться на родину смогли или пожелали не все.

Библиография / References

[Лапина 2023] — *Лапина Г.В.* Американцы в Москве, 1930—1940. М.: Литфакт, 2023.

(*Lapina G.* Amerikantsy v Moskve, 1930—1940. Moscow, 2023.)

[Микенберг 2023] — *Микенберг Дж.С.* Американки в Красной России. В погоне за советской мечтой / Пер. с англ. Т. Азаркович. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

(*Mickenberg J.* American Girls in Red Russia. Chasing the American Dream. Moscow, 2023. — In Russ.)

[Baldwin 2002] — *Baldwin K.A.* Beyond the Color Line and the Iron Curtain: Regarding Encounters Between Black and Red, 1922—1963. Durham, NC; London: Duke University Press, 2002.

[Blakely 1979] — *Blakely A.* Russia and the Negro: Blacks in Russian History and Thought. Washington, DC: Howard University Press, 1979.

[Carew 2009] — *Carew J.G.* Blacks, Reds, and Russians: Sojourners in Search of the Soviet Promise. Trenton, NJ: Rutgers University Press, 2009.

[Davis, Mitchell 2009] — *Davis C., Mitchell V.D.* Eugene Gordon, Dorothy West, and the Saturday Evening Quill Club // CLA Journal. 2009. Vol. 52. No. 4. P. 393—408.

[Lee 2015] — *Lee S.S.* The Ethnic Avant-Garde; Writers, Artists and Magic Pilgrimage to the Soviet Union. New York: Columbia University Press, 2015.

[McClellan 1993] — *McClellan W.* Africans and Black Americans in the Comintern Schools // The International Journal of African Historical Studies. 1993. Vol. 26. No. 2. P. 371—390.

[Roman 2012] — *Roman M.L.* Opposing Jim Crow: African Americans and the Soviet Indictment of US Racism, 1928—1937. Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 2012.

[Salys 2016] — *Salys R.* The Pattersons: Expatriate and Native Son // The Russian Review. 2016. Vol. 75. No. 3. P. 434—456.

[The Secret World... 1995] — The Secret World of American Communism / Ed. by H. Klehr, J.E. Hyanes, F. Firsov. New Heaven, CT: Yale University Press, 1995.

[Silsby 2018] — *Silsby C.E.* African American Performers in Stalin's Soviet Union: Between Political Promise and Racial Propaganda: PhD Thesis. New York, 2018.

[Solomon 1998] — *Solomon M.* The Cry Was Unity: Communists and African Americans, 1917—1936. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1998.

[The Soviet World... 1998] — The Soviet World of American Communism / Ed. by H. Klehr, J.E. Haynes, K.M. Anderson. New Haven; London: Yale University Press, 1998.

[Tzouliadis 2009] — *Tzouliadis T.* The Forsaken: From the Great Depression to the Gulags: Hope and Betrayal in Stalin's Russia. London: Little, Brown, 2009.

[The Wayland Rudd Collection... 2021] — The Wayland Rudd Collection: Exploring Racial Imaginaries in Soviet Visual Culture / Ed. by Ye. Fiks, D. Milstein, M. Yankelevich. New York: Ugly Duckling Press, 2021.

Александр Белобратов

«У грязной стены мировой истории»:

АВСТРИЙСКАЯ ПОЭТЕССА КЛАРА БЛЮМ В СТРАНСТВИЯХ

Aleksandr Belobratov

"At the World History's Dirty Wall": The Wanderings of Klara Blum, the Austrian Poet

Александр Белобратов (Санкт-Петербургский государственный университет, доцент; кандидат филологических наук) austrianlibr@hotmail.com.

Ключевые слова: релокация, ассимиляция, политическая поэзия, социалистическое посредничество

УДК: 325.27+82.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_184

Жизнь и творчество австрийской/советской/китайской писательницы Клары Блюм (1904—1971) определили процессы релокации/миграции/эмиграции (Австро-Венгрия/Австрия, Палестина, Советская Россия, Франция, Китай). Стремление обрести подлинную родину провело ее от погружения в веру в единение еврейского народа в Святой земле через коммунистические идеалы в Стране Советов до права на радость любви в «Срединной империи». В странах, которые открыли для нее «свою суть», Блюм сформировала свое поэтическое «я», вобравшее в себя все, что «воодушевляло и воспламеняло» мечты: национальное чувство, веру в сопричастность свободному человечеству и идеал разделенной любви к китайскому революционеру.

Aleksandr Belobratov (PhD; Associate Professor, Saint Petersburg State University) austrianlibr@hotmail.com.

Key words: relocation, assimilation, political poetry, socialist intermediation

UDC: 325.27+82.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_184

The life and work of the Austrian/Soviet/Chinese poet Klara Blum (1904—1971) were shaped by her continuous relocation/immigration — from Austro-Hungarian Empire to the Republic of Austria, Palestine, the Soviet Russia, France, and China. At first, her desire to find a true homeland led first to a deep faith in the Aliyah (resettlement of Jews in the Holy Land), then to a belief in the communist ideals proclaimed in the Soviet Union, and finally to the pursuit of love in the "Middle Kingdom". In the countries that "revealed their essence" to Blum, her poetic Self formed through things that "inspired and inflamed" her: Jewish national identity, a sense of belonging to liberated humanity, and a shared love for a Chinese communist.

В 1927 году австрийский писатель и журналист Йозеф Рот (1894—1939), уроженец галицийской окраины Австро-Венгерской империи, в книге «Евреи в странствиях» (в русском издании — «Дороги еврейских скитаний») размышлял о судьбах мигрантов из Восточной Европы в конце XIX — первые десятилетия XX века. В предисловии к новому, не состоявшемуся тогда, в 1937 году, изданию Рот писал и о десятках тысяч беженцев из нацистской Германии, вынужденных покинуть ставшую им чужой и опасной страну. Йозеф Рот умер в Париже в 1939-м, и о судьбах еврейских скитальцев в последующее десятилетие ни знать, ни писать не мог. Скитания же эти, приобретавшие все более трагический поворот, продолжились на долгие годы вперед. Определили они и человеческую, и творческую историю Клары Блюм (1904—1971), австрийской

поэтессы и журналистки из Черновиц, многонационального города на окраине Австро-Венгерской империи, давшего немецкоязычной литературе много поэтических имен: Альфред Маргул-Шпербер (1898—1967), Роза Ауслендер (1901—1988), Мозес Розенкранц (1904—2003), Альфред Киттнер (1906—1991) — поэты ее поколения; Иммануэль Вайсглас (1920—1979), Пауль Целан (1920—1970) — следующее, «румынское» поколение «черновицкого литературного чуда». Все эти авторы — без исключения — прошли «дорогой скитаний», будь это «релокация» в Вену, связанная с учебой в университете (Ауслендер), с бегством от войны (Маргул-Шпербер в 1914 году) или с поисками работы (Розенкранц), добровольная «миграция» или вынужденная «эмиграция» (в США, в СССР, во Францию), «перемещение» в нацистские (до 1944 года) или советские (после войны) лагеря, — и все это примечательным образом перемежалось у многих черновицких авторов попытками «ререлокации» в родное культурное пространство.

Релокация Клары Блюм осуществилась в очень раннем возрасте. Ее мать в 1913 году расторгла брак со своим мужем, богатым землевладельцем, и уехала в Вену, забрав с собой дочь, хотя по суду Клара должна была остаться на попечении состоятельного отца. Много позже, вспоминая об этих обстоятельствах, Блюм в стихотворении «Мать» (1939) напишет:

Ты развелась. Бери скорее книги.
Бери меня. Что приговор судей?
Я без тебя не проживу и мига.
Я убегу. Бежим вдвоем скорей.

Мы ни одной чужой не взяли вещи,
Не взяли хлеба лишнего куска.
Отец нас ищет. Он богач, помещик.
Он не найдет нас. Вена велика[1].

В Черновицы мать с дочерью вернутся на короткое время лишь в 1919 году, когда Австро-Венгерская империя развалится на многочисленные государства и Буковина станет частью Румынии, — необходимо было выправить соответствующие документы для них, отныне румынских подданных.

Юность и молодость Клары пройдет в Вене. После 1919 года ее статус «релокантки», «приезжей» с окраины империи, поменялся на положение «мигрантки» в Австрийской республике. Однако ее происхождение из «старых земель австрийской короны», немецкий (родной для нее) язык и высокая доля еврейского населения в Вене позволили ей обжиться на новой (старой) «большой» родине. Получив в 1923 году аттестат зрелости, Блюм поступила в университет (литература, психология), но вскоре прервала обучение. Она приобщилась к журналистике, публикуясь в черновицкой «Восточно-еврейской газете» («Ostjüdische Zeitung») и венском сионистском журнале «Менора» («Menorah»). В статьях 1923—1929 годов («Венские евреи», «Дочери Сиона» и др.), в репортажах со Всемирного сионистского конгресса, проходившего в Вене в 1925 году, Блюм выступала как ярая приверженка единства и само-

1 *Блюм К.* Стихи / Пер. с нем. Н. Вержейской и О. Карповой. М.: Художественная литература, 1940. С. 4.

бытности еврейского народа, противница ассимиляции и растворения в других нациях: «Для меня не существует эмансипации без моего народа»[2]. Появились и ее первые стихотворные публикации, наиболее заметной из которых предстают «Венецианские сонеты» («Venezianische Sonette», 1926), посвященные старому еврейскому гетто в Венеции.

В апреле 1929 года она отправилась в Палестину, однако этот опыт миграции оказался кратковременным — Блюм с восторгом пишет (в статье «Из красной Палестины» в венской газете «Еврейский рабочий» («Der jüdische Arbeiter») от 6 декабря 1929 года) о «новых формах жизни» в квуцотах и кибуцах, но на «репатриацию» не решается, что связано не только с ее слабым здоровьем, но и с намерением продолжать свою литературную работу в немецкоязычном культурном пространстве.

К концу 1920-х Блюм все сильнее проникается социалистическими идеями и интернационалистскими настроениями, отчетливо звучащими в том числе в ее публикациях о еврейской молодежи, осваивающей страну предков. Статья «О социализме чувства и классовом сознании: сплоченность палестинских трудящихся» (6 марта 1930 года) — ее первая публикация в венской «Рабочей газете» («Arbeiter-Zeitung»), органе австрийских социал-демократов. В опубликованной в газете «Еврейский рабочий» статье «Проблема ассимиляции» Блюм теперь утверждает:

> Еврейский вопрос является ничем иным, как вопросом, касающимся угнетенной и поставленной в невыносимое, исключительное положение социальной группы, подобно армянскому или негритянскому вопросу. Для его разрешения фасад религиозной мистики и националистической романтики не только не нужен, но и предстает как заблуждение, компрометирует саму проблему. При оценке этого вопроса требуется проявить одинаковое социальное чувство, чувство справедливости и солидарности, одинаковое по отношению к любой угнетенной группе[3].

В написанной свободным стихом «Балладе об Эмеке» Блюм воспевает возвращение евреев в Землю обетованную как борьбу «красных и свободных коммун» с «лицом старого времени»:

Когда еврей
Вновь возвратился в землю Иорданскую
Встретило его меж ослепительных камней
Среди малярийных болот и бескрайних желтых песков <…>
Лицо старого времени.
Лицо старого времени
Он ведь оставил дома
В унылых каморках гетто. <…>
В Эмеке в жаркой глубокой долине
Столкнулись друг с другом
Пролетарское знамя
И старое время. <…>
В желтые ворота Азии стучит
Красный кулак революции

2 *Blum K.* Die Tochter Zions // Ostjüdische Zeitung. 1924. October 9. Nr. 271. S. 2.
3 *Blum K.* Problem der Assimilation // Der jüdische Arbeiter. 1931. Februar 27. Nr. 3. S. 3.

Слышишь его?
Бледные руки из гетто
Сжатые в кулак
Стучат в золотые ворота жизни
И врата жизни откроются им навстречу[4].

В «Рабочей газете» Блюм опубликовала несколько стихотворений, по форме весьма конвенциональных, по содержанию политически-пропагандистских: «Песня массы», «Классовая борьба», «Рабочий подросток читает романы». В ее статьях в начале 1930-х на первый план выдвигается и женская тема («Движение трудящихся женщин в Палестине», «Женщины и буржуазная революция»).

После февральских событий 1934 года (восстание Шуцбунда) социал-демократическая партия Австрии была запрещена, закрылись ее газеты, и в условиях австрофашистского «сословного государства» Клара Блюм оказалась перед выбором своего дальнейшего жизненного пути. Ей не угрожало политическое преследование: в февральских событиях она не участвовала, еще в 1933 году отказалась от членства в социал-демократической партии, сочувствуя коммунистам (но в Австрийскую компартию так и не вступила). Однако жить и работать в Австрии казалось невозможным. Релокация в подвергшуюся всеохватной румынизации Буковину представлялась ей бессмысленной. Оставалась одна страна — Страна Советов, край пролетарского равенства, братства, свободного сосуществования разных наций. Оставалась эмиграция.

Первого июня 1934 года Клара Блюм оказалась в Москве. Перед этим она приняла участие в поэтическом конкурсе, объявленном Международным объединением революционных писателей (МОРП), где ее стихотворение «Баллада о покорности» («Ballade vom Gehorsam») было отмечено премией — двухмесячной ознакомительной поездкой в СССР. Ее, малоизвестную журналистку и начинающую поэтессу, Советы приняли и обласкали. Возможно, подобная встреча была связана и с тем, что ее, прибывшую из Австрии, восприняли на фоне восторженной встречи, оказанной нескольким сотням австрийских шуцбундовцев, бежавших в Советский Союз через Чехословакию после разгрома восстания в феврале 1934 года.

Восемнадцатого июня Клара Блюм — уже как представительница МОРП, наряду с функционером МОРП Андором Габором[5], — восседала в президиуме Первого съезда писателей Урала в Свердловске (вместе с видными деятелями советской литературы — Верой Инбер, Борисом Горбатовым и др.). О возвращении в Австрию она больше не помышляла. Более того, в 1935 году Блюм получила советское гражданство, как бы отменявшее ее статус политэмигрантки[6]. Русским языком она не владела, и ей нашли место в Библиотеке иностранной литературы в Москве.

Адаптация в советском обществе проходила далеко не безболезненно. Как писал Т.В. Адорно:

---

4 *Blum K.* Die Ballade vom Emek // Der jüdische Arbeiter. 1932. Mai 13. Nr. 10. S. 3.

5 Андор Габор (1884—1953) — венгерский писатель и журналист, сооснователь Союза революционно-пролетарских писателей Германии, в 1933 году эмигрировал в СССР.

6 К лету 1935 года многие шуцбундовцы изъявили желание вернуться на родину, в Австрию. В конце 1930-х 220 человек из оставшихся в СССР были арестованы, около 30 — расстреляны. См.: [Ватлин 2014].

> В эмиграции всякий без исключения интеллектуал — «человек поврежденный», и хорошо бы это ему самому осознать, если он не хочет, чтобы ему растолковали это в изуверской форме за плотно закрытыми дверями его собственного самоуважения. Он живет в окружении, которое останется для него непостижимым, даже если он отлично разбирается в профсоюзных организациях и правилах уличного движения: он вечно сбит с пути[7].

Чужая языковая среда и, как следствие, отсутствие коммуникации с местным населением, плохо складывающиеся отношения внутри замкнутого коллектива, атмосфера подозрительности и страха[8] — все это действовало удручающе.

Одна из возникших коллизий могла иметь для Блюм весьма печальные последствия. В библиотеке она отвечала за «идеологическую чистку» поступающих в фонд книг. Два примечательных архивных документа свидетельствуют, с одной стороны, о жесточайшей цензуре в стране, с другой же — о личной позиции Клары Блюм, приверженной коммунистической идеологии, но обнаруживающей социал-демократическую наивность в восприятии политической и идеологической ситуации в годы созревающего или практически созревшего культа личности Сталина в СССР.

В письме от 10 марта 1936 года, адресованном президиуму немецкой секции Союза советских писателей (ССП), Блюм, оправдывая свой поступок, связанный с книгой австрийского автора Рудольфа Брунграбера «Карл и двадцатое столетие» («Karl und das zwanzigste Jahrhundert», 1932), сообщает:

> Книги наших противников я отправляла в так называемый спецфонд. <…> В редких случаях я сомневалась в принятом мною решении. Здесь, говорила я, мое решение должен подвергнуть проверке старый коммунист. К таким книгам я отнесла роман Брунграбера. Я предложила оставить книгу в свободном доступе, снабдив ее аннотацией, однако обратилась к товарищу Курелле[9] с вопросом, не правильнее ли было бы полностью закрыть эту книгу в спецфонде. <…> Товарищ Стукке[10], заведующий отделом комплектования, пришел в ужас от того… что я хвалила Брунграбера, которого он назвал явным фашистом. <…> О Брунграбере я написала рецензию, которую передала Курелле. <…> В этой рецензии я с указанием на нападки на Советский Союз и на товарища Сталина, содержащиеся в книге Брунграбера[11], потребовала, чтобы эту книгу больше не выдавали читателям

---

7 *Адорно Т.В.* Minima moralia. Размышления из поврежденной жизни / Пер. с нем. А. Белобратова под ред. Т. Зборовской. М.: Ad Marginem, 2022. С. 41.

8 В письме немецкой писательнице Берте Ласк (1878—1967), эмигрировавшей в СССР в 1933 году, Блюм жаловалась на «несправедливую и оскорбительную изоляцию», в которой она оказалась в библиотеке. Цит. по: [Zhidong Yang 1995: 22].

9 Альфред Курелла (1895—1975) — немецкий коммунист, видный функционер коммунистического движения. В 1935—1937 годах руководил научно-библиографическим отделом Государственной библиотеки иностранной литературы в Москве.

10 Фридрих Стукке (Штукке) (1895—1937) — немецкий коммунист, журналист, эмигрировал в СССР в 1931 году. В 1937-м арестован и приговорен к расстрелу.

11 В своем романе Рудольф Брунграбер перемежает повествование о судьбе главного персонажа многочисленными отсылками к социальным и экономическим событиям в мире в первой трети XX века. Сталину посвящены следующие строки: «Россия в пятый раз сослала в Сибирь революционера Сталина, грабителя железнодорожных поездов и банков» (*Brunngraber R.* Karl und das zwanzigste Jahrhundert. Wien: Milena, 2010. S. 76); «Однако Ленин был уже на пороге смерти, а за спиной Калинина, его номинального преемника (1924), уже дожидался Сталин, который

без соответствующей аннотации, что постоянно имело место прежде. Я ведь вообще была первой, кто обратил внимание на эту книгу и на проблемы, с ней связанные… Однако я со всей решительностью отстаивала мнение, что Брунграбера нельзя относить к фашистам… Брунграбер, несмотря на его гнусные выдумки о товарище Сталине, симпатизирует Единому фронту. <…> Поэтому я не понимаю, почему тов. Отвальт задним числом подвергает сомнению свою собственную положительную рекомендацию. Он совершенно правильно назвал Брунграбера реформистом. Стоит ли поражаться тому, что реформист рассказывает о товарище Сталине небылицы… Я не считаю, что будет по-большевистски поднимать крик по поводу подобных нелепых нападок, вместо того чтобы увидеть, насколько они ничтожны по отношению к личности вождя, по отношению к человеку, которого… даже капиталистический мир скрежеща зубами вынужден был признать за гениальнейший ум нашей планеты и прежде всего за единственного в нашу эпоху ясно мыслящего и мудрого политического деятеля[12].

Эрнст Отвальт[13] в письме от 17 мая 1936 года, адресованном председателю немецкой секции ССП Александру Барте[14], как мог открещивался от своего положительного отзыва на книгу Брунграбера: «…я признаю свою ошибку и считаю свой отзыв ложным и вредным»[15]. Клару Блюм под предлогом ее неуживчивого характера и склочного поведения в коллективе из Библиотеки иностранной литературы уволили. Других последствий для нее эта опасная ситуация не имела[16].

Именно тогда, во второй половине 1936 года, Клара Блюм всерьез обратилась к литературной работе. В московских журналах «Интернациональная литература» («Internationale Literatur») и «Слово» («Das Wort»), в редакциях которых она сотрудничала, с 1936 по 1938 год появилось около двух десятков ее стихотворений. В мартовском номере журнала «Интернациональная литература» за 1938 год было опубликовано стихотворение «Педро — машинист из Толедо» в переводе Вл. Рубина — первая публикация Клары Блюм на русском языке.

Второго октября 1938 года Блюм приняли в ССП. В рекомендательном письме (19 февраля 1938 года) Георг Лукач (1885—1971), венгерский философ-марксист, писал: «…я слежу за развитием товарища Клары Блюм уже много лет и считаю, что она является одной из самых одаренных писательниц молодого поколения немецких антифашистских авторов»[17]. Австрийский публи-

---

(в 1921-м) расстрелял гвардию революции, 3000 кронштадтских матросов, недовольных тем, что наступление рая на земле так затянулось. Сталин был полон решимости предпринять и другие шаги, а не только печатать для умирающего Ленина особый экземпляр газеты “Правда”. Мир был не в состоянии постичь, какую Россию, стоящую за этим человеком, он принимает в свою Лигу наций» (Ibid. S. 173).

12 Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 100. Л. 101. На нем. яз.

13 Эрнст Отвальт (1901—1943) — немецкий писатель-коммунист, эмигрировавший в СССР в 1934 году. Шестого ноября 1936 года был арестован, осужден и умер в лагере.

14 Александр (Шандор) Барта (1897—1938) — венгерский писатель, коммунист. В 1938 году арестован и расстрелян.

15 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 100. Л. 107. На нем. яз.

16 Около двух третей из 150 немецких эмигрантов-деятелей культуры подверглись аресту с 1936 по 1939 год. См.: [Pike 1981: 471].

17 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 15. Ед. хр. 292. Л. 45—46. Лукач Г. Письмо в секретариат Правления ССП СССР с рекомендацией К. Блюм в члены ССП. На нем. яз.

цист и поэт Фриц Брюгель (1897—1955), эмигрировавший после событий февраля 1934 года в Чехословакию, в отзыве от 15 апреля 1938 года на рукопись стихотворного сборника «Ответ» характеризовал Клару Блюм как «действительно одаренного лирика»:

> Сама книга представляется мне готовой к печати. Некоторые слабые места, которые я обсудил с товарищем Блюм, легко исправимы. <…> Иногда она прибегает к шаблонным стихотворным строчкам, иногда к неудачному образу. Однако сильные стороны ее стихов значительно преобладают над упомянутыми мной недочетами, которые легко и просто устранить[18].

В противоположность этим оценкам некоторые стихи Блюм весьма критически оценивал Бертольт Брехт. В своем отзыве (22 мая 1936 года) на предполагавшиеся к публикации в журнале «Слово» литературные материалы он среди прочего заметил:

> Я полагаю, что и три «Песни китайцев» Клары Блюм не пригодны для публикации, поскольку слишком наивны и в худшем смысле слова высокопарны. Уж лучше опубликовать оригинальные произведения из китайской поэзии (цит. по: [Zhidong Yang 1995: 124]).

Принятие в ССП было важной преференцией для немецкоязычной поэтессы, «обживавшей» свою новую родину, оно открыло дорогу к публикации ее поэтических книг, к переводам ее стихов на русский. Эрих Вайнерт, видный немецкий коммунистический писатель и функционер, в своих воспоминаниях, опубликованных после окончания войны, рисовал радужную картину существования писателей-эмигрантов в Советском Союзе: «Писателя здесь уважают и ценят. Ему не приходится тратить свои силы на повседневные заботы и хлопоты. И прежде всего он больше не чувствует себя эмигрантом»[19]. Однако активная литературная жизнь немецких эмигрантов омрачалась подозрительным отношением к ним со стороны властей, чистками, безосновательным уголовным преследованием, физическим уничтожением.

Репрессии 1937—1938 годов обошли Клару Блюм стороной. В своих стихах Блюм писала о сопричастности этому «новому миру» — в ролевых стихотворениях «Кандидатка от народа», «Атеистка из Красновидово», «Приносящий свободу полет» (об отважных советских летчицах Гризодубовой, Осипенко и Расковой), в написанном отчасти гекзаметром стихотворении «Женщина-шофер с Уралмаша», в навеянном пребыванием в советском доме отдыха стихотворении «Ночь в Крыму», в воспевающем освобожденный труд «Винограднике в еврейском колхозе». Однако остро переживаемое Кларой Блюм одиночество, отъединенность как от советских людей, так и от австрийских и немецких товарищей по эмиграции — все это оказывало на нее удручающее психологическое воздействие. В обыденной, повседневной жизни она ощущала изоляцию, отчуждение, безразличие и даже неприязнь со стороны товарищей.

Подобное восприятие ее близкого окружения в МОРП и в писательско-издательской среде приобрело радикальные формы к середине 1938 года и по

---

18 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Ед. хр. 78. Л. 18. Переписка немецкой секции Ин. Комиссии ССП о принятии в члены ССП и исключении из него писательницы Клары Блюм. На нем. яз.

19 *Weinert E.* Briefe in die Nacht. Gedichte aus der Fremde. Berlin: Volk und Welt, 1947. S. 20.

контрасту связано было с пережитыми Кларой Блюм четырьмя счастливыми месяцами в ее жизни. В декабре 1937 года она познакомилась с китайским эмигрантом Чжу Жанчэном[20]. Он стал ее первой и единственной любовью, определившей все ее последующее существование и творчество. Клара обрела наконец близкого человека. В их отношениях, писала она позднее, они были

> двумя победителями, ни один не был побежденным. Они не вели борьбу за власть одного над другим, как это бывает порой у любовных пар. Ни он, ни она не ощущали потребности торжествовать над другим. Они давали друг другу нечто лучшее и особенное, чем страсть повелевать или страсть подчиняться[21].

Восемнадцатого апреля 1938 года Чжу позвонил Кларе и сообщил, что не может прийти к ней. А затем исчез, исчез бесследно и навсегда. Попытки отыскать его или хотя бы узнать что-либо о его судьбе не дали ни малейшего результата. Клара Блюм уверила себя, что партия отправила Чжу на нелегальную работу в Китай, порывалась последовать за ним, обивала официальные пороги с просьбой отправить ее туда, натыкаясь на непонимание, неприятие, будя подозрения.

Во многом это ее состояние и стало поводом к нелепому и опасному разбирательству ее дела на бюро немецкой секции ССП, где она жаловалась на невнимание к ней и на изоляцию со стороны коммунистических товарищей и даже заявила, что в немецкой секции ССП «вредители 1936 года продолжают, как видно, работать»[22]. В письме от 23 октября 1938 года своей подруге Доре Венгер, немецкой писательнице, Клара Блюм сообщала:

> Меня просили высказать мою жалобу на закрытом заседании бюро. В моей непростительной глупости я согласилась на это, да я даже — не подозревая, что предстоит, — не настояла на том, чтоб велся протокол. Результат: моя критика не была принята, меня возмутительнейшим образом обругали и обидели, так что я настоятельно потребовала, чтоб эти поношения были повторены перед пленумом[23].

В дополнительной собственноручной записи к протоколу заседания бюро от 25 ноября 1938 года Клара Блюм заявляет: «Могу сказать лишь одно: в духе директив ЦК (от января 1938 года) я решительно отказываюсь сидеть за одним столом с подобными клеветниками до тех пор, пока их оговоры не будут ликвидированы»[24].

Разбирательство на пленуме привело к еще большей конфронтации с «коллективом»[25]. Вот несколько строк из протокола заседания пленума:

> Б л ю м: Я не заслужила того, чтобы меня упрекали в объективном вредительстве.
> Б е х е р: Но если пленум тоже считает твое поведение объективно вредным?
> Б л ю м: Тогда для меня существуют другие инстанции.
> <…>

---

20 Чжу Жанчэн (1901—1943) — шанхайский журналист, театральный режиссер. В 1933 году эмигрировал в СССР, работал в московских театрах. В апреле 1938 года с группой товарищей был отправлен в Китай, но на границе арестован НКВД и сгинул в сталинских лагерях.

21 *Blum K.* Der Hirte und die Weberin. Rudolstadt: Greifenverlag, 1951. S. 96.

22 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 100. Л. 13. На нем. яз.

23 РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 5. Ед. хр. 45. Л. 44. На нем. яз.

24 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 100. Л. 39. На нем. яз.

25 Подробно этот эпизод в жизни К. Блюм представлен в книге: [Антипина 2005: 59—61].

Ш а р р е р: Подумай о том, что все товарищи придерживаются единого мнения, весь пленум, без исключений.
Б л ю м: Вы для меня не инстанция. Инстанция для меня — НКВД.
Ш а р р е р: Если ты говоришь, что Союз писателей для тебя не инстанция, то тебе вовсе не место в нашем писательском кругу. <…>
Б л ю м: Повторяю: для меня, для беспартийной, нет другой инстанции, кроме НКВД[26].

Блюм исключили из немецкой секции ССП[27], однако членство в ССП она сохранила. В 1939 году вышли в свет два ее поэтических сборника: «Die Antwort» («Ответ») в московском Издательстве иностранной литературы и «Erst recht!» («Тем более!») в киевском Государственном издательстве национальных меньшинств[28]. Своей поэзией, обращенной к немецкоязычному читателю, Клара Блюм выполняла функцию своеобразного социалистического посредника, доносящего идеи пролетарского интернационализма, советской политической свободы и классовой борьбы до немецкого национального меньшинства в СССР. О выходе на читательскую аудиторию в Германии, разумеется, речи не могло идти — в силу государственно-политических изменений в стране после 1933 года.

В 1940 году Гослитиздат опубликовал ее сборник «Стихи» в переводах П. Железнова, Н. Вержейской, О. Карповой и М. Замаховской тиражом в 5 тысяч экземпляров. Разделы сборника «Румынские мелодии», «В моей стране», «Воспоминание о Вене» и «Цветение сливы» подчеркивают внутреннюю связь автора с прошлой (Галиция и Австрия), настоящей (Советский Союз) и будущей (Китай) странами своего обитания, и связь эта определяется главным образом позицией политического поэта, восстающего против нищеты и угнетения простого народа и плакатным языком воспевающего его борьбу за свободу[29].

В «Черновицком гетто», где «грязных улиц тесное сплетенье», где «нищета стоит у всех дверей, / И тщетно борются с вечерней тенью / Огни подсле-

26 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 13. Ед. хр. 100. Л. 15; Л. 35. На нем. яз. Свидетельств обращения Блюм в НКВД установить не удалось. Однако следует отметить, что практика доносительства в среде коммунистов-эмигрантов имела место. В частности, известно о том, что Гуго Гупперт (1902—1982), австрийский прозаик, поэт, переводчик и журналист, в 1928 году эмигрировавший в СССР, в 1937-м написал донос на историка К.К. Шмюкле, который 24 января 1938 года был арестован, а 14 марта расстрелян. Самого Гупперта 16 февраля 1938 года исключили из немецкой секции ССП, а 12 марта 1938-го он был арестован НКВД. Двадцать седьмого апреля 1939 года дело было прекращено, и Гупперт был освобожден.

27 РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 12. Ед. хр. 83. Л. 59. Протокол пленарного заседания немецкой секции ССП от 26 мая 1940 года.

28 К. Шопман в статье, посвященной Гедде Циннер (1905—1994), австрийской актрисе, писательнице и журналистке, эмигрировавшей в СССР в 1935 году, отмечает: «Несмотря на незнакомый язык и окружение, эмиграция в Москву для Гедды Циннер, как и для других коммунистов, означала в первую очередь “возвращение домой”, в страну ее политических убеждений. Она не была связана с жестким запретом на профессию, как это было принято в других странах эмиграции, и немецкоязычные медиа давали ей возможность продолжить журналистско-писательскую деятельность» [Schoppmann 1995: 207].

29 И. Крачун-Фишер рассматривает стихи Клары Блюм «как весьма интересные документальные свидетельства эпохи, значимость которых в меньшей степени заключается в оригинальности ее поэтического языка или в многозначности их лирического дискурса, а в большей — в их соотнесенности с историческим и идейным содержанием» [Crăciun-Fischer 2022: 159].

поватых фонарей»[30], «чувство справедливости» побуждает лирическую героиню «выковать меч» и «вырваться отсюда»[31]: «Стою я там, где были стены плача, / И ненависти приношу обет: / Я жизни путь сама себе назначу, / Пути другого мне отныне нет!»[32]

На новой родине, которую обрела поэтесса, сияет «Заря над всей страной… Твоей страной! / Моей страной, где мы решаем все!»[33]. Клара Блюм славит свободу, которую обрели и рязанский пролетарий, и женщины Востока, и еврейские труженики:

В той стране, где правит весь народ
Мудрыми Советами своими,
Чтят народов полноправных имя.
Словно скрипка старая в ночи,
Наша гордость музыкой звучит.
Прошлого мы сбросили оковы.
Здесь земля и радость вечно новы[34].

В «Стихах о любви» она переживает расставание с любимым человеком и одновременно напутствует его: «Прими привет жены и поэтессы / И знай, что я с тобой в твоей борьбе»[35]. «Китайские» стихи обращены к отстаивающим свободу страны борцам против «коварных варваров» — японских империалистов («Песни китайцев», «Матушка Чжао», «Народный генерал»).

Поэтическое перо Клары Блюм теперь окончательно «приравнялось к штыку», и именно эта идеологическая установка, сопряженная с беззаветной любовью к химере, к якобы отправившемуся на тайную революционную борьбу человеку, позволяла ей чувствовать себя сопричастной «новому миру».

Был долго мир закрыт передо мной,
Свет пробивался в этот мрак сквозь щели.
Народ мой жил за вековой стеной,
И всех других мне презирать велели.
Я глубоко дышу, гляжу вперед.
Твой взгляд раскосый мне звездою светит.
Еще сильней люблю я свой народ,
Познав любовь ко всем народам в свете[36].

Личное, субъективное в ее поэзии сливается с «массовым», нивелируется под давлением «социального заказа». В 1944 году в одном из писем Грегору Гогу, немецкому коммунисту, находившемуся в эвакуации в Ташкенте, Блюм подчеркивает: «…трагизм ситуации в том, что ты из своего далека не можешь судить о том, что теперь от нас требуется» (цит. по: [Ibid.: 126]).

В мартовском номере журнала «Знамя» за 1939 год было опубликовано стихотворение Клары Блюм «Сожжен еврей!», открывшее антифашистскую тему

30 *Блюм К.* Стихи. С. 6.
31 *Blum K.* Die Antwort. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1939. S. 10.
32 *Блюм К.* Стихи. С. 9.
33 Там же. С. 28.
34 Там же. С. 34.
35 Там же. С. 40.
36 Там же. С. 37.

ее творчества: «Сквозь дым и пламя — мертвыми глазами — / Он спрашивает пять шестых земли: / Прервется ли позорное терпенье?»[37] В августе 1941 года журнал «Октябрь» публикует ее стихотворение «Поэт и война»: «Когда страна священная свобод, / Страна великих сталинских законов, / Подняв стальную руку миллионов, / Ударом встретила фашистский сброд, — / Восстала песня и живет»[38]. Поэзия военного времени представляет собой часть пропагандистско-политической, агитационной работы, в которую Блюм включилась сначала в эвакуации в Куйбышеве (в Совинформбюро), а затем в Москве, куда она вернулась в сентябре 1942 года. В стихотворениях-листовках «Автомат», «Молодому немецкому солдату», «Немецкой матери» поэтесса призывала немцев к сопротивлению войне и фашизму, к спасению Германии. В журнале «Интернациональная литература» она публиковала свои переводы стихов Константина Симонова, Аркадия Кулешова, Семена Гудзенко. Книжка антифашистских и антивоенных стихов Клары Блюм «Schlachtfeld und Erdball» («Поле битвы и земной шар», 1944) открывается переводом на немецкий фрагмента раннего стихотворения Пушкина «Воспоминания в Царском селе» (1814) — о наполеоновском нашествии на Россию — и завершается переводом стихов Ильи Френкеля «Донбасс, Донбасс», Максима Рыльского «Я сын Советской страны» и Константина Симонова «Жди меня, и я вернусь». А вот подготовленная Блюм для четвертого номера «Интернациональной литературы» за 1943 год небольшая статья об истреблении фашистами евреев привела к «вмешательству» со стороны Главлита СССР и не была допущена к публикации, поскольку «в ней много лишнего и неправильного. В частности, указанная доля евреев-красноармейцев в героических деяниях Красной армии в процентном отношении больше, чем процент еврейского населения к общему населению СССР» [Блюм 1996: 88].

В стихотворении «Мое происхождение» Блюм обращается к осмыслению своей судьбы:

Ты смотришь на меня удивленными глазами.
Воображаешь, что я, побитая, отягощенная бегством,
Скитаюсь по миру, лишенная угла и родины,
С до крови сбитыми ногами, которым нет нигде покоя и пристанища?
Ты заблуждаешься. Мой жребий необычен, но не жесток.
Пять стран открыли для меня свою суть,
И я нашла себя, сформировала,
Укореняясь в их судьбе, в их особости.
<…>
Ты удивленно спрашиваешь, как мне удалось
Проникнуть в суть столь многих стран?
Меня этому научило мое величайшее отечество,
Страна свободно вздымающихся трудовых крыльев…
И палач моих братьев будет
Разбит силой России. Деревья моего детства шумят листвой…
Я не хочу ни с кем, ни с кем во всем мире
Поменяться своей странно-прекрасной судьбой[39].

37 *Блюм К.* Сожжен еврей / Пер. с нем. П. Железнова // Знамя. 1939. № 3. С. 201.
38 *Блюм К.* Поэт и война / Пер. с нем. Н. Вержейской // Октябрь. 1941. № 7/8. С. 138.
39 *Blum K.* Schlachtfeld und Erdball. Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur, 1944. S. 6—7.

Среди стран, в существо которых «проникла» лирическая героиня, особое место в стихотворении занимает «Срединная империя», тоска по которой «будоражит и жжет» ее душу. И в октябре 1945 года Клара Блюм, так и не добившись от советских властей своей официальной командировки в Китай, отправилась в ту долгую кружную дорогу, что в августе 1947 года приведет ее в «далекую и мудрую страну», с которой ее связывали «женское во мне, любви забота и обет»[40].

Клара Блюм, советская гражданка, получила разрешение на выезд из СССР в Румынию благодаря сохранившемуся у нее румынскому паспорту. Через Варшаву, Прагу, Будапешт она с огромными трудностями добралась до Бухареста[41]. Официально выехать из Румынии было невозможно, и Блюм тайно покинула Бухарест в начале 1946 года, чтобы через Венгрию, Чехословакию, Германию, Швейцарию и Люксембург добраться весной 1946 года до Парижа. Через год при поддержке Еврейского комитета помощи ей удалось получить разрешение на въезд в Шанхай как журналистке швейцарских и американских немецкоязычных газет, в которых она тогда публиковалась. В написанном в Париже в 1947 году стихотворении «Жестокая биография» Блюм произносит:

Уж промелькнула половина жизни,
А ты твердишь: сейчас начну все снова.
И бьется сердце трепетно и властно —
Разбейся или уцелей! Меня не остановить
В моем безумном беге за правом и радостью[42].

Устремившись вслед за правом на любовь и на радость любви, Клара Блюм после долгого морского путешествия оказалась в Шанхае. Ее странствия закончились. Четверть века, отпущенного ей судьбой, она вживалась в эту новую родину, столь близкую ей в мечтах, поэтических фантазиях и идеологических установках. Блюм преподавала немецкий язык и литературу в Шанхайском университете. Усердные поиски своего китайского возлюбленного оказались безуспешными. В 1952 году она взяла себе новое имя — Чжу Байлан, в 1954-м получила китайское гражданство. После нескольких лет, проведенных в Нанкине (1952—1957), Блюм переехала в Гуанчжоу, получив место профессора в Университете имени Сунь Ятсена.

Ее поэтическая работа продолжалась. Китайские темы в ее поэзии и прозе этих лет занимают преобладающее место. В журнале «Золотые ворота» («Das goldene Tor»), издававшемся немецким писателем Альфредом Дёблином в Баден-Бадене, в зоне французской оккупации Германии, в 1948 году она опубликовала эссе «Китаец и реальная действительность» и стихотворение «Китайское дитя». В 1950-х — начале 1960-х годов ее статьи, прозаические наброски и стихи регулярно появлялись на страницах периодических изданий в Германской Демократической Республике. В 1951 году по рекомендации

40 Ibid. S. 8.

41 «Добравшись до Праги, я попросила прибежища на несколько дней в общежитии для “displaced persons”» (*Blum K.* Stefan Zweigs unbekannte Leser // Die Nation (Zürich). 1947. April 4).

42 *Blum K.* Der weite Weg. Berlin: Volk und Welt, 1960. S. 34.

Фридриха Вольфа[43] частное издательство «Greifenverlag» в ГДР опубликовало ее роман «Пастух и ткачиха», в котором Блюм под вымышленными именами главных персонажей рассказывала собственную историю — о годах, проведенных ею в СССР, о любви к китайскому коммунисту, о неожиданном расставании и поисках любимого в раздираемом гражданской войной Китае[44]. Тридцатого января 1951 года Управление по делам литературы и издательств ГДР изъяло книгу из продажи, усмотрев в романе отклонение автора от ясной классовой позиции. После многочисленных обращений издательства запрет в мае 1952 года был снят, однако на это произведение Клары Блюм не появилось ни одной рецензии. Арнольд Цвейг, известный немецкий писатель, президент Академии искусств ГДР, в ответе на обращение издательства писал:

> Я рад появлению нового произведения Клары Блюм в немецком издательстве. До конца войны мы читали в «Интернациональной литературе» и в книжных публикациях в Москве ее стихи, которые относятся к лучшему из того, что публиковалось на немецком языке (цит. по: [Zhidong Yang 1995: 47]).

Однако и он от публикации рецензии на роман Блюм из осторожности воздержался. Лишь в 1957-м на роман Блюм откликнулся рецензией Лион Фейхтвангер, обративший внимание на «прекраснейшее изображение современного Китая, созданное с любовью и вчувствованием»[45]. В письме автору книги Фейхтвангер отмечал:

> То, что китайская революция представлена глазами еврейской эмигрантки, придает изображению дополнительную соль. Книга лишь местами предстает как репортаж, большие же куски являют собой истинную поэзию, и история двух влюбленных, святых и проклятых, всю свою жизнь ищущих друг друга, предстает как восхитительная баллада (цит. по: [Ibid.: 120]).

В коммунистическом Китае произведения Блюм распространения практически не получили. Выполненный одним из ее студентов перевод «Пастуха и ткачихи» издательство не приняло к публикации из-за «недостаточного показа классовой борьбы». За все время пребывания в стране ей удалось опубликовать на китайском языке лишь перевод двух своих стихотворений (в 1954 и 1958 годах) и пять небольших статей в газетах Шанхая, Гуаньчжоу и Пекина. Университетская жизнь Клары Блюм / Чжу Байлан, гражданки Китая, казалось, устроилась самым благоприятным образом — успешные лекции, интерес и внимание со стороны студентов, но ситуация «человека поврежденного» для нее сохранилась. Осознанно выбранная ею новая идентичность не находила признания вовне. Блюм состояла под негласным надзором властей, ее письма подвергались цензуре.

В 1959 году в ГДР был опубликован сборник ее новелл на темы китайской истории «Песнь о Гонконге» («Das Lied von Hongkong»), и Блюм совершила двухмесячную поездку в социалистическую страну, выступив с чтением своих

---

43 Фридрих Вольф (1888—1953) — немецкий писатель и коммунистический общественный деятель, в 1934 году эмигрировавший в СССР.

44 В 2023 году в Берлине вышло в свет новое издание романа: *Blum K.* Der Hirte und die Weberin. Berlin: Die Andere Bibliothek, 2023.

45 *Feuchtwanger L.* "Der Hirte und die Weberin" von Klara Blum // Greifenalmanach 1958. Rudolstadt: Greifenverlag, 1957. S. 187.

произведений. В 1960 году издательство выпустило ее поэтический сборник «Далекий путь» («Der weite Weg»), но советско-китайский политический раскол положил конец изданию книг «китайского» автора Клары Блюм в ГДР. В 1961 году в журнале «Новая немецкая литература» («Neue Deutsche Literatur») напечатали фрагмент ее нового романа «Наперекор судьбе» («Schicksalsüberwinder»), однако от издания книги в целом издательство отказалось.

В начале 1963 года немецкий издатель сообщил поэтессе, что нераспроданный тираж ее поэтического сборника занимает много места на складе и будет отправлен в макулатуру. Клара Блюм отреагировала на эту весть следующими словами: «Он поступает так явно потому, что освобождает место для Евтушенко и других подобных ему цветов ревизионизма»[46]. Писательница полностью интегрировалась в политическую систему коммунистического Китая, усвоила и отстаивала идеологическую позицию, определявшую отношение Коммунистической партии Китая к СССР и другим социалистическим странам.

В 1963 году Клару Блюм приняли в Союз китайских писателей, но она попрежнему оставалась чужой на этой новой родине: ее немецких книг здесь не читали, стихов на китайский больше не переводили. Окружающие относились к ней настороженно. «Для ее знакомых она все равно оставалась иностранкой, хотя и носила китайское имя и работала в Китае» [Ibid.: 61]. События «культурной революции» еще больше усилили ее изоляцию. Всех иностранцев и китайцев, бывавших за рубежом, подозревали тогда в шпионской деятельности. Местный революционный комитет подверг Чжу Байлан длительному допросу. И хотя никакого официального осуждения Блюм не было вынесено, большинство знакомых китайцев практически полностью прервали с ней контакты. Клара, принимавшая господствующую идеологию, тщетно стремилась преодолеть недоверие к себе, переводя на немецкий стихи Мао Цзэдуна. Двадцать шестого мая 1964 года в газете «Жэньминь жибао» (Пекин), официальном органе Коммунистической партии Китая, была опубликована ее направленная против «ревизионизма» ГДР статья «Светящееся зеркало. Ответ Арнольду Цвейгу». Однако и это не сблизило ее, иностранку, эмигрантку и интеллигентку, с ее китайским окружением. «Ее мечта обрести здесь дом и чувство сопричастности этой стране и народу были окончательно разрушены» [Ibid.].

Я попала в двадцатое столетие,
В век газа и в эпоху бомб,
Жизнь тупо восторгалась убийством,
Умолкли тончайшие голоса красоты.
И толпы жертв странствуют по земле,
Выражая то страх, то ярость.
И все, что воодушевляло и воспламеняло мои мечты,
Израненными крыльями с размаху бьется
О грязную стену мировой истории[47].

Странствия Клары Блюм, опыт детерриториализации культурного багажа писательницы, его интернационализации, проникновения «в суть столь многих

46 *Blum K.* Kommentierte Auswahledition. Wien u.a.: Böhlau, 2001. S. 549.
47 *Blum K.* Der weite Weg. S. 33.

стран» дважды (в Советской России и в коммунистическом Китае) обернулся жесткой ретерриториализацией, замыканием в культурном пространстве закрытого общества, маркированном силовыми линиями сверхдоминантной идеологии.

Библиография / References

[Антипина 2005] — *Антипина В.А.* Повседневная жизнь советских писателей. 1930—1950-е годы. М.: Молодая гвардия, 2005.

(*Antipina V.A.* Povsednevnaya zhizn' sovetskikh pisateley. 1930—1950-e gody. Moscow, 2005.)

[Блюм 1996] — *Блюм А.В.* Еврейский вопрос под советской цензурой: 1917—1991. СПб.: Петербургский еврейский ун-т, 1996.

(*Bljum A.V.* Evreyskiy vopros pod sovetskoy tsenzuroy: 1917—1991. Saint Petersburg, 1996.)

[Ватлин 2014] — *Ватлин А.Ю.* «Мы имеем дело с очень хорошим человеческим материалом». Австрийские шуцбундовцы в СССР // Исторический журнал: научные исследования. 2014. № 2 (20). С. 196—209.

(*Vatlin A.Ju.* "My imeem delo s ochen' khoroshim chelovecheskim materialom". Avstriyskie shutsbundovtsy v SSSR // Istoricheskiy zhurnal: nauchnye issledovaniya. 2014. No. 2 (20). P. 196—209.

[Crăciun-Fischer 2022] — *Crăciun-Fischer I.* "Aus jeder Schwäche schmiede ich ein Schwert." Jüdische Identität und weibliches Selbstbewusstsein in Klara Blums Lyrik // Germanistische Beiträge. 2022. Jg. 48. S. 155—171.

[Pike 1981] — *Pike D.* Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933—1945. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1981.

[Schoppmann 1995] — *Schoppmann C.* Hedda Zinner // Im Fluchtgepäck die Sprache. Deutschsprachige Schriftstellerinnen im Exil / Hrsg. von C. Schoppmann. Frankfurt a.M.: Orlanda Frauenverlag, 1995. S. 203—226.

[Zhidong Yang 1995] — *Zhidong Yang.* Klara Blum — Zhu Bailan (1904—1971). Leben und Werk einer österreichisch-chinesischen Schriftstellerin. Frankfurt a.M. und andere: Peter Lang, 1995.

Любовь Бугаева

Изгнание из рая:

СУДЬБА «ГОЛЛИВУДСКОЙ ДЕСЯТКИ»

Lyubov Bugaeva

Expulsion from Paradise: The Fate of the Hollywood Ten

Любовь Бугаева (Санкт-Петербургский государственный университет, профессор; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Ключевые слова: «голливудская десятка», черный список Голливуда, релокация, внутренняя эмиграция, внешняя эмиграция, идентичность, американский кинематограф

УДК: 791.43/.45
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_199

В 1947 году десять кинематографистов, известные как «голливудская десятка», отказались давать показания Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности и были осуждены за неуважение к Конгрессу. Практически все они лишились работы: кто-то перебрался в Мексику, кто-то ушел из профессии, а тот, кто не ушел, смог работать только под чужим именем. История «голливудской десятки» рассматривается в статье как вынужденное перемещение в пространстве внешнем и в пространстве внутреннем (в том числе при их наложении одно на другое) — как релокация в другую страну и в другую идентичность — подставное имя и/или подставное лицо. Изучаются следствия релокации как для самих «релокантов», так и для Голливуда, изгнанными из которого в эпоху маккартизма оказались не только те, кто вошел в «десятку» (Далтон Трамбо, Джон Хоуард Лоусон и другие), но и Бертольт Брехт и Чарли Чаплин. Особое внимание уделяется творческому сообществу в ситуации столкновения идеологии и искусства и в рефлексии об этом столкновении как в период черных списков, так и много лет спустя.

Lyubov Bugaeva (Dr. habil.; Professor, Saint Petersburg State University) ldbugaeva@gmail.com.

Key words: “Hollywood Ten,” Hollywood blacklist, relocation, internal emigration, external emigration, identity, American cinema

UDC: 791.43/.45
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_199

In 1947, the filmmakers known as the “Hollywood Ten,” refused to testify before the House Un-American Activities Committee (HUAC) and were cited for contempt of Congress. The vast majority lost their jobs: some relocated to Mexico, some left the profession, while others continued to work under pseudonyms. This article casts the history of the “Hollywood Ten” as a narrative of forced relocated in external and internal space (as well as in the intersections of the two spaces), as a relocation both to a different country and to a different identity (a false name and personage). The article studies the consequences of this “relocation” for both those displaced and for Hollywood. Those “expelled” during the McCarthy era included not only members of the “Ten” (Dalton Trumbo, John Howard Lawson and others), but also Bertolt Brecht and Charlie Chaplin. Special attention is given to this artistic community’s experience of a conflict between ideology and art as well as to the reflections about this conflict during the era of the blacklist and afterwards.

История «голливудской десятки» и черного списка Голливуда, на первый взгляд, началась как политическая кампания, направленная на очищение «фабрики грез» от влияния коммунистических идей. Деятели искусства, занесенные в черный список за принадлежность к Коммунистической партии США или симпатию к ней, автоматически теряли работу в Голливуде. Первый список появился в 1947 году. Десять кинематографистов («голливудская десятка») отказались давать показания Комиссии по расследованию антиамерикан-

ской деятельности (House Un-American Activities Committee) и были осуждены за неуважение к Конгрессу и внесены в черный список. Однако, как оказалось, «охота на ведьм» носила далеко не только политический характер, а в дискуссиях вокруг процесса над кинематографистами вопросы политической свободы постоянно пересекались с вопросами свободы гражданской. Сама же история «голливудской десятки» — это и история преследования по политическим и иным причинам, и интереснейшая история релокации, не сводившейся исключительно к пространственному перемещению — бегству или эмиграции в другую страну, а принявшей разнообразные и причудливые формы.

В западных, преимущественно американских, исследованиях «голливудская десятка» и деятельность Комиссии представляют интерес главным образом для журналистов и историков, которые в мельчайших деталях реконструируют антикоммунистическую кампанию (см., например: [Ceplair, Englund 2003; Ceplair 2022]). При этом саму идею черных списков, равно как и последствия их создания, нередко соотносят с эпохой маккартизма (что, заметим, весьма дискуссионно), а противодействие «коммунистической угрозе»[1] рассматривают в связи с конкуренцией в профессии — как способ вытеснения конкурентов. Один из членов «десятки» Эдвард Дмитрик однажды заметил, что черный список и в 1976 году не прекратил свое существование — он видоизменился, и теперь уже тем, кто придерживается консервативных взглядов, стало трудно получить работу в Голливуде, где доминируют либералы[2]. Довольно значительная часть исследований, посвященных «голливудской десятке», носит биографический характер (см., например: [Dick 2021]). Даже в книге, казалось бы, посвященной фильму — «*High Noon*: The Hollywood Blacklist and the Making of an American Classic» [Frankel 2017], фильм служит лишь стержнем, вокруг которого собраны личные истории создателей фильма и актеров, побывавших в черном списке. Впрочем, есть исследования, в которых предпринимаются попытки интерпретации биографических фактов в том или ином аспекте. Так, в книге Ребекки Шрайбер о культурной эмиграции в Мексику в период холодной войны отдельные биографии складываются в общую картину жизни переехавших в Мексику американцев, в рассказ об их интеграции в местное сообщество, в немалой степени зависевшей от материального достатка и цвета кожи (как ни странно, в лучшей позиции в данном случае оказались афроамериканцы — им было гораздо легче, чем «белым империалистам», войти в транснациональные мексиканские сообщества и интегрироваться в местную жизнь) [Schreiber 2008].

Возможность рассказать свою историю надежд и разочарований получили со временем и сами фигуранты дела по расследованию антиамериканской деятельности — не только в мемуарах, пик создания которых пришелся на

1 Коммунистическая партия в США в соответствии с «законом Смита» подвергалась преследованиям за пропаганду насильственного свержения правительства. А в августе 1948 года в Конгрессе проходили слушания по делу бывшего сотрудника Госдепартамента Алджера Хисса, обвиненного в шпионаже в пользу Советского Союза. Общие настроения отразились в печально известных «пикскиллских беспорядках»— нападении толпы местных жителей на всех, кто пришел на концерт Поля Робсона, симпатизировавшего СССР.

2 См. фильм «Голливуд в суде» («Hollywood on Trial», 1976, реж. Дэвид Хелпер, 1:27:35—1:27:49).

1970-е годы[3], но и в документальном фильме «Голливуд в суде» Дэвида Хелперна (1976), созданном по сценарию писателя из черного списка Арни Райзмана. Этот фильм, представивший зрителям архивные видеозаписи слушаний Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, а также фрагменты интервью со всеми членами «голливудской десятки» и многими сопричастными, в том числе с Рональдом Рейганом, возглавлявшим киноактерскую гильдию в 1947 году, до сих пор считается лучшим документальным свидетельством о голливудских черных списках (хотя и он имеет свои недостатки)[4]. Несмотря на обилие исследований «голливудской десятки», многие страницы этой истории еще не написаны. Удивительным образом из поля зрения исследователей практически выпадает реакция на события американской коммунистической прессы, в частности газеты «Ежедневный рабочий» («Daily Worker») и журнала «Новые массы» («New Masses»)[5]. Впрочем, надо отдать должное Ларри Бримнеру, коснувшемуся, хотя и бегло, того, как освещались слушания в (некоммунистической) прессе [Brimner 2018], и Ларри Сеплеру, рассказавшему непростую историю еврейского антикоммунизма в Голливуде [Ceplair 2022: 40—69]. Избирательность и осторожность в политических оценках вполне объяснима. Открытие бывших советских архивов в 1990-е годы и обнародование переписки советских деятелей с Коммунистической партией

3 О периоде черных списков рассказывали не только те, кто от них пострадал, но и так называемые дружественные свидетели. Один из примеров — воспоминания «дружественного» свидетеля Элиа Казана (см.: *Kazan E.* A Life. New York: Knopf, 1988), режиссера фильмов «В порту», «Трамвай “Желание”», «К востоку от рая», которому в 1999 году на церемонии вручения премии «Оскар» многие актеры и режиссеры отказались аплодировать.

4 Среди упреков фильму даже в среде тех, кто симпатизировал «голливудской десятке» и ее борьбе за основные конституционные права, звучали: отсутствие понимания как истоков черного списка, так и роли сил, сделавших существование списка возможным, в частности роли профсоюзных организаций, которые зачастую с большим энтузиазмом включались в «антикоммунистический крестовый поход» (см.: *Bogle Ch.* Hollywood on Trial: a timely reminder // World Socialist Web Site. 2009. December 10 (https://www.wsws.org/en/articles/2009/12/holl-d10.html (дата обращения: 31.07.2024)).

5 Это действительно досадное упущение американских исследователей, скорее всего, сознательное. «Новые массы» включились в обсуждение деятельности Комиссии, когда она начала преследовать писателя-коммуниста Говарда Фаста, автора романов «Гражданин Том Пэйн» (1943), «Дорога свободы» (1944), активно сотрудничавшего с газетой «Ежедневный рабочий» (France Speaks // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 5. October 28. P. 1—3; We Speak for Howard Fast // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 6. November 4. P. 2). В ноябре 1947 года на страницах журнала появилась статья с говорящим названием «Инквизиция в Техниколоре» («Торквемада в Техниколоре»), посвященная слушаниям Комиссии по делу сотрудников голливудских студий (*North J.* Torquemada in Technocolor // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 6. November 4. P. 3—6). Обсуждение кампании, которую Комиссия вела против Коммунистической партии, и ее последствий продолжалось практически до закрытия журнала в 1948 году. Ключевую роль в нем играла метафора инквизиции, см., в частности: *North J.* Crossfire // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 7. November 11. P. 7—9; *North J.* How to Stop the Fire // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 8. November 18. P. 6—9; *Daniels N.A.* Hollywood After the Hearings // New Masses. 1947. Vol. 65, No. 9. November 25. P. 4—5; *Gropper W.* Hollywood: the “New Look” // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 11. December 9. P. 3; *Lardner Jr.R.* My Fall from Grace // New Masses. 1947. Vol. 65. No. 12. December 16. P. 9). Впрочем, реакция американской коммунистической прессы на деятельность Комиссии заслуживает отдельного разговора, далеко выходящего за рамки данной статьи.

США подтвердили для многих американцев то, в чем Комиссия по расследованию антиамериканской деятельности обвиняла «голливудскую десятку». Как заметил автор книги «The Hollywood Motion Picture Blacklist: Seventy-Five Years Later» Л. Сеплер, «коммунисты действительно были агентами иностранной державы и стремились уничтожить американцев», а потому «холодная война была важной и правильной»[6]. Осторожность заставила даже Далтона Трамбо, одного из наиболее увлеченных коммунистическими идеями членов «десятки», сомневаться в своих решениях, принятых в 1947 году[7].

До сих пор не сложилось не только более или менее однозначной политической оценки черных списков и их фигурантов, но и единого определения для тех, кто уехал из США в период действия черных списков. Чаще всего о них говорят как об «эмигрантах» или «изгнанниках», но с подобными определениями часто спорили сами уехавшие. Так, Трамбо считал свой отъезд добровольным, а себя вытесненным не из страны, а из профессии [Schreiber 2008: xvi—xvii]. Тем не менее перемещение все-таки было. История «голливудской десятки» интересна не только своей политической или фактологической составляющей, но и как особый случай релокации, который не хочется называть эмиграцией. Более того, истории членов «голливудской десятки», как и других сценаристов, попавших в черный или серый списки, сообщают релокации неожиданный поворот, связанный с идентичностью релокантов и проблемой авторства. В статье речь пойдет именно о покинувших страну сценаристах, а не об актерах, режиссерах или иных представителях творческих профессий. Подобный выбор объясняется особенностью деятельности сценариста — сценарист выражает себя в тексте сценария, а не на съемочной или театральной площадке. Итак, кто же они — эмигранты, экспатрианты или релоканты (при условии, что релокант чем-то отличен от эмигранта и экспатрианта)? Можно ли определить «профиль»[8] «изгнанного из рая» релоканта?

---

6 *Walsh D.* An interview with Larry Ceplair, author of *The Hollywood Motion Picture Blacklist—Seventy-Five Years Later*: The biggest consequence “was censorship and self-censorship, not officially, but unofficially” // World Socialist Web Site. 2002. October 10 (https://www.wsws.org/en/articles/2022/10/11/htuj-011.html (дата обращения: 31.07.2024)). В действительности членов Коммунистической партии в Голливуде было не так много. М. Трофименков приводит следующие цифры: «В сценарной, самой “красной” гильдии историки насчитали 145 коммунистов за весь период с 1936 по 1947 год, но не единовременно; а в одном только 1947 году в Голливуде работало 1500 сценаристов. Всего же в Голливуде насчитывалось около трехсот членов КП: 50—60 актеров, 15—20 продюсеров и режиссеров, свыше пятидесяти аниматоров, технических и офисных работников» (см.: *Трофименков М.* Красная книга. Голливуд при маккартизме: надзиратели, жертвы, попутчики // Сеанс. 2015. 2 июня (https://seance.ru/articles/krasnaya-kniga-gollivud-pri-makkartizme-nadzirateli-zhertvy-poputchiki/?ysclid=lpx20fyjq3958274513 (дата обращения: 31.07.2024)).

7 См. интервью Трамбо, взятое в 1976 году за несколько месяцев до его смерти, в фильме «Голливуд в суде» (0:55—0:57).

8 Термин Б. Эпштейна [Epstein 2015]. В системе Эпштейна социальные группы анализируются с точки зрения четырех «профилей»: структуры, дополнения, опоры и случайности. Структурный профиль определяет условия существования, сохранения и идентичности определенной социальной группы, дополнительный — права, обязанности и нормы группы, опорный объясняет, почему группы такие, какие они есть (например, созданы законом, социальной конвенцией или соглашением), а профиль случайности включает различные свойства группы (например, ее размер и т.п.). В случае релоканта интерес представляет определение его структурного профиля.

«Голливудская десятка» vs. Голливуд: предыстория релокации

Возникновение предпосылок к появлению черного списка Голливуда, как правило, относят к 1930-м годам, когда из-за сталинских процессов над партийной оппозицией Коммунистическая партия США потеряла свое и так небольшое влияние. Именно сталинские репрессии и сталинская бюрократия деморализовали американских сторонников и снабдили аргументами противников коммунизма. А в 1946 году в журнале «Голливудский репортер» («The Hollywood Reporter») появился первый черный список, так называемый список Билли (по имени издателя журнала Уильяма Уилкерсона): редакционные колонки, в которых перечислялись коммунисты и сочувствующие им деятели Голливуда (восемь из них позднее войдут в «голливудскую десятку»). В сентябре 1947 года работники американской киноиндустрии стали получать повестки, а 20 октября 1947 года началось «шоу года» — «Слушания относительно коммунистической инфильтрации в киноиндустрию» («Hearings Regarding the Communist Infiltration of the Motion Picture Industry»). Вызванные на Капитолийский холм свидетели делились на «дружественных», то есть тех, кто был готов сотрудничать с Комиссией (признать принадлежность к коммунистической партии и поделиться информацией, назвав имена других коммунистов), и «недружественных» — сотрудничать отказывающихся. «Недружественных» в итоге оказалось десять[9]: сценаристы Далтон Трамбо, Джон Хоуард Лоусон, Альва Бесси, Лестер Коул, Ринг Ларднер — младший, Альберт Мальц, Самюэль Орниц, сценарист и режиссер Херберт Биберман, продюсер и сценарист Адриан Скотт и режиссер Эдвард Дмитрик. По иронии судьбы они стали известны как «голливудская десятка», хотя Голливуд выкинул их из своих рядов (президент Ассоциации американских кинокомпаний заверил Конгресс, что Ассоциация не будет брать на работу коммунистов и им сочувствующих (см.: [Doherty 2018: ix])).

Первым из «недружественных» свидетелей перед Комиссией предстал Джон Хоуард Лоусон, «культурный комиссар Голливуда», открыто сотрудничавший с американскими марксистскими изданиями «Ежедневный рабочий» и «Новые массы», автор первой коммунистической пьесы на сцене американского театра («Интернационал»). Лоусон заявил, что на деле это не он, а Комиссия предстала перед судом американского народа. Лоусон увидел в действиях Комиссии попытку получить контроль над кинопродукцией и нападение на законные конституционные права, а также стремление при помощи ограничения свободы слова и собраний подавить любую оппозицию милитаристской программе, призванной обеспечить США лидирующее положение в мире[10]. В аналогичном ключе выступал и Далтон Трамбо, автор известного антивоенного романа «Джонни получил винтовку» (1939) о ветеране Первой мировой войны, безруком, безногом, слепом, глухом, немом, прикованном к больничной койке, но мыслящем и чувствующем.

По мнению Лоусона, коммунистические идеи, которые во время слушаний члены Комиссии определили как минимум восемь раз, понимались слишком

9 Одиннадцатым был Бертольд Брехт, спешно покинувший США после начала слушаний, на которых он отрицал свою принадлежность к коммунистической партии.

10 *Lawson J.H.* Film in the Battle of Ideas. New York: Masses & Mainstream, 1953. P. 14.

широко: под это определение подпадали изображение богатого человека как преступника, критика членов Конгресса, показ демобилизованного из армии недовольным жизненными перспективами[11]. А Скотт заявил, что вопрос о партийной принадлежности нарушает его права как гражданина и Первую поправку к Конституции и что он не может участвовать в подобных посягательствах на Билль о правах. Несмотря на то что члены «голливудской десятки» пытались апеллировать к первой поправке к Конституции США, их обвинили в неуважении к Конгрессу из-за отказа отвечать на вопросы Комиссии[12]. Прибытие на слушания для защиты первой поправки делегации из Голливуда, в число которой входили Лора Бэколл, Хамфри Богарт, Генри Фонда, Джуди Гарланд, Билли Уайлдер, Фрэнк Синатра, Дэнни Кейн, оказалось бесполезным, более того, отдельные члены делегации, в частности Богарт, оказавшись под подозрением в сочувствии коммунистам, попытались представить себя наивными жертвами манипуляций компартии. Последствия слушаний для «десятки» были весьма плачевны. Киностудии разорвали заключенные контракты со Скоттом, Дмитриком, Коулом, Ларднером-младшим и Трамбо и немедленно внесли в черный список Мальца, Бесси, Орница и Бибермана [Brimner 2018: 79]. Весной 1948 года состоялся суд, признавший Лоусона, Трамбо и всех остальных членов «десятки» виновными. Апелляции не увенчались успехом. Трамбо, Лоусон, Бесси, Коул, Ларднер-младший, Мальц, Скотт и Орниц были приговорены к штрафу и тюремному заключению сроком на один год, Биберман и Дмитрик — к штрафу и тюремному заключению сроком на шесть месяцев. Впрочем, Дмитрик, проведший в тюрьме четыре с половиной месяца, единственный из «десятки» изменил свою позицию и перешел в категорию «дружественных» свидетелей, открестившись от каких бы то ни было связей с компартией[13].

---

11 Ibid. P. 12.

12 Обращение к первой поправке к Конституции США было частью плана «недружественных» свидетелей, принявших решение на слушаниях держаться единым фронтом. Они знали, что Комиссия не имеет права интересоваться политическими убеждениями гражданина США. Они также планировали не отказываться отвечать на вопросы, но отвечать по-своему, «забалтывать» членов Комиссии, чтобы избежать обвинений в неуважении к Конгрессу [Doherty 2018: 206—207]. Как отмечал Трамбо: «Если кто-то является коммунистом и отрицает свою принадлежность к партии, он лжесвидетельствует и попадет в тюрьму. Если он ответит утвердительно, то второй вопрос будет звучать как: кто еще? Если он откажется отвечать на второй вопрос, то проявит неуважение в той же степени, как если бы отказался отвечать на первый, и отправится в тюрьму. Если он ответит на второй вопрос, ему будет задан третий — об отношении к коммунизму родственников, друзей, деловых партнеров, знакомых. И тогда, если он согласится, он окажется в такой тошнотворной трясине предательства, что ни один человек, как бы он ни сочувствовал его положению, не сможет смотреть на него без отвращения» (*Trumbo D.* The Time of Toad. A Study of Inquisition in America and Two Related Pamphlets. Harper & Row, 1972. P. 25—26).

13 Во второй раз представ перед Комиссией по расследованию антиамериканской деятельности, Дмитрик назвал имена коллег-коммунистов и выбыл из черного списка, что дало ему возможность продолжить работу в Голливуде. Многие отказались его за это простить.

Релокация и изоляция

После тюремного срока для каждого из «голливудской десятки» началась история релокации, в первую очередь пространственной. Семеро из «десятки» сразу или спустя некоторое время покинули страну. Трамбо, Лоусон, Мальц перебрались в Мексику, Скотт, Коул, Ларднер-младший, Дмитрик — в Великобританию.

Был ли этот переезд эмиграцией? Или интеллектуальной эмиграцией? Эмиграция в широком смысле имеет место не только в пространстве, но и во времени. Так, эмигрантом можно считать человека, хотя и не совершившего перемещения в пространстве, но оказавшегося в чуждой для него действительности в результате революции, военного переворота и т.п. и при этом не находящего себе в этой действительности места. Такое непространственное перемещение из одного исторического времени в другое превращает не вписанного в историческую действительность индивида в эмигранта, но эмигранта внутреннего. Внутренняя эмиграция, например, имела место в Советском Союзе в писательской среде, где, по словам Михаила Берга, «практически любой находившийся на подступах к пространству советской официальной литературы… и не находившей в ней места для разворачивания своих стратегий успеха, стоял перед выбором — эмиграция или подполье, или эмиграция внешняя или эмиграция внутренняя» [Берг 2006: 42]. Эдвард Саид понимает эмиграцию как действительное актуализированное состояние изгнания, ссылки и как метафорическое состояние жизни вне привилегий, соблазнов и влияния определенной культуры [Said 2000: 373]. Эмигрантом тогда становится практически всякий, кто оказался в чуждой для себя действительности и не находит в ней места. Интеллектуальная эмиграция, как правило, — это эмиграция в метафорическом смысле: позиционирование себя как «постоянного изгнанника, того, кто никогда не чувствует себя дома, кто все время не в ладах со своим окружением, кто неутешен в мыслях о прошлом и с горечью смотрит на настоящее и будущее» [Ibid.: 370]. Подобное меланхолическое чувство, вызванное чувством потери любимого объекта, в качестве которого может выступать, например, страна [Фрейд 1998: 214], характерно как для эмигранта, вынужденно покинувшего свой дом, так и для экспатрианта, покинувшего родной дом добровольно (с целью получения образования, улучшения условий жизни, творчества и т.п.).

Однако кинематографисты из черного списка, переехавшие в другую страну, меланхолического чувства, связанного с потерей родины, не испытывали. Эмигрантами в полном смысле слова они не были: переезд в Мексику или Великобританию был не изгнанием, а выбором, который они могли и не делать. Это и имел в виду Трамбо, когда говорил, что его вытеснили из профессии, а не из страны. Даже переезд из Калифорнии в другой штат был вызван в первую очередь финансовыми причинами, а не давлением со стороны Комиссии или ФБР. Все внесенные в черный список продолжали оставаться гражданами США (а Дмитрик был канадским подданным). Если что и было потеряно «десяткой», так это Голливуд и «райская» жизнь в нем, так как все они были успешными сценаристами, режиссерами и продюсерами. От экспатриантов уехавших отличало то, что, хотя переезд был добровольным, все же он был нежелательным. Эмиграция, как правило, заставляет тех, кто уезжает из страны,

«приспосабливаться к другому спектру конкурирующих между собой социальных и культурных практик, образующих другую иерархию среди тех, кто добился доминирующего положения в социальном пространстве» [Берг 2006: 42]. Однако именно этого и не происходит в случае «голливудской десятки». Релоканты в Мексику и Великобританию не стремились заменить одно социальное пространство другим — напротив, они прилагали усилия, чтобы остаться в голливудской киноиндустрии. Более того, они стремились сохраниться в прежнем статусе ведущих сценаристов и добиться успеха, равного или близкого тому, который им сопутствовал в недавнем прошлом. Не стремились они и к замене правил поведения в социальном пространстве Голливуда. Шрайбер отмечает, что написанный Трамбо сценарий фильма «Отважный» («The Brave One», 1956), рассказывающий трогательную историю мексиканского мальчика, пытавшегося уберечь от корриды быка, которого он в свое время спас от шторма, был снят в голливудских традициях изображения Мексики (хотя на стилистику фильма и повлияли режиссеры-иностранцы, снимавшие фильмы о Мексике, в частности Сергей Эйзенштейн) и обращен в первую очередь к американскому, а не мексиканскому зрителю[14].

Время «охоты на ведьм» в США в конце 1940-х — 1950-х годах создало уникальный вариант эмиграции-релокации голливудских сценаристов, так как релокация в другую страну не меняла позиций релокантов в культурном пространстве. Фигуранты черного списка не предлагали конкурирующих стратегий, которые бы бросили вызов доминирующим в Голливуде тенденциям. Поэтому по отношению к «голливудской десятке» даже термин «диаспора» можно использовать лишь с большой натяжкой. Несмотря на то что подобие диаспоры образовалось и в Мексике, и в Великобритании (куда переехали на время не только члены «десятки», но и многие из тех, кого в последующие годы одного за другим вносили в черные списки), оно более походило на временное профессиональное объединение. В новой среде фигуранты черных списков приобрели новые ролевые модели и поведенческий репертуар, пережили ролевую трансформацию.

Не применимо к уехавшим и определение «номад», то есть человек, свободный от влияния национальности, государства, партии, общества или временного сообщества, поскольку никто из них не позиционировал себя как странника — все были заняты более насущной проблемой зарабатывания денег. Наиболее уместным по отношению к покинувшим США членам «десятки» и другим фигурантам черных списков видится именно определение «релокант», то есть человек, переехавший в другую страну (в основном по экономическим причинам) и поселившийся там временно или постоянно.

О релокации, как и об отчуждении в целом, можно говорить в двух смыслах: прямом и метафорическом. Релокация в прямом смысле — это релокация в страну, при этом связь или отсутствие связи с родной страной не являются характерной для релоканта чертой. Не имеет значения для определения релоканта и наличие или отсутствие у него меланхолического чувства, ностальгии и/или ретротопических настроений. Тем не менее некое общее историческое мироощущение у тех, кто оказался в черном списке, все же было. Лучше

14 См. подробно о фильме «Отважный» в сравнении с рассчитанным на мексиканского зрителя документальным фильмом сценариста из черного списка Хьюго Батлера «Тореадор!» («¡Torero!», 1956, реж. Карлос Вело) в: [Schreiber 2008: 101—136].

всех это общее ощущение выразил Трамбо, назвавший эпоху черных списков «временем жабы»:

> Народы всех стран в своей истории проходили через периоды, которые, выражаясь языком Золя, можно было бы назвать «временем жабы». «Время жабы» — это временной отрезок, длинный или короткий (в зависимости от терпения), фатальный или просто мучительный (в зависимости от жизнеспособности), когда нация в каком-то навязчивом безумии обращается против себя самой, отрицая все чистое в своей традиции, возвышая все мерзкое и уничтожая любое инакомыслящее меньшинство, которое утверждает, что мясо жабы не является тем деликатесом, которым его провозглашает правительственный указ. Тройными предвестниками «времени жабы» являются клятва верности, принудительное раскрытие своего вероисповедования и тайная полиция[15].

Релокация членов «десятки» в Мексику или Великобританию была одним из способов переждать «время жабы». При этом они считали себя борцами, сражающимися за основные американские ценности. Члены «голливудской десятки» были уверены, что именно они в большей степени американцы, чем те, кто обвинил их в антиамериканской деятельности.

Гораздо более чувствительной для «десятки» оказалась не пространственная релокация и даже не экстремальная форма социальной отчужденности — тюремная изоляция, через которую они прошли, а отстранение, вынесение за границы прежнего привычного круга профессиональной и социальной жизни, за границы сообщества коллег, друзей и знакомых. Примечательно, что даже Коммунистическая партия США не вмешалась в процесс над «десяткой» и другими «недружественными» свидетелями и ничего не сделала, чтобы поддержать тех, кто оказался в черном списке. Как выяснилось, быть изгнанным, исключенным далеко не всегда означает «находиться за пределами», это также означает «быть одиноким в норе, заключенным под открытым небом: поставленным перед препятствием» [Barthes 1977: 121—122], что и произошло с «голливудской десяткой».

Релокация и идентичность

Хотя релоканты в Мексику, Великобританию, Канаду продолжили заниматься своей профессиональной деятельностью, «время жабы» внесло в нее свои коррективы. Релокация в другую страну была временной, недолгой и, как свидетельствуют сами релоканты, не особо травматичной. Гораздо более долгой и трагичной была релокация в метафорическом смысле, о которой следует поговорить особо. Эта иная форма релокации оказалась не связанной с переездом в другую страну (для одних «релокантов» она наложилась на пространственное перемещение, для других — нет), а временные рамки релокации в прямом и в метафорическом смысле — далеко не всегда совпадающими. Непространственная релокация, ставшая почти что визитной карточкой многих кинематографистов из черного списка — это релокация в другое имя (использование псевдонима), в другую личность (использование фронтлайнера — подставного лица) или в пустоту (отсутствие имени в титрах фильма).

15 *Trumbo D.* The Time of Toad… P. 3—4.

К примеру, Трамбо продолжил писать сценарии и в Мексике, где он пробыл до 1953 года, но не под своим именем, а под псевдонимами, которых у него было более десяти. Вернувшись из Мексики, он стал центром черного рынка киносценаристов, так как всегда щедро делился заказами с другими писателями из списка. А в 1957 году Роберт Рич (в действительности — Трамбо) получил премию за лучший сюжет, который он создал для фильма «Отважный» («The Brave One», 1956, реж. Ирвинг Раппер), однако принять «Оскар» Трамбо не мог ни под своим именем, ни под именем Рича. Усилиями режиссера Отто Премингера и продюсера и актера Кирка Дугласа имя Трамбо появится на экране только в 1960 году — в фильмах «Исход» («Exodus», 1960, реж. Отто Премингер) и «Спартак» («Spartacus», 1960, реж. Стэнли Кубрик), продюсером которого был Дуглас.

Кроме того, у Трамбо был фронтлайнер — близкий друг и сценарист Ян Маклеллан Хантер, позднее также попавший в черный список. Литературный сценарий фильма «Римские каникулы» с Грегором Пеком и Одри Хепберн («Roman Holiday», 1953, реж. Уильям Уайлер) создал Трамбо, однако первоначально автором значился Хантер, он же и получил премию «Оскар»[16]. Трамбо умрет в 1976 году, так и не увидев своего имени в титрах фильма, его вдова получит за него «Оскар» только в 1993 году, а имя Трамбо как соавтора сценария и автора литературного сценария «Римских каникул» будет восстановлено только в 2011 году и только благодаря усилиям сыновей Трамбо и Хантера[17]. Лоусон, который, как и Трамбо, после освобождения из тюрьмы переехал в Мексику, сохранил свое имя как теоретик кино (он написал и издал несколько книг о кино под своим именем), но тем не менее потерял имя как сценарист. Работая в соавторстве, Лоусон написал под псевдонимом сценарий фильма о борьбе с апартеидом «Заплачь, любимая страна» («Cry, the Beloved Country», 1951, реж. Золтан Корда), и сценарий фильма «Беззаботные годы» («The Careless Years», 1957, реж. Артур Хиллер), ставший последним в его карьере. На голливудском экране имя Лоусона больше не появилось.

Мальц, выпускник Колумбийского университета и Йельской школы драмы, обладатель двух наград Академии (за комментарий к американской версии советского документального фильма 1942 года «Разгром немецких войск под Москвой» и за короткометражный фильм 1945 года с Фрэнком Синатрой), прожил в Мексике десять лет, на протяжении которых не только использовал фронтлайнеров и псевдонимы, но и соглашался работать вообще без упоминания имени в титрах. Релокантом стал даже вышедший в Англии роман Мальца «Долгий день в короткой жизни» («A Long Day in Short Life», 1957), отклоненный семнадцатью американскими издательствами, в том числе из-

16 Гонорар за фильм Хантер тайно передал Трамбо.

17 Теперь в открывающих фильм титрах значится: «Сценарий Далтона Трамбо, Яна Маклеллана Хантера и Джона Дайтона. Литературный сценарий Далтона Трамбо». Как сказал президент западного отделения Гильдии сценаристов США Крис Кайзер, «не в наших силах стереть ошибки и боль прошлого. Но мы можем загладить свою вину, можем пообещать не поддаваться вновь страху и не подчиняться призыву к цензуре, даже если это обещание — всего лишь благое намерение» (*Fleming Jr.M.* WGA Restores Blacklisted Writer Dalton Trumbo's Screen Credit On "Roman Holiday" // Deadline Hollywood. 2011. December 19 (https://deadline.com/2011/12/wga-restores-blacklisted-writer-dalton-trumbos-screen-credit-to-roman-holiday-206646/ (дата обращения: 31.07.2024)).

дательством, которое опубликовало три более ранних романа писателя. Только в 1970 году имя Мальца вновь появится на экране — в титрах фильма «Два мула для сестры Сары» («Two Mules for Sister Sara», 1970, реж. Дон Сигел) с Клинтом Иствудом в главной роли, а процесс полного восстановления имени затянется до 1990-х годов.

Скотт, в прошлом кинокритик и сценарист, а к моменту слушаний продюсер, в компартии уже не состоявший, после отбытия тюремного срока переехал в Лондон. Его случай — это пример релокации в «пустоту», «пустую» идентичность. В Великобритании Скотт много писал для телевидения, но без упоминания имени в титрах. Он был «литературным негром» телесериала CBS «Приключения Робин Гуда» («The Adventures of Robin Hood», 1955—1958), где продюсером была Ханна Вайнштейн, задумавшая сериал для того, чтобы дать американским сценаристам, внесенным в черный список, возможность работать. Только после того как Трамбо получил экранное признание за фильмы «Исход» и «Спартак», Скотт вернулся в Лос-Анджелес, где продолжил работать на телевидении, но опять-таки не под своим именем, а под именем своей жены, Джоанн Корт. Возвращение имени произошло через полтора месяца после смерти Скотта, когда вышла телевизионная версия пьесы об Аврааме Линкольне, снятая в 1969 году и пролежавшая на полке до начала 1973 года.

Коул, с 1932 по 1947 годы написавший сорок сценариев к фильмам, в 1951 году работал официантом в Нью-Йорке, а в 1961 году, переехав в Англию, стал релокантом в прямом смысле. Он писал под разными псевдонимами, в том числе под девичьей фамилией жены. Под именем Джеральда Л. Копли Скотт написал киносценарий по книге Джой Адамсон «Рожденная свободной» (1965), в которой рассказывалась история львицы Эльсы, выросшей среди людей и вернувшейся в дикую природу (действие происходит в Кении). Работая под псевдонимом, Коул получал около 15% от прежнего заработка за работу, аналогичную тому, что он делал раньше[18]. Однако на предложение написать покаянное письмо с клятвой, что не является коммунистом, Коул ответил отказом, заявив, что он лучше будет использовать псевдоним, чем напишет подобное письмо.

Ларднер-младший, выпускник Принстона, соавтор оскароносного сценария к фильму «Женщина года» («Woman of the Year», 1942, реж. Джордж Стивенс) с Кэтрин Хепберн, на вопрос, является ли коммунистом, ответивший: «Это зависит от обстоятельств. Я мог бы ответить, но если бы ответил, то утром возненавидел бы себя», — после тюремного заключения полгода жил в Мексике, затем вернулся в США. В мемуарах Ларднер вспоминал о трудностях, связанных с работой под псевдонимом:

> Люди, на которых я непосредственно работал, знали, кто я такой, но люди, подписывавшие чеки, в некоторых случаях не знали… <…> Обналичить чек, выписанный на вымышленное лицо, не так-то просто, когда ваше собственное имя не может быть указано. Вам придется открыть банковский счет под своим псевдонимом[19].

Ларднер много писал для британского телевидения, используя несколько разных псевдонимов, которые нужно было регулярно менять, чтобы не попасть

18 *Cole L.* Hollywood Red: The Autobiography of Lester Cole. Palo Alto, CA: Ramparts Press, 1981. P. 171—172.

19 *Lardner Jr.R.* My Life on the Blacklist // Saturday Evening Post. 1961. October 14. P. 42.

в поле зрения рекламных агентств, что было опасно, так как британские программы шли также на американских телеканалах [Ceplair 2022: 171]. Только в середине 1960-х годов Ларднер напишет сценарий под своим собственным именем («Цинциннати Кид» — «The Cincinnati Kid», 1965, реж. Норман Джуисон), а в 1971 году получит «Оскара» за экранизацию «Военно-полевой госпиталь» («M*A*S*H», 1970, реж. Роберт Олтмен), позднее превращенную в сериал.

Впрочем, далеко не все писатели «десятки» смогли, пусть и изменив идентичность, сохранить себя в профессии. Бесси, выпускник Колумбийского университета, участник Гражданской войны в Испании, выйдя из тюрьмы, где он провел десять месяцев, наотрез отказался писать под вымышленным именем. На протяжении семи с половиной лет он работал светотехником и звукорежиссером в ночном клубе в Сан-Франциско, зарабатывая 70 долларов в неделю[20]. Лишь в последние годы жизни Бесси его литературные труды стали использоваться в Голливуде. Орниц, еще один представитель «голливудской десятки», один из основателей Гильдии сценаристов, выйдя из тюрьмы, больше никогда и ничего не писал для кино, хотя и продолжал писать романы[21].

Вспоминая «время жабы», Ларднер признавал, что далеко не все писатели из черного списка смогли работать под псевдонимами, многим «пришлось найти совершенно новую профессию, среди которых были столярное дело, продажа женской одежды, работа барменом, вождение школьного автобуса и работа официантом в ресторане»[22]. Но те писатели, кто писал под псевдонимом или под прикрытием фронтлайнера, как основную трагедию ощущали именно утрату своего имени. По словам Ларднера, «время от времени возникало желание увидеть, что твое имя прикреплено к произведению», и единственным утешением было «смотреть наши старые фильмы по телевизору. <…> По какой-то причине, скорее всего, из-за небольшого экрана, нас не лишили этой возможности»[23].

Писатели «десятки», скрывшие свои имена под псевдонимами и спрятавшиеся за фронтлайнеров, осознавали свою недостаточность — присутствие отсутствия. Отсутствие или нехватка фундируют человеческий опыт. Если рассматривать человека как комплекс, границы которого очерчены его актуальностями и возможностями, то несмотря на то что возможности профессиональной деятельности писателей «десятки» в случае использования ими псевдонимов и фронтлайнеров были актуализированы, они были актуализированы как возможности другой личности. Осознание писателями из черного списка недостаточности пространства профессиональной и социальной реализации не способствовало их переходу в другую социальную общность или в другую идентичность, а лишь обнажало недостаточность субъекта, утратившего полностью или частично свою прежнюю идентичность.

---

20 *Bessie A.* Inquisition in Eden. New York: Macmillan Company, 1965.

21 Только Биберману, единственному из «десятки» (не считая Дмитрика, перешедшего в разряд «дружественных» свидетелей), удалось остаться в профессии, правда, не в Голливуде. Биберман снял фильм «Соль земли» («Salt of the Earth», 1954, Independent Production Company, International Union of Mine, Mill & Smelter Workers) о забастовке шахтеров в Нью-Мексико. Так как Голливуд сделал все, чтобы помешать производству и прокату фильма, то он шел в основном за пределами США.

22 *Lardner Jr.R.* My Life on the Blacklist // Saturday Evening Post. 1961. October 14. P. 43.

23 Ibid. P. 44.

Социальная общность релокантов, о которых идет речь, и их групповая идентичность могут быть описаны в терминах теории интерсекциональности (термин Кимберли Креншоу), хотя концепция интерсекциональности выросла не из проблемы эмиграции, а из обсуждения расовой политики. Определяющим, но не единственным признаком интерсекциональных групп является угнетение. Понимаемая более широко интерсекциональность включает в себя множество групп, образованных в результате сложных пересечений идентичностей и разными способами — от маргинализации и угнетения в одном пространстве и доминирования в другом. Социальная идентичность сценаристов из черного списка, в частности «голливудской десятки»[24], в таком случае складывается из маргинализации их как коммунистов и «изгнания» из профессии, а также из последствий запрета на работу в Голливуде — неожиданной «токсичности» имен, что они и пытались преодолеть, подписывая сценарии другими именами.

Черный список и кинематограф

Если рассматривать творчество «десятки» после занесения в черный список как культурную подсистему и применить к ней параметры стратификации, разработанные Ф. Больдтом, Д. Сегалом и Л. Флейшманом для разграничения искусства в эмиграции и в метрополии, а именно: высокое — низкое, центр — периферия, контактность — дисконтактность, связность традиции — дискретность [Больдт и др. 1978: 76], то окажется, что данные параметры не работают для описания творчества релокантов. Созданные под псевдонимами или под именами фронтлайнеров сценарии не были «выше» или «ниже» голливудских сценариев, — напротив, они как были, так и оставались соответствующими голливудским стандартам и фильмы по ним снимались в Голливуде (за немногими исключениями сценариев к фильмам, снятым, как например, «Соль земли» за пределами Голливуда). Не работает и оппозиция центр — периферия, так как Голливуд был не просто центром, он был единственно возможным миром для самореализации сценариста независимо от того, входил ли он в черный список или нет. Что касается параметров контактность — дисконтактность и связность традиции — дискретность, то и они не являются различительными для творчества «десятки»: писатели «десятки» не создали новой кинематографической традиции или «волны» — они в основном работали в традициях голливудского кино. В результате культурной подсистемой, наподобие эмигрантской, деятельность «десятки» и других кинематографистов из черного и серого списков так и не стала. Тем не менее в творчестве писателей из черного списка появились темы, которые самими авторами интерпретировались как связанные с опытом релокации в ее разных вариациях.

Так, когда «время жабы» подошло к концу, Ларднер-младший признался, что формат сериала «Приключения Робин Гуда», в котором он принимал участие, позволил ему прокомментировать многие проблемы в США эпохи Эй-

24 Добавим, что многим писателям из черного списка приходилось использовать псевдонимы, а Говарду Фасту, известному также под именем Э.В. Каннингем, для публикации своих произведений даже пришлось открыть собственное издательство «Blue Heron Press».

зенхауэра, в частности готовность США продавать оружие, способное уничтожить мир. А эпизоды, повествующие об угрозе выдачи жителями деревни Робин Гуда и его товарищей властям, были параллелью к судьбам тех, кто оказался в черном списке. Для Коула и Трамбо фильмы «Рожденная свободной» и «Спартак», рассказывающие истории о борьбе за свободу, стали своеобразной релокацией в это воображаемое пространство свободы.

Нельзя сказать, что сама история «голливудской десятки» и эпоха черных списков не получили кинематографического воплощения — они существуют, но их не так много. Это уже названные «Голливуд в суде» и байопик «Трамбо», а также архивный короткометражный фильм «Голливудская десятка» («Hollywood Ten», 1950). Это «Виновен по подозрению» («Guilty by Suspicion», 1991), «Мажестик» («The Majestic», 2001), «Доброй ночи и удачи» («Good Night, and Good Luck», 2005) и телефильм «Хвостовой стрелок Джо» («Tail Gunner Joe», 1977). Это, конечно же, фильм «Подставное лицо» («The Front», 1976), о котором речь ниже, а также далекий от идеологической однозначности фильм братьев Коэнов «Да здравствует Цезарь!» («Hail, Caesar!», 2005). Тем не менее квинтэссенцией художественного воплощения на экране мироощущения «голливудской десятки» стал фильм, казалось бы, не связанный с темой черных списков. Это фильм «Ровно в полдень» («High Noon», 1952, режиссер Фред Циннеман), завоевавший четыре «Оскара», в том числе за главную мужскую роль (Гэри Купер). На первый взгляд «Ровно в полдень» — это вестерн, отсылающий к типичному сюжету вестернов (шериф небольшого городка на Диком Западе вступает в схватку с бандой разбойников) и к героям-индивидуалистам в духе Айн Рэнд (кстати, на слушаниях в Конгрессе выступившей экспертом по коммунистической пропаганде в кинематографе) и абсолютно не связанный ни с историей «голливудской десятки», ни с деятельностью Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, ни с другими событиями «времени жабы». Сценарий к фильму написал Карл Форман[25], в разгар съемок вызванный в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности и за «недружественное» поведение, выразившееся в отказе свидетельствовать против коллег, включенный в черный список[26].

Действие фильма отнесено в конец XIX века и разворачивается в вымышленном небольшом городке Хэдливилле на территории Нью-Мексико. Шериф Уилл Кейн (Гэри Купер[27]), завершающий свою карьеру, женится на молодой квакерше Эми (Грейс Келли) и готовится к переезду в другой город. Однако приходит известие, что преступник Фрэнк (Йен Макдональд), которого Кейн в свою бытность шерифом отправил в тюрьму, освободился раньше времени и приедет на поезде ровно в полдень, а банда Миллера из трех человек уже ждет его на вокзале. До приезда нового шерифа остался всего один день, и Эми пытается убедить Кейна немедленно уехать из города, однако Кейн остается, чтобы встретить Фрэнка, который возвращается, чтобы рассчитаться с теми, кто от-

25 Фильм был номинирован на «Оскар» за лучший сценарий, но не получил премию.

26 Хотя Форман остался в проекте, накануне выхода фильма ему пришлось продать свою долю в партнерстве Крамеру и переехать в Великобританию. В США он вернется только в конце жизни.

27 По иронии судьбы Гарри Купер на слушаниях в Конгрессе выступил, напротив, как свидетель «дружественный». В документальных кадрах фильма «Голливуд в суде» он, смеясь, сообщает членам Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, как слышал от левых, что США могли бы обойтись без Конгресса (0:23—0:24).

правил его за решетку. Шериф поочередно обращается за помощью к жителям городка, но получает отказы один за другим. Время действия истории почти совпадает со временем действия фильма — часы в кадре постоянно напоминают о приближении полудня, когда должна наступить предположительно кровавая развязка. Трагичность ситуации усиливается повторяющейся мелодией (композитор Дмитрий Темкин). Каждый отказ в помощи — это устранение одного из сегментов общества от решения проблемной ситуации. Помочь Кейну отказывается судья, вынесший приговор Фрэнку (юрисдикция, право), и заместитель Кейна, обиженный, что тот не назначил его своим преемником (полиция), не хотят вмешиваться священник (церковь) и мэр города (муниципальная власть), устраняются от решения проблемы горожане-мужчины (гражданское общество), соглашается помочь, но отказывается, когда понимает, что он единственный помощник, один из приятелей Кейна (сообщество друзей). Впрочем, предложение о помощи поступает от подростка Джонни (молодое поколение), но Кейн, восхищаясь его смелостью, вынужден отказаться и в одиночку вступить в противостояние с бандой. В последнюю минуту на помощь Кейну приходит жена (семья), пересмотревшая свое решение уехать из города и изменившая своим пацифистским принципам. Финальная победа шерифа, расправившегося с бандой, оказывается горькой: Кейн, улыбнувшись мальчику, который единственный был готов ему помочь, и не обращая внимание на собравшихся вокруг него горожан, бросает звезду шерифа в грязь и уезжает с женой.

По замечанию Г. Франкеля, Кейн полагает, что хорошие люди будут вместе противостоять злу, когда оно появится, что жены и друзья окажут моральную поддержку и что столпы гражданского общества — церковь и государство, а также священники, судьи и выборные должностные лица, представляющие эти институты, — сплотятся, чтобы поддержать закон, правопорядок и человеческую справедливость, однако «эти предположения подвергаются сомнению и разрушаются по мере того, как разворачивается действие» [Frankel 2017: 250]. Джон Уэйн, которому первоначально предложили главную роль в фильме, считал фильм самым неамериканским из всего, что он когда-либо видел. Противник коммунизма, поддерживавший деятельность Комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, Уэйн верно почувствовал параллелизм истории Кейна и «голливудской десятки». «Ровно в полдень» — это история о чувстве долга, о смелости и об одиночестве того, кто делает выбор в пользу долга. Кейн, немолодой и усталый, хотел бы избежать проблем, но не может этого сделать. Аналогичным образом хотели бы избежать проблем и жить спокойной жизнью писатели «голливудской десятки», но в 1947 году они, как и шериф Кейн, сделали выбор в пользу долга. Этим долгом им виделась, заметим, не борьба за коммунистические идеи (на момент слушаний в 1947 году даже не все из «десятки» состояли в партии), но борьба за соблюдение конституционных прав, а именно соблюдение первой поправки к Конституции.

Когда эпоха черных списков уже подходила к концу, Трамбо примирительно сказал, что «не стоит искать злодеев или героев, святых или дьяволов, потому что их не было; были только жертвы», потому что почти каждый был вынужден «говорить то, что не желал говорить, делать то, что не желал делать, наносить и получать удары, которыми не хотел бы обмениваться». Ему яростно возразил Бесси, считавший, что во «времена жабы» были злодеи, имена которых хорошо известны, и что писатели «десятки» «вели себя очень достойно и в то далекое время были единственными жертвами индустрии и прессы».

А Ларднер охарактеризовал ситуацию, в которой оказалась «десятка», коротко и, пожалуй, наиболее точно: «Мы стояли перед выбором: быть “героями” или быть полным дерьмом» (см.: [Doherty 2018: 347—348]).

Если фильм «Ровно в полдень» был метафорой моральной дилеммы, с которой столкнулся каждый из «голливудской десятки», то фильм «Подставное лицо» («The Front», 1976, реж. Мартин Ритт), действие которого происходит в 1953 году на фоне второй волны «красной угрозы», войны в Корее и очередной волны черного списка Голливуда, представляет уже последствия сделанного выбора — релокацию в другую личность. Телевизионный сценарист Альфред Миллер (Майкл Мерфи), попавший в черный список, просит своего старого школьного друга Говарда Принса (Вуди Аллен), работающего кассиром и незаконно подрабатывающего мелким букмекером, поставить свое имя под сценариями в обмен на десять процентов от гонорара, то есть стать фронтлайнером для Миллера. Говард соглашается, и его «бизнес» идет настолько успешно, что Говард становится подставным лицом для нескольких писателей из черного списка. В сценариях телешоу Принса-Миллера большую роль получает Хекки Браун (Зеро Мостел), которому неожиданно начинает грозить увольнение из-за его давнего участия в первомайском параде и подписки на газету «Ежедневный рабочий». Чтобы искупить свою «вину», Хекки должен следить за Говардом. Фильм показывает проблему, с которой столкнулись попавшие в черный список актеры: для актеров, режиссеров и продюсеров (в отличие от сценаристов) практически не было выхода из сложившейся ситуации, так как они не могли использовать псевдонимы — надеть маски и притвориться кем-то другим. Заостряет фильм и проблему выбора, перед которым оказываются работники студии, наблюдающие за преследованием своих коллег. Так, не желая быть пассивным свидетелем происходящего, с телевидения увольняется Флоренс (Андреа Марковиччи), в которую влюблен Говард, а Хекки, начавший шпионить, но недостаточно обеливший себя в глазах Комиссии, кончает жизнь самоубийством. Подозрение в антиамериканской деятельности в итоге падает и на Говарда. Готовый к компромиссу, Говард, однако, не может перейти черту и осудить мертвого Хекки Брауна, заявив Комиссии, что не признаёт за ней права задавать ему подобные вопросы. В финале Говарда уводят в наручниках, а Флоренс и многочисленные демонстранты его поддерживают.

«Подставное лицо» — это первый студийный фильм, в котором напрямую критикуется черный список и рассматривается его влияние на писателей, актеров, продюсеров и их семьи [Sachleben 2003: 67]. Однако главным героем становится не сценарист из черного списка, а его фронтлайнер. При этом несколько членов команды фильма сами входили в черный список: сценарист Уолтер Бернстайн, за этот сценарий номинированный на «Оскар», режиссер Мартин Ритт, актеры Мостел[28], Хершель Бернарди и Ллойд Гоф[29]. В отличие

28 В фильме «Подставное лицо» Зеро Мостел играет актера, ставшего информатором. В действительности Мостел, жертва черного списка, был прямой противоположностью своего героя — с презрением относился к «дружественным» свидетелям и к самой идее доносительства.

29 В конце фильма идут титры: «Режиссер Мартин Ритт (внесен в черный список в 1951 году). Автор сценария Уолтер Бернстайн (внесен в черный список в 1950 году). В ролях: Зеро Мостел (внесен в черный список в 1950 году). С участием Хершела Бернарди (внесен в черный список в 1953 году), Ллойда Гофа (внесен в черный список в 1952 году) и Джошуа Шелли (внесен в черный список в 1952 году)».

от «Ровно в полдень», фильм «Подставное лицо» в большей мере сосредоточен на показе внешней стороны жизни во времена черных списков: отсутствие и потеря работы, профессиональная дискриминация, унижение кинематографистов из «серого списка», требование стать информатором и «назвать имена» и т.п. Более того, в поиске примирения с исторической действительностью из фильма почти полностью пропала тема одиночества героя в борьбе за торжество закона и права.

«Голливудская десятка». Post scriptum

В черном и сером списках Голливуда было более пятисот имен. Восстановление имени и профессиональной идентичности происходило постепенно, а полное восстановление имени и творческой репутации нередко имело место уже после смерти тех, кто был этого имени лишен. Черный список был создан голливудскими продюсерами и прекратил свое существование, когда продюсеры поняли, что участие в производстве фильма занесенных в «список» не повлияет на прокат. Тем не менее публичное извинение профессиональные гильдии (писателей, киноактеров, режиссеров и работников радио и телевидения) принесли только в 1997 году [Ceplair 2022: 23]. История «голливудской десятки» — это грустная история релокации в другую страну, другое имя, другую личность, особый случай перемещения, связанный в большей мере с вопросами идентичности, чем с положением в географическом пространстве. Это также история трудного морального выбора и релокации в воображаемое пространство свободы, в которое все-таки перешли девять из легендарной «голливудской десятки».

Библиография / References

[Берг 2006] — *Берг М.* Неофициальная ленинградская литература и эмиграция (ленинградский андеграунд, 1970-е — первая половина 1980-х // Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / За пределами: Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века / Ed. by L. Bugaeva, E. Hausbacher. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006. С. 41—49.

(*Berg M.* Neofitsial'naya leningradskaya literatura i emigratsiya (leningradskiy andergraund 1970-e — pervaya polovina 1980-kh // Ent-Grenzen: Intellektuelle Emigration in der russischen Kultur des 20. Jahrhunderts / Ed. by L. Bugaeva, E. Hausbacher. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2006. S. 41—49.)

[Больдт и др. 1978] — *Больдт Ф., Сегал Д., Флейшман Л.* Проблемы изучения литературы русской эмиграции первой трети XX века. Тезисы // Slavica Hierosolymitana. 1978. Т. III. С. 75—88.

(*Boldt F., Segal D., Fleishman L.* Problemy izucheniya literatury russkoy emigratsii pervoy treti XX veka. Tezisy // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. III. P. 75—88.)

[Фрейд 1998] — *Фрейд З.* Печаль и меланхолия // Фрейд З. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1999. С. 211—231.

(*Freud S.* Trauer und Melancholie // Freud S. Osnovnye psikhologicheskie theorii v psikhoanalize. Ocherk istorii psikhoanaliza: Sbornik. Saint Petersburg, 1999. P. 211—231. — In Russ.).

[Barthes 1977] — *Barthes R.* Roland Barthes by Roland Barthes. New York: Hill and Wang, 1977.

[Brimner 2018] — *Brimner L.D.* Blacklisted! Hollywood, the Cold War, and the First Amendment. Honesdale, PA: Calkins Creek, 2018.

[Ceplair, Englund 2003] — *Ceplair L., Englund S.* The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community, 1930—60. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2003.

[Ceplair 2022] — *Ceplair L.* The Hollywood Motion Picture Blacklist: Seventy-Five Years Later. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2022.

[Dick 2021] — *Dick B.F.* Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten. Lexington, KY: University Press of Kentucky, 2021.

[Doherty 2018] — *Doherty Th.* Show Trial: Hollywood, HUAC, and the Birth of the Blacklist (Film and Culture) (Film and Culture Series). New York, NY: Columbia University Press, 2018.

[Epstein 2015] — *Epstein B.* The Ant Trap: Rebuilding the Foundations of the Social Sciences. Oxford: Oxford University Press, 2015.

[Frankel 2017] — *Frankel G.* High Noon: The Hollywood Blacklist and the Making of an American Classic. New York, NY: Bloomsbury USA, 2017.

[Sachleben 2003] — *Sachleben M.* Seeing the Bigger Picture: Understanding Politics Through Film & Television. New York: Lang, 2003.

[Said 2000] — *Said E.* Intellectual Exile: Expatriates and Marginals // The Edward Said Reader / Ed. by M. Bayoumi and A. Rubin. New York: Granta Books, 2000. P. 368—381.

[Schreiber 2008] — *Schreiber R.M.* Cold War Exiles in Mexico: U.S. Dissidents and the Culture of Critical Resistance. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

Ахм*атовские сир*оты

Юрий Левинг

«Ахматовские сироты»

ПРЕДИСЛОВИЕ К БЛОКУ СТАТЕЙ

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_217

Как полушутя-полусерьезно заметил в устной беседе Роман Тименчик, кажется, мы сейчас находимся в самом начале зарождения новой филологической субдисциплины — «сиротоведения». Эта исследовательская ветка вряд ли потребует новых теорий и подходов и, скорее всего, будет развиваться проторенными путями своих ближайших антецедентов — ахматоведения, мандельштамоведения, пастернаковедения и прочих «-ведений» под зонтичным прочтением русской поэзии XX века готовым филологическим инструментарием. После долгих лет замалчивания и вытеснения неофициальной русской литературы в пространство самиздата и неподцензурного эмигрантского книгопечатания, по законам компенсаторного процесса в три постперестроечных десятилетия ученые активно осваивали бронзовый век отечественной поэзии. Некогда альтернативная, а ныне вполне всеми принятая литературная история минувшего столетия по-прежнему открыта коррекционным процедурам, и сюжет о группе, поименованной с легкой руки одного из ее участников «ахматовскими сиротами», на наших глазах превращается в одну из глав, которые верстаются в продолжающуюся заполняться учетную книгу течений и персоналий.

Сразу оговоримся насчет ограничительных вешек, которыми приходится обставлять периметр предварительной территории для исследовательской работы. Феномен «ахматовских сирот» одновременно и у́же, и шире заявленного в закавыченном определении. С одной стороны, речь, разумеется, идет о номинальной четверке поэтов — Иосифе Бродском, Дмитрии Бобышеве, Анатолии Наймане и Евгении Рейне, — составивших недолговечный *волшебный хор* (читатель здесь должен опознать еще одну цитату). И тут мы немедленно сталкиваемся с набором методологических проблем: фокусироваться ли нам исключительно на том периоде, когда квартет ощущал себя литературной группой — братством молодых поэтов под доброжелательным, но строгим оком Анны Ахматовой? Рассматривать ли творческие биографии каждого из бывших участ-

ников, разбросанных центробежной силой долгого XX века, по отдельности, либо с постоянной оглядкой на взаимодействие друг с другом и сателлитами из расширяющихся литорбит? Включаем ли мы сюда прозу, эссе, мемуары каждого из них? А что делать с теми, кто формально не входил в этот квадрат, вписанный в круг, однако вплотную находился на его периферии — от Горбаневской, Гордина и Кушнера до Уфлянда, Лосева и Венцлова (здесь можно подставить еще два десятка имен)?..

Более того, разумным может показаться аргумент тех, кто возразит, что историю четверки принципиально невозможно писать объективно, пока некоторые из ее участников продолжают активно воздействовать на дискурсивные стратегии (и отчасти даже ретроспективно ими манипулировать) для описания феномена литературного «сиротства». Результаты этого воздействия отчетливо проступают в многочисленных интервью и воспоминаниях, цель которых — оставить «последнее слово за собой» путем внесения дополнительных акцентов, влияющих, по мнению авторов, на рецепцию и оценку тех или иных событий недавнего прошлого. Тем не менее, осознавая промежуточность наших усилий, кажется необходимым и даже продуктивным начать разговор прямо сейчас. Формальным поводом к дискуссии послужила поэтапная институализация архивного наследия «сирот»: первый шаг в этом направлении сделал Йельский университет, два десятилетия тому назад предложив гостеприимный кров для архива Иосифа Бродского; частное собрание второго члена квартета, поэта и прозаика Анатолия Наймана, было приобретено библиотекой Принстонского университета весной 2023 года[1].

Нобелевское лауреатство Бродского стало мощным репутационным паровозом, который и по сей день тянет остальные вагоны по рельсам читательского интереса и научных конференций [Левинг 2011]. Сделаем и мы остановку на этом пути, чтобы осмотреться, куда мы попали, купить на придорожной станции (назовем ее Комарово) папиросы, расплатиться по небольшим долгам и свериться с расписаньем и картами.

* * *

Составленный по следам одноименного международного симпозиума[2] блок статей посвящен не всем «ахматовским сиротам», хотя в устных докладах и в прениях речь, конечно, шла обо всех четверых и не только. Каждому из названных авторов, волею судеб оказавшихся в одно время и в одном месте — послевоенном Ленинграде, еще предстоит издание полного собрания сочинений[3].

---

1 См.: Princeton University Library acquires the papers of Soviet poet and secretary to Anna Akhmatova Anatoly Naiman (1936—2022). 2023. October 3 (https://library.princeton.edu/about/library-news/2023/princeton-university-library-acquires-papers-soviet-poet-and-secretary-anna (дата обращения: 15.01.2025)).

2 “Akhmatova’s Orphans”: International conference, 3—5 May 2024. Программа докладов: https://slavic.princeton.edu/events/akhmatova%E2%80%99s-orphans-international-conference-3-5-may-2024 (дата обращения: 15.01.2025)).

3 Даже у И. Бродского, как ни странно, дефинитивного полного собрания сочинений с комментариями, вариантами и текстологической историей не существует. У А.Г. Наймана посмертно вышла последняя книга стихотворений (*Найман А.* <бляха-муха>: стихи 2020—2021 годов / Ред.-сост. Ю. Левинг. СПб.: Jaromír Hladík press, 2024).

А для всех вместе — формирование и публикация канонического поэтического корпуса именно в рамках немонолитной группы первой половины 1960-х, образовавшейся в оттепельную трещину истории, когда недавние заморозки закончились, а другие, судя по температуре тоталитарного градусника, только начинались (и вскоре заденут одного из них по сфальсифицированному административному делу о социальном паразитизме). Возможно, главный нелитературный урок Ахматовой для ее последователей состоял в том, что можно противопоставлять свою поэзию государственной идеологии, сохраняя при этом автономию художественного слова. Это тихое сопротивление станет одним из центральных факторов их творчества.

Первый подступ к описанию и контекстуализации феномена литературного союза ленинградской четверки предпринят в открывающей блок статье **Романа Тименчика** «Ахматова и т.н. “сироты”». В ней автор анализирует формирование неформальной ахматовской школы сквозь призму исторических, культурных и личных аспектов их отношений. Обращаясь к архивным материалам, автор показывает, что взаимовлияние и стихотворный обмен оказались возможными в силу диалогичности поэзии Ахматовой и ее учеников. Статья акцентирует внимание на интертекстуальных связях между произведениями Ахматовой и молодых поэтов, становлении их стиля и взгляде на них как на «аввакумовцев», существующих параллельно ожиданиям советского официоза.

Статья **Евгения Сошкина** «Мертвые сироты Ахматовой» посвящена исследованию образа сиротства у Анны Ахматовой. Автор рассматривает метафору «ахматовские сироты», введенную в оборот Дмитрием Бобышевым, в контексте герметичного творчества Ахматовой, у которой тема сиротства парадоксально заострена на пересечении мотивов взаимной вины матери и ребенка («Реквием» и «Путем всея земли»). Особое внимание автор уделяет литературно-мифологическим аспектам творчества Ахматовой, в частности истории о жене Лота, и проводит параллели между ее поэтикой и работами писателей и художников — Марины Цветаевой, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама и Натальи Гончаровой.

В статье «Стихотворение Иосифа Бродского “Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...”: небиблиографическое прочтение» **Александр Долинин** отходит от традиционной интерпретации этого текста как автобиографического и мизогинного документа, предлагая взглянуть на произведение в контексте поэтических традиций. Долинин настаивает, что жанровая модель стихотворения связана с классической любовной лирикой, например с творчеством Катулла, Проперция и сонетами Шекспира, а лирические ноты соседствуют с инвективами в адрес неназванной Марины Басмановой. Одной из ключевых тем анализа становится изучение автоперевода Бродского на английский язык, где появляются анаграммы имени адресата и аллюзии на про-

---

Все поэтические произведения Наймана, Рейна и Бобышева до сих пор публиковались только отдельными сборниками; стоит напомнить, что участники квартета (кроме Бродского) начали публиковаться в зрелом возрасте. По понятным причинам вокруг творческого наследия Бродского сложился наиболее разработанный исследовательский кластер, который в силу своего относительно длительного функционирования уже подвергается авторефлексии (см. статьи в недавно вышедшем сборнике: [Bethea 2024; Ueland 2024]).

изведение Малларме «Brise Marine». Согласно Долинину, финал стихотворения, описывающий отлив и запах гниющих водорослей, не только символизирует конец любви и разрыв с романтическим представлением о поэте как тоскующем одиночке, но и трансформирует реальность и сохраняет память о возлюбленной в стихах.

Лев Оборин в разборе стихотворения А.Г. Наймана из сборника «Подношение Гале» (2015) «Растительность» («“Растительность” Анатолия Наймана: к поэтологии разветвления») фокусируется на трехчастной структуре многослойного и разветвленного текста, объединяющего поэтические символы и научный дискурс. Уникальная метрика и строфика каждой части превращает «Растительность» из элегии в метапоэтическое высказывание с глубокой культурной рефлексией, исследующее разнообразие стилей и процесс поэтического творчества как таковой.

Статья **Юрия Левинга** «Куда (и откуда) скачет всадница матраса? Еще раз об интертекстуальных связях “Письма в оазис” Бродского» восстанавливает историю создания стихотворения, изначально адресованного поэту Александру Кушнеру, и предлагает его интертекстуальный анализ. Содержание «Письма в оазис» инициировало литературный конфликт, обнажив напряженные отношения между поэтом и властью, а также проблему выбора героем и автором между изгнанием и конформизмом. Полемика продолжилась после смерти одного из непосредственных участников размолвки.

* * *

Включенные в блок статьи объединяет интерес их авторов к проблематике литературных влияний, культурной преемственности и межпоколенческого диалога в русской литературе. В условиях идеологического давления советской эпохи «сиротство» внесистемных поэтов подталкивало к необходимости формировать новую поэтику, которая сочетала бы наследие репрессированного прошлого с вызовами настоящего. Фигура Ахматовой становится для Бродского, Бобышева, Наймана и Рейна связующим звеном между утерянной дореволюционной культурой и послевоенными литературными направлениями. Экзистенциальные мотивы сиротства, памяти, изгнания, личной и гражданской ответственности в произведениях Ахматовой нашли отклик в биографиях и поэзии ее учеников. Диспозиция между наставницей и окружением имела диалектический характер: с одной стороны, Ахматова являлась источником вдохновения и ориентиром, с другой — объектом критической ревизии, порой даже полемики, как в случае с Бродским и Кушнером. То были отношения неравенства, но и взаимного признания. Вопреки непродолжительности бытования четверки как литературной группы и ее скандальному распаду, «ахматовские сироты» стали символом меньшинства, которое под давлением внешних обстоятельств нашло силы к эстетическому сопротивлению и переосмыслению культурного наследия.

Библиография / References

[Левинг 2011] — *Левинг Ю.* Парадоксы Бродского. (От составителя) // Новое литературное обозрение. 2011. № 112. С. 256—260.

(*Leving Yu.* Paradoksy Brodskogo. (Ot sostavitelya) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2011. No. 112. P. 256—260.)

[Ueland 2024] — *Ueland C.* Valentina Polukhina, Lev Loseff and the Invention of Brodsky Studies // Joseph Brodsky and Modern Russian Culture / Ed. by J. Andrew, K. Hodgson, R. Reid, A. Smith. Leiden; Boston: Brill, 2024. P. 64—79.

[Bethea 2024] — *Bethea D.* The Brodsky Legacy: Looking Backwards, Looking Forward // Joseph Brodsky and Modern Russian Culture / Ed. by J. Andrew, K. Hodgson, R. Reid, A. Smith. Leiden; Boston: Brill, 2024. P. 96—125.

Роман Тименчик

Ахматова и т.н. «сироты»

Roman Timenchik

Akhmatova and so-called “Orphans”

Роман Тименчик (Еврейский университет в Иерусалиме, профессор; кандидат филологических наук)

Roman Timenchik (PhD; Professor, The Hebrew University of Jerusalem)

Ключевые слова: Анна Ахматова, Анатолий Найман, Дмитрий Бобышев, Евгений Рейн, Иосиф Бродский, литературная школа

Key words: Anna Akhmatova, Anatoly Naiman, Dmitry Bobyshev, Evgeny Rein, Joseph Brodsky, literary school

УДК: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_222

UDC: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_222

Статья возвращается к вопросу о приложимости понятия «литературная школа» к четырем молодым ленинградским поэтам, окружавшим Ахматову в 1962—1966 годы. Рассматриваются интертекстуальные связи сочинений Ахматовой и Анатолия Наймана; в приложении публикуется неопубликованное эссе Наймана 1964 года.

The article returns to the validity of the notion of “the literary school” when speaking of the group of four young Leningrad poets centered around Anna Akhmatova in 1962—1966. The intertextual interrelations of the writings of Akhmatova and Anatoly Naiman are addressed and Naiman’s unpublished essay of 1964 is annexed.

Недавнее открытие фонда А.Г. Наймана в библиотеке Принстонского университета намечает перспективу накопления историко-архивного знания[1] о литературном факте, неотделимом от феномена Ахматовой ее закатного пятилетия. В дескриптивную историю литературы вступят всей квадригой те, кого один из них, Дмитрий Бобышев, окольно назвал в мадригале к Ахматовой великолепными, magnificent four[2], препровождая к американскому вестерну, ворвавшемуся тогда в советский прокат и впитанному 20 миллионами местных зрителей, к неудовольствию госбезопасности [Тименчик 2014, 1: 489; 2014, 2: 609—610].

С какого же момента той литературной современности, коей требовательными соглядатаями мы обретались шесть десятков лет, присваивается звание истории словесности? — вопрос этот принадлежит к безответным и обозначает неизбежные риски совмещения взгляда через бинокль и разглядывания в микроскоп, сомнительного синтеза суетливости болельщика и безгневности поседелого дьяка. Безусловно только то, что с момента аттестации как истории

1 Собственно говоря, первым опытом академического изучения так называемых ленинградских аввакумовцев явилась докторская диссертация, руководимая Борисом Гаспаровым и Ириной Рейфман и консультируемая А.Г. Найманом, Г.М. Наринской и Д.В. Бобышевым [Shohl Rosen 2011]; см. также: [Морев 2024].

2 *Бобышев Д.* «Еще подыщем трех и всемером...». 9 марта 1963 года // Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (ОР РНБ). Ф. 1073. № 556; ср. также: «Труднее всего — из-за толчеи — попасть на американский ковбойский фильм с Джюлем Брюннером — “Семеро прославленных”» (*Михайлов М.* Лето московское 1964 // Посев. 1965. № 11 (982). С. 6).

литературного процесса вкусовые, групповые и гиперактивные эмоции явственно меркнут.

На небольшом отдалении от этого вопроса располагается напоминание о том, что на пути к восстановлению летописи поэтического квартета историографу предстоит пройти через четверосказание героев с их артистичными дорисовываниями былого, устранениями помарок судьбы, авторетроредактурой и импровизациями.

Мы находимся в самом начале складывания curriculum vitæ литгруппы.

Четверка как дружественное единство просуществовала — перед тем как разбежаться в мировом пространстве[3] — около двух лет[4] под призором Ахматовой, которая говорила: «При этих мальчиках я играю все роли — от grand coquette до комической старухи…», — чем вызвала раздражение своего близкого друга литературоведа И.Н. Медведевой[5], помнившей о роковом ждановском обвинении в растлении молодежи[6]. По поводу разлитого по поколению страха рецидива пошучивала Ахматова в устном рассказе, записанном Д. Бобышевым, о том, как после обильного ужина у Пастернака Андрей Вознесенский и еще один молодой человек,

> которые после третьей рюмки шатались, как тростник под ветром, взялись меня провожать. Уже на лестнице не они меня, а я их держала. Впереди была Ордынка, освещенная огнями, и поодаль — милиционер. Ну, думаю, спросит у меня документы. Ага. Ахматова. С пьяными мальчиками. «Чему она может научить нашу молодежь?» — вспомнились слова из известного доклада[7].

Д.В. Бобышев и Е.Б. Рейн представились Ахматовой в 1961 году (Рейн вспоминал еще о детском знакомстве через свою родственницу В.С. Познанскую[8]), и в ахматовском архиве отложилась записка: «Дорогая Анна Андреевна! Поздравляем Вас с Новым Годом. Очень хотим, чтобы это был удачный, здоровый, приятный Вам Год. Ваши инженеры Бобышев и Рейн»[9]. В том же шесть-

---

3 См., например, письмо А.Г. Наймана к пишущему эти строки от 13 октября 1973 года: «Сообщают, что Бродского деньги не испортили, что он находится в контакте со сливками общества обоих Светов, бегло говорит на жаргоне этих сливок, в Россию собирается лет через 7—8 в качестве туриста».

4 См.: «…четыре стихотворца-побратима. / Их дружба, как и жизнь, необратима» (*Бобышев Д.* Траурные октавы // Памяти Анны Ахматовой. Стихи. Письма. Воспоминания. Париж: YMCA-Press, 1974. С. 202).

5 См. свидетельство З.Б. Томашевской: «Мама писала, что Ахматова развращает молодых людей. Что она не может стать их учителем в том смысле, в каком учителем для Пушкина был Жуковский… Все это она могла сказать и в лицо» (*Ласкин А.* Время назад! М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 178—179).

6 См., например: «И вдруг на двадцать девятом году социалистической революции жив курилка, появляется музейная редкость и начинает проповедоваться как представительница высокой поэзии. <…> И вы будете нести ответственность, если будете отравлять сознание молодежи духом такой поэзии, если будете прививать такого рода тенденции, которые связаны с безудержной пропагандой свободы личности, анархической, свободы любви и прочих вещей, на чем специализировалась Анна Ахматова» [Тименчик 2014, 1: 27].

7 *Бобышев Д.* Я здесь (Человекотекст). М.: Вагриус, 2003. С. 319.

8 *Рейн Е.Б.* Мне скучно без Довлатова: новые сцены из жизни московской богемы. Поэмы и рассказы. СПб.: Лимбус-Пресс,1997. С. 59—60; о Валерии Сергеевне (Шулимовне) Познанской (Шлейман) (1901—?) см.: [Тименчик 2021а: 116—117, 119—121].

9 ОР РНБ. Ф. 1073. № 972.

десят первом году Рейн свозил Бродского к Ахматовой, и вскоре ей был показан «Петербургский роман», посвященный в своем начале Анатолию Найману («…опять упасть себе мешаю / пред чешским именем твоим…»[10]), где ее остановили строки о пребывании автора в ленинградском КГБ осенью 1960 года [Тименчик 2014, 1: 240; 2014, 2: 345] и не могло не зацепить глаза вторжение в пространство («на полстолетия обратно») ее не написанной автобиографии:

Меж Пестеля и Маяковской
стоит шестиэтажный дом.
Когда-то юный Мережковский
и Гиппиус прожили в нем
два года этого столетья.
Теперь на третьем этаже
живет герой, и время вертит
свой циферблат в его душе[11].

Ср. запись в прозаическом наброске: «…и дом Мурузи, где я в посл[едний] раз видела Н[иколая] С[тепановича] и где жил Иосиф [Бродский]»[12].

Скорее с Лиговки на Невский,
где магазины через дверь,
где так легко с Комиссаржевской
ты разминулся бы теперь[13].

См. слова Ахматовой о В.Ф. Коммиссаржевской возле дома, где та умерла в Ташкенте: «В 1910 году, — сказала Анна Андреевна. — До всего!..»[14]

---

10 *Бродский И.* Сочинения / Сост. и подгот. Г.Ф. Комарова. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд. 1992. С. 66. См. справку о Станиславе Костке Неймане: [Тименчик 2006: 157—158].

11 *Бродский И.* Сочинения. Т. 1. С. 68; супруги Мережковские прожили в разных квартирах дома Мурузи почти два десятилетия, см.: lucas_v_leyden. Записки комментатора: Мережковские в доме Мурузи // https://lucas-v-leyden.livejournal.com/290656.html (дата обращения: 07.02.2025); см. также: [Тименчик 2010: 216—217] («Мурузи Александр Дмитриевич»).

12 *Ахматова А.* Записные книжки. (1958?—1966) / Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой; вступ. статья Э.Г. Герштейн; науч. консульт., ввод. заметки к записным книжкам, указ. В.А. Черных. М.; Torino: Einaudi, 1996. С. 216; об истории этого дома Бродский писал в эссе «Полторы комнаты», и его пренебрежение фактографией отмечено другом Бродского историком В.В. Герасимовым (1935—2015): *Ковалова А.* И.Б., сосед по коммуналке: глава из несостоявшейся книги // Нева. 2010. № 5. С. 215.

13 *Бродский И.* Сочинения. Т. 1. С. 65. Ленинградский драматический театр, к которому можно пробраться через универмаг «Пассаж», в 1959 году получил имя Веры Коммиссаржевской.

14 *Бабаев Э.* Воспоминания. СПб.: ИНАПРЕСС, 2000. С. 11. Ср.: «Из погибшей поэмы Ташк[ент].

И женщина с зеркальными глазами
Подростка-нищенки — властительница сцены
И королева русского модерна.

(*Ахматова А.* Записные книжки… С. 714). Толчком к выбору эпитета о глазах актрисы, с которой Ахматова «разминулась», может быть, стало рассуждение Юрия Юрьева: «…некрасивое ее лицо приобретало особую привлекательность благодаря ее вдумчивым, серьезным, выразительным глазам, в которых, как в зеркале, отражалась вся внутренняя жизнь Комиссаржевской» (*Юрьев Ю.* М.Г. Савина // Ленинград. 1946. № 1—2. С. 38).

Тринадцатого июня 1962 года, вероятно, в связи с четырьмя новыми друзьями, сочинилось:

[Но куда я отчаянье спрячу]
О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотую печать неудачи
На еще безмятежном челе[15].

Двадцать четвертого июня 1962 года двое, если не вся четверка, присутствовали на дне рождения Ахматовой в Комарове. «Вечером мальчики. Стихи Иосифа — не альбомные»[16], — имелось в виду стихотворение «Закричат и захлопочут петухи...»[17].

О некоторых последующих встречах сопричастников мы читаем в письмах Евгения Рейна к его первой жене Г.М. Наринской[18], например в августе 1962 года из Ленинграда на юг:

> Был я дважды у Ахматовой. Один раз очень долго — часов 6. Это было замечательно, она хорошо чувствует себя, много читала, много говорила, смеялась и все сводила на премию[19]. Кажется, сильно заведена Нобелевкой (как ее называет). В другой раз ездили Ося с подружкой и я[20]. Подружка Осина — очень высока, очень

---

15 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 234. См. воспоминание о разговоре 1963 года: «Бобышев спросил: “А.А., золотое клеймо неудачи — это о Бродском?” — “Нет! Нет. С чего вы взяли? Нет”» (*Шейнина Г.* С Дегтярной улицы — шагая по векам. Иерусалим: Тип. «Ной», 2015. С. 28); в письме от 4 июля 2024 года Д. Бобышев писал нам: «Шейнина упустила важную ахматовскую фразу в конце разговора. Воспроизвожу слова А.А. буквально, как запомнились: “У меня был Иосиф, он говорил, что в его стихах главное метафизика, а в Диминых — совесть. Я ему ответила: ‘В стихах Дмитрия Васильевича есть нечто большее, — [это] поэзия’”».

16 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 234. Ср.: «Единственное, что я про это стихотворение помню, так это то, что я его дописывал в спешке. Найман и я, мы ехали к Анне Андреевне в Комарово из Ленинграда. И нам надо было нестись на вокзал, чтобы успеть на электричку. Спешку эту я запомнил, не знаю почему» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским / Вступ. статья Я. Гордина. М.: Независимая газета, 2000. С. 250).

17 О возможных следах знакомства с корпусом стихов Ахматовой в этом «неальбомном» мадригале см.: [Тименчик 2023а: 651—652]; об объяснении, данном автором пишущему эти строки в 1971 году про один из образов стихотворения («лошадиный изумруд»), — что это он перед тем сочинял стихотворение, навеянное Заболоцким, и у него остались отходы, которые он поместил в стихи к Ахматовой, в спешке писавшиеся, см.: [Тименчик 2009а: 723].

18 О Галине Михайловне Наринской (1936—2023), встреченной у Ахматовой, см. запись в октябре 1963 года: «Постучался и вошел Бродский, а с ним черноокая девушка, сплошные ресницы, брови и кудри. Глаза живые, умные, улыбка прелестная» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие. 1997. С. 78; по слову Ахматовой, «очень милая, умная, тонкая» (Там же. С. 81)); об одном эпизоде, связанном с ней и с ее матерью см.: «Наринская Р.Л.» [Тименчик 2018: 211]. См. также телеграмму ко дню рождения Ахматовой от 24 июня 1965 года из Ленинграда в Москву: «пьем за вас грустим без вас галя женя рейны» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1574).

19 Речь идет о разговоре Б.Б. Вахтина со шведским филологом Эриком Местертоном, который Ахматова поняла как сообщение об уже свершившемся выдвижении ее на Нобелевскую премию (*Ахматова А.* Записные книжки... С. 235; см. также: [Timenchik 1990; Тименчик 2014, 1: 260, 268; 2014, 2: 366—367].

20 «1962. 2 января. Борис Тищенко знакомит Бродского с Мариной (Марианной) Павловной Басмановой (М.Б.), дочерью художников Павла Ивановича и Натальи Георги-

застенчива, ничего не делает в свои 22 года и, кажется, рисует акварели. Кажется, это уже прочная связь. Он сам сегодня уезжает с партией за Урал (Эмба) на 3 месяца. Так вот, этот визит был скучен, старушка уже устала, кроме того, она все показывала новые куски «Поэмы без героя», я уже их видел, и Оська, кажется тоже[21].

Второе из названных здесь посещений, вероятно, состоялось 6 августа 1962 года, когда в Комарове записано: «Б. приехал»[22], — и можно допустить, что речь идет о Бродском. Восьмым августа датировано командировочное удостоверение Бродского в Эмбенскую экспедицию в Северном Казахстане от Всесоюзного нефтяного научно-исследовательского геологоразведочного института [Полухина 2008: 64][23]. Девятым августа датировано ахматовское стихотворение «Последняя роза», под ним выписана строка Бродского «Вы напишете о нас наискосок»[24]. В записи 22 августа 1962 года: «Приехали Зоя [Томашевская] и Толя [Найман]. Т[оля] сказал, что его друг уехал и просил передать мне, что он любит меня больше всего на свете. Я показала Т[оле] “Последнюю розу”. Дошло»[25], — «дойти» должен был, я полагаю, мотив, ставший сквозным в трехлетнем стиховом и околостиховом диалоге Ахматовой с Найманом: «Господи! Ты видишь я устала / Воскресать и умирать и жить». Позже в раздраженном конспекте разговора она напишет: «...мы согласны на все, только бы *не то*. Я на ваше тщеславие, вы на мои разговоры о смерти»[26].

Процитированная запись вызвана эпизодом лета 1963 года, упомянутым А. Найманом в очерке «Великая душа» («Иосиф по приезде сказал ей: “Ничего

евны Басмановых и ученицей В. Стерлигова» [Полухина 2008: 59]. См. посвященное ей стихотворение от 2 февраля 1962 года «Я обнял эти плечи и взглянул...» (*Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. Т. 1. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита нова, 2011. С. 153, 466), которое Найман 9 ноября 1962 года прочел Ахматовой: «Понравилось» — отмечено в его дневнике [Тименчик 2023а: 647]. Ср. слова Ахматовой о ней в октябре 1963 года: «таких на свете нет... тоненькая... умная... и как несет свою красоту!» (*Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой Т. 3. С. 73); тогда же Ахматова надписала: «Марине, самой красивой. 22 октября 1963 г. Будка» (Анна Ахматова 1889—1966: материалы юбилейной выставки. СПб.: NIKA, 2009. С. 17); ср. письмо Ахматовой к Найману от 21 сентября 1963 года: «...безмолвная и таинственная Марина рисует меня» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». М.: Художественная литература, 1989. С. 146); позднее она говорила: «С виду божественное видение, а ведет себя, как сатана» (*Иванов Вяч.Вс.* Встречи с Ахматовой // Знамя. 1989. № 6. С. 207).

21 The Anatoly Naiman Papers // Princeton library manuscript department. Box b-002057. Folder 14.

22 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 242; в цитируемом издании инициал не раскрыт; оговорим то обстоятельство, что другие визитеры этого дня не записаны: в ахматовских блокнотах такая выборочность записи встречается.

23 Помещенная следом под датой «Август» запись из блокнота Ахматовой о «Бр.» ошибочно отнесена к Бродскому вслед за туринским изданием блокнотов (*Ахматова А.* Записные книжки... С. 245) — речь там шла о комаровском соседе, писателе И.Я. Бражнине.

24 Там же. С. 242. О перетекании мотива бессмертия из стихотворения «Закричат и захлопочут петухи...» в «Последнюю розу» («Мне с Морозовою класть поклоны...») см.: [Крайнева, Сажин 1989: 198].

25 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 246.

26 Там же. С. 542. Из текста от 14 августа 1963 года «М.б., вместо письма». В таком виде он адресату вручен не был и стал ему известен в 1981 году, когда я скопировал для него эту страницу из ЦГАЛИ. К этому тексту Ахматова приписала для себя: «Виновата оказалась я в том, что вмешалась в чьи-то любовные дела, чего вообще никогда не следует делать. Однако, надеюсь, что это еще поправимо».

страшного, у него адюльтер, и он страдает”»[27]) и о котором рассказывал мне Бродский 6 июня 1971 года: «…она послала меня в Москву к Найману, у которого был *адюльтэрр*, и я его вывирал». Ср. запись Ахматовой конца июня 1964 года в Комарове: «Днем на моей любимой ступеньке я узнала все массивное зданье московской сплетни. Ее автор, к сожалению, И[осиф]. Зачем это ему нужно, еще непонятно, но очень страшно. Но все концы сошлись. Я узнала все из первоисточника»[28].

Здесь следует сделать отступление. Можно было попробовать отделить житейские, интерперсональные ситуации от интертекстуальных притяжений, к которым мы обратимся далее, если б житейское не вторгалось в поэтические тексты. Запись от 24 сентября 1964 года: «Сегодня слушала поэму Жени Рейна “Недреманное око”»[29], — поэма «Глаз и треугольник» изображала историю отношений И. Бродского, Д. Бобышева и М. Басмановой и описывала роковую для этого треугольника новогоднюю ночь 1964 года:

> Я на нее взглянул и на него,
> мне нимб белесый показался страшен.
> Они не пощадили ничего,
> они забили дверь за днем вчерашним.
> Они венчались на измену, на
> прелюбодейство, на позор и сладость[30].

Такое же смешение поэзии с реальностью Ахматова усмотрела в пьесе Наймана, писавшейся для театра «Современник» (потом он давал ее и в БДТ): антагонистов играл бы один актер, их жен — одна актриса. Ахматова написала ему, объясняя свою очередную холодность:

> «Все дело в Вашей пьесе». Ей показалось, что пьеса содержит недолжные аллюзии: самый замысел двойничества был ею истолкован как попытка замаскировать ситуацию, имевшую отношение к ней, вернее, к тому, что она тогда писала. Нечаянно я дал к этому повод, введя в действие лицо, имевшее слишком явное сходство с человеком из ее окружения. Последовало неприятное объяснение, размолвка, потом примирение[31].

Пьеса пока не найдена. О том, что фигуранты у Наймана могли иметь «слишком явное сходство» с друзьями, мы знаем по его последующим произведениям. Можно допустить, что «человек из окружения» мог быть и Бродским[32].

---

27 *Найман А.* Великая душа. Из книги «Славный конец бесславных поколений» // Октябрь.1997. № 8. С. 14. Ср. письмо Ахматовой Найману в апреле 1964 года в больницу после его инфаркта: «Я уверена, что в 1963 г. с Вами было то же самое, а Вы проходили всю болезнь без врача» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой… С. 161).

28 *Ахматова А.* Записные книжки… С. 469. В цитируемом издании инициал не раскрыт.

29 Там же. С. 490. Машинопись поэмы в бумагах Ахматовой надписана: «…с любовью и постоянной памятью о дне, когда Вы услышали все это. Память этого дня — мой амулет. Ваш Евгений Рейн. 10 I 64» (ОР РНБ. Ф. 1073. № 1986; в дате описка — должно быть «65»).

30 *Рейн Е.* Мой лучший адресат: Стихотворения. М.: Тип. «Новости», 2005. С. 30.

31 *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой… С. 168.

32 Ср. шпильку («иголку») в посвящении «Петербургского романа»: «Но много сломанных иголок / на платье времени сгубя, / хотя бы собственных знакомых / любить, как самого себя» (*Бродский И.* Сочинения. Т. 1. С. 68); ср.: «…обходились друг с другом

Вернемся к осени 1962 года. Поездка Бродского в Казахстан на три месяца не состоялась — уже в сентябре 1962 года в Москве Ахматова записала: «...в 3 ч. Бродский и Найман»[33]. Возможно, тогда же был не записанный в блокнот Е. Рейн[34], который в письме Г.М. Наринской из Москвы в Ленинград 1 октября сообщал: «Был у Ахматовой. Она опять была в ударе и наговорила множество великолепных вещей».

Двадцать шестого сентября все четверо были у Давида Самойлова, и предыстория этого визита раскрывается в его записи от 23 сентября 1962 года. «Вечером — у Ахматовой (с Лидией Корнеевной). Ахм[атова]: — Когда поэт много печатается, он перестает принадлежать себе и что-то утрачивает. <...> Хвалит И. Бродского и Наташу Горбаневскую»[35], — разговор вертится вокруг страдающих от непечатания молодых поэтов. Двадцать шестого сентября Самойлов записывает:

> Вечером. Ленинградские ребята — Бобышев, Рейн, Найман, Бродский. Бродский — настоящий талант. Зрелость его для двадцати двух лет поразительна. Читал замечательную поэму «Холмы». Простодушен и слегка безумен, как и подобает. Во всем его облике, рыжеватом, картавом, косноязычном, дергающемся, — неприспособленность к отлившимся формам общественного существования и предназначенность к страданию. Дай бог ему сохраниться физически, ибо помочь ему, спасти его нельзя[36].

Первого октября 1962 года Рейн пишет жене, что был у Самойлова, и тот даст переводы.

Хронику последующих встреч Ахматовой с Бобышевым, Бродским, Рейном еще предстоит прописать, здесь остановимся на Наймане, который познакомился с ней в 1959 году. Двадцать шестого января 1960 года ею подарен ахматовский сборник «Стихотворения» (М., 1958): «А. Найману на добрый путь»; 17 апреля 1961 года — сборник из «Библиотеки советской поэзии»: «Анатолию / Найману / в долготу дней / Ахматова», осенью того года он числится в списке «Кто у меня был в больнице (окт[ябрь] — янв[арь])»[37]. Двадцать девятого июля 1962 года на фотографии: «Анатолию Найману / в Комарове».

В книге Наймана рассказывается о начале их «сердечных» отношений. Шестого декабря 1962 года в Москве он прочитал ей только что написанную «Сентябрьскую поэму» — к ней, как мне представляется, отсылает строчка

с какой-то иронической барской вежливостью, явно соответствовавшей той смеси близости и раздраженного соперничества, которая всегда угадывалась под поверхностью их разговора» (*Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. СПб.: Журнал «Звезда», 2002. С. 34).

33 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 258; соседствующая фраза «Работа: для Караган<овой> и “Знамени”...» не имеет к хронографу Бродского [Полухина 2008: 64] отношения.

34 Второй раз подчеркнем, что ахматовские ежедневники при их обманчивой полноте и тавтологической дотошности регистрируют встречи с большими пропусками. Эта оговорка важна, предупреждая о неизбежном психологическом эффекте приравнивания незаписанного к небывшему.

35 *Самойлов Д.* Поденные записи: В 2 т. / Подгот. к публ. и сост. Г. Медведева, А. Давыдов, Е. Наливайко. Т. 1. М.: Время, 2002. С. 302.

36 Там же.

37 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 187. Ср. письмо Найману в апреле 1964 года в больницу: «Насколько уютнее было бы, если бы в больнице была я, а Вы бы меня навещали, как когда-то в Гавани» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой... С. 161).

в адресованном Найману «прощальном» стихотворении августа 1963 года (перед последующим примирением) «Ты верно чей-то муж...» — «И сколько в сентябре прощальных хризантем»[38].

> Она сказала, что поэма понравилась, что ей нравится «это хождение все время по краю»... <...> ...«Густота мыслей», — не как комплимент, не как неодобрение, а как бы констатируя. <...> В конце того вечера... она рассказала, как Инна Эразмовна, ее мать, прочитав какие-то стихи Ахматовой (или даже выслушав их от нее?), неожиданно заплакала и проговорила: «Я не знаю, я вижу только, что моей дочке — плохо». «Вот и я сейчас вижу, что вам — плохо»[39].

«Сентябрьская поэма» представлена двумя фрагментами в позднейшем сборнике наймановского «Избранного». Пролог поэмы строится как форсированная отсылка к «Божественной комедии»:

Я заблудился в можжевеловом лесу,
Я встал над пропастью на каменном мысу,
Смотрел, как лес кудрявился, мельчился,
Как низок лес, и я в нем заблудился.

Я был повыше пролетанья птиц,
Я видел, как азисских <sic!> черепиц
стрижиный замысел внизу к скалам лепился, —
и все-таки в лесу я заблудился.

В широком, пивом пахнущем лесу
меня скала держала на весу,
меня качала бездна на весах:
к земле — подошвами, макушкой — в небесах.

Белейшая, как черепная кость,
Гладчайшая, как черепная кость,
Округлая скала охладевала
и мертвый череп мне напоминала.

Так вот: огромный воздух на горах,
огромным золотом земли принявшей прах,
прах мелких листьев и тончайшей почвы
слетал со всех сторон и рвался в клочья...[40]

---

38 *Ахматова А.* Записные книжки... С. 258. Об этой поэме в связи со стихотворением «Зов» (1 июля 1963 года) из «Полночных стихов»: «Твоя мечта — исчезновенье, / Где смерть лишь жертва тишине». «Или: В почти звучащей тишине» (Там же. С. 381), — см. письмо Наймана к пишущему эти строки от января 1972 года: «“Твоя мечта — исчезновенье” — это скорее не 7 фрагментов из незавершенной поэмы А.Н. “Исчезновение” (весна — лето 63), а его же “Сентябрьская поэма” (осень 62), в каждой из 6 глав которой герой “исчезает” и пессимистическая идея которой внушала ей беспокойство за автора» [Тименчик 2023б: 14]; см. не отправленное письмо Найману от 19 января 1966 года: «8-ого января я видела Вас в сиянии такого счастья, как будто никогда не было “Сент<ябрьской> поэмы” и цикла “Уничтожение”» (*Ахматова А.* Записные книжки..... С. 696; имеется в виду «Исчезновение»).

39 *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой... С. 22—24.

40 *Найман А.* Незваные и избранные. М.: Книжный клуб 36.6, 2012. С. 448. В бумагах Ахматовой сохранился еще один фрагмент — «Вступление».

Этот текст навязывает слушателям, одним из которых была Ахматова, ретардирующие повторы, итерацию, рефрены, подхваты, плеоназмы, тавтологию, многословие, хождение по кругу, «заевшую пластинку», как та, что воспета в стихотворении Евгения Рейна «Нежносмо» и выделена Бродским в предисловии к его сборнику[41]. В этом капризно тормозящем стиховом нарративе, в «хождении по краю», как выразилась Ахматова, ей могли видеться стрелки, указующие на ее собственные тексты, как потом, спустя два года, она усмотрела (ошибочно ли?) ответ на «Полночные стихи» в его пьесе.

Из подобного рода интертекстуальных рекогносцировок, требующих, как известно, особой деликатности, я позволил бы себе одну пробу в тексте «Вступления» из «Сентябрьской поэмы», сохраненном Ахматовой. Строки «С той, какою была когда-то / До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу» из «Поэмы без героя» могли показаться окликнутыми у Наймана в крымском эпизоде поэмы:

Теперь узнай, как мучит тень греха,
В те дни иосафатская долина
Была пуста, недвижна и тиха
И золотом своих небес палима…

— при этом дальше идет описание города, некогда описанного и Ахматовой, города чистых водометов, золотого Бахчисарая, рифмующегося с раем (рифма напрашивалась еще у мадам Курдюковой), с его «пестрою оградой у задумчивой воды»[42]:

Так был ли рай? Был скучный русский сад.
Был виноградник с мичманской красою.
И у поспешных каменных оград
Еще был привкус черноморской соли.
Был белый камень. Белый мавзолей
Стоял средь нищих стен Бахчисарая.
Был ветер — камня этого белей.
Теперь узнай: он мчался прочь от рая.

Долина Иосафата — еще одна дантовская перекличка (10-я песнь «Ада») и еще одна воплощенная в топонимике интертекстуальность — название караимского кладбища в Бахчисарае.

По-видимому, после этой московской встречи декабря 1962 года Найман получил предложение, о котором в его книге, как мне видится, сообщается с опиской:

> С начала 1962 <sic!> года я стал исполнять у Ахматовой обязанности литературного секретаря. Поначалу от случая к случаю, потом регулярно. Обязанности были невеликие: ответить на второстепенное письмо, позвонить, реже съездить по какому-то делу, переписать на машинке новое или вспомненное стихотворение, отредактировать — очень внешне, главным образом скомпоновать — заметки, чаще всего мемуарные. Все это раз в несколько дней и всякий раз недолгое время[43].

41 *Рейн Е.* Против часовой стрелки / Предисл. И. Бродского. Анн-Арбор: Ардис, 1979. С. 8.

42 *Ахматова А.* Белая стая. СПб.: Алконост, 1922. С. 51.

43 *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой… С. 145.

Введение «в трагедию “Энума элиш” “секретаря нечеловеческой красоты”»[44] было шутливой отсылкой «для своих». Как вообще во взаимоотношениях с Найманом, Ахматова вспоминала в эти годы его предшественников во «все дни ее большой и невыносимой жизни»[45]: «Я капризничала, а он ласково говорил: “Она занималась с своим секретарем и была не в духе”. Это на Тучке, когда мы смотрели “Четки”»[46], — речь о Михаиле Лозинском. Ахматовский архив носит следы секретарских занятий с Найманом, например в отделе рукописей РНБ хранится листок, на котором иностранный визитер в мае 1963 года в Ленинграде записал для памяти два имени. После его ухода Ахматова попросила разъяснить запись. «Джон Эльсворт[47] — *тот, кто был* Антони Кросс — *пишет о Вас, а поэт Том Ган*» (курсивом — пояснения Наймана). Я послал копию этой десятилетней давности записи А.Г. Найману, он ответил:

> Том Ган становился в те годы популярен у англичан, о чем я извещал А.А., а она, видимо, спросила, не тот ли это, что пишет о ней. Кого, Эльсворта или Кросса, я подталкивал к кровати А.А., чтобы он полюбовался на Модильяни, а тот трусил, я сказать не могу, но помню, что впоследствии эта история часто рассказывалась, а тип назывался «красавец баронет» или «красавец из Оксфорда» (вар. Кембриджа).

Том Ган (Thom Gunn, 1929—2004) — английский поэт, живший в США, стихи его соседствовали с переводами ахматовских в журнале «The Paris Review» в 1961 году; его имя поминалось в СССР часто в связи с тем, что он был из немногих поэтов, писавших на английском в рифму. Эпизод с портретом работы Модильяни произошел с Энтони Гленом Кроссом, учеником В. Сечкарева и Н.Е. Андреева, тогда студентом, впоследствии профессором Кембриджского университета, членом Британской академии, который появился у Ахматовой 26 июня 1963 года и в ту пору предполагал характеризовать сборник «Четки» к его 50-летию, — этот эпизод описан Найманом[48].

И с декабрьского вечера 1962 года между Ахматовой и Найманом устанавливается некий стихообмен[49], иногда только мнящийся участникам стихового разговора[50]. Двадцатого февраля 1963 года в Москве на обороте фотографии ему начертано: «For nothing can be ill, if she be well», — слова Ромео перед раз-

---

44 Там же. С. 107.

45 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы. Т. 2. С. 237.

46 Ахматова А. Записные книжки... С. 702.

47 Славист, профессор Манчестерского университета, автор двух монографий о символизме. «6 мая 1963. Сегодня приходил англичанин из Кембриджа Джон Эльсворт...» (*Ахматова А.* Записные книжки... С. 321); по свидетельству Дж. Элсворта, разговор, в частности, шел о Вяч. Иванове и М. Кузмине.

48 *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой... С. 162—163.

49 Ср. один из эпизодов его: «...после... резкого спора об одном четверостишии из “Пролога” она взяла ластик и стерла в тетрадке написанные карандашом строчки» (*Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой... С. 213); «В ее отношении к собственным стихам не было и тени фетишизма. Однажды, увидев, что сочиненное ею четверостишие ранит близкого человека, она попросту стерла его резинкой — и стихов не стало» (*Найман А.* Какая есть. The Anatoly Naiman Papers // Princeton library manuscript department. Л. 30); мне Найман рассказал об уничтоженном четверостишии, что там было что-то вроде «змееныш» и «точишь жало».

50 См., например, записку Ахматовой на листке, вырванном из блокнота: «Я хочу уйти из Вашей жизни, как ушла из Ваших стихов. [illegible]» (The Anatoly Naiman Papers // Princeton library manuscript department. Box b-002056, Folder 15).

вязкой трагедии («Ромео и Джульетта», акт 5, сцена 2) в переводе Т. Щепкиной-Куперник: «Здорова ли моя Джульетта? Если / Ей хорошо, дурного быть не может!»[51] (Продолжение шекспировского диалога на тему приближающейся смерти последовало 21 января 1964 года: «А.Г. Н. / I'll give thee / To play till dooms-day…»[52], — на книге 1958 года «Корейская классическая поэзия. Перевод Анны Ахматовой»). Инскрипты делаются на манер своего рода флирта цитат — 11 октября 1964 года на фотографии:

Не разлучайся, пока ты жив,
Ни ради дела, ни для игры.
Любовь не стерпит, не отомстив,
Любовь отымет свои дары.

(З. Гиппиус)[53]

Второго марта 1963 года Ахматова записывает:

> Еще о Поэме
>
> X.Y. (икс-игрек) сказал *сегодня*, что для Поэмы всего характернее следующее: еще *первая* строка строфы вызывает, скажем, изумление, *вторая* — желание спорить, *третья* — куда-то завлекает, *четвертая* — пугает, *пятая* — глубоко умиляет, а *шестая* — дарит последний покой или сладостное удовлетворение — читатель меньше всего ждет, что в следующей строфе для него уготовано опять все только что перечисленное. Такого о Поэме я еще не слыхала[54]. Это открывает какую-то новую ее сторону.
>
> *2 марта 1963. Ленинград после Москвы*[55]

---

51 Английское издание этой трагедии с надписью «А тот, кто мне только казался» как адресату процитированной «Предвесенней элегии» Ахматова надписала Найману 16 июля 1963 года.

52 Слова Клеопатры служанке перед самоубийством из «Антония и Клеопатры»: «I'll give thee leave / To play till doomsday», — в переводе Бориса Пастернака: «А там гуляй хоть до скончанья века». Ср.: «[I give you leave to play till Doomsday] А. (Проверить) I'll give thee To play till dooms — day… (Антоний и Клеопатра — надписала на корейской книге)» (*Ахматова А.* Записные книжки… С. 428).

53 *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой… С. 97. В источнике у Зинаиды Гиппиус: «Ни ради горя, ни для игры». Здесь, кстати, будет уместно заметить, что в цитируемой книге, основополагающей для изучения заглавной героини, содержатся мелкие неточности, нуждающиеся быть оговоренными в комментированных переизданиях этого лучшего наймановского сочинения и литературного памятника второй половины XX века, например до 50-летней даты выхода «Белой стаи» (1967) Ахматова не дожила (Там же. С. 6); Будкой не называли хатку под Одессой, где она родилась (Там же. С. 7); генерал флота Евгений Иванович Аренс (1856—1931) не был бароном (Там же. С. 77); Артур Лурье не уехал в Париж с Ольгой Судейкиной (Там же. С. 80); найденная ею цитата в «Гамлете» не относится к словам Клавдия о клевете и не отсылает к изобретению пороха (Там же. С. 103) и т.д.

54 Трудно избежать искушения сравнить с этим наблюдения Юрия Иваска: «В первом и втором стихе широкая невская волна подымает на гребень, а далее, в третьем, рывком ударяет о гранитный берег. Поиграет и больно ушибет… Так часто бывает на верхах искусства: оно радует и ранит» (*Иваск Ю.* Похвала русской поэзии / Сост. У. Шульц; [предисл. Д Бобышева]. Таллинн: Александра, 2002. С. 147).

55 Без раскрытия имени Икса-Игрека [Тименчик 1984: 74—75]; с несколько иными эдиционными решениями: «Я не такой тебя когда-то знала…»: Анна Ахматова. Поэма без героя. Проза о Поэме. Наброски балетного либретто: Материалы к творческой

Десятого марта 1963 года, в день сочинения «Предвесенней элегии»[56], Найману было подарено с дедикацией «Ан.Н.» ранее написанное стихотворение, под которым теперь проставлена была дата «1963»:

Что нам разлука? Лихая забава.
Беды скучают без нас.
Спьяну ли ввалится в горницу слава,
Бьет ли тринадцатый час.
Или забыты, забиты, за… кто там
Так научился стучать?..
Вот и идти мне обратно к воротам
Новое горе встречать…

Анна Ахматова[57]

Бродский, который, вероятно, увидел этот оттиск, приветствовал феномен стихообмена. «…Он, между прочим, сказал: “за … Кто там”, — это она у нас научилась, да? У молодых”»[58].

Год спустя Ахматова вернулась к записи от 2 марта 1963 года и продолжила ее:

> Значит, еще до 10-го марта в Комарове, когда возникла одна Элегия. Вообще все, что этот человек говорит о моих стихах, нисколько не похоже на то, что о них говорили или писали (на многих языках) в течение полувека. Ему как будто дано слышать их во сне или видеть в каком-то заколдованном зеркале.
> Про отдельные стихи он знает то, чего не знает никто, и я всегда боюсь читать ему новое. Он никогда (ни разу) не задал мне ни одного вопроса о моих стихах или обстоятельствах, с которыми они связаны, — об их месте в моей жизни. В его отношении есть что-то суровое и сдержанно-целомудренное[59].
> Это так не похоже на все остальное, с чем приходится бороться почти каждый день…
>
> Москва, ул. Мира. 1964[60].

истории / Изд. подгот. Н.И. Крайнева; под ред. Н.И. Крайневой, О.Д. Филатовой. СПб.: Міръ. 2009. С. 1072. Ср.: «А все тот же таинственный голос почти из будущего говорящий, как подобает о стихах (из-за поворота) объясняет: «Если перв[ая] строка…» (*Ахматова А.* Записные книжки… С. 451).

56 См. в письме Наймана к нам: «адресат “Полночных стихов” был оповещен о том, что он — адресат, числа этак 12 марта 63 года» [Тименчик 2023б: 14].

57 На оттиске из журнала «Новый мир» (1963. № 1. С. 54—56) с подборкой «Анна Ахматова. Из новых стихов», в которую входили стихотворения «Родная земля», «Последняя роза» с эпиграфом из «И.Б.», «Царскосельская ода»; надпись на оттиске: «Анатолию Найману / под заповедным кедром / в Комарове / Ахматова» (The Anatoly Naiman Papers // Princeton library manuscript department. Box B-002062. Folder 31); с разночтениями и заглавием «Из неконченных монологов»: «Кон[чено] 10 дек[абря 1959]. Кр[асная] Кон[ница]» (*Ахматова А.* Записные книжки… С. 34).

58 Найман продолжил в скобках: «Я не ответил “Да”, во-первых, потому что надо было вперед самому это почувствовать, а во-вторых, оказывается, правильно сделал, потому что вскоре выяснилось, что стихи были написаны тремя годами раньше, до ее знакомства с нами, то есть, возможно, он был прав про “молодых”, но не про “нас”» (*Найман А.* Великая душа // Октябрь. 1997. № 8. С. 9).

59 В публикации Н.И. Крайневой: «одержимо-целомудренное» («Я не такой тебя когда-то знала…»: Анна Ахматова… С. 1072).

60 Решительно безосновательно этот пассаж переадресован Г.В. Глёкину [Гончарова 2023: 94].

В том же году Найман изложил на бумаге свои наблюдения над «Поэмой без героя» (см. приложение, где они впервые публикуются)[61], и это эссе выступает как текст-спутник, текст-резонатор ахматовского корпуса[62]. Юный поэт разными путями приближался к ахматовскому поэтическому универсуму.

Все, что нам пригодится на годы вперед,
можно выбрать из груды ненужного хлама.
Мне об этом с усмешкой в тот траурный год
говорила прекрасная старая дама[63].

Среди образцов словесности, которым присягала Ахматова, был и один пункт из школьной программы. Посетительница вспоминала о 1964 годе: «А.А. прочла из “Слова о полку Игореве”, плач Ярославны — большой кусок»[64]. В согласии с этим выбором Найман вписывает по приглашению Ахматовой в ее блокнот:

Когда и земля тебя не защитит,
А громкий твой щит и подавно,
Услышишь ты, как над Путивлем кричит
И стонет твоя Ярославна.
А твой обреченный услышит народ,
В ночи хоронясь средь болотца,
Как где-то слеза за слезою течет
На черную воду колодца.
И ты, обернувшийся к белой луне,
Поймешь, что досталось немало
И другу, и брату, и всем — но жене
Всех больше, коль вспомнить с начала.
22.2.63[65]

В наймановском эссе о «Поэме» транслировались афоризмы Ахматовой, высказывавшиеся перед многими, например перед Александром Кушнером:

---

61 Экземпляр был мне подарен перепечатывавшей этот текст невесткой Ахматовой Х.В. Горенко. На нем надпись: «Дорогой Ханне Вульфовне с сердечной благодарностью за бесконечную ее доброту. 18 фев. 65. А. Найман». Когда я раз в жизни беседовал с Ахматовой в июле 1965 года, она дала мне прочитать эти страницы, спросила: «Нравится?», я сказал: «Очень», она сказала: «Всем нравится, а печатать никто не хочет».

62 Это не единственный прижизненный текст Наймана об Ахматовой. См., например, запись собеседника 3 апреля 1964 года: «Найман написал для радио очень хорошую статью об Анне Андр.» (*Глёкин Г.* Что мне дано было… Об Анне Ахматовой / Сост., подгот. текста, вступ. статья, коммент. Н.Г. Гончаровой. М.: Азбуковник, 2015. С. 236); ср.: «В библиографию. 1965 <…> ? марта — Moscow News (Найман)» (*Ахматова А.* Записные книжки… С. 578).

63 *Найман А.* Хоть картина недавняя, лак уже слез… (1969) // Памяти Анны Ахматовой… С. 206.

64 *Любимова А.В.* «Дорога не скажу куда…». Дневниковые записи о встречах с А.А. Ахматовой 1944—1965 гг. СПб.: Агат, 2004. С. 51. Читатели видели у Ахматовой отголоски этого плача, например: «И с головки твоей золотистой / Я кровавые смою следы».

65 *Ахматова А.* Записные книжки… С. 311.

Однажды я пришел к поэту,
Ее давно меж нами нету,
Я записал потом беседу.
Она спросила, например:
— Что важно выбрать для поэмы,
Помимо смысла, кроме темы,
Что кое-как умеем все мы? —
И важно молвила: — Размер!
Чтоб не боялся он простора,
Чтоб не наскучил слишком скоро,
Подобье мощного мотора
Иль махового колеса[66].

В этой теме у Наймана — почти буквальный повтор ахматовских примеров:

> Интонация «Онегина» — была [гибельна] смертельна для русской поэмы. Начиная с «Бала» Баратынского до «Возмездия» Блока, «Онегин» систематически губил русскую поэму (хороша только доонегинская…). Потому и прекрасен «Мороз, Красный нос», что там «Онегин» и не ночевал. Следующий за Некрасовым был прямо Маяковский и «Двенадцать» Блока[67].

Отголосок личных ахматовских табу и размежеваний можно увидеть в преувеличенно лояльном к ней заявлении молодого критика: «Не ссылаюсь на поэмы Хлебникова из-за малой компетенции в этой области и на поэмы Есенина и Заболоцкого — по причинам, о которых в этих заметках упоминать нет желания» (наст. номер, с. 245)[68]. Или — в оценке «Спекторского» Пастернака как провала[69].

В этом тексте-спутнике происходит подключение к ресурсам ахматовской тайнописи. Введение написанного строфой «Поэмы» фрагмента о запретной любви «Чтоб посланец давнего века, / Что сошел с полотна Эль-Греко» в состав «Полночных стихов», повернутых в первом своем слое к Найману, сделало это шестистишие изображением адресата цикла (десять лет спустя, уже после смерти Ахматовой, он напишет стихотворение «Автопортрет» со строками:

Еще пергамент щек,
и в синих тенях веко,
и сладкий запашок
в сухих ноздрях Эль Греко.
(цит. по: [Тименчик 2023б: 13][70])

---

66 *Кушнер А.* Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1986. С. 256.

67 *Ахматова А.* Записные книжки… С. 282—283.

68 О разнообразных взаимоотношениях с наследием Хлебникова см.: [Тименчик 2021б]; о скорее холодном отношении Ахматовой к Н.А. Заболоцкому см.: [Тименчик 2009а: 58—59; 2014, 2: 170—171]; о Есенине я в 1965 году услышал от Ахматовой: «Есенин… Плохой поэт. Вот Клюев — его сейчас за границей очень читают».

69 Ср. записанные Томасом Венцлова слова Ахматовой: «От “Спекторского” все тоже очень многого ожидали, а как только там начинаются диалоги, сразу видно, что неудачная вещь» (Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова / Сост., коммент. О.Е. Рубинчик. СПб.: Невский диалект, 2001. С. 84, 87).

70 «1 вар[иант:] Чтоб [его да из] посланец давнего века, / Что сошел с полотна Эль Греко. 2 вар[иант:] Чтоб посланец давнего века / Из заветнейших снов Эль Греко…»

А перемещение этой строфы летом 1963 года в «Решку» поселило прототипа героя «Полночных стихов» в корпус «Поэмы без героя». Найман пишет, возвращаясь к «разговорам о смерти» и всходя в круг натурщиков персонажей поэмы: «Страшно становится, когда выясняется, что может придти Гость из Будущего. В “Решке” кто-то похожий на него, встретится с автором уже как с отлетевшей тенью, и, окажется, что во всё это время автор и сам был по ту сторону смерти…» (наст. номер, с. 243).

Наконец, в очерке «О “Поэме без героя” Ахматовой» автор, как представляется, намекает на преемственность свою и своих сотоварищей от заглавной героини: «То, что у Поэмы “нет родословной”, утверждает сама Поэма, а то, что она стоит у истоков какого-то потомства, находит некоторые подтверждения уже сейчас, а каково оно — покажет будущее» (наст. номер, с. 245).

Такая претензия ставит вопрос, который в рабочем порядке должен решить для себя историограф этого, как и любого другого, объединения поэтов: эти «все четверо»[71] — кружок — или школа, товарищество — или поэтическое направление.

Слово «школа», судя по воспоминаниям Томаса Венцлова, употребляла сама Ахматова. «“Поэты круга Бродского — одна школа, как были когда-то мы, акмеисты. Технический уровень у них у всех необычайно высок. Почти нет плохих стихов”, — часто говорила она»[72].

Произнесенная здесь историческая аналогия[73] во многом определяла литературное самосознание по меньшей мере половины четверки — при этом, как мы помним по признаниям Иосифа Бродского, ему скорее импонировала аналогия с поэтами русского золотого века.

> Действительно, в свое время в Ленинграде возникла группа, по многим признакам похожая на пушкинскую «плеяду». То есть примерно то же число лиц, есть признанный глава, признанный ленивец, признанный остроумец. Каждый из нас повторял какую-то роль. Рейн был Пушкиным, Дельвигом, я думаю, скорее всего, был Бобышев. Найман с его едким остроумием был Вяземским. Я со своей меланхолией, видимо, играл роль Баратынского[74].

Антон Дельвиг, как можно было бы заподозрить, в силу высказанного нами выше напоминания о ретроредактуре, возник здесь как ярлык сравнительной литературной малости. Поскольку мы крейсируем вокруг темы «литучебы» молодых у Ахматовой, здесь уместно привести свидетельство поэтессы Нины Королевой: «Мой муж А.С. Штейнберг однажды сказал что-то нелестное о Дель-

---

(*Ахматова А.* Записные книжки… С. 539—540); о строфе об Эль Греко и ее вариантах см.: «Я не такой тебя когда-то знала…» Анна Ахматова… С. 580—581, 608, 625, 855—857, 932; о присутствии Эль-Греко в «Поэме без героя»: [Рубинчик 2010: 135—143, 146—154].

71 *Бобышев Д.* Траурные октавы. С. 202.

72 Анна Ахматова: последние годы… С. 89.

73 Ср.: «Мы часто спорили с ней о стихах Бродского, и ее последним доводом всегда было: “Я тоже что-то понимаю в этом…” А я отвечала про старуху и проруху. <…> В эти годы у Анны Андреевны появилась иллюзия, что это опять как в молодости, как в дни становления акмеизма и Академии стиха: “Без стихов на выстрел пушечный / К вам никто не подойдет…”» (*Мандельштам Н.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. «Воспоминания» и другие произведения (1958—1967) / Сост. С.В. Василенко, П.М. Нерлер и Ю.Л. Фрейдин. Екатеринбург: Гонзо, 2014. С. 600—601).

74 *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 229.

виге, — что, мол, Дельвиг слабый поэт. Анна Андреевна посмотрела на него свирепо и отрезала: “Дельвиг хороший поэт!”»[75].

Именно примером акмеизма воспользовалась Лидия Гинзбург, предлагая методику распознавания литературной школы в статье, можно не сомневаться, которая была хорошо знакома Ахматовой:

> …судьба акмеистов. Гумилев, Ахматова, Мандельштам, Городецкий необыкновенно *разные* писатели; их новаторство по отношению к учителям-символистам также могло вызвать сомнения, — между тем они образовали подлинную школу, потому что им удалось внушить читателю определенный способ усвоения своих произведений. Наряду с самоотмежеванием и самоопределением, существеннейшим признаком школы является способность к внушению собственной точки зрения. Это тот же процесс, но только с той его стороны, которая повернута к читателю. Школа учит, *как надо читать*, дает ключ к тексту. Акмеисты утверждали, что в их стихах слова не теряют своего вещественного значения. Это утверждение одновременно размежевывало их с символистами и генерализовало их разнокачественную продукцию. И хотя словарь Гумилева был удивительно мало вещественен и в точности похож на словарь символистов, но он воспринимался иначе. <…> Это и означает, что акмеистам в какой-то мере удалась школа [Гинзбург 1929: 92—93].

Если мы с этой точки зрения посмотрим на околоахматовскую четверку, то увидим, что и они предлагали читателю «установку», ключ к чтению себя. Найман: «Ахматова однажды назвала нас “аввакумовцами” — за нежелание идти ни на какие уступки ради возможности опубликовать стихи и получить признание Союза писателей. Напечататься мы в самом деле хотели, но, во-первых, не во что бы то ни стало…»[76] Слово «аввакумовцы» возникает в набросках речи о Данте в октябре 1965 года: «…пусть тень [Данте] с орлиным профилем указует путь нашим юным поэтам (аввакумовцам)»[77].

Вручение имени было закреплено дарением Найману книги «Житие протопопа Аввакума» (ранее, 12 января 1962 года, поднесенной Ахматовой составителем этого издания Н.К. Гудзием). Найман же в письме к Ахматовой в Боткинскую больницу на излете декабря 1965 года использует подарок и подкрепляет прозвище:

> Год кончается и наступает 66 (да еще 9 перевернутая 6). А в 1666 жил Аввакум. Год был какой-то ужасный — затмение солнца, чума, голод, и всё валили на Ни-

---

75 *Королёва Н.* Встречи в пути. Воспоминания. СПб.: Журнал «Звезда», 2010. С. 330. Сей полемический ход уже отрабатывался в истории поэтических группировок: «В стихотворном цикле “После грозы” Мариенгоф сравнил свою дружбу с Есениным с отношениями Пушкина и Дельвига, словно невзначай предлагая самому читателю судить, кому в этом непростом сплетении творческих судеб выпала роль Пушкина, а кому — Дельвига» [Марков 2017: 225].

76 *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой… С. 73; ср.: «Волков: Правда ли, что Ахматова всех вас называла “аввакумовцами”? Бродский: Из ее уст я этого не помню» (*Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. С. 227). Действительно, все четверо делали попытки издать свои стихи: Бобышева даже напечатали в журнале «Юность» в 1964 году, хотя и обкорнали его стихотворение «Русская речь».

77 *Ахматова А.* Записные книжки… С. 679. Что вдруг в черновик юбилейной речи о Данте попало напутствие аввакумовцам, может быть, отчасти объясняется размноженной в «Сентябрьской поэме» отсылкой к зачину «Ада».

кона. Аввакум был, конечно, ожесточенный человек, но как он сказал, кончив описание мук, принятых от воеводы Пашкова! «Десять лет он меня мучил или я его — не знаю, Бог разберет в день века»[78].

Ключ к чтению предлагался следующий: стихи, каких не печатают. Именно их аввакумовцы хотели бы напечатать. Речь идет о системе мелких, трудно формулируемых отличий от усредненного стандарта советской поэзии. Ныне эту систему предстоит реконструировать исторической поэтике, которая должна показать, чем «новая вещественность» четырех ленинградцев отличалась от предметного мира советской поэзии, какая-нибудь котельная Бобышева, одобренная Найманом[79], или «наливной земснаряд» Рейна[80]. В 1960-е годы разницу двух поэтик понимал любой редактор и любой руководитель ЛИТО. Понимала ее и Ахматова — по воспоминаниям молодого московского поэта: «О Слуцком. Когда напечатали его стихотворение “Бог ехал в пяти машинах” (осень 1962 года) удивленно произнесла: “Раньше оно казалось значительным. Есть, очевидно, стихи, которые так и должны оставаться рукописными — подумала и добавила — запретными”»[81].

С этими непечатными, рукописными, «запретными» в разных отношениях стихами юных поэтов (слово «запретный» вообще веяло над поэтическим диалогом с Найманом — «Запретная роза» названо послание к нему) Ахматова вступала в своего рода взаимный стихоообмен. Диалог молодой Ахматовой и цеховиков 1911—1914 годов (к которым отсылала ее аналогия[82]) уже начат изучением[83], диалог ее и «волшебного хора» 1962—1966 годов[84] — на очере-

78 ОР РНБ. Ф. 1073. № 913.

79 См.: «...готику сводов и шпилей / видел в полете пчел, / лебедя — в зеве котельной...» (*Найман А.* Незваные и избранные. С. 267); «До чего же она неказистая, / дверь в котельню и та же стена,/ но так жарко, так, Господи, истово / и сиротски так освещена...» (*Бобышев Д.* Зияния. Париж: YMCA-Press, 1979. С. 53), где слышен отзвук ахматовского «И тихо, так Господи тихо, / Что слышно, как время идет» — как один из многочисленных примеров стихообмена.

80 *Рейн Е.* Избранное. М.: Третья волна, 1993. С. 97—98.

81 *Ландман М.* Экспресс времен: Стихи. Воспоминания. Друзья — о Михаиле Ландмане. Иерусалим: Волшебный фонарь, 2024. С. 119.

82 Чтобы взять пример посвежее, в отличие от намеренных перекличек у Ахматовой, Гумилева, Мандельштама, см., скажем, финал стихотворения «Черный рыцарь», посвященного Н. Гумилеву: «И шепнул мне ветер: умри» (Русская молва. 1912. 25 декабря; *Арельский Г.* Летейский брег. (1910—1913). Стихи. СПб.: Цех поэтов, 1913. С. 30), и в ахматовской «Песне последней встречи» (1911): «Между кленов шепот осенний / Попросил: “Со мною умри!”». И наоборот, заимствованная рифмопара в ахматовском «Широко распахнуты ворота...» из «Джордано Бруно» Грааля Арельского: «На иконах блещет позолота, / Замирают тихие псалмы; / Но зовут открытые ворота, / Сумеречно алые холмы».

83 См. о связи мотивики и риторики Ахматовой с продукцией цеховиков и полуцеховиков (например, «Ипполита» Василия Гиппиуса или «Феодоры» Н.Н. Пунина): [Тименчик 2022].

84 Ср.: «А.А. много и с любовью рассказывала о новом поколеньи русских поэтов, о тех мальчиках, которые пишут “в стол”, т.е. которых не печатают, и утверждала, что это великий век русских поэзии.

— Что же это, Анна Андреевна, второй Серебряный век? — спрашивала я.

— О нет, это — золотой век русской поэзии. Куда нам было до них.

Эти представители новой русской поэзии приходили к ней со своими подругами, читали ей стихи и выслушивали ее замечания» (*Н-ко Н.* [*Клебанова Е.М.*] Мои встречи с А. Ахматовой // Новое русское слово. 1966. № 19361. 13 марта. С. 8).

ди[85]. Подобный диалог строился на презумпции равенства поэтов, независимо от их маститости. Одному из четверки этот урок эгалитаризма был преподан в выразительном жесте в Боткинской больнице в декабре 1965 года, когда он передал свой мадригал.

> Анна Андреевна прочитала стихи. «Благодарю вас, я положу их в свою папку». <...> Там есть стихи Гумилева, Блока, Клюева, Мандельштама, Недоброво, Пастернака, Кузмина, Хлебникова, т.е. классиков. Там есть стихи известных поэтов — Асеева, Спасского, есть стихи моих старых друзей Бродского, Наймана, Бобышева[86].

Идея «товарищества поэтов» окрашивала ахматовские стихотворения 1910-х годов: «Все плачущие не равны ль пред богом?» Представление о союзе и «соавторстве» всех поэтов было одним из уроков, усвоенных Ахматовой в наследии ее литературного учителя Иннокентия Анненского, и воплотилось в ее творческой практике, в «диалогичной» лирике, о которой говорил Николай Недоброво:

> Как ты звучишь в ответ на все сердца,
> Ты душами, раскрывши души, дышишь,
> Ты в приближеньи каждого лица
> В своей крови свирелей пенье слышишь

(см.: [Тименчик 1989: 17—18]).

Библиография / References

[Гинзбург 1929] — *Гинзбург Л.* Опыт философской лирики (Веневитинов) // Поэтика. Сборник статей. [Вып.] 5. Л.: Academia, 1929. С. 72—104.

(*Ginzburg L.* Opyt filosofskoy liriki (Venevitinov) // Poetika. Sbornik statey. [Iss.] 5. Leningrad, 1929. P. 72—104.)

[Гончарова 2023] — *Гончарова Н.* Проза Анны Ахматовой: путь к мистерии. М.: Водолей, 2023.

(*Goncharova N.* Proza Anny Akhmatovoy: Put' k misterii. Moscow, 2023.)

[Кормилов 2023] — *Кормилов С.И.* Ахматова и ахматовское в стихах Иосифа Бродского 1962 года о смерти и вечности // И.А. Бродский: pro et contra: Антология: В 2 т. / Сост. О.В. Богдановой, А.Г. Степанова; предисл. А.Г. Степанова. Т. 2. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 2023. С. 672—691.

(*Kormilov S.I.* Akhmatova i akhmatovskoye v stikhakh Iosifa Brodskogo 1962 goda o smerti i vechnosti // I.A. Brodskiy: za i protiv: Antologiya: In 2 vols. / Ed. by O.V. Bogdanova, A.G. Stepanov. Vol. 2. Saint Petersburg, 2023. P. 672—691.)

[Крайнева, Сажин 1989] — *Крайнева Н.И., Сажин В.Н.* Из поэтической переписки А.А. Ахматовой // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы: Сб. науч. трудов / Науч. ред. В.Н. Сажин. Л.: ГПБ, 1989. С. 191—202.

(*Krayneva N.I., Sazhin V.N.* Iz poeticheskoy perepiski A.A. Akhmatovoy // Problemy istochnikovedcheskogo izucheniya istorii russkoy i sovetskoy literatury: Sb. nauch. trudov / Sci.

85 О диалоге И. Бродского с Ахматовой см. уже, например: [Кормилов 2023; Павлова 2017; Ранчин 2001: 8, 41, 100, 215—216].

86 *Рейн Е.Б.* Мне скучно без Довлатова... С. 75.

ed. by V.N. Sazhin. Leningrad, 1989. P. 191—202.)

[Марков 2017] — *Марков В.* Очерк истории русского имажинизма. (1919—1927) / Сост., предисл. и пер. с англ. С. Швабрина при уч. автора. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2017.

(*Markov V.* Ocherk istorii russkogo imazhinizma. (1919—1927). Moscow; Ekaterinburg, 2017.)

[Морев 2024] — *Морев Г.* Иосиф Бродский: пути литературной легитимации (1962—1965). Из книги «Иосиф Бродский: годы в СССР. 1940—1972» // Новое литературное обозрение. 2024. № 190. С. 165—191.

(*Morev G.* Iosif Brodskiy: Puti literaturnoy legitimatsii (1962—1965). Iz knigi "Iosif Brodskiy: Gody v SSSR. 1940—1972" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. No. 190. P. 165—191.)

[Павлова 2017] — *Павлова Л.В.* Лошадиный изумруд Иосифа Бродского (интерпретация данных «Гипертекстового поиска слов-спутников в авторских текстах») // Поэтика Иосифа Бродского: разнообразие методологий: Материалы междунар. науч. конф., посв. 75-летию со дня рождения И.А. Бродского. Смоленск: Свиток, 2017. С. 92—102.

(*Pavlova L.V.* Loshadinyy izumrud Iosifa Brodskogo (Interpretatsiya dannykh "Gipertekstovogo poiska slov-sputnikov v avtorskikh tekstakh") // Poetika Iosifa Brodskogo: Raznoobrazie metodologiy: Materialy mezhdunar. nauch. konf., posv. 75-letiyu so dnya rozhdeniya I.A. Brodskogo. Smolensk, 2017. P. 92—102.)

[Полухина 2008] — *Полухина В.* Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха. СПб.: Журнал «Звезда», 2008.

(*Polukhina V.* Iosif Brodskiy. Zhizn', trudy, epokha. Saint Petersburg, 2008.)

[Ранчин 2001] — *Ранчин А.* «На пиру Мнемозины». Интертексты Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

(*Ranchin A.* "Na piru Mnemoziny". Interteksty Brodskogo. Moscow, 2001.)

[Рубинчик 2010] — *Рубинчик О.* «Если бы я была живописцем...»: изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб.: Серебряный век, 2010.

(*Rubinchik O.* "Esli by ya byl khudozhnikom…": Izobrazitel'noe iskusstvo v tvorcheskoy masterskoy Anny Akhmatovoy. Saint Petersburg, 2010.)

[Тименчик 1984] — *Тименчик Р.* Неопубликованные прозаические заметки Анны Ахматовой // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1984. Т. 43. №. 1. С. 65—76.

(*Timenchik R.* Neopublikovannye prozaicheskie zametki Anny Akhmatovoy // Izvestiya AN SSSR. Seriya literatury i yazyka. 1984. Vol. 43. No. 1. P. 65—76.)

[Тименчик 1989] — *Тименчик Р.* Заметки о «Поэме без героя» // Ахматова А. Поэма без героя / Сост. Р.Д. Тименчика при уч. В.Я. Мордерер. М.: МПИ, 1989. С. 3—25.

(*Timenchik R.* Zametki o "Poeme bez geroya" // Akhmatova A. Poema bez geroya / Comp. by R.D. Timenchik, with a part. of V.Ya. Morderer. Moscow, 1989. P. 3—25.)

[Тименчик 2006] — *Тименчик Р.* Из Именного указателя к Записным книжкам Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 4. Симферополь: Крымский архив, 2006. С. 142—180.

(*Timenchik R.* Iz imennogo ukazatelya k Zapisnym knizhkam Akhmatovoy // Anna Akhmatova: Epokha, sud'ba, tvorchestvo: Krymskiy Akhmatovskiy nauch. sb. Vol. 4. Simferopol', 2006. P. 142—180.)

[Тименчик 2009а] — *Тименчик Р.* Трилистник юбилейный с субботним приложением // На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Сост. Вс. Багно, Дж. Малмстад, М. Маликова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 710—728.

(*Timenchik R.* Trilistnik yubileynyy s subbotnim prilozheniem // Na rubezhe dvukh stoletiy: Sbornik v chest' 60-letiya Aleksandra Vasil'yevicha Lavrova / Comp. by Vs. Bagno, J. Malmstad, M. Malikova. Moscow, 2009. P. 710—728.)

[Тименчик 2009б] — *Тименчик Р.* Из Именного указателя к Записным книжкам Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский науч. сб. Вып. 7: К 120-летию со дня рождения поэта. Симферополь: Бизнес-информ, 2009. С. 37—82.

(*Timenchik R.* Iz imennogo ukazatelya k Zapisnym knizhkam Akhmatovoy // Anna Akhmatova: Epokhi, sud'ba, tvorchestvo: Krymskiy Akhmatovskiy nauch. sb. Vol. 7: K 120-letiyu so dnya rozhdeniya poeta. Simferopol, 2009. P. 37—82.)

[Тименчик 2010] — *Тименчик Р.Д.* Из Именного указателя к записным книжкам Ахматовой // Russica Romana. 2010. Vol. XVII. P. 203—224.

(*Timenchik R.D.* Iz Imennogo ukazatelya k zapisnym knizhkam Akhmatovoy // Russica Romana. 2010. Vol. XVII. P. 203—224.)

[Тименчик 2014] — *Тименчик Р.* Последний поэт: Анна Ахматова в 60-е годы. 2-е изд., испр. и расш.: В 2 т. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2014.

(*Timenchik R.* Posledniy poet: Anna Akhmatova v 60-e gody. 2nd ed., rev. and add.: In 2 vols. Moscow; Jerusalem, 2014.)

[Тименчик 2018] — *Тименчик Р.* Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Wiener Slavistisches Jahrbuch (Neue Folge). Bd. 6 / Hrsg. von S.M. Newerkla, F.B. Poljakov. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2018. С. 207—235.

(*Timenchik R.* Iz Imennogo ukazatelya k "Zapisnym knizhkam" Akhmatovoy // Wiener Slavistisches Jahrbuch (Neue Folge). Vol. 6 / Ed. by S.M. Neverkla, F.B. Polyakov. Wiesbaden, 2018. P. 207—235.)

[Тименчик 2021а] — *Тименчик Р.* Из именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Летняя школа по русской литературе. 2021. Т. 17. № 1. С. 107—128.

(*Timenchik R.* Iz imennogo ukazatelya k "Zapisnym knizhkam" Akhmatovoy // Letnyaya shkola po russkoy literature. 2021. Vol. 17. No. 1. P. 107—128.)

[Тименчик 2021б] — *Тименчик Р.* Из Именного указателя к Записным книжкам Анны Ахматовой (Велимир I) // Зборник Матице српске за славистику. 2021. Бр. 100. С. 623—644.

(*Timenchik R.* Iz Imennogo ukazatelya k Zapisnym knizhkam Anny Akhmatovoy (Velimir I) // Zbornik Matitse srpske za slavistiku. 2021. Vol. 100. P. 17—38.)

[Тименчик 2022] — Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой: Цех поэтов // Летняя школа по русской литературе. 2022. Т. 18. № 2. С. 157—206.

(*Timenchik R.* Iz imennogo ukazatelya k "Zapisnym knizhkam" Akhmatovoy: Tsekh poetov // Letnyaya shkola po russkoj literature. 2022. Vol. 18. No. 2. P. 157—206.)

[Тименчик 2023а] — *Тименчик Р.* Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // И.А. Бродский: pro et contra: Антология: В 2 т. / Сост. О.В. Богдановой, А.Г. Степанова; предисл. А.Г. Степанова. Т. 2. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, 2023. С. 641—671.

(*Timenchik R.* Iz Imennogo ukazatelya k "Zapisnym knizhkam" Akhmatovoy // I.A. Brodskiy: za i protiv: Antologiya: In 2 vols. / Comp. by O.V. Bogdanova, A.G. Stepanov. Vol. 2. Saint Petersburg, 2023. P. 641—671.)

[Тименчик 2023б] — *Тименчик Р.* Памяти Анатолия Наймана (1936—2022) // «Страх и Муза»: Ахматова, Мандельштам и их время / Ред.-сост. П.М. Нерлер. М.: Trofimov.design, 2023. С. 12—17.

(*Timenchik R.* Pamyati Anatoliya Naymana (1936—2022) // "Strakh i Muza": Akhmatova, Mandel'shtam i ikh vremya / Comp. by P.M. Nerler. Moscow, 2023. P. 12—17.)

[Shohl Rosen 2011] — *Shohl Rosen M.* The Independent Turn in Soviet-Era Russian Poetry: How Dmitry Bobyshev, Joseph Brodsky, Anatoly Naiman and Evgeny Rein Became the "Avvakumites" of Leningrad. Columbia University, 2011.

[Timenchik 1990] — *Timenchik R.* En litterär intrig utan intrigmakare: Erik Mesterton, Anna Achmatova och nobelpriset // Ord och Bild. 1990. Nr. 4. S. 40—44.

ПРИЛОЖЕНИЕ[1]

Анатолий Найман

О «Поэме без героя» Ахматовой

«Поэма без героя» представляется критику в первых его размышлениях вещью нескладной, торчащей в разных направлениях неотесанными строфами, трехстишиями, стихами, даже словами; представляется сочинением с непомерно большой первой частью, нарочито ровной «Решкой» и ограниченным, как всякий эпилог, и все же бесконечным «Эпилогом». Но в то же время критик еще находится под впечатлением гармонической соразмерности, которое Поэма произвела на него как на читателя. И нестерпимая ясность этого противоречия в ту же минуту становится для него миражем, и он понимает, что бродил вокруг да около самого существа Поэмы — страсти, измучившей ее <*sic*!> и побежденный ею. И еще он понимает, что того же Поэма ждет от него, критика, и если он не захочет или не сможет обнаружить страсть, то его умозаключения так и останутся более или менее точными, тонкими, существенными, какими угодно, но не соединимыми, распадающимися и, в конце концов, только описательными.

Как монета, одна сторона которой несет на себе чье-то прекрасное изображение, а другая — изображение цены, которую она стоит, а владелец ее (если только он не нумизмат) не замечает ни орла, ни решки, так и Поэма, будучи единым целым, в 1-й своей части знает о существовании двух других, и наоборот. Метафора эта, родившаяся в самой Поэме, оказывается более емкой, чем представляется на первый взгляд.

Изображение молодой петербургской красавицы в «Тринадцатом годе» — изображение пленительное и чуть-чуть легкомысленное. Уже ясно, что судьба ее и судьба чего-то значительно большего, от чего она неотделима, стоит немало, но желание узнать истинную цену все еще откладывается. Потому-то трагический конец двадцатилетнего поэта вызывает лишь чувство щемящей жалости («И мне жалко его»), в то время как трагический конец века — ужасает. Вакханалия уже не может остановиться, строчки одна по <*sic*!> другой скатываются в пропасть, трехстишия разрастаются до пяти-шестистиший, стихи теряют стопы, темы усложняются и мешаются, и вдруг все почти неуловимо кончается каким-то легчайшим, как у Моцарта, аккордом.

И вот тогда-то все эти мелькавшие где-то внутри:

И я чувствую холод влажный…

Я еще пожелезней тех…

…От такого вздора
Я седою сделаюсь скоро
Или стану совсем другой…

---

1 Печатается по собранию Р.Д. Тименчика.

Гороскоп твой давно готов...

Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется, и не хочет
Узнавать себя человек... —

дают себя знать сперва еще неопределимо, но ни на миг не исчезая; потом явственно и неотвратимо, как может быть слышен только слабый звук скрипки сквозь беснующийся гром медных, как нота, от которой не отделаться; и наконец, вылезают наружу, как единственный результат такой долгой и бурной новогодней ночи. И сюжет отношений между актрисой и корнетом берет на себя лишь роль незаметного проводника, который предупреждает о смертельной опасности и отворачивается от смертельного ужаса.

То, что смерть — повсюду, известно с самого начала, когда к автору, как живые, входят тени:

Веселиться, так веселиться,
Только как же могло случиться,
Что одна я из них жива.

Эта смерть не страшна, разве что горестна. Страшно становится, когда выясняется, что может прийти Гость из Будущего. В «Решке» кто-то похожий на него встретится с автором уже как с отлетевшей тенью, и окажется, что во все это время автор и сам был по ту сторону смерти, и если угодно, именно потому у него появилась возможность сказать:

Смерти нет — это всем известно,
Повторять это стало пресно,
А что есть — пусть расскажут мне.

Эта «реальная потусторонняя жизнь», время от времени леденившая кровь читателям Ахматовой, впоследствии станет предметом стихов трагедии «Пролог». Но впервые так определенно она появилась в Поэме.

Поэма коверкает Время так же, как это делает Двадцатый век. Прошли минуты, и наступила пора узнать цену, которую заплатил автор за право пережить ту женщину из «Тринадцатого года» почти на три десятилетия. Всего несколько минут понадобилось, чтобы оторваться от той, которая «топтала торцы площадей ослепительной ножкой своей», и перевернуть монету.

Слабый и неотвязный звук 1-й части становится одной из главных тем 2-й и 3-й. Это ужас смерти, рождающейся в глубинах времени, предоставленного автору для жизни:

И проходят десятилетья,
Пытки, ссылки и казни. Петь я
В этом ужасе не могу.

Смерть вместо прежнего синонима «конец» находит другой синоним — «гибель»[2].

2 Даже странно, что миллионы этих смертей обладают той же реальностью, что и смерть корнета в 1-й части. — *Примеч. А. Наймана.*

Ты спроси у моих современниц,
Каторжанок, стопятниц, пленниц,
И тебе порасскажем мы,
Как в беспамятном жили страхе,
Как растили детей для плахи,
для застенка и для тюрьмы.

Которая из них «белокурое чудо, Коломбина десятых годов» — уже не разобрать. Она родилась женщиной, но сколько бы любви, преклонения и радости не было ей предопределено судьбой, она родилась русской женщиной и должна была получить полную меру всего, что дает право носить это проклятое и высокое имя.

Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить до счету —

уже не предупреждение, а непреложная истина.

Словно бы пустынные по сравнению со стремительностью и насыщенностью «Петербургской повести», «Решка» и «Эпилог» сдерживают и прячут страсть, и чем старательнее, тем это невыносимей. В конце концов, так же как слились в одно судьба «голубки» с судьбой «каторжанок», сливаются (возникая опять в проявлениях вполне реальных, чуть ли не обиходных:

Между «помнить» и «вспомнить», други,
Расстояние, как от Луги
До страны атласных баут) —

Прошлое с Грядущим, тема «Пролога» с темой «Реквиема», и побеждает единственное желание:

Пусть навек остановится время.

* * *

Все это называется «Поэмой без героя», хотя этим заметкам несколько раз приходилось отказываться от намерения воспользоваться таким удобным термином, как «герой» или «героиня». В поэме достаточно персонажей, прежде имевших право называться литературным героем. Но из-за происшедшего за несколько десятилетий теперь никто из них не может претендовать на «героизм». И Гость из Будущего — не исключение из этого ряда.

* * *

Протяженность поэм на несколько сот строчек ставит перед поэтом прежде всего задачу выбора размера. То, что в стихотворении в подавляющем большинстве случаев получается само собой, в поэме требует пристального внимания, предварительного рассмотрения; иначе изысканность или пафос какого-нибудь «редкого» размера могут убить ее где-то после первой сотни стихов, а простота и привычность размера, широко распространенного, сделает ее бес-

конечной или конец — необязательным. Возможно, изучение исторической стороны вопроса выяснит причины формального развития русской поэмы, хотя такой метод кажется сейчас сомнительным и мало нужным. Но остается фактом, что четырехстопный ямб пушкинских поэм, получивший свое высшее воплощение и свободу в онегинской строфе, обрек на неудачу поэмы даже таких поэтов, как Боратынский, Лермонтов и Блок. А великолепный амфибрахий некрасовского «Мороза, Красного Носа» дает серьезное подтверждение высказанного только что тезиса. Ритмическое разнообразие «Двенадцати» Блока, поэм Маяковского и Цветаевой предопределили некоторые качества поэмы двадцатого века[3]. И как ни странно, но провал «Спекторского» разом исчерпал возможность изложения событий пятистопным ямбом. Так что, по-видимому, русская эпика — в отличие от выработавшей вполне определенные традиции русской лирики — непрерывно нуждается в новаторстве.

Элемент «Поэмы без героя» — строфа более или менее выдержанного анапеста — обладает удивительной особенностью. Первая ее строка, например, привлекает внимание, заинтересовывает; вторая — окончательно увлекает; третья — пугает; четвертая — оставляет перед бездной, пятая — одаряет блаженством, и шестая, исчерпывая все оставшиеся возможности, заключает строфу. Но следующая начинает все сначала, и это тем более поразительно, что Ахматова — признанный мастер короткого стихотворения.

То, что у Поэмы «нет родословной», утверждает сама Поэма, а то, что она стоит у истоков какого-то потомства, находит некоторые подтверждения уже сейчас, а каково оно — покажет будущее.

* * *

Можно, не обладая большим воображением, представить себе, как будут выглядеть книги, посвященные Поэме, в которых каждая ее строчка, отдельно отпечатанная на белом прямоугольничке, оставшемся от обступающей его прозы, или в кавычках загнанная в гущу комментарий, будет всесторонне изучена, правильно или неправильно объяснена, а некоторые для какой-то надобности или без нее будут расшифрованы. Будут оценены персонажи Поэмы и взаимоотношения между ними и определены прообразы и взаимоотношения между ними. Кто-нибудь укажет на то, что Гость из Будущего как-то связан с тем, кому предназначено Третье Посвящение. И отдельно будет рассмотрено значение описания Петербурга и Ленинграда в Поэме.

И хотя мне кажется, что все это может быть написано мной, я никогда этого не напишу, потому что в каком-то смысле я — современник персонажей Поэмы, следящей за тем, как каждый день и совокупность всех дней — Время — меняют что-то в ее уже совсем законченном виде.

28 сентября 1964 года
Комарово

---

3 Не ссылаюсь на поэмы Хлебникова из-за малой компетенции в этой области и на поэмы Есенина и Заболоцкого — по причинам, о которых в этих заметках упоминать нет желания. — *Примеч. А. Наймана.*

Евгений Сошкин

Мертвые сироты Ахматовой

Evgeny Soshkin

Akhmatova's Dead Orphans

Евгений Сошкин (Brīvā Universitāte, преподаватель; PhD) e_soshkin@yahoo.com.

Ключевые слова: мотив сиротства в творчестве Ахматовой, эпиграфы из «Улисса», «Путем всея земли» и «Стихи о неизвестном солдате», «Лотова жена» и ее рецепция

УДК: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_246

Статья посвящена реконструкции и анализу парадоксального сквозного мотива Ахматовой — свободной циркуляции признака сиротства между матерью и ребенком, независимо от того, кто из них мертв, а кто понес утрату. Этот парадоксальный мотив изначально сопровождал ахматовскую тему материнства, но приобрел новое звучание в контексте прижизненного оплакивания репрессированного сына. Автор статьи приходит к выводу, что диалектика взаимной вины матери и ребенка у Ахматовой строится на безусловном императиве недопущения разлуки — даже ценой смерти обоих. Мертвая мать испытывает перед живым ребенком такую же вину, как живая перед мертвым, и в обоих положениях может адресовать ему встречный упрек в собственном, материнском, сиротстве.

Evgeny Soshkin (PhD; Lecturer at Brīvā Universitāte) e_soshkin@yahoo.com.

Key words: motif of orphanhood in Akhmatova's work, epigraphs from *Ulysses*, *Way of All the Earth* and *Verses on the Unknown Soldier*, *Lot's Wife* and its reception

UDC: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_246

The paper reconstructs and analyses Akhmatova's paradoxical recurring motif of the free circulation of the orphan trait between mother and child, regardless of who is dead and who has suffered the loss. This paradoxical motif accompanied Akhmatova's theme of motherhood from the very beginning but gained new connotations in the context of her mourning for her repressed and imprisoned son during his lifetime. The author of the article concludes that Akhmatova's dialectic of mutual guilt between mother and child is based on the unconditional imperative of preventing separation even at the cost of the death of both. A dead mother feels the same guilt towards a living child as a living one towards a dead one, and in both situations she can address the child with a counter-reproach for her own, maternal, orphanhood.

Метафора «ахматовские сироты», изобретенная Дмитрием Бобышевым и ставшая крылатым словом, основана на простой и ясной фактологии: четверо поэтов мужского пола (метафорических сирот) хоронят свою литературную наставницу (метафорическую мать). Эти ясность и простота естественно побуждают задуматься о проблематике сиротства в творчестве самой Ахматовой. Я постараюсь показать, что эта проблематика являет полную противоположность прямолинейной логике идиомы: в чем-то она парадоксальна, а в чем-то герметична.

В восприятии Ахматовой признак сиротства сам по себе сиротлив: он кочует, как беспризорник, между матерью и ребенком, не находя себе пристанища. Стихотворение 1942 года о детях-блокадниках рисует этих детей амбивалентно; то ли они мертвы и только чудится, что еще дышат, засыпанные землей, то ли еще живы и вот-вот умрут от удушья:

Щели в саду вырыты,
Не горят огни.
Питерские сироты,
Детоньки мои!
Под землей не дышится,
Боль сверлит висок,
Сквозь бомбежку слышится
Детский голосок.
(II—1, 21)[1]

Сироты они потому, что их родители, должно быть, погибли. Однако эти дети и сами мертвы или обречены на гибель. Возникает парадоксальный, почти оксюморонный образ мертвых сирот. Своим восклицанием «Детоньки мои!» лирическая героиня принимает на себя роль символической приемной матери, берет на себя опеку над мертвыми сиротами. Тем самым вектор сиротства переворачивается и указывает на нее саму.

Риторическая фигура апострофы оставляет нас в сомнениях относительно своего коллективного адресата: обращение к отсутствующим как присутствующим? К мертвым как живым? К тем и другим? Но она в любом случае заострена благодаря подчеркнутым несовпадениям метрических ударений с лексическими, создающим полифонический эффект взаимоналожения материнского скорого бормотания и детской скандовки. (Пока что я намеренно не касаюсь конкретно-биографического плана этих стихов, но мысленный взгляд из эвакуации уже сам по себе является достаточной мотивировкой нечеткости границы между мертвыми и живыми детьми-блокадниками.)

В ранней редакции стихотворения «Корея в огне», написанного для одноименных цикла и сборника «Слава миру», «Рыдая, дети на полях Кореи / В родное небо с ужасом глядят» (II—1, 541). Ужас вызван ожиданием бомбежки, за которой стоят «убийцы и мучители детей». Эти еще живые дети, находящиеся одни посреди пустого пространства, — по умолчанию лишены семьи и крова, они — сироты. В позднейшей редакции они тоже «в родное небо с ужасом глядят», но уже не рыдая, а молча, как неупокоенные мертвецы. И в самом деле, в следующем фрагменте они уже определенно мертвы, зато матери их, напротив, живы:

Воды не хватит в Тихом океане,
Чтоб эту кровь невинную отмыть,
И женщинам корейским не забыть
Своих детей, игравших на поляне.
(II—1, 154)

Вполне логично, что в этой редакции «убийцы и мучители детей» упоминаются позже, в конце II-го фрагмента, когда смерть детей уже непреложна.

Присутствие стихов о корейских детях в «Славе миру» примечательно в свете цели всего этого проекта — вымолить у Сталина помилование для по-

1 Здесь и далее тексты Ахматовой цитируются с указанием тома и страницы по изданию: *Ахматова А.А.* Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., коммент., статьи Н.В. Королевой, С.А. Коваленко. подгот. текста Н.В. Королевой, Э.В. Песоцкого. М.: Эллис Лак, 1998—2005.

вторно репрессированного сына. Помимо публичной демонстрации покорности со стороны живой легенды (как если бы Клеопатра решилась участвовать в триумфе Августа), тут, возможно, была и ставка на свою репутацию *мастера* — по выражению Сталина, употребленному в отношении Мандельштама, но только в прямо противоположной ситуации, связанной с опасениями по поводу магической силы его эпиграммы. Иначе говоря, «Слава миру» может восприниматься как опыт в древнем жанре магической поэзии, способной благодаря мастерству поэта принести удачу либо навредить своему адресату/протагонисту[2].

Как политический акт «Слава миру» составляет контрастную пару с «Реквиемом». Как известно, Льва Гумилёва оскорблял и ранил приданный ему в поэзии Ахматовой межеумочный статус: Лев Николаевич многократно, устно и письменно, высказывался в том смысле, что как поэт мать желала бы ему умереть и что «Реквием» по живому человеку прямо выражает это желание. Свои упреки он высказывал и непосредственно матери; они же стали основанием для отказа прийти на ее похороны[3]. Вполне возможно, что эта «психоаналитическая» реконструкция была не беспочвенной, но ее обвиняющий пафос целенаправленно сводил мотивы предполагаемого материнского желания к потребности в биографической мотивировке оплакивания. Более приемлемую гипотезу подсказывает ахматовская запись 1960-х годов: «Во время террора, когда кто-нибудь умирал, дома его считали счастливцем, а об умерших раньше матери, вдовы и дети говорили: “Слава Богу, что его нет”»[4]. Это воспоминание перекликается с образом радостной улыбки мертвого в «Реквиеме».

Так или иначе, подвергая вполне рациональному риску прежде всего себя саму (недаром в «Реквиеме» она зовет смерть, а в «Черепках» укладывает себя в могилу), Ахматова могла при этом испытывать смущение также и при мысли о магическом действии стихотворной панихиды. Новый импульс подобные сомнения должны были получить в июне 1941 года при общении с Мариной Цветаевой, спросившей свою конфидентку: «Как вы могли написать: “Отними и ребенка, и друга, и таинственный песенный дар”? Разве вы не знаете, что в стихах все сбывается?»[5] Обида Николая Гумилёва за трехлетнего на тот момент (1915) сына зафиксирована в мемуарах Ирины Одоевцевой: «— <…> меня она уже похоронила, как только я ушел на войну… Но против извещения о моей смерти я не протестовал… <…> Но просить о смерти сына, предлагать своего ребенка в кровавую жертву Богу Молоху, нет, этого никог-

2 Например, скальдическая традиция знает выдающийся поэтический образец прославления врага взамен сохранения жизни — «Выкуп головы» Эгиля Скаллагримсона. В «Саге об Эгиле» подробно изложены обстоятельства сочинения этой пространной хвалебной песни. При этом сама идея такого выкупа была подсказана более ранним аналогичным случаем.

3 Освещение темы и первичную библиографию см. в публикации: Н. Гумилев — А.А. Ахматовой: Письма, не дошедшие до адресата / Публ., вступ. статья и коммент. В.Н. Абросимовой // Знамя. 2011. № 6 (https://znamlit.ru/publication.php?id=4607 (дата обращения: 10.12.2024)).

4 Записные книжки Анны Ахматовой: (1958—1966) / Сост. и подгот. текста К.Н. Суворовой; вступ. статья Э. Герштейн; науч. консульт., ввод. заметки к зап. книжкам, указ. В.А. Черных. М.; Torino: Giulio Rinaudi, 1996. С. 509.

5 *Ильина Н.* Анна Ахматова, какой я ее видела // Воспоминания об Анне Ахматовой / Сост. В.Я. Виленкин, В.А. Черных; коммент. А.В. Курт, К.М. Поливанова. М.: Советский писатель, 1991. С. 588.

да нигде, с сотворения мира, не бывало»[6]. Однако для самого Льва Николаевича эти строки должны были звучать в особенности болезненно из-за ценностной градации, отводящей ребенку роль первоочередной, самой легкой жертвы.

По-видимому, стремление создать некий смысловой противовес прижизненному оплакиванию сына подсказало Ахматовой один из двух вариантов эпиграфа к «Реквиему» или к циклу «Черепки». Признак сиротства переносится в этом эпиграфе с сына на мать: «You cannot leave your mother an orphan». Это неточная цитата из 14-й главы «Улисса» Джойса, где приятели колко подшучивают над Стивеном. Винцент укоряет его за низкую творческую продуктивность и высказывает пожелание, чтобы побольше творений могли назвать его гений своим отцом; в ответ на это Ленехан успокаивает Винцента: «Have no fear. He could not leave his mother an orphan». Формальный смысл этой фразы заключается в том, что Стивен не умрет, не раскрыв сполна свое дарование. Но сама фраза, как поясняет комментатор «Улисса» Харальд Бек, является аллюзией на старинный (и многократно публиковавшийся начиная с 1835 года) анекдот о трусливом ирландце, который отказался драться на дуэли со словами: «Would you have me leave his mother an orphan?» Поскольку мать Стивена умерла менее года назад, слова Ленехана крайне бесчувственны, добавляет комментатор, а благодаря отсылке к дуэльной коллизии они содержат лукавое самоотрицание — намек на то, что у Стивена не хватит творческой смелости, чтобы себя реализовать[7]. Иначе говоря, Ленехан формально успокаивает Винцента, а фактически подтверждает его опасения насчет Стивена.

Беря на вооружение эффектную реплику Ленехана, Ахматова несомненно учитывала, что на тот момент мать Стивена была мертва. На это указывает второй вариант эпиграфа, тоже из «Улисса», — слова латинской заупокойной молитвы, четырежды повторяемые в разных местах романа, которые преследуют Стивена как напоминание об умершей матери и своего рода аккомпанемент его угрызений совести[8].

Р.Д. Тименчик проанализировал ахматовские автобиографические коннотации этого мотива сыновней вины, которая программно терзает Стивена Дедала на манер Гамлета, и симметричные коннотации вины материнской, которую Ахматова тематизировала в своей поэзии начиная с 1910-х годов [Тименчик 2003: 233—236]. Он отметил, в частности, что Ахматова впервые читала «Улисса» одновременно с Мандельштамом и, по-видимому, обменивалась с ним впечатлениями, и напомнил в этой связи об отражении гамлетовской темы «Улисса» в «Стихах о неизвестном солдате», которое выявил в свое время Омри Ронен [Ронен 2002: 108]. Рассуждения Стивена об инвертированных отношениях отца и сына Гамлетов в 9-й главе «Улисса» занимают в подтекстуальной структуре «Стихов о неизвестном солдате» центральное место (см.: [Сошкин 2015: 165—175]). Но для Ахматовой, в отличие от Мандельштама, в первую очередь значим не отцовский, а материнский вектор сиротства Стивена. Лю-

---

6 *Одоевцева И.* На берегах Невы / Вступ. статья К. Кедрова; послесл. А. Сабова. М.: Художественная литература, 1988. С. 305. См. анализ стихотворения в контексте этого свидетельства: [Лекманов* 2021].

* Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов (*Примеч. ред.*).

7 См.: https://www.jjon.org/joyce-s-allusions/orphan (дата обращения: 26.04.2024).

8 Например: «С т и в е н (*задыхаясь от страха, ужаса, угрызений*). Они говорят, что я убил тебя, мама. <…> Это ведь рак, это не я. Судьба» (*Джойс Дж.* Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего; коммент. С. Хоружего. М.: Республика, 1993. С. 404).

бопытно, что письмо Л.Н. Гумилёва к матери от 23 января 1956 года из лагеря начинается фразой: «Милая, дорогая мамочка, удивительная, удивляющая собственного сына»; это определение, как отмечено в комментарии Н.И. Крайневой, представляет собой вывернутую наизнанку реплику Гамлета: «О удивительный сын, так удивляющий свою мать!» (III, 2, пер. Б. Пастернака)[9].

Ахматовская диалектика взаимной вины матери и ребенка (или взрослого сына) наводит на мысль о том, что эта вина всегда сводится к допущению того, чего нельзя было допустить, — разлуки. Причиной разлуки может быть смерть любого из участников этих отношений, буквальная или символическая, несомненная или предполагаемая. Разлука для Ахматовой более фундаментальна, чем состояние жизни или смерти. В принципе, мертвая мать испытывает перед живым ребенком такую же вину, как живая перед мертвым, и в обоих положениях может адресовать ему встречный упрек в собственном, материнском сиротстве.

Примечательно, что среди переводов Ахматовой из сербского эпоса была знаменитая «Хасанагиница» (перевод опубликован в 1965 году). В этой балладе заглавная героиня, разлученная с детьми после того, как отец их развелся с нею, постоянно называет их сиротами и страшится, что они увидят ее во время навязанного ей вступления во второй брак. Когда встреча с ними все-таки происходит, отец запрещает им общаться с матерью, и она падает замертво, тем самым подтверждая их сиротский статус.

Показательным отходом от этой схемы сопровождается символический жест передачи царственно-мученического венца в четверостишии 1962 года:

О своем я уже не заплачу,
Но не видеть бы мне на земле
Золотое клеймо неудачи
На еще безмятежном челе.
(II—2, 132)

Здесь высказано отнюдь не пожелание удачи и дальнейшей безмятежности младшему поэту, а лишь надежда не пережить его.

Пожалуй, наиболее полно второстепенная значимость гибели в сравнении с разлукой выразилась в поэме «Путем всея земли» (другое название — «Китежанка», 1940). Как известно, название «Путем всея земли», взятое, если верить эпиграфу, из «Поучения Владимира Мономаха детям», на самом деле воспроизводит слова умирающего Давида, обращенные к Соломону (3 Цар. 2:2). Очевидно, смысл этой контаминации заключается в том, что оба текста представляют собой духовное завещание царственного родителя.

Китежанкой Ахматову прозвал Клюев, в чьем собственном творчестве утопический мотив града Китежа образует массивный пласт. Исходя из этого К.М. Азадовский заключает, что «должно быть, память о Клюеве, о встречах и беседах с ним в 20-е годы и подтолкнула затем Ахматову к созданию “Путем всея земли”» [Азадовский 1989: 70]. Думается, однако, что связь поэмы Ахма-

9 См.: Переписка А.А. Ахматовой и Л.Н. Гумилева / Публ., подгот. текста и примеч. С.Н. Казакова, Н.И. Крайневой, А.Я. Разумова. Окончание // Звезда. 2024. № 6 (https://magazines.gorky.media/zvezda/2024/6/perepiska-a-a-ahmatovoj-i-l-n-gumileva-2.html (дата обращения: 10.12.2024)).

товой с поэтикой и личностью Клюева была довольно поверхностной, в то время как решающий импульс к написанию поэмы исходил от предсмертных и еще свежих «Стихов о неизвестном солдате», которые Мандельштам читал Ахматовой на заключительном этапе работы над ними[10].

Прорыв в интерпретации содержательного плана мандельштамовской «оратории» осуществил Омри Ронен, указав на «Рассказы о бесконечном» (1872) Камиля Фламмариона как источник мотива полета вспять во времени и лицезрения знаменитых сражений в обратном хронологическом порядке (см.: [Ронен 2002: 98—106]). В дальнейшем наблюдение Ронена развил Б.М. Гаспаров; ему принадлежит емкое и точное резюме сюжета «Стихов о неизвестном солдате». По мнению Гаспарова, Мандельштам «ставит себя в положение фламмарионовского наблюдателя-путника… так сказать, по необходимости: ведь он отстал от своего поколения, ему приходится догонять тех, кто мчится со световым лучом, — то есть приходится лететь быстрее света, чтобы успеть в строй»; «…в 1937 году отставший солдат сумел догнать (пользуясь новейшими достижениями науки и научной фантазии) свое подразделение и вступить в его строй на берегу Леты — этого традиционного символа забвения…» [Гаспаров 1994: 232; 237]. Речь идет о возвращении в прошлое ради того, чтобы погибнуть на Мировой войне вместе со своими сверстниками, обратившись, как и они, в неизвестного солдата, похороненного в безымянной могиле.

Так же, как перволичный герой «Стихов о неизвестном солдате», перволичная героиня «Путем всея земли» добровольно возвращается в прошлое, минуя эпоху за эпохой, чтобы в финале умереть вместе со своим поколением и своими любимыми:

И в легкие сани
Спокойно сажусь…
Я к вам, китежане,
До ночи вернусь.
За древней стоянкой
Один переход…
<…>
В последнем жилище
Меня упокой.
(III, 35—36)

Эта коллизия восходит, как известно, к опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» на либретто Владимира Бельского (впервые поставлена в 1907 году). Главную героиню оперы китежанку Февронию (простолюдинку, обрученную с княжичем, подобно героине повести XVI века о Петре и Февронии Муромских) момент исчезновения родного города, осаждаемого татарами, застает вне его стен. Вина за то, что осталась в живых, клеветническое обвинение в предательстве и чудесное возвращение в невидимый Китеж составляют главные вехи духовного испытания и подвига Февронии[11].

10 См.: *Мандельштам Н.Я.* Третья книга / Сост. Л.Ю. Фрейдин. М.: Аграф, 2006. С. 419.

11 В финале оперы звучат реплики Алконоста и Сирина: «АЛКОНОСТ. Время кончилось. СИРИН. Вечный миг настал», — подсказавшие Ахматовой один из эпиграфов к поэме, в которой путь героини вспять во времени ведет к его исчезновению: «И Ангел

В написанном встык с поэмой стихотворении «Уложила сыночка кудрявого...» героиня, в отличие от оперной Февронии, предстает не девой, а матерью:

Уложила сыночка кудрявого
И пошла на озеро по воду,
Песни пела, была веселая,
Зачерпнула воды и слушаю:
Мне знакомый голос прислышался,
Колокольный звон
Из-под синих волн,
Так у нас звонили в граде Китеже.
Вот большие бьют у Егория,
А меньшие с башни Благовещенской,
Говорят они грозным голосом:
— Ах, одна ты ушла от приступа,
Стона нашего ты не слышала,
Нашей горькой гибели не видела.
Но светла свеча негасимая
За тебя у престола Божьего.
Что же ты на земле замешкалась
И венец надеть не торопишься?
Распустился твой крин во полунощи,
И фата до пят тебе соткана.
Что ж печалишь ты брата-воина
И сестру — голубицу-схимницу,
Своего печалишь ребеночка... —
Как последнее слово услышала,
Света я пред собою невзвидела,
Оглянулась, а дом в огне горит.
(I, 468)

Ребеночек, по которому звонят подводные колокола, — вот стимул к возвращению китежанки в прошлое: ее не было рядом с ним, когда он погиб, и это должно быть исправлено. По наблюдению Бориса Каца, именно на этот зов колоколов «и откликается героиня поэмы “Путем всея земли”: “Меня, китежанку, позвали домой”» [Кац, Тименчик 1989: 118].

Кроме биографического факта, материнство ахматовской героини (в противоположность героине оперной), как мне представляется, имеет — не может не иметь — и другую, литературно-мифологическую мотивировку, связанную с разработкой сюжета о Лотовой жене, еще одной героине, с опозданием решившейся разделить участь погибшего, или, по определению Мандельштама, «украденного» города.

поклялся живущим, что времени больше не будет. Апокал[ипсис]» (отмечено: [Рубинчик 2005: 50]). Цитата из Апокалипсиса (10: 5—6) в эпиграфе сокращена таким образом, чтобы обнажить ее соотнесенность с фрагментом либретто — как смысловую, так и ритмическую (в обоих случаях текст делится на два равных метрических отрезка). Это изысканный пример просвечивания «младшего» и менее узнаваемого, имплицитного подтекста сквозь «старший» и более узнаваемый, эксплицитный (в этом приеме при желании можно усмотреть метаописание самого упразднения времени).

Стихотворение «Лотова жена» было напечатано в начале 1924 года в первом выпуске «Русского современника» (без заглавия и с эпиграфом на церковнославянском); в составе цикла «Из книги Бытия» вошло в сборник 1940 года «Из шести книг» (с заглавием, без эпиграфа). Профессиональные читатели этих стихов большей частью трактовали их героиню как классово-политическую аллегорию завороженности безвозвратным прошлым. Вскоре после первой публикации напостовский критик прямо отождествил Лотову жену с самой поэтессой, контрреволюционеркой и внутренней эмигранткой, органически связанной с погибшим старым миром[12].

В сущности, похожий упрек, но лежащий в эстетической плоскости, высказал Юрий Тынянов в программной статье того же 1924 года «Промежуток». Если огрубить и конкретизировать несколько обтекаемые, подчеркнуто мягкие тыняновские формулировки, то их суть сводится к следующему: Ахматова творчески постарела, застыла в своем развитии; соответственно, образ Лотовой жены — своего рода автометаописание (см.: [Тынянов 1929: 551—552]).

Шестого марта 1929 года Борис Пастернак послал Ахматовой обращенное к ней стихотворение «Мне кажется, я подберу слова…», сопроводив его комментариями и испрашивая согласие адресатки на публикацию. Приведу лишь последние две строфы:

Таким я вижу облик ваш и взгляд.
Он мне внушен не тем столбом из соли,
Которым вы пять лет тому назад
Испуг оглядки к рифме прикололи,

Но, исходив от ваших первых книг,
Где крепли[13] прозы пристальной крупицы,
Он и во всех, как искры проводник,
Событья былью заставляет биться[14].

В письме Пастернак подчеркивал: «Я у Вас спрашиваю не мненья о стихотвореньи, потому что знаю, что оно слабо, и в нем нет того *движенья*, которое соответствовало бы записанным образам, Вами вызываемым. <…> Вы знаете, с какой силой живете во мне, как и во всяком… <…> Затем ясно ли, что речь об особом складе электрической силы, которая выражена не только в Лотовой жене и не в образе соляного столба только, а исходит от Вас всегда и никогда не перестанет исходить»[15].

Налицо смысловое противоречие между стихами и письмом. И там, и тут чему-то замкнутому в пространстве и времени и роднящему Ахматову с Лотовой женой противопоставлено нечто присущее поэтессе искони и передающееся всем, подобно электрическому току. Однако в письме Пастернак попытался придать этому противопоставлению чисто количественный, относительный

12 См.: Анна Ахматова: Pro et contra. Антология: [Т. 1—2]. Т. 1. СПб.: Издательство РХГИ, 2001. С. 543—544.

13 «Вьюном», как он сам выразился, Пастернак выделил фрагменты, предполагаемые к замене. Здесь и далее в цитатах курсив источника. — *Е. С.*

14 *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. Т. VIII / Сост., коммент. Е.В. Пастернак и М.А. Рашковской. М.: Слово, 2005. С. 300.

15 Там же. С. 301—302.

характер, — что неубедительно, поскольку речь идет о принципиальной контрадикции между внутренней статичностью (непроводимостью) и внутренней же динамичностью (проводимостью). С точки зрения смысловой прагматики эта контрадикция существенней, чем общий признак обоих состояний — наличие электричества как метафоры жизненной силы. Электричество в поэзии Пастернака в общем случае тождественно току и коннотирует с современностью и мобильностью (трамваями, пароходами); соляной же столп, состоящий из каменной соли, которая является диэлектриком, воспринимается им как накопитель статического напряжения. Отказывая своим стихам в «движеньи», будто бы составляющем самоё существо Ахматовой, Пастернак тем самым дипломатично переносит на себя признак остолбенения, из которого в самих этих стихах призывает выйти их адресатку.

Несмотря на педантичную датировку «Лотовой жены» в собственном стихотворении («пять лет тому назад»), призванную подчеркнуть сугубо временный характер ахматовского «столбняка», Пастернак на момент его написания, возможно, уже видел свежий сборник Тынянова «Архаисты и новаторы» (он вышел в Ленинграде по крайней мере месяцем раньше, не позднее начала февраля[16]) с переизданной в нем статьей «Промежуток», одним из героев которой Пастернак был сам. Это могло не только напомнить ему о стихотворении Ахматовой, но и повлиять на актуальное восприятие текста, в общих чертах совпадающее с тыняновским.

В очерке Владимира Вейдле «Умерла Ахматова» стихи о Лотовой жене интерпретируются как попытка поэтессы поставить себя на место русских эмигрантов, представить себе, что не осталась в советском Содоме[17], — то есть, по сути, как текст, в котором Ахматова дезавуирует свой манифест 1922 года: «Не с теми я, кто бросил землю…» При всем разительном отличии этого подхода от рассмотренных выше откликов на «Лотову жену», Вейдле, как и его предшественники, понимает ахматовский Содом как ностальгический объект; иным оказывается только субъект ностальгии.

Трактовка окаменения как завороженности невозвратным прошлым, ставшая общим местом рецепции «Лотовой жены», получила довольно изощренное, но вполне однозначное выражение в, по видимости, никак не связанном с Ахматовой втором стихотворении цикла Цветаевой «Стихи к сыну» (1932). В отличие от двух других частей цикла, этот текст формально представляет собой не обращение матери к сыну (на тот момент — семилетнему ребенку), но обращение всего поколения родителей-эмигрантов к своим детям, а содержательно — такую же, как другие части цикла, напористую агитацию за отъезд в СССР. Советский Союз обозначен здесь как некий *Град, выдаваемый за Содом* (в смысле — антисоветской пропагандой), то есть как псевдо-Содом, как Содом с обратным знаком. Напротив, дореволюционная Россия — это псевдо-Эдем, некий исчезнувший локус, родительская ностальгия по которому передается поколению детей в виде вредного мифа. Как подсказывает логика хиазма, на самом деле эта, нынешняя Россия есть настоящий Эдем, а та, ушедшая, была настоящим Содомом. Именно поэтому всё старшее поколение Цветаева объявляет «соляным семейством Лота», застывшим в собственном прошлом, как на старых фотографиях.

16 См. комментарий Е.А. Тоддеса в изд.: [Тынянов 1977: 568].

17 См.: *Вейдле В.* О поэтах и поэзии. Париж: YMCA Press, 1973. С. 60.

Возможно, идею распространить участь жены Лота на все его семейство подсказала Цветаевой картина Наталии Гончаровой «Соляные столпы». Поскольку «Соляные столпы» поступили в Третьяковскую галерею по завещанию А. Томилиной-Ларионовой[18], можно предположить, что эта работа отправилась вместе с Гончаровой в эмиграцию и что Цветаева могла видеть ее при посещении мастерской художницы. Во всяком случае, в очерке о Гончаровой (1929) Цветаева упоминала о ее проекте иллюстрирования Библии[19].

В октябре 1940 года, по прочтении свежеизданного сборника «Из шести книг», Цветаева зафиксировала свое разочарование всей книгой и, в частности, «Лотовой женой» в черновых набросках письма Арсению Тарковскому:

> …Испорчено стихотворение о жене Лота. Нужно было дать либо себя — ею, либо ее — собою, но — не двух (тогда была бы одна: она).
>
> …Но сердце мое никогда не забудет
> Отдавшую жизнь за единственный взгляд.
>
> Такая строка (формула) должна была даться в именительном падеже, а не в винительном. И что значит: сердце мое никогда не забудет… — кому до этого дело? — важно, чтобы мы не забыли, в наших очах осталась —
>
> Отдавшая жизнь за единственный взгляд…
>
> Этой строке должно было предшествовать видение: Та, бывшая!.. Та, ставшая солью, отдавшая жизнь за единственный взгляд — Соляной столб, от которого мы остолбенели. Да, еще и важное: будь я — ею, я бы эту последнюю книгу озаглавила: «Соляной столб». И жена Лота, и перекличка с Огненным (высокая вечная верность) в двух словах вся беда и судьба[20].

Высказывая свои претензии, Цветаева отчасти попала в силки расхожей аллегоризации библейской героини в духе уже знакомой нам критической рецепции «Лотовой жены», а также собственных «Стихов к сыну» («Та, бывшая!»), а отчасти применила к чужому тексту в качестве категорического императива свою доктрину одиночества на пути свершений, сформировавшуюся в начале 1920-х годов (см.: [Soshkin 2020: 126—128]). Сообразно с этой доктриной Ахматовой были доступны две альтернативные стратегии, но обе они требовали четкого разграничения сополагаемых планов: либо прямо говорить о себе, а Лотову жену привлечь в качестве абстракции, либо рассказывать о ней, а себя только подразумевать. Дать же непосредственно и ее, и себя было в глазах Цветаевой фундаментальной ошибкой.

Цветаевский разбор при всей своей догматичности фиксируется как раз на тех характеристиках «Лотовой жены», которые принципиально значимы и для моей интерпретации. В частности, попеняв Ахматовой за то, что не поставила «Соляной столб» в заглавие всей книги, в пандан «Огненному» гумилёвскому, Цветаева не только вынесла за скобки цензурную немыслимость подобного решения (даже безотносительно к табуированному Гумилёву, библейский

---

18 См.: Наталия Гончарова: годы в России / Науч. рук. Е.Н. Петрова. СПб.: Гос. Русский музей, 2002. С. 145.

19 См.: *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 104, 107.

20 *Цветаева М.* Собрание сочинений: В 7 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Саакянц и Л. Мнухина. Т. 4. М.: Эллис Лак, 1994. С. 611.

образ, конечно же, не мог быть вынесен в заглавие), но и, судя по всему, не распознала в ахматовском молчании — фигуры умолчания. Как отметил Р.Д. Тименчик[21], приметы «родного Содома» суть отражения царскосельских автобиографических реалий — прямые либо опосредованные «Заблудившимся трамваем», с чьим дольником генетически связан и ахматовский амфибрахий.

Если читать стихи о Лотовой жене в рамках библейской канонической фабулы, то ее оглядка на гибнущий город может показаться слабо мотивированной. Правда, прежде чем по-овидиевски описать ужасную метаморфозу, Ахматова дает ослушанию героини обстоятельное психологическое объяснение: женщине в буквальном смысле до смерти хочется бросить прощальный взгляд

> На красные башни родного Содома,
> На площадь, где пела, на двор, где пряла,
> На окна пустые высокого дома,
> Где милому мужу детей родила.

Но вряд ли эта мотивировка убедительнее, чем простое любопытство (которым объясняет ослушание Лотовой жены Иосиф Флавий в «Иудейских древностях», 1,11,4) или необоримое искушение нарушить табу. Ведь самое дорогое, что есть в этом перечне, — это *милый муж* и рожденные ему дети, а они находятся впереди, а не позади нее. Через полстолетия после Ахматовой Вислава Шимборская напишет свою «Лотову жену», где предложит множество гипотетических причин ослушания своей героини, как на подбор небанальных и вместе с тем убедительных.

Однако в том-то и дело, что ахматовское стихотворение строится на *несовпадении* автобиографического и священноисторического рядов, которые благодаря этому деиерархизируются. При этом их несовпадение не исчерпывается иной, чем в Библии, судьбой *милого мужа*. У библейской героини симметричным образом могла быть собственная, ничуть не менее веская личная причина ослушаться ангела. Экзегетическая традиция, как иудейская, так и христианская, допускает, что зятья Лота, отказавшиеся покинуть Содом вместе с ним, были не женихами двух его спасшихся дочерей, а мужьями других его дочерей, которые, стало быть, остались в Содоме и погибли. Согласно этой версии, жена Лота оглянулась на гибнущий город в надежде увидеть выходящими из него своих детей (и, вероятно, внуков). Библейское слово *хатан* в применении к тестю или теще употреблялось в двух значениях: ‘жених дочери’ и ‘муж дочери’. Кстати, это верно и в отношении русского слова «зять» в ранний период его бытования. О замужних дочерях Лота русские читатели могли прочесть в статье «Лот» в десятом томе «Еврейской энциклопедии», который увидел свет в 1911 году[22].

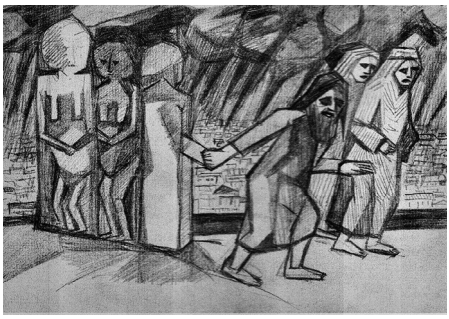
Таким образом, несовпадение биографического контекста и литературно-мифологического претекста «Лотовой жены» оказывается в зеркальном отношении к соответствующему несовпадению в позднейшем стихотворении «Уложила сыночка кудрявого...»: в первом случае материнскую боль испытывает

---

21 В докладе «“Красные башни родного Содома” Анны Ахматовой» на конференции «Lament for a Destroyed City» (1—3 мая 2023 года, The Hebrew University of Jerusalem); ныне опубликовано: [Тименчик 2024].

22 См.: Еврейская энциклопедия: Свод знаний о еврействе и его культуре в прошлом и настоящем. [В 16 т.] / Под общ. ред. Л. Каценельсона и Д.Г. Гинцбурга. Т. 10. СПб.: Изд. О-ва для Научных Еврейских Изданий и Издательства Брокгауз — Ефрон, 1911. С. 368.

библейская героиня, отличная от лирического субъекта, во втором — лирический субъект, отличный от оперной Февронии.



Ил. Наталия Гончарова. <Дочери Лота.>

Косвенным подтверждением моей гипотезы может служить то обстоятельство, что русский модернизм не прошел мимо сюжета об оставшихся в Содоме дочерях Лота, на которых и оглянулась их мать. Еще одна работа Наталии Гончаровой — карандашный эскиз к «Соляным столпам» — изображает двух дочерей Лота, уходящих вместе с отцом, и мать, застывшую, повернувшись назад, к Содому, на фоне которого стоят лицами к нам две ее другие дочери, такие же окаменевшие, как она сама, хотя и в другой позе — со скрещенными на животе руками, по образцу половецких каменных баб (или, согласно словарю самой Гончаровой, «каменных дев») (*ил.*)[23].

С большой вероятностью рисунок Гончаровой экспонировался на ее грандиозной персональной выставке осенью 1913 года в Москве, поскольку он был наклеен вместе с другими на картонный лист (это делалось ради экономии на рамах при выставлении работ); в настоящее время он называется «Дочери Лота»[24]. Название кажется авторским, поскольку несет в себе мощный интерпретационный посыл, но, как мне сообщили из Третьяковской галереи, оно было присвоено в момент поступления рисунка в коллекцию в 1989 году.

Сфокусируемся по примеру Цветаевой на словах «сердце мое никогда не забудет». Они дают основание предположить, что впоследствии, в совершенно ином биографическом контексте, Ахматова неявным образом вернулась к интерпретации библейского мифа, на сей раз всецело слившись с образом Лотовой жены.

В поэзии Ахматовой сердце упоминается бессчетное множество раз. Не удивительно поэтому, что генитивную метафору «память сердца», батюшковскую, Ахматова тоже варьирует неоднократно, до «Лотовой жены» — в пяти стихотворениях, написанных между 1911 и 1917 годами[25]. В «Лотовой жене» этот исходный генитив впервые у Ахматовой получает тот вид, который ему придал Тютчев в отклике на смерть Пушкина: «сердце не забудет». В дальнейшем Ахматова воспользуется этой метафорой только единожды, и в том же са-

---

23 Аналогичным образом Вячеслав Иванов в статье 1909 года на тему, близкую к теме Содома (о картине Бакста «Древний ужас»), перенес на детей Ниобеи, убитых стрелами Артемиды и Аполлона, участь их матери, окаменевшей от горя, когда походя упомянул о «закутанных в известняк и базальт телах окаменелых Ниобид» (*Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. СПб.: Оры, 1909. С. 405).

24 Под этим названием рисунок представлен в изд.: Наталия Гончарова. Годы в России / Наук. рук. Е. Петрова. СПб.: Palace Editions, 2002. (см. репродукцию 194 и описание на с. 183).

25 «Память о солнце в сердце слабеет…» (1911); «Я вижу все. Я все запоминаю, / Любовно-кротко в сердце берегу («И мальчик, что играет на волынке…», 1911); «Как прошлое над сердцем власть теряет!» («Слаб голос мой, но воля не слабеет…», 1912); «И злому сердцу станет жаль / Чего-то. Грустно будет. / Но эту легкую печаль / Оно не позабудет» («Песня о песне», 1916); «Только в сердце моем окаянном / Золотые слова берегу» («С первым звуком, слетевшим с рояля…», 1917).

мом виде, что и в «Лотовой жене»: «сердце мое не забудет». Это случится в одном из стихотворений памяти Вали Смирнова — соседского мальчика из Фонтанного дома, погибшего во время блокады[26]:

И все, кого сердце мое не забудет,
Но кого нигде почему-то нет...
И страшные дети, которых не будет,
Которым не будет двадцать лет,
А было восемь, а девять было,
А было... — Довольно, не мучь себя,
И все, кого ты вправду любила,
Живыми останутся для тебя.
(II—1, 49)

Из-за неясности сообщений, доходивших в Ташкент из Ленинграда, первые два стихотворения цикла, написанные в апреле 1942 года, посвящались памяти Вовочки, младшего брата Вали. В сентябре Ахматова узнала, что Вовочка жив, а умер Валя. Видимо, тогда же выяснилось, что мальчик погиб от голода, а не во время бомбежки, как было описано в стихах. «Памяти Вали» появилось через год с лишним после достоверных известий и, несмотря на название, о детях в нем говорится обобщенно, во множественном числе.

Можно предположить, что миф о жене Лота, особенно в его неканоническом изводе, приобрел в глазах Ахматовой новый актуальный смысл — как двойник ее недавнего сюжета о китежанке — после того, как в эвакуацию стали доходить вести о гибели знакомых детей. В ее стихах и устных высказываниях об этом постоянно звучали материнские ноты. Вот уже цитированное: «Щели в саду вырыты, / Не горят огни. / Питерские сироты, / Детоньки мои!», — и далее. Прочтя его Лидии Чуковской 18 апреля 1942 года, она признаётся: «С тех пор, как умерли мои мальчики, я совсем не хочу видеть детей»[27]. «Доченька! / Как мы тебя укрывали / Свежей садовой землей», — пишет Ахматова спустя полтора месяца о статуе «Ночь» в Летнем саду, соединяя две темы — гибель ребенка и гибель города, статуарное олицетворение которого закапывают опять-таки в садовую землю.

В сентябре 1944 года, по возвращении в Ленинград, Ахматова рассказывает случайно встреченной знакомой о детях Смирновых и как бы оправдывается, что не осталась в осажденном городе. О своей эвакуации она говорит: «Я не хотела этого, мне два раза предлагали самолет и наконец сказали, что за мной придет летчик»[28]. Не правда ли, этот летчик похож на *посланника Бога* из «Лотовой жены»?[29]

---

26 См. фотографию Ахматовой с Валей Смирновым: *Ахматова А.А.* Фотобиография / Сост. В.Я. Мордерер и Р.Д. Тименчика. М.: Издательство МПИ, 1989. С. 130.

27 *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 1. 1938—1941. М.: Согласие, 1997. С. 430.

28 *Яковлева-Шапорина Л.В.* Из дневника // Ахматова А.А. Requiem / Предисл. Р.Д. Тименчика; сост. и примеч. Р.Д. Тименчика при уч. К.М. Поливанова. М.: Издательство МПИ, 1989. С. 192.

29 Сердечно благодарю Б. Маслова, чьи вопросы и возражения по прочтении рукописи позволили мне уточнить некоторые формулировки, И. Аронова, оказавшего мне помощь искусствоведческими консультациями, и сотрудницу Третьяковской галереи Е.А. Илюхину, любезно ответившую на мои вопросы.

Библиография / References

[Азадовский 1989] — *Азадовский К.М.* «Меня назвал “китежанкой”»: Анна Ахматова и Николай Клюев // Литературное обозрение. 1989. № 5. С. 66—70.

(*Azadovskij K.M.* “Menya nazval ‘kitezhankoy’”: Anna Akhmatova i Nikolay Klyuev // Literaturnoe obozrenie. 1989. No. 5. P. 66—70.)

[Гаспаров 1994] — *Гаспаров Б.М.* Литературные лейтмотивы: очерки по русской литературе XX века. М.: Наука; Научная литература, 1994.

(*Gasparov B.M.* Literaturnye leytmotivy: Ocherki po russkoy literature XX veka. Moscow, 1994.)

[Кац, Тименчик 1989] — *Кац Б., Тименчик Р.* Анна Ахматова и музыка: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1989.

(*Kats B., Timenchik R.* Anna Akhmatova i muzyka: Issledovatel’skie ocherki. Leningrad, 1989.)

[Лекманов 2021] — *Лекманов О.** О двухадресной установке поэзии Анны Ахматовой: на примере четырех фрагментов цикла «Реквием» // Новый мир. 2021. № 2. С. 186—187 (https://nm1925.ru/articles/2021/02-2021/o-dvukhadresnoy-ustanovke-poezii-anny-akhmatovoy/ (дата обращения: 10.12.2024)).

(*Lekmanov O.** O dvukhadresnoy ustanovke poezii Anny Akhmatovoy: Na primere chetyrekh fragmentov tsikla “Rekviem” // Novyy mir. 2021. No. 2. P. 186—187 (https://nm1925.ru/articles/2021/02-2021/o-dvukhadresnoy-ustanovke-poezii-anny-akhmatovoy/ (accessed: 10.12.2024)).)

[Ронен 2002] — *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002.

(*Ronen O.* Poetika Osipa Mandel’shtama. Saint Petersburg, 2002.)

[Рубинчик 2005] — *Рубинчик О.Е.* «Там за островом, там за садом...»: тема Китежа у Анны Ахматовой // Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество. Крымский Ахматовский научный сборник. Вып. 3 / Отв. ред. Г.М. Темненко. Симферополь: Крымский архив, 2005. С. 46—66.

(*Rubinchik O.E.* “Tam za ostrovom, tam za sadom…”: Tema Kitezha u Anny Akhmatovoj // Anna Akhmatova: epokha, sud’ba, tvorchestvo. Krymskiy Ahmatovskiy nauchnyy sbornik. Iss. 3 / Ed. by G.M. Temnenko. Simferopol’, 2005. P. 46—66.)

[Сошкин 2015] — *Сошкин Е.* Гипограмматика: книга о Мандельштаме. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

(*Soshkin E.* Gipogrammatika: Kniga o Mandel’shtame. Moscow, 2015.)

[Тименчик 2003] — *Тименчик Р.Д.* Записные книжки Анны Ахматовой и генезис ее стихотворений // Эткиндовские чтения, I / Редкол. П.Л. Вахтина и др. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2003. С. 228—236.

(*Timenchik R.D.* Zapisnye knizhki Anny Akhmatovoj i genezis ee stikhotvoreniy // Etkindovskie chteniya, I / Ed. by P.L. Vakhtina et al. Saint Petersburg, 2003. P. 228—236.)

[Тименчик 2024] — *Тименчик Р.Д.* «Красные башни родного Содома» // Звезда. 2024. № 5 (https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4810 (дата обращения: 10.12.2024)).

(*Timenchik R.D.* “Krasnye bashni rodnogo Sodoma” // Zvezda. 2024. No. 5 (https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=4810 (accessed: 10.12.2024).

[Тынянов 1929] — *Тынянов Ю.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929.

(*Tynyanov Yu.* Arkhaisty i novatory. Leningrad, 1929.)

[Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977.

(*Tynyanov Yu.N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino / Ed. by E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977.)

[Soshkin 2020] — *Soshkin E.* Bottlenecks: Hypotextual Levels of Meaning in Russian Literary Tradition. Berlin: Peter Lang, 2020.

* Внесен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов (*Примеч. ред.*).

Александр Долинин

Стихотворение Иосифа Бродского «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...»:

НЕБИОГРАФИЧЕСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ

Alexander Dolinin

Joseph Brodsky's Poem "Dorogaya, ya vyshel segodnya iz domu..." ("Brise Marine"): A Non-Biographical Approach

Александр Долинин (кандидат филологических наук; почетный профессор Университета Висконсин-Мэдисон) dolinin@wisc.edu.

Ключевые слова: автоперевод, анаграмма, римские лирики, сонеты Ренессанса, классическая традиция

УДК: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_260

В статье предлагается новое прочтение стихотворения Иосифа Бродского «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...», основанное не на биографических фактах и легендах, а на сравнении оригинала с авторским переводом на английский язык. Выявленные разночтения — добавленное в переводе заглавие «Brise marine», заимствованное у Малларме, и введение немотивированного определения «middle» к существительному «имя» (name) — указывают на скрытый план текста, который вступает в противоречие с декларированным в его первой половине отречением от М.Б. — былой возлюбленной и музы поэта. По мысли автора, Бродский опирается на две взаимосвязанные традиции классической и ренессансной поэзии: оскорбление неверной возлюбленной у римских лириков Катулла и Проперция и обещание бессмертия, даруемого ей в стихах, у Шекспира и других поэтов Возрождения.

Alexander Dolinin (Ph.D; Emeritus professor of the University of Wisconsin-Madison) dolinin@wisc.edu

Key words: self-translation, anagram, Roman lyrics, Renaissanse sonnets, classical tradition

UDC: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_260

The article offers a new interpretation of Joseph Brodsky's poem "Dorogaya, ya vyshel segodnya iz domu pozdno vecherom…" that based not on biographical facts and legends, but on a comparison of the Russian text with its English self-translation. The most serious discrepancies between the two — the addition of the French title "Brise marine" borrowed from Mallarme and of the baffling "middle name" as a rendering of "name" in the English version — indicate the existence of a hidden scheme built into the poem that contradicts the overt message of its first half: a denunciation of M.B., Brodsky's former lover and muse. According to the author, Brodsky invoked two related traditions of classical and Renaissance poetry: bashing an unfaithful lover in the poems of Catullus and Propertius, and promising "immortality through verse" in the sonnets of Shakespeare and other Renaissance poets.

Поэзия... это антибиографический процесс.
И. Бродский

М.Б.

Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером
подышать свежим воздухом, веющим с океана.
Закат догорал на галерке китайским веером,
и туча клубилась, как крышка концертного фортепьяно.

Четверть века назад ты питала пристрастье к люля и к финикам,
рисовала тушью в блокноте, немножко пела,
развлекалась со мной; но потом сошлась с инженером-химиком
и, судя по письмам, чудовищно поглупела.

Теперь тебя видят в церквях в провинции и в метрополии
на панихидах по общим друзьям, идущих теперь сплошною
чередой; и я рад, что на свете есть расстоянья более
немыслимые, чем между тобой и мною.

Не пойми меня дурно. С твоим голосом, телом, именем
ничего уже больше не связано; никто их не уничтожил,
но забыть одну жизнь человеку нужна, как минимум,
еще одна жизнь. И я эту долю прожил.

Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии,
ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?
Ибо время, столкнувшись с памятью, узнаёт о своем бесправии.
Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива.

1989[1]

Стихотворение Иосифа Бродского «Дорогая, я вышел сегодня из дому поздно вечером...» (далее ДЯВ) обычно рассматривается в биографическом плане как мизогинный человеческий документ, оскорбительный для адресатки и не делающий чести поэту, и потому крайне редко становилось предметом литературоведческого анализа. Даже Лев Лосев в биографии Бродского отделался одной общей фразой о нем и стихотворении «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...» (1992), которое, по всей видимости, обращено к той же М.Б., хотя и без посвящения ей. Они, пишет Лосев, «читаются как два иронических постскриптума к былой драме» [Лосев 2008: 73]. Единственное достойное упоминания исключение — это статья С. Кузнецова на английском языке (речь о ней пойдет ниже), где ДЯВ сопоставляется с книгой «Новые стансы к Августе» (1983), имеющей подзаголовок «Стихи к М.Б., 1962—1982».

Не привлек большого внимания и авторский рифмованный перевод ДЯВ на английский язык, хотя в нескольких местах он отходит от оригинала и от подстрочника, сохранившегося в архиве Бродского [Rulyova 2020: 112—113], и потому может рассматриваться как своего рода автокомментарий к тексту. Приведу его полностью:

Brise Marine

Dear, I ventured out of the house late this evening, merely
for a breath of fresh air from the ocean not far away.
The sun was smoldering low like a Chinese fan in a gallery
and a cloud reared up its huge lid like a Steinway.

1 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. Л.В. Лосева. Т. 2. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. С. 130. В дальнейшем все ссылки на поэтические тексты Бродского и комментарии Льва Лосева к ним даются по этому изданию с указанием тома и страницы в скобках после цитаты.

A quarter century back you craved curry and dates from Senegal,
tried your voice for the stage, scratched profiles in a sketch pad,
dallied with me—but later alloyed with a chemical
engineer and, judging by letters, grew fairly stupid.

These days you've been seen in churches in the capital and in provinces,
at rites for our friends or acquaintances, now continuous;
yet I am glad, after all, that the world still promises
distances more inconceivable than the one between us.

Understand me correctly, though: your body, your warble, your middle
name
now practically stir nothing. Not that they've ceased to burgeon;
but to forget one life, a man needs at minimum
one more life. And I've done that portion.

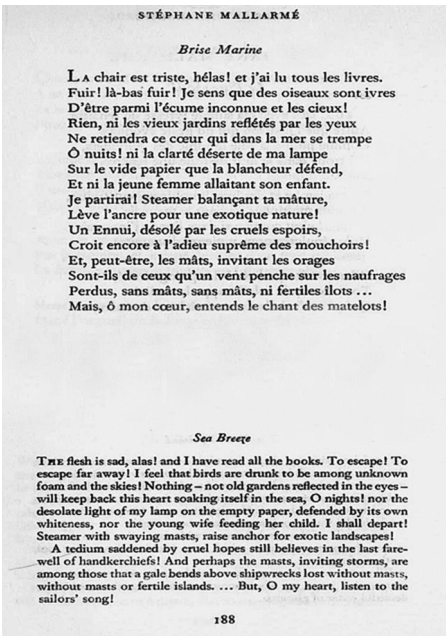
You got lucky as well: where else, save in a snapshot perhaps,
will you forever remain free of wrinkles, lithe, caustic, vivid?
Having bumped into memory, time learns its impotence.
Ebb tide; I smoke in the darkness and inhale rank seaweed.

1989[2]

В переводе на английский язык Бродский убрал посвящение «М.Б.» — то есть Марине Басмановой, но взамен дал стихотворению французское название «Brise Marine» («Морской бриз»), в котором заглавные буквы повторяют инициалы посвящения (в обратном порядке), а прилагательное отсылает к «морскому» имени адресатки. Это название заимствовано у Малларме, чей «Морской бриз» Бродский, скорее всего, читал в третьем томе пингвинской антологии французской поэзии с параллельными прозаическими переводами (*ил.*)[3]. Лосев в комментарии к ДЯВ утверждает, что это всего лишь «невинный каламбур, уточняющий адресата» (II, 434), но, как мне кажется, в двух одноименных стихотворениях усматривается и некоторый тематический параллелизм. Главная тема «Морского бриза» Малларме — это мечта об уходе, об отречении от всего привычного и исчерпавшего себя, — от прочитанных книг, от письменного стола с «уединенной лампой», освещающей нетронутые листы бумаги, от «старых садов», даже от жены и младенца. Обыденному, привычному

2 *Brodsky J.* Collected Poems in English / Ed. by A. Kjellberg. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2000. P. 364.

3 The Penguin Book of French Verse: In 4 vols. Vol. 3. The Nineteenth Century / Introd. and ed. by A. Hartley with plain prose translations of each poem. Baltimore, Md.: Penguin Books, 1963. P. 188. По всей вероятности, именно этот четырехтомник, выдержавший несколько изданий (1957—1975), Бродский имел в виду, когда сообщил П. Вайлю, что в середине 1970-х годов «принялся читать антологию французской поэзии» (*Бродский И.* Пересеченная местность. Путешествия с комментариями: Стихи / Сост. и предисл. П. Вайля. М.: Независимая газета, 1995. С. 160). Он мог знать также перевод известной ленинградской переводчицы Э.Л. Линецкой «Морской ветер» (*Линецкая Э.* Из французской лирики. Л.: Художественная литература, 1974. С. 93) и первые восемь строк стихотворения в переводе молодого Мандельштама (*Мандельштам О.* Собрание сочинений: В 3 т. / Под ред. Г. Струве, Н. Струве и Б. Филиппова. Т. IV, доп. Париж: YMCA-Press, 1981. С. 37). О последнем см.: [Рагозина б.г.]. Однако в обоих изданиях название французского оригинала не указывалось.



STÉPHANE MALLARMÉ

Brise Marine

La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres.
Fuir! là-bas fuir! Je sens que des oiseaux sont ivres
D'être parmi l'écume inconnue et les cieux!
Rien, ni les vieux jardins reflétés par les yeux
Ne retiendra ce cœur qui dans la mer se trempe
Ô nuits! ni la clarté déserte de ma lampe
Sur le vide papier que la blancheur défend,
Et ni la jeune femme allaitant son enfant.
Je partirai! Steamer balançant ta mâture,
Lève l'ancre pour une exotique nature!
Un Ennui, désolé par les cruels espoirs,
Croit encore à l'adieu suprême des mouchoirs!
Et, peut-être, les mâts, invitant les orages
Sont-ils de ceux qu'un vent penche sur les naufrages
Perdus, sans mâts, sans mâts, ni fertiles îlots ...
Mais, ô mon cœur, entends le chant des matelots!

Sea Breeze

The flesh is sad, alas! and I have read all the books. To escape! To escape far away! I feel that birds are drunk to be among unknown foam and the skies! Nothing – not old gardens reflected in the eyes – will keep back this heart soaking itself in the sea, O nights! nor the desolate light of my lamp on the empty paper, defended by its own whiteness, nor the young wife feeding her child. I shall depart! Steamer with swaying masts, raise anchor for exotic landscapes!
A tedium saddened by cruel hopes still believes in the last farewell of handkerchiefs! And perhaps the masts, inviting storms, are among those that a gale bends above shipwrecks lost without masts, without masts or fertile islands. ... But, O my heart, listen to the sailors' song!

188

Ил. Стефан Малларме. Морской бриз

противопоставляется морская стихия, символ свободы, к которой стремится лирический герой, хотя он и понимает, что его корабль может погибнуть, не дойдя до цели. У Бродского морские мотивы появляются в самом начале и в самом конце стихотворения, закольцовывая композицию, но имеют разную семантику. Если в первой строфе лирический герой выходит из дома, надеясь «подышать свежим воздухом, веющим с океана», то в строфе последней он вдыхает не свежий воздух, а гнилье отлива и табачный дым. Как и у Малларме, главная тема здесь — отречение, но только не от скуки настоящего (того, что Верлен и Брюсов назвали *l'ennui de vivre*), а от страданий прошлого — от не слишком счастливой любви к М.Б., адресатке стихотворения, много лет служившей Бродскому одним из главных источников поэтического вдохновения.

При внимательном рассмотрении автоперевода — как почти всегда у Бродского, довольно точного в формальном отношении, но несколько натужного — обращает на себя внимание странное начало четвертой строфы:

> Understand me correctly, though: your body, your warble, your middle name now stir practically nothing...
>
> [Букв: Но пойми меня правильно: твое тело, твое щебетанье, твое среднее (второе) имя / теперь практически никаких чувств во мне не возбуждают...][4]

Если превращение голоса М.Б., о котором Бродский писал в «Элегии» (1982) «До сих пор, вспоминая твой голос, я прихожу / в возбужденье...» (I, 409), в птичий щебет (warble) еще можно с грехом пополам объяснить через птичьи мотивы в «Повернись ко мне в профиль...» («Да и голос тот за ночь мог расклевать печаль, / накрошившую голой рукой за порогом хлеба», I, 402) и некоторых других стихотворениях из «Новых стансов к Августе»[5], то добавление определения *middle* к имени (особенно в русском контексте, где оно ассоциируется только с отчеством) кажется ничем не мотивированной нелепостью. Осмелюсь предположить, что эти вопиющие отклонения от оригинала (напоминающие аграмматизм в риффатеровском смысле) понадобились

4 Ср. в подстрочнике: «Don't get me wrong. With your voice, body, name nothing / is connected any longer» (цит. по: [Rulyova 2022: 112]).

5 См. особенно «Ты выпорхнешь, малиновка, из трех / малинников...» (I, 155) и «Письмо в бутылке» где появляется слово «щебет» («Снился мне холод и снился жар; / снился квадрат мне и снился шар, щебет синицы и шелест трав. / И снилось мне часто, что я неправ»), а брови любимой женщины сравниваются с «крыльями прелестных птиц» (I, 200, 202).

поэту, чтобы в тексте появилась анаграмма имени «Марина» и инициал ее фамилии:

wARBle, MIddle NAme

Вообще говоря, считается, что такие игры с именем возлюбленной в духе Петрарки, который, как известно, много раз анаграммировал имя Лауры и обыгрывал его созвучие с *lauro* (лавр) и *l'aura* (бриз), Бродскому не свойственны. В статье Т.В. Ряпиной «Поэтика неназывания в сборнике И. Бродского "Часть речи"» утверждалось даже, что намеренное неназывание имени Марины в обращенных к ней стихах есть способ его сакрализации [Ряпина 2010][6]. Однако ничем, кроме звучания, не мотивированное введение в перевод слова *middle*, которое не имеет никакой опоры ни в подлиннике, ни в контексте, воспринимается как обращенный к двуязычному читателю сигнал, побуждающий к поиску слов со сходным звучанием и в оригинале. И они обнаруживаются, но только не в предпоследней, а в последней строфе, в стихе:

Ты пребудешь всегда **б**ез **мор**ще**ин**, **мо**лод**а**, весела, глумлива…

Мы видим ту же последовательность согласных, что и в имени Марина, а также все необходимые для полной анаграммы гласные (безударное **о** = а). При желании мы можем даже составить из отдельных букв фамилию Басманова, но это, скорее всего, совпадение. Любопытно, что похожую анаграмму мы встречаем и в обращенном к безымянной «подруге» стихотворении 1992 года:

Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне.
Зеркальце там не слыхало ни о какой царевне.
Речка тоже ря**б**ит, а земля в **мор**ще**инах**
и думать забыла, поди, о своих мужчинах.
(II, 166)

Если бы не появление маркированной анаграммы в английском автопереводе ДЯВ, мы могли бы решить, что имеем дело со случайным совпадением или с бессознательной инвокацией в духе Фета, у которого, как показали исследования Т. Венцловы и В.Н. Топорова, нередко встречаются неосознанные анаграмматические отголоски имени и фамилии его несчастной возлюбленной Марии Лазич [Венцлова 2012: 535; Топоров 1987: 215—227; Venclova 1985: 103—104; 1986: 100][7]. Но в данном случае Бродский, несомненно, осознавал, что

6 Замечу, что в цикле «Двадцать сонетов к Марии Стюарт», вошедшем и в «Часть речи», и в «Новые стансы к Августе», Бродский, называя шотландскую королеву французским именем Мари, вероятно, осознавал и обыгрывал его неполное созвучие с именем красавицы, которую он «любил сильней», чем Мария — Босуэла и которая имела с последней «общие черты». В сонетах III—IV недостающий до полного тождества слог несколько раз появляется в непосредственной близости к «Мари» («…и обратиться Не к кому с «иди НА». / И ты, МАРИ, НЕ покладая рук…»; «…чье лезвие, МАРИ, острей НОжа»), а в сонете V, начинающемся с обращения «Число твоих любовников, Мари…», завершает пять рифмующихся стихов: урона — корона — барона — трона — ворона (I, 349).

7 Предположение Венцловы, что в стихотворении «Моего тот безумства желал…» Фет на бессознательном уровне зашифровал неназванное имя возлюбленной, Бродский мог знать как из общения с Венцловой, так и из указанных выше публикаций его работы.

в его отречении от некогда любимой женщины, с чьим именем, по его словам, «ничего уже больше не связано», это имя присутствует и что оно вплетено в словесную ткань нового текста, опровергая саму «декларацию отречения» или, во всяком случае, ей противореча.

Недоумение и осуждение у многих читателей (прежде всего читательниц) вызвала вторая — глумливая и жестокая — строфа стихотворения, где образ М.Б., которую сам Бродский называл «смуглой леди моих сонетов» («a dark lady of my sonnets»)[8], существенно снижен, а сама история их любви и разрыва — предмет глубокой и мучительной поэтической рефлексии в книге «Новые стансы к Августе» — низведена до уровня бытовой сплетни. «Зачем бы независимому, “вольному сыну эфира” плевать через океан в лицо женщине, которую “он любил больше ангелов и самого”», — негодовала, например, Людмила Штерн[9].

Я, конечно же, понимаю, что люди, причастные к этой истории, могли обидеться на автора, но невовлеченный в нее исследователь должен попытаться понять поэтическую логику, которой руководствовался Бродский. «Так надо», — сказал он Н. Горбаневской, которая пыталась отговорить его от публикации стихотворения в «Континенте» (II, 434), и я думаю, что имелись в виду не столько личные, сколько поэтические резоны. В одной из статей о поздней лирике Бродского говорилось, что в ДЯВ он деформирует «классические представления о благородстве в отношении к не ответившей взаимностью женщине. Бродский выбирает поведение именно неблагородное, мстительно-жестокое <...> Поражает здесь прежде всего тон — устало-равнодушный, а уже потом — оскорбительные аттестации увядающей женщины» [Крылова 2006: 60—61]. Я же думаю, что жанровой моделью для Бродского здесь послужила именно классическая поэзия — прежде всего циклы любовной лирики, обращенной к ветреной подруге, у Катулла (Лесбия) и Проперция (Кинфия/Цинция), римских поэтов золотого века, которых Бродский хорошо знал, любил и о которых писал в эссе «Письмо к Горацию». Каждый из этих циклов включает в себя поношения вероломной красавицы, — то, что на современном сетевом недоязыке называется *slut-shaming*.

Катулл (которого М.Л. Гаспаров назвал «изобретателем чувства» [Гаспаров 1997]), собираясь уехать в далекие страны от изменившей ему Лесбии, просит друзей передать ей

На прощанье слов от меня немного
Злых и последних.
Со своими пусть кобелями дружит!
По три сотни их обнимает сразу,
Никого душой не любя, но печень
Каждому руша.

---

8 В интервью с Дэвидом Бетеа 28—29 марта 1991 года: *Бродский И.* Большая книга интервью / Сост. В. Полухиной. 2-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2000. С. 523, 524.

9 *Штерн Л.* Бродский: Ося, Иосиф, Joseph. СПб.: Изд. дом «Ретро», 2005. С. 114. Цитируется стихотворение Бродского «Ниоткуда с любовью, надцатого мартобря...», открывающее цикл «Часть речи»: «я любил тебя больше, чем ангелов и самого, / и поэтому дальше теперь от тебя, чем от них обоих» (I, 363).

Только о моей пусть любви забудет!
По ее вине иссушилось сердце,
Как степной цветок, проходящим плугом
Тронутый насмерть.

(№ 11)[10]

В другом стихотворении (№ 53) Катулл жалуется другу:

Целий, Лесбия наша, Лесбия эта,
Эта Лесбия, что была Катуллу
И себя самого и всех милее,
В переулках теперь, на перекрестках
Величавого Рема внуков ловит[11].

Проперций тоже стыдит свою подругу — по Бродскому, рыжеволосую, худощавую, часто болеющую («skinny and sickly redhead»)[12] — за распутство и лживость:

Правда ли Кинфия, ты по всему прославилась Риму
И не скрываешь ничуть жизни распутной своей?
Мог ли я этого ждать? Вероломная, ты мне заплатишь:
<…>
Знай, отыщу я себе среди многих обманщиц такую,
Что пожелает в моих песнях прославленной быть.
<…>
Лучше уж я напишу, чего во всю жизнь не сотрешь ты:
«Кинфия — верх красоты, Кинфия — ложь и обман».
Верь мне, хоть ты свысока и смотришь на всякие сплетни,
Ты побледнеешь, прочтя, Кинфия, этакий стих.

(II, V)[13]

В финальной элегии книги III Проперций прощается с обманщицей, предрекая ей скорую старость и утрату женских прелестей:

---

10 *Катулл. Тибулл. Проперций.* <Стихотворения.> / Пер. с лат.; предисл. и ред. пер. Ф. Петровского; коммент. Е. Берковой. М.: Гослитиздат, 1963. С. 31—32 (пер. Адр. Пиотровского). Я цитирую римских поэтов по этому изданию, доступному Бродскому, поскольку в эссе «Letter to Horace» он признался, что читал их только в русских стихотворных переводах (*Brodsky J.* On Grief and Reasons. Essays. N.Y.: Penguin Books, 1995. P. 434). Переводчик смягчил грубые оскорбления оригинала: у рассерженного Катулла похотливая Лесбия не «рушит печень» трем сотням любовников, а снова и снова терзает им внутренние мужские органы («Identidem omnium ilia rumpens», XI, 19—20).

11 *Катулл. Тибулл. Проперций.* <Стихотворения.> С. 82 (пер. Ф. Петровского). Здесь переводчик тоже смягчает грубость. В оригинале Лесбия никого не ловит, а «дрочит внукам благородного Рема» («glubit magnanimi Remi nepotes», LVIII, 5). Неудачен и перевод второго и третьего стиха, в которых не передан глагол *amavit* (любил). Катулл говорит, что любил Лесбию больше, чем себя самого и всех своих родных: «Illa Lesbia, quam Catullus unam / plus quam se atque suos amavit omnes».

12 *Brodsky J.* On Grief and Reason. P. 432.

13 *Катулл. Тибулл. Проперций.* <Стихотворения.> С. 297—298 (пер. Л. Остроумова).

Общий я смех возбуждал за столом многолюдного пира:
Всякий, кто только хотел, мог надо мною трунить.
Сил у меня набралось пять лет прослужить тебе верно:
Ногти кусая, не раз верность помянешь мою.
<...>
Но да придавит тебя незаметными годами старость,
И на твою красоту мрачно морщины падут!
С корнем тогда вырывать ты волосы станешь седые —
Но о морщинах тебе зеркало будет кричать!
Будешь отверженной ты такое же видеть презренье
И о поступках былых, злая старуха, жалеть.
Эта страница тебе возвестила беду роковую:
Так научись трепетать перед концом красоты.
(III, XXV)[14]

При этом в обоих циклах ругательные стихи вовсе не ставят последнюю точку в любовных драмах; они лишь добавляют злобу и обиду к описываемой поэтами гамме чувств, но не отменяют всех остальных, перемежаясь с признаниями собственной вины, воспоминаниями о счастливом прошлом, изъявлениями благодарности, желанием простить и быть прощенным. Как формулировал Катулл в знаменитом двустишьи о двойственности своей страсти: «И ненавижу ее и люблю. “Почему же?” — ты спросишь. / Сам я не знаю, но так чувствую я — и томлюсь» (LXXXV)[15].

В большинстве «Стихов к М.Б.» Бродский старался не предаваться «поминанию зла», а превозносил ее, говорил о своей любви к ней, о том, чем она была для него («Я был только тем, чего...», I, 145), о «боли разлуки», винил в разрыве самого себя («Ты как могла простила / все, что я натворил...», I, 113). Тем не менее иногда обида и гнев прорывались через лирическую идеализацию. Так, он сетовал на «непостоянство» подруги и равнодушие к его судьбе («Зимняя почта», I, 389—301); обвинял ее во лжи («Элегия», 1968: «Зачем лгала ты? И зачем мой слух / уже не отличает лжи от правды...», I, 163) и, надев маску римского поэта, возмущался тем, что его Цинтия не хочет его видеть и не пускает к новорожденному сыну, окружив себя «чужими господами», которые

У Цинтии в гостях над колыбелью
склоняются, как новые волхвы.
Младенец дремлет. Теплится звезда,
как уголь над остывшею купелью.
И гости, не коснувшись головы,
нимб заменяют ореолом лжи,
а непорочное зачатье — сплетней,
фигурой умолчанья об отце.
(«Anno domini», I, 161)

14 Там же. С. 414 (пер. Л. Остроумова). Н.Г. Медведева не без оснований считает концовку элегии претекстом стихотворения «Подруга, дурнея лицом, поселись в деревне...» [Медведева 2010: 93—94].

15 Там же. С. 138 (пер. Ф. Петровского).

Уже здесь Бродский отождествляет себя с Проперцием, которого он особенно высоко ценил за «интенсивность чувств» (emotional intensity[16]), а М.Б. — с коварной Цинтией, отвергнувшей своего любовника. Так что ДЯВ не опровергает предшествующие «стихи к М.Б.», а лишь, подражая древним, усиливает, развивает и конкретизирует ругательные мотивы, которые уже были намечены ранее.

Элегии Проперция, как представляется, важны и для понимания обращенного к М.Б. риторического вопроса в последней строфе ДЯВ: «Повезло и тебе: где еще, кроме разве что фотографии, / ты пребудешь всегда без морщин, молода, весела, глумлива?» Дело в том, что именно у Проперция в зародыше появляется метамотив своих стихов как драгоценного дара поэта возлюбленной — дара, который приносит ей славу в настоящем и обещает посмертную память, так сказать, подобие бессмертия в будущем. В уже процитированной элегии V второй книги он угрожает Кинфии / Цинтии найти другую женщину, которая «пожелает в моих песнях прославленной быть»[17], а в книге последней уже сама Кинфия или, вернее, ее призрак, явившийся ему после ее похорон, сначала бранит его за все обиды, а потом прощает:

> Но я тебя не виню, хоть того ты и стоишь, Проперций:
> Долго ведь в книгах твоих власть процветала моя.
> (IV, VII)[18]

Желая, чтобы память о Кинфии сохранилась в веках, Проперций отказывается выполнить ее посмертную просьбу — сжечь посвященные ей стихи.

Тема «бессмертия, дарованного через стихи» (immortality-through-verse), неразработанная у Проперция, выходит на первый план в сонетах Ренессанса. Она встречается, например, у Петрарки и Ронсара, а особенно широкое распространение получает в английской поэзии XVI — начала XVII века[19]. Напомню лишь концовки двух знаменитых сонетов Шекспира, № 18 («Shall I compare thee to a summer's day…») и 19 («Devouring Time, blunt thou the lion's paws…»). Первый из них адресован, правда, не «смуглой леди сонетов», а другу автора:

> But thy eternal summer shall not fade,
> Nor lose possession of that fair thou ow'st,
> Nor shall Death brag thou wand'rest in his shade
> When in eternal lines to time thou grow'st.
> So long as men can breathe or eyes can see,
> So long lives this, an this gives life to thee[20].

---

16 *Brodsky J.* Letter to Horace. P. 434.

17 *Катулл. Тибулл. Проперций.* <Стихотворения.> С. 297. Я позволил себе исправить опечатку или ошибку в русском переводе, где вместо правильного «прославленной» стоит «прославленных», что меняет смысл фразы. Ср. в оригинале: «inueniam ramen e multis fallacibus unam, / quae fieri **nostro carmine nota velit**».

18 Там же. С. 439.

19 Большое количество примеров собрано в полезном справочном издании: *Gerber W.* Love, Poetry, and Immortality: Luminous Insights of the World's Great Thinkers. Leiden; Boston: Brill, 1998. P. 85—90.

20 *Shakespeare W.* The Sonnets / Ed. by G. Blakemore Evans with an introd. by A. Hecht. Cambridge University Press, 1996. P. 41. Букв. пер.: «Но твое вечное лето не померкнет /

Адресат 19-го сонета — это «devouring Time... swift-footing Time», то есть «прожорливое Время... быстроногое Время», которое уничтожает все живое, и поэт просит его не уродовать прекрасное чело друга и не вырезать на нем морщины. В последних двух строках, однако, он утверждает, что над его стихами Время не властно:

Yet do thy worst, old Time: despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young[21].

Собственно говоря, в последней строфе стихотворения Бродский обещает М.Б. то же самое, что Шекспир обещает своему возлюбленному, — навсегда остаться в его стихах «без морщин», молодой и веселой, как цыганка-обманщица в «Цыганах» Я. Полонского[22]. «Ты пребудешь всегда» — неожиданно переходит он на высокий поэтический слог, вторя Шекспиру и используя глагол, появляющийся в двух переводах его сонетов у С.Я. Маршака:

Но время не сметет моей строки
Где ты пребудешь смерти вопреки.
(сонет 60)

Над смертью властвуй в жизни быстротечной,
И смерть умрет, а ты пребудешь вечно.
(сонет 146)[23]

Шекспировскую тему развивает и третий стих последней строфы — сентенция «Ибо время, столкнувшись с памятью, узнает о своем бесправии», поскольку победу над временем, о которой заявляет Бродский, способна одержать только память, запечатленная в поэтическом слове.

Как же в таком случае следует понимать заключительную строку стихотворения, которая отличается от предшествующего текста тем, что имеет сказуемые в настоящем времени и не обращена к М.Б.: «Я курю в темноте и вдыхаю гнилье отлива»? Из нее следует, что закат с его театральными эффектами ус-

---

И не лишит тебя твоей красоты, / И смерть не сможет похвастаться, что утащила тебя к себе во тьму, / Коль скоро в [моих] вечных строках ты будешь врастать в ход времени. / Пока человек дышит, а глаза его видят / Мои стихи будут жить и давать жизнь тебе».

21 Ibid. P. 42. Букв. пер.: «Что ж, бесчинствуй, старик Время; несмотря на твои злодейства, / Мой любимый останется в моих стихах вечно молодым».

22 Ср.: «Ворожейка бойка — / Воровская рука, / Да зато молода, черноокая! / Молода, весела...» (*Полонский Я.П.* Стихотворения и поэмы / Ред. и примеч. Б.М. Эйхенбаума. М.; Л.: Советский писатель, 1935. С. 193).

23 *Шекспир У.* Сонеты / Изд. подгот. А.Н. Горбунов, В.С. Макаров, Е.В. Первушина, В.С. Флорова, Е.В. Халтрин-Халтурина. М.: Наука, 2016. С. 194, 237. Еще одна любопытная параллель — шутливое послание И.И. Дмитриева «К *** о выгодах быть любовницею стихотворца» (1791), где поэт обещает своей Прелесте «лестную судьбу» — сказать о ней после ее смерти все, что «сказать Овидии могли, / И ты бессмертною пребудешь на земли. / Любовник твой тебя во храме Мнемозины / Между Глицерии посадит и Коринны» (*Дмитриев И.И.* Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Г.П. Макогоненко. Л.: Советский писатель, 1967. С. 267).

пел догореть, на океане начался отлив, обнаживший принесенные приливом водоросли и всякую гадость, которые издают гнилостный запах (в переводе уточняется: «rank seaweed»). Все эти образы легко истолковываются как символы угасшей любви, «отлива» чувств, старения и умирания. Согласно Сергею Кузнецову, у постаревшего Бродского «прошлое перестало вызывать страдания, грусть или тоску. “Дорогая, я вышел” — это “прощание” человека, который почти забыл женщину, к которой обращены его прощальные слова» [Kuznetsov 1999: 218]. Более того, Кузнецов видит в стихотворении решительный отказ от роли одинокого романтического поэта, тоскующего по своей возлюбленной. Мне кажется, что это не совсем верно. Анаграммированное в тексте имя Марина, отсылки к классической теме бессмертия для возлюбленной через посвященные ей стихи, аллюзия на «Brise Marine» Малларме, введенная в английский автоперевод, — все это свидетельствует о том, что Бродский резко разделял пошлую прозу жизни, где люди стареют и глупеют, и высокую правду поэзии; биографическую М.Б., которая, как и он сам, подвержена разрушительной силе времени, и М.Б., которая всегда пребудет в его стихах. В этом смысле М.Б. действительно повезло — памяти о ней, сохраненной в поэтическом слове, подобно памяти о Лесбии, Кинфии или «смуглой леди сонетов», суждено если не бессмертие, то долгое послесмертие. «Я, как мог, обессмертил / то, что не удержал» — сказал об этом сам Бродский в «Строфах» 1978 года («Наподобье стакана…», I, 406).

Библиография / References

[Венцлова 2012] — *Венцлова Т.* Собеседники на пиру. Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

(*Ventslova T.* Sobeseniki na piru. Literaturovedcheskie raboty. Moscow, 2012.)

[Гаспаров 1997] — *Гаспаров М.Л.* Катулл, или изобретатель чувства // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 3 т. Т. 1: О поэтах. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 82—110.

(*Gasparov M.L.* Katull, ili izobretatel’ chuvstva // Gasparov M.L. Izbrannye trudy: In 3 vols. Vol. 1: O poetakh. Moscow, 1997. P. 82—110.)

[Крылова 2006] — *Крылова С.* Образ «разжалованной» Музы в поздней лирике И. Бродского // «Чернеть на белом, покуда белое есть…». Антиномии Иосифа Бродского / Науч. ред. Т.Л. Рыбальченко. Томск: PaRt.com, 2006. С. 53—68.

(*Krylova S.* Obraz “razzhalovannoy” Muzy v pozdney lirike I. Brodskogo // “Chernet’ na belom, pokuda beloe yest’…”. Antinomii Iosifa Brodskogo / Ed. by T.L. Rybal’chenko. Tomsk, 2006. P. 53—68.)

[Лосев 2008] — *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008.

(*Losev L.* Iosif Brodskiy. Opyt literaturnoy biografii. Moscow, 2008.)

[Медведева 2010] — *Медведева Н.Г.* К семантике «последнего стихотворения» в поэзии Бродского. II. «Не пойми меня дурно…» (стихи к М.Б.) // Вестник Удмуртского университета. История и филология. 2010. Вып. 4. С. 84—95.

(*Medvedeva N.G.* K semantike “poslednego stikhotvoreniya” v poezii Brodskogo. II. “Ne poymi menya durno…” (stikhi k M.B.) // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Istoriya i filologiya. 2010. No. 4. P. 93—94.)

[Рагозина б.г.] — *Рагозина К.* Перевод незаконченный и неудачный… // https://spintongues.vladivostok.com/ragozina.htm (дата обращения: 07.02.2025).

(*Ragozina K.* Perevod nezakonchennyy i neudachnyy… // https://spintongues.vladivostok.com/ragozina.htm (accessed: 07.02.2025).)

[Ряпина 2010] — *Ряпина Т.В.* Поэтика неназывания в сборнике И. Бродского «Часть

речи» // Семантика имени (Имя-2) / Отв. ред. Т.М. Николаева. М.: ЯСК, 2010. С. 259—264.

(*Ryapina T.V.* Poetika nenazyvaniya v sbornike I. Brodskogo “Chast’ rechi” // Semantika imeni (Imya-2) / Ed. by T.M. Nikolayeva. Moscow, 2010. P. 259—264.)

[Топоров 1987] — *Топоров В.Н.* К исследованию анаграмматических структур (анализы) II. «Скрытое» имя в русской поэзии // Исследования по структуре текста / Отв. ред. Т.В. Цивьян. М.: Наука, 1987. С. 193—238.

(*Toporov V.N.* K issledovaniyu anagrammaticheskikh struktur (analizy)… II. “Skrytoe” imya v russkoy poezii // Issledovaniya po strukture teksta / Ed. by T.V. Tsiv’yan. Moscow, 1987. P. 193—238.)

[Kuznetsov 1999] — *Kuznetsov S.* “Darling, Tonight I Went Out Late…” // Joseph Brodsky: The Art of a Poem / Ed. by L. Loseff and V. Polukhina. New York: Palgrave, 1999. P. 207—224.

[Rulyova 2020] — *Rulyova N.* Joseph Brodsky and Collaborative Self-Translation. London: Bloomsbury Academic, 2020.

[Venclova 1985] — *Venclova T.* А.А. Фет. «Моего тот безумства желал…» // Russian Literature. 1985. Vol. XVII. P. 87—110.

[Venclova 1986] — *Venclova T.* Неустойчивое равновесие: восемь русских поэтических текстов. New Haven: Yale Center for International and Area Studies, 1986.

Лев Оборин

«Растительность» Анатолия Наймана:

К ПОЭТОЛОГИИ РАЗВЕТВЛЕНИЯ

Lev Oborin

Anatolii Naiman's "Vegetation": Towards a Poetology of Branching

Лев Оборин (Калифорнийский университет в Беркли, MA) lev_oborin@berkeley.edu.

Ключевые слова: Анатолий Найман, поэзия, научная поэзия, поэтология, растительность, разветвление, семантика метра, экфрасис, элегия, ахматовские сироты

УДК: 82.14
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_272

В статье рассматривается стихотворение Анатолия Наймана «Растительность» в контексте всего творчества поэта, отдельно — его позднего периода. Три части стихотворения интерпретируются как рефлексия по поводу трех возможностей поэтического письма, которые развивали сам Найман и его ближайшие современники: рассуждая о природном круговороте жизни и смерти, поэт последовательно обращается к элегии, философскому эссе в стихотворной форме и к «научной поэзии»: если первая часть стихотворения возводится к романтической меланхолии, то вторая и третья — к поэтике европейского барокко. Все эти возможности разрабатывались «ахматовскими сиротами» и кругом близких им авторов; Найман в «Растительности» делает попытку подвести итог этим поискам, сообщая каждой части стихотворения свой стилистический обертон.

Lev Oborin (MA, University of California — Berkeley) lev_oborin@berkeley.edu.

Key words: Anatolii Naiman, poetry, scientific poetry, poetology, plants, branching, semantics of meter, ekphrasis, elegy, Akhmatova Orphans

UDC: 82.14
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_272

The article examines the poem "Vegetation" by Anatolii Naiman in the context of his poetics, and in particular of his late period. The poem's three parts are interpreted as reflections on three possibilities of poetic writing developed by Naiman and his contemporaries: in discussing the natural cycle of life and death, the poet alternately employs elegy, philosophical essay in verse form, and scientific poetry. While the first part of the poem can be traced back to Romantic melancholy, the second and third parts refer to the poetics of the European Baroque. All of these possibilities were developed by "Akhmatova's Orphans" and other poets of the Soviet underground; in "Vegetation", Naiman attempts to summarize these explorations, giving each part of the poem its own stylistic overtone.

Анатолий Найман

Растительность

1. Сезон

Оба апрельские — я и растительный
мир, бессердечный, нагой, обольстительный
в генеалогиях дров и деревь,
давка колосьев, веток симпозиум,
жесть камуфляжная вёсен и осеней.
червы младенчества, обморок треф.

Новую вскрой нам колоду, поручица-
девственность. Дай пошептать, как получится.
Плюнь на словарь, самый лепет любя:
что-то под хлопанье зала и знамени,
что-то под тягу каминную пламени.
Речь — для себя, для себя, для себя.

Рифма пехоту военно-зеленую,
синькой и золотом рвань соблазненную,
делит на десять, множит на два:
липа, пиле обреченная высями,
в дебрях кромешных рассветные лысины,
нежных травинок бабка ботва.

Райские полной отмеряны чашею
яблочки, сумерки, сны одичавшие.
Роща трубит, что в казне ни копья.
Цивилизация времени рушится.
Вновь не у дел мы. С медалями лужица —
зеркало славы. Сезона. Себя.

6 июля 2014

2. Липа Никоновых

Липа столетняя падала без свидетелей.
Только от столкновенья веса ее с землей
дуновенье промчалось. Хозяина нервы ответили
как на огонь: дыханье забило золой.

Гибель — в цеплянье за низ с тяготеньем кверху:
к небу. Воздух-то воздух, но ведь над воздухом дух.
Ангел, неведомый людям, дерево ставит как веху
взлета — скелета твари, чей позвоночник сух.

Всё, что ветром колышется, соприродно флагу,
Всё, что часть дерева, — пламени жгучий язык.
преет, вытягиваясь, сердцевина в бумагу,
на иероглиф лаптя не надерется лык.

Старый хозяин медленной гильотиной
бензопилы разрезает, как шею, ствол —
и тогда бездыханная вдруг предстает картиной
казни — плахой медовой вспыхивает пень-стол.

Старый хозяин был живописец. Липа
рубенсовски, в гуде пчел, сколько тому уж лет,
ему позировала. В благоуханном лифе,
в цветочных буфах писан ее портрет.

Темячко вон где. В росте моментном как в страсти
древесина и есть растительная душа.
Чуждая нам — липе не скажешь здрасьте.
Разом падают обе, соседский забор круша.

8 июля 2014

3. Пересмотр Ламарка

Вьюнок плюща — кузен дождевого червя
покрас только зелен и скорость движенья ниже,
а так, ползком и маршруты чутьем кривя —
родня и ровня. И герб, а не нувориши —
от первых дней, от да-будет, от хорошо.
Смотрю — и состав мой, какой-никакой мой гений,
мой мозг и соки — я то есть — сказать общо —
конгломерат растительных норм растений.

9 июля 2014

Поздние поэтические сборники Анатолия Наймана нечасто вызывали критические отзывы — гораздо больше внимания привлекала его проза, особенно когда ее понимали как достоверную или недостоверную мемуаристику. Рецензенты, добиравшиеся до новых наймановских книг стихов, сделали несколько замечаний, — которые кажутся точными и при этом друг другу противоречат: «По стилю, по сочетанию жестко… реалистических деталей и тонкой духовности эти стихи отказываются от опыта акмеизма»; «…оставаясь в рамках широко понимаемой постакмеистической поэтики, Найман все более и более фокусируется на придании стиху большей жесткости и четкости, на максимальном отказе от второстепенных деталей, лишних эпитетов, на прозаизации стиха»[1]. На сборник «Подношение Гале»[2], в который вошло интересующее нас сегодня стихотворение «Растительность», откликнулся Эмиль Сокольский — и его рецензия не была сочувственной:

> Стихи Наймана очень похожи на прозу. Умную, тщательно продуманную, написанную с напряженной заботой о литературности, о сложности высказывания, об оригинальности. Одним словом — демонстрация холодного мастерства, без вздоха вдохновения, при строгом контроле речи, которой неведомо забвение хоть в печали, хоть в радости[3].

В этом отзыве есть некое зерно справедливости — в первую очередь это касается замечания о схожести стихов с прозой. Вообще говоря, для автора, кото-

1 *Бобышев Д.* Блеск на острие. О стихах Анатолия Наймана // Знамя. 2008. № 3. С. 216; *Давыдов Д.М.* Хроника поэтического книгоиздания в аннотациях и цитатах. Февраль — май 2006 // Воздух. 2006. № 2. С. 167.

2 *Найман А.Г.* Подношение Гале. М.: Рипол классик, 2015.

3 Книжная полка Эмиля Сокольского // Дети Ра. 2016. № 11 (145) (http://www.detira.ru/arhiv/publication.php?id=17515 (дата обращения: 28.06.2024)).

рый прозой в последние десятилетия жизни активно занимался, такая конвергенция вполне объяснима, и в стихах «Подношения Гале» мы встречаем много напоминающих о прозе периодов: каталогов, развернутых размышлений. Но источник этой прозаизации — вполне поэтический. Например, поэтика перечисления, каталога не менее важна для Наймана, чем для Бродского, а в такой вещи, как «Растительность», Найман сознательно работает с русской поэтической традицией, добавляя еще один текст к корпусу русских элегий — в первую очередь к его философской, «аналитической», авторефлексивной части [Козлов 2012: 177, 186] — и к традициям элегии «сезонной» [Там же: 242—255], наследуя тем самым поэтам от Батюшкова и Гнедича до Заболоцкого, а заодно отсылая к прозаической классике и эссеистической манере письма. «Тщательно продуманная», «умная» (читай: слишком умная), особенно «холодная» — характеристики, применявшиеся и к поэзии Бродского. Эти характеристики могут быть и вполне положительными (отошлю, например, к эссе Олега Юрьева «Иосиф Бродский: ум»[4]).

Возвращаясь к словам Давыдова о постакмеизме, я хотел бы высказать предположение: с годами для поэта, следующего определенной манере — в случае Наймана постакмеистической, — становится все важнее поэтическое оправдание этой манеры, некое метапоэтическое высказывание. В свете этого предположения поздняя элегия в позднем сборнике читается как подведение итогов, смотр возможностей — а возможно, и присяга на верность одной из них.

Стихотворение «Растительность» (2014), кажется, можно трактовать как обозрение — и применение — трех разных возможностей письма, так или иначе ассоциирующегося с работой «ахматовских сирот» и пересекавшихся с ними поэтов ленинградского андеграунда. Несмотря на то что во всех частях «Растительности» мы встречаем характерные для поэзии Наймана приемы — скажем, второй и третьей частям присущ усложненный почти до степени неудобочитаемости синтаксис, фразы, нагруженные вставными предложениями, — разница между тремя частями стихотворения и в просодии, и в стилистической ориентации вполне ощутима.

Сама идея представления поэзии как древа с расходящимися ветвями не нова; в критических выступлениях очень разных теоретиков встречается сопоставление с таким деревом русской поэзии XX века, где от единой традиции отходят мощные ветви модернистских «измов», до поры до времени — примерно до 1960-х — сохраняющие между собой связь, а затем разветвляющиеся еще дальше, с учетом неестественного для «нормального» литературного процесса деления литературы и поэзии на подцензурную, неподцензурную и эмигрантскую [Кузьмин 2008: 4; Лён 1987]. Это классификаторское и политическое ветвление Наймана занимает мало, если занимает вообще. Важнее для него показать, что те образы, которые можно причислить к вечным, изначальным поэтическим символам (сошлюсь на труды Ольги Фрейденберг [Фрейденберг 1997: 63, 181]), остаются живыми и работающими в текстах разной стилистики и разной субъектной структуры.

Мотив флоры в найамановских стихах присутствует с самых ранних лет (один из первых, неопубликованных сборников поэта называется «Роща»); де-

4 *Юрьев О.А.* Иосиф Бродский: ум // Юрьев О.А. Заполненные зияния: Книга о русской поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 79—84.

рево и лес — среди самых частых у него образов. Они ассоциируются, как правило, с экзистенциальной ситуацией перехода, вполне в соответствии с представлениями о функции леса в фольклоре, многократно отраженными в литературе: так, «Сентябрьскую поэму» Найман начинает с реминисценции из Данте: «Я заблудился в можжевеловом лесу»[5]. Изменение облика леса — предчувствие зимы и смерти (и здесь собиратель, кодификатор тропа — конечно, Пушкин с «Осенью»):

Словно ветер дунул наконец-то,
и с небес посыпалась листва,
и лишась последнего соседства,
зачернели прутья естества.

И на этот клен не то осину
прямо выводила колея.
Как через плетеную корзину
я взглянул — и все увидел я.

То, что в книге до сих пор хранилось,
то, что обещалось, то, что снилось,
то, чем только жил я, — и вдали
холмик свежевырытой земли.

1964[6]

Интересно, что в своем предисловии к неопубликованной «Роще» Михаил Мейлах выделяет это стихотворение как определяющее для главной поэтической темы Наймана — «восстановления реальности» [Мейлах 1985: 255]. О том, что означает это восстановление и не является ли оно скорее конструированием реальности нового порядка, можно сделать вывод из других «растительных» текстов Наймана. Часто растительный мотив вплетается у него в экфрасис[7] — что лишь усиливает мотив пограничья: границе между жизнью и смертью соответствует граница между искусством и реальностью, изображением леса и наполнением этого символа. Так, в «Гобелене» пасторальный облик музыканта, выходящего на опушку леса, подсвечивается — не без политических импликаций — «смертельной тоской»; в «Картине в раме», с очевидностью посвященной памяти Ахматовой, «две фигуры бредут через реденький лес, / это я и прекрасная старая дама»[8]. Лес, каким бы реденьким он ни был (возможно, Найман здесь отсылает к «мелкому, нищенскому» ольшанику, предваряющему кладбищенский лес в «Августе» Пастернака) — все же стихия, а не упорядоченная флора. Диалектика искусства и природы, попытка упорядочить природу возникает в другом стихотворении сборника «Сентиментальный марш» — «Деревьях». Давая характеристики деревьям («Вяз — вдовец, беспартийный, литовец, / Ясень — из неимущих, толстовец…»),

5 *Найман А.Г.* Незваные и избранные. М.: Клуб 36.6, 2012. С. 448.
6 Там же. С. 467.
7 О тесной связи поэтологии и экфрасиса см. недавнюю работу, рассматривающую эту связь на примерах современной русской поэзии: [Житенёв 2022].
8 *Найман А.Г.* Незваные и избранные. С. 389, 411.

поэт объявляет, что «лиственниц хрупкая хвоя / долговечней, чем крепкая Троя». Здесь имеется в виду не только вечное обновление «младой жизни, играющей у гробового входа», но и культурные коннотации деревьев: ведь лиственница в самом деле — дерево, ассоциируемое с долговечностью (можно вспомнить, например, представление о том, что на лиственничных сваях построена Венеция). Парадоксальным образом, однако, упорядочивание ведет к разрушению: стихотворение заканчивается картиной гибели леса под топорами лесорубов, запустением, уничтожающим всю дикорастущую сложность: «Что пленительным будущим было — / ветром сдуло, дождями размыло, / под ногами крошится золою, / и мучительно будет былое»[9]. Уничтожение великолепного каталога природы — действие человеческое и в безоценочном смысле культурное. «Высокая» же культура может извлекать из этого действия уроки: таков хрестоматийный финал «Трех смертей» Льва Толстого, к которому, как кажется, отсылает финал второй части наймановской «Растительности». При этом не всегда такие уроки идут на пользу: у наймановской риторики возможна подкладка, второе дно. Так, в стихотворении «Механизм фотографии», написанном уже в 2000-е годы, Найман вновь обозначает черту между реальностью и искусством, показывая, как фатально фотоснимок разросшегося растения не равен самому растению: «…сколок вида / опустошен. Обескровлен. В заглохший сад / переиначен вульгарно», — и тут же все-таки демонстрируя восхищение героя изображенным кустом: «Как же он свеж! Как он густ! Как воздушен! Как пуст!»[10] (обратим внимание, что Найман настойчиво использует традиционные рифмы к слову «куст», как бы обрисовывая его проверенным способом, подчеркивая его присутствие).

В стихотворении «Растительность» интересна в первую очередь его трехчастная, разветвленная структура. Для идейного плана трехчастных текстов или текстов, легко членимых на три части (например, сонетов) характерна гегельянская схема «тезис — антитезис — синтез»[11]. В стихотворении Наймана такая схема неочевидна: скорее, если смотреть на него с точки зрения субъектной организации, тут подходит схема с чередованием интроспекции, взгляда наружу и вновь интроспекции; если быть совсем точным, в первой и третьей частях стихотворения интроспекция смешана с внешним наблюдением, поскольку говорящий сопоставляет себя с растительным миром. Во второй же части его взгляд обращен только на внешний мир, в котором гибнет липа, — напрашивающаяся параллель с человеческой жизнью и смертью не проговаривается, а остается как бы за кадром.

Такому чередованию субъектности соответствует смена ритма и строфики. «Сезон» написан дольником на основе четырехстопного дактиля с рифмовкой ААВССВ — ритмически близки, но не идентичны этому такие тексты, как «Пироскаф» Баратынского (и несколько стихотворений, напрямую адресующихся к «Пироскафу», у Кушнера и Кублановского), «В полном разгаре страда деревенская…» Некрасова, «На смерть Жукова» Бродского, «Глупый мой сон,

9 Там же. С. 421—422.

10 Там же. С. 81.

11 О сонетной структуре см.: [Гаспаров 1972: 67]. О применимости этой гегельянской схемы к «сюжету» человеческой жизни, отображенному в классической литературе, см., например: [Frye 1990: 230].

неразумная дрёма...» Тарковского и «Ранняя осень» Брюсова[12]. Последняя ближе всего к «Сезону» по тематике: и Брюсов, и Найман описывают финал «растительного сезона», только если Брюсов делает это вполне идиллически, то для Наймана медали опавших листьев — символ конца жизни, подведения итогов. Так или иначе, все эти тексты восходят к жанру элегии с характерным для нее сопоставлением смены сезонов и этапов человеческой жизни. Любопытно, что близкий метр — четырехстопный дактиль с женскими клаузулами — Михаил Гаспаров в «Метре и смысле» называет «размером-неудачником», размером, который «не смог выработать достаточно разнообразных семантических окрасок и который поэтому был обречен на самоповторение и безвременно увял» [Гаспаров 2012: 246]. Рассматривая стихотворения, написанные этим размером, Гаспаров подчеркивает, что неизбежно приходится дополнять материал текстами с другими видами клаузул, и на основе анализа классических стихотворений Лермонтова, Никитина, Полонского называет основной мотив, основную семантическую окраску четырехстопного дактиля в XIX веке: горькая жизнь, «горе вообще». Между тем в конце XIX века формируется противоположная тенденция: стихотворение, окрашенное светлыми эмоциями, которые связаны с мотивами наблюдения за природой, ее обновлением (как правило, на меньшем временном отрезке — например, речь может идти о наступлении дня); среди авторов, работавших с этими мотивами, — Сологуб и Бальмонт [Там же: 258—261].

Диалектика между этими двумя эмоциональными регистрами отчасти составляет интригу «Сезона»: обозначая начало и конец периода соответственно в начале и конце стихотворения (апрель — месяц рождения автора и месяц начала вегетации; осень — конец сезона и «осень жизни» — конец себя), в промежутке между стартом и финишем Найман в каждой строфе смешивает приметы весны и осени, мотивы жизни и смерти, мажорные и минорные коннотации. Обольстительность соединяется с наготой (что работает для человека, но не очень-то — для растительного мира: образ нагих ветвей связан с сезоном холода, растительной спячки и далек от идеи фертильности), дружественный симпозиум с военными действиями, юные нежные травинки с их «бабкой» ботвой, дерева — с дровами (то есть живые деревья с мертвыми). Это перемешивание, или, можно сказать, тасовку, Найман оправдывает, вводя мотив карточной игры с ее случайностным характером («А перед ним воображенье / Свой пестрый мечет фараон» — так Пушкин описывает игру воспоминаний о прошлом, обуревающих Онегина). Карточные масти Найман уподобляет листьям в разных стадиях жизни — от только что проклюнувшихся до опавших (звуковая ассоциация «упавший в обморок» — «опавший»).

---

12 И Баратынский, и Найман используют четырехстопный дактиль с усечениями в середине строки, но Найман, в отличие от Баратынского, пользуется дактилической клаузулой в строках АА и СС. Некрасов соблюдает правильность дактиля, но вводит разностопность, а в последних двух строфах переходит на рифмовку АВАВ. Бродский, ориентирующийся на стих Державина, предлагает схему рифмовки, отличную и от Державина, и от Баратынского. Отличается схема рифмовки и у правильного дактиля Брюсова (АВАВАВ). Такая же, как у Наймана, схема рифмовки в стихотворении Тарковского, но он, как и Баратынский, пользуется только женскими и мужскими клаузулами и прибегает к правильному дактилю безо всяких усечений. Вольно расставляя усечения, Найман приближается к ритмической свободе Баратынского — при этом сохраняя традиционную меланхолическую интонацию «сезонной» элегии.

Попытка выйти из этой круговерти связана с желанием начертить внятную линию судьбы — которая должна вырасти из карточного гадания; этот жест как бы начинает все заново (отсюда слово «девственность», семантически связанное с образом вскрываемой колоды карт). Казалось бы, таким образом в стихотворении появляется мотив преодоления, и средство для этого преодоления — отказ от конвенциональной речи, от «словаря»: подлинной оказывается речь для себя, которой словарная соотнесенность с читательским пониманием не нужна. За этим следует самая насыщенная внутренними и неочевидными ассоциациями третья строфа — таким образом, «речь для себя» оказывается мандельштамовским «мышлением опущенными звеньями»[13]. С этой внутренней работой мышления связаны внешние проявления, выраженные в числительных: «десять» может пониматься как адресация к печатающим пальцам, «два» — к глазам поэта. Глаза, однако, и подводят, сразу замечая, что природная логика, в конце концов ведущая к «закрытию сезона», то есть к смерти, победит. Глаза замечают липу, обреченную пиле (слоговая палиндромичность «липа — пила» подчеркивает эту обреченность-обрученность), — ту самую липу, которая появится во втором тексте; «лысины» рассвета, показывающие, что густая листва начинает редеть; наконец, «бабку ботву»: слово «бабка» недвусмысленно говорит о старости. Весь парад ассоциаций в конце концов приходит к выводу о том, что попытки преодолеть природную логику бесполезны: «Цивилизация времени рушится», и сезон завершается вместе с человеком. Некой нотой надежды, соответствующей модернистскому «оптимистическому» варианту семантического ореола этого метра, звучит слово «вновь» — указывающее на тривиальную вещь: новая старость означает и новое возрождение. Многозначное же слово «мы» может и подчеркивать единство «меня» и «природы», и означать «мы, люди», достигшие нового предела жизни, обозначенного окончанием вегетации.

> Орфический «круг рождения» и «круг возраста», а также «колесо неизбежности» заложены именно на таком представлении; смерти, как чего-то безвозвратного, нет; все умирающее возрождается в новом побеге, в приплоде, в детях. С этим представлением слито и другое: тождество человека и животного с растением. Как вегетация, человеческая жизнь то быстро увядает, то снова цветет, —

пишет Фрейденберг в «Поэтике сюжета и жанра» [Фрейденберг 1997: 63].

Следующая часть триптиха, «Липа Никоновых», написана еще более расшатанным, весьма вариативным дольником, вновь на дактилической основе; этот стих больше приближен к просодии, разрабатываемой в конце XX — начале XXI века: в качестве примеров можно назвать Бродского, Алексея Парщикова и Бориса Херсонского. От элегического настроя мало что остается: перед нами текст-наблюдение, текст практически обезличенный, и эта обезличенность подчеркивается первой же строкой: «Липа столетняя падала без свидетелей». Найман отсылает здесь к известному философскому мысленному эксперименту («Слышен ли звук падающего дерева в лесу, если никого рядом нет?»), часто — и ошибочно — возводимого к солипсическим идеям Джорджа Беркли. Здесь, однако, восприятие не обрублено окончательно: колебание воздуха от падения дерева достигает хозяина сада, ощущающего это падение как

13 *Герштейн Э.Г.* Воспоминания. СПб.: Инапресс, 1998. С. 19.

катастрофу (и здесь в голову приходит другой английский мем — высказывание Джона Донна о том, что ни один человек не остров; гибель дерева ощущается как личная трагедия). В описываемом происшествии легко найти биографический субстрат: Никоновы — это семья художника Павла Никонова, соседа Наймана по деревне Алексино в Тверской области. Падение дерева — трагедия для художника, что возвращает нас к идее экфрасиса: перед нами будто бы описание изуродованного, погубленного пейзажа («Старый хозяин был живописец. Липа… ему позировала»). Слово «картина» в предыдущей строфе, употребленное в значении «вид», усиливает это взаимопроникновение экфрасиса и реальности.

Простой сюжет — падение липы и распил ее ствола — оказывается отправной точкой, центром ассоциаций, которые как бы расходятся от сердцевины концентрическими кругами, захватывая все новые области — или, если использовать другое «древесное» сравнение, ответвляются от поваленного ствола. Одна из ветвей касается уже обозначенной темы смерти, присоединяя к естественной смерти внезапную гибель: таким образом, в системе дихотомий «природа — человеческая жизнь» еще одно явление получает соответствие. Следующая область — своего рода геометрическая метафизика, взаимосвязь вертикали и горизонтали. Дерево тянется к небу, то есть к Богу; оно и посажено Господним посланником в порядке овеществления идеи восхождения; здесь имеет смысл вспомнить, что крест и древо в Евангелии могут быть синонимичны («Он грехи наши Сам вознес телом Своим на древо, дабы мы, избавившись от грехов, жили для правды: ранами Его вы исцелились», 1-е Петра 2:24); крест со своим основанием и перекладинами есть соединение вертикали и горизонтали, жизни и смерти. Стихотворение Наймана превращается в парад метонимий: дерево последовательно уподобляется кресту, флагштоку и флагу, пламени (и это особо любопытный пример метонимии: губимое как губящее), производимым из него инструментам письма, плахе (еще одна тонкая метонимия: часть казнимого как место казни). Все это нанизывание высвобождает огромный смысловой потенциал: умершее и рассекаемое дерево продолжает генерировать одно значение за другим, пусть даже считывание этих значений все сложнее (в более раннем стихотворении «Слово» из того же сборника читаем о слове, «твердящем через пень-колоду азы / отчаяний и иллюзий»[14]; и «пень», и «колода» появляются в «Растительности»). Ну а в пуанте стихотворения Найман сводит воедино сниженное и возвышенное — точнее, как бы возвышает сниженное: «В росте моментном как в страсти / древесина и есть растительная душа», — обрубленный ствол как фаллический символ и дух дерева, дух жизни неотделимы друг от друга. Жизнь и смерть связываются воедино внутри одного текста, и когда речь идет о гибели внезапной. Пафос перечисления — не хаотического, а логично организованного, вкупе с ироническим уподоблением высокого и низкого, с рассуждением о геометрии, с расшатанным дольником на основе длинного трехсложника, — кажется, указывает на Бродского как поэтический ориентир второй части триптиха. Можно попробовать указать и на конкретный текст, к которому обращается Найман: это «Исаак и Авраам», центральный образ которого — куст:

14 *Найман А.Г.* Подношение Гале. М.: РИПОЛ классик, 2015. С. 10.

По сути дела, куст похож на всё.
На тень шатра, на грозный взрыв, на ризу,
на дельты рек, на луч, на колесо —
но только ось его придется книзу.
С ладонью сходен, сходен с плотью всей.
При беглом взгляде ленты вен мелькают.
С народом сходен — весь его рассей,
но он со свистом вновь свой ряд смыкает.
С ладонью сходен, сходен с сотней рук.
(Со всею плотью — нет в нем только речи,
но тот же рост, но тот же мир вокруг.)
Весною в нем повсюду свечи, свечи[15].

Итак, первая часть триптиха работала с традиционным соположением вегетации и человеческой жизни, параллелизм которых благодаря перемешиванию различных элементов лишь маскируется, но не устраняется. Вторая часть задействует экстенсивную разработку образа и мотива, нагромождение разных образов по принципу метонимии; такой метод восходит к барокко английских поэтов-метафизиков, на русской почве успешнее всего воспроизведенному Бродским. И та и другая «ветвь» письма может трактоваться не только как медитация на тему жизни и смерти, но и как поэтологическое высказывание, демонстрация потенциалов разных типов письма. Слова «речь», «бумага», «язык», мотив невозможности установления коммуникации («липе не скажешь здрасьте») — все это подсоединяет к метафизике метапоэтику.

С чем же мы имеем дело в третьей части? Логично предположить, что с интенсивностью, углублением, сгущением образности. В «Пересмотре Ламарка» Найман продолжает работать с барочной поэтикой — в ее, так сказать, научном изводе. Наукообразные лексика и синтаксис («конгломерат растительных норм растений» — и это последняя, теоретически самая «ударная» строка!), сочетание естественно-научного дискурса и мотивов геральдики и генеалогии, ломоносовское «сопряжение далековатых идей», форма восьмистишия — все это напоминает о герметичной поэтике Михаила Ерёмина, развивавшейся параллельно работе «ахматовских сирот» (сравним «Пересмотр Ламарка» с ерёминским текстом, написанным в 2017 году: «…зелень крон / Раскидиста в общественном саду́, / И не крова́вей прочих дланеви́дный / Опа́д на зазабо́рной собственности / Разбогатевшего (На чём?)»[16] — здесь появляется не фигуральный, а реальный нувориш, присвоивший участок земли с соответствующей растительностью). На главный источник текста Найман указывает сам, но указание это можно считывать двояко: это и концепции Жан-Батиста Ламарка, разумеется устаревшие согласно современной эволюционной теории, и стихотворение Осипа Мандельштама «Ламарк». Что же пересматривает Найман?

Ход мысли в этой части триптиха можно пересказать так: плющ и червь схожи между собой и формой, и ползущим движением, и некоей интенцией,

15 Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. / Общ. ред. Я.А. Гордина, сост. Г.Ф. Комаров. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 255.

16 *Еремин М.Ф.* Стихотворения / Предисл. С. Завьялова, послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 325.

подсказывающей им, как лучше двигаться; относительная примитивность плюща и червя — свидетельство их древности, принадлежности к некоей корневой, изначальной природе (в отличие от «нуворишей», к которым, возможно, принадлежит и созданный в последнюю очередь человек; отметим, что лист плюща — нередкий элемент геральдики, а производное от «червя» слово «червленый» — часть ее словаря); я и сам похож на конгломерат растений в своих жизненных функциях. Идея о родстве плюща и червя на первый взгляд кажется эзотерической и фантастической, оправданной больше поэтической метафорикой, чем позитивным знанием, но достаточно вспомнить современную генетику, чтобы убедиться, что Найман не так уж неправ; в конечном итоге, у плюща и червя есть общий предок. Итак, мы приходим к опять же тривиальной мысли (в конце концов, и червь, и растение, и поэт обладают метаболизмом и, следовательно, принадлежат к биоте, к наддомену «Жизнь»), но эта мысль — продукт стремительного развития науки, а не тысячелетних наблюдений, восходящих к доисторическим временам. Мышление эпохи модерна в этом коротком стихотворении — общепринятая парадигма, ссылки на библейский миф творения («да будет», «хорошо») только поддерживают ее. Общность же червя, растения, человека — мысль, разумеется, антиламаркистская и в то же время противостоящая Мандельштаму. Ламарк вслед за Аристотелем постулировал существование лестницы существ, приводя эту модель в качестве доказательства эволюции; не отрицая творения, ламаркисты полагали, что человек его венец, поскольку он сложнее всех устроен, будучи продуктом приспособления к самым сложным условиям. Мандельштам в «Ламарке» ставит эту мысль с ног на голову, декларируя желательность умаления, возвращения к (говоря словами из его «Silentium») пене, «первооснове жизни». Найман приводит эти крайности к некоей середине — и к соответствию современной научной и философской мысли, согласно которой нет ценностной иерархии живых существ (см.: [Шеффер 2010]), а жизнь в самом деле пронизана родственными связями. Зеленый цвет упорно-живого вьюна противопоставлен «зеленой могиле» в стихотворении Мандельштама; гибель ничего не значит, покуда существует семья; даже после смерти человеческое тело подвластно биологическим законам.

Барочно-научное письмо, работающее с научной истиной как с изящным откровением-концептом, — третья ветвь, отходящая от нашего ствола. Вся «Растительность» теперь представляется не просто трехчастной элегией, но тремя взаимосвязанными поэтическими эссе (вот где всплывает замечание рецензента о «прозаичности» наймановской поэзии): предмет одного — интроспективный самоанализ на фоне традиционнейшего сопоставления человеческой жизни и смены сезонов; предмет второго — взаимообратимость смерти и жизни, произведение искусства, способное даже своей гибелью, своим отсутствием высвободить потенциал этого искусства (а кроме того, побудить к письму); предмет третьего — секрет биологического родства, подтверждающий поэтическое наитие на основе наблюдения отдаленных сходств. Если же обратиться к формам этих поэтических эссе, выяснится, что они, эти формы, автореференциальны: они несут в себе память о работе предшественников и современников и отсылают к разным эпохам поэтического творчества, вписанным в большую историю магистральной ветви русской поэзии. Именно в этом смысле «Растительность» и другие поздние стихи Наймана постакмеистичны. Игорь Гулин, рассуждая о термине «постакмеизм», выделяет его глав-

ную черту: «...относительная традиционность формы воспринимается как признак культурной рефлексии, а не инерции, нормативности»[17]. Это означает, что форма может и должна варьироваться, чтобы не застывать в поэтическом пассеизме. Найман, работая с очень традиционными темами, избегает пассеизма именно потому, что разветвляет свою мысль, придает каждой ветви свой стилистический оттенок — целиком используя формальные возможности, которые предоставляет тернарная структура.

Библиография / References

[Гаспаров 1972] — *Гаспаров М.Л.* Сонет // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. / Гл. ред. А.А. Сурков. Т. 7: «Советская Украина» — Флиаки. М.: Советская энциклопедия, 1972. Стб. 67—68.

(*Gasparov M.L.* Sonet // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya / Ed. by A.A. Surkov. Vol. 7. Moscow, 1972. Cols. 67—68.)

[Гаспаров 2012] — *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М.: Фортуна ЭЛ, 2012.

(*Gasparov M.L.* Metr i smysl: Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pamyati. Moscow, 2012.)

[Житенёв 2022] — *Житенёв А.А.* Современная российская поэтология и проблема экфрасиса. Berlin: Peter Lang, 2022.

(*Zhitenev A.A.* Sovremennaya rossiyskaya poetologiya i problema ekfrasisa. Berlin, 2022.)

[Лён 1987] — *Лён В.* Древо русского стиха (принципы метапоэтики) // Часы. 1987. № 66. С. 104—140.

(*Lyon V.* Drevo russkogo stikha (printsipy metapoetiki) // Chasy. 1987. No. 66. P. 104—140.)

[Козлов 2012] — *Козлов В.И.* Русская элегия неканонического периода: очерки типологии и истории. М.: Языки славянской культуры, 2012.

(*Kozlov V.I.* Russkaya elegiya nekanonicheskogo perioda: Ocherki tipologii i istorii. Moscow, 2012.)

[Кузьмин 2008] — *Кузьмин Д.В.* Русская поэзия в начале XXI века // РЕЦ. 2008. № 48. С. 3—38 (https://polutona.ru/rets/rets48.pdf (дата обращения: 28.06.2024)).

(*Kuz'min D.V.* Russkaya poeziya v nachale XXI veka // RETs. 2008. No. 48. P. 3—38 (https://polutona.ru/rets/rets48.pdf (accessed: 28.06.2024)).)

[Мейлах 1985] — *Мейлах М.Б.* [О Наймане] // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Т. 2. Newtonville, MA: Oriental Research Partners, 1985. С. 255—262.

(*Meylakh M.B.* [O Naimane] // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: In 5 vols. / Comp. by K. Kuzminsky, G. Kovalev. Vol. 2. Newtonville, MA, 1985. P. 255—262.)

[Фрейденберг 1997] — *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста, общ. ред. Н.В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997.

(*Freidenberg O.M.* Poetika syuzheta i zhanra / Prep., ed. by N.V. Braginskaya. Moscow, 1997.)

[Шеффер 2010] — *Шеффер Ж.-М.* Конец человеческой исключительности / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

(*Schaeffer J.-M.* La fin de l'exception humaine. Moscow, 2010. — In Russ.)

[Frye 1990] — *Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays. Princeton, NJ; Oxford: Princeton University Press, 1990.

17 *Гулин И.* К настойчивому «теперь». Арсений Ровинский как поэт исторической травмы // Воздух. 2012. № 3—4. С. 230.

Юрий Левинг

Куда (и откуда) скачет всадница матраса?

ЕЩЕ РАЗ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЯХ «ПИСЬМА В ОАЗИС» БРОДСКОГО[1]

Yuri Leving

Where is the Mattress's Cowgirl Riding? On Joseph Brodsky and Alexander Kushner's Controversy around "Letter to an Oasis"

Юрий Левинг (Принстонский университет; PhD) yleving@princeton.edu.

Ключевые слова: поэзия, литературная полемика, поэт и власть, ахматовские сироты

УДК: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_284

В статье рассматривается история создания и публикации стихотворения Иосифа Бродского «Письмо в оазис», которое было первоначально адресовано поэту А.С. Кушнеру, но по просьбе адресата инициалы были сняты. Наряду с реконструкцией историко-литературного контекста, автор предлагает построчный комментарий стихотворения Бродского, показывая его устройство и интертекстуальные связи.

Yuri Leving (PhD; Princeton University) yleving@princeton.edu.

Key words: poetry, literary polemics, poet and power, Akhmatova's Orphans

UDC: 82(091)
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_284

The article examines the history of the creation and publication of Joseph Brodsky's poem "Letter to the Oasis," which was originally addressed to the poet A.S. Kushner, but at the request of the addressee the initials were removed. Along with the reconstruction of the historical and literary contexts, the author offers a line-by-line commentary on Brodsky's poem, showing its structure and intertextual connections.

Цель настоящих заметок — выйти за ареал литературного скандала, связанного с посмертной публикацией стихотворения Иосифа Бродского «Письмо в оазис» и снятием инициалов друга-стихотворца в dedicatio. Ниже мы продемонстрируем довольно сложное устройство этого поэтического текста и его интертекстуальную установку.

Полемический заряд стихотворения, сдетонировавший раньше предназначенного времени, не был точечно направлен против принявшего его как личный выпад современника, но вовлекал в радиус действия ряд предшественников по цеху и соратников из ближайшего круга «ахматовских сирот». В итоге поражающие элементы этой «кассетной бомбы» Бродского раздвинули рамки литературного диалога за счет перекрестных реминисценций к произведениям, объединенным несколькими темами: 1) противостояние поэта и власти (как часто бывает в поэзии, проецируемое на восточный тиранический извод последней); 2) выбор между изгнанием и конформистской позицией поэта и гражданина в несвободной стране; 3) любовь (в ее физиологическом

1 Автор приносит сердечную благодарность прочитавшим эту статью в рукописи и сделавшим свои замечания И. Виницкому, А.К. Жолковскому, Г.А. Левинтону, Е. Сошкину, Р.Д. Тименчику.

аспекте). Удовлетворенность Бродского поэтической конструкцией в итоге перевесила риски нанесения обиды номинальному адресату — поэту Александру Семеновичу Кушнеру.

Позиция Кушнера, вне сомнений, достойна уважения: несмотря на покоробившую его инвективу, после смерти Бродского он нашел в себе мужество подробно и по возможности без лишних эмоций резюмировать суть литературного конфликта[2]. Как предположил Лев Лосев в комментарии к «Письму в оазис» (далее ПвО), значение этого стихотворения для Бродского было глубже полемики с Кушнером, «его название стало названием всего последнего раздела последней книги»[3].

Письмо в оазис

Не надо обо мне. Не надо ни о ком.
Заботься о себе, о всаднице матраса.
Я был не лишним ртом, но лишним языком,
подспудным грызуном словарного запаса.

Теперь в твоих глазах амбарного кота,
хранившего зерно от порчи и урона,
читается печаль, дремавшая тогда,
когда за мной гналась секира фараона.

С чего бы это вдруг? Серебряный висок?
Оскомина во рту от сладостей восточных?
Потусторонний звук? Но то шуршит песок,
пустыни талисман, в моих часах песочных.

Помол его жесток, крупицы — тяжелы,
и кости в нем белей, чем просто перемыты.
Но лучше грызть его, чем губы от жары
облизывать в тени осевшей пирамиды.

История создания

Стихотворение было написано Бродским в конце 1991-го или в начале 1992 года[4] — согласно принятой версии, по следам чтения сборника эссе Кушнера «Аполлон в снегу». Кушнер лично подарил книгу Бродскому в ноябре 1991-го

2 *Кушнер А.* «Здесь, на земле...» (1996) // Кушнер А. Тысячелистник. СПб.: Русско-Балтийский информац. центр «Блиц», 1998. С. 219—310. Также в кн.: Иосиф Бродский. Труды и дни / Ред.-сост. Л. Лосев и П. Вайль. М.: Независимая газета, 1998. С. 154—206.

3 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост. и примеч. Л. Лосева. Т. 2. СПб.: Изд. группа «Лениздат»; Книжная лаборатория, 2017. С. 561. Далее ссылки даются на это издание, за исключением особо оговоренных случаев.

4 Pis'mo v oazis, drafts, [1991]. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky papers. GEN MSS 613. Series II. Box: 64. Folder: 1483—1484. Строго говоря, датировка

(«Он провожал нас [с Рейном] на улице, уезжавших в аэропорт, и долго, очень смешно и театрально убивался по поводу нашего отъезда, разыграв немую сценку: швырнул книжку, которую я ему подарил (“Аполлон в снегу”) на капот соседнего автомобиля, прижимая обе руки к сердцу, хватался за голову и т.д.»[5]). Два года спустя, осенью 1993 года, Кушнер с женой Еленой Невзглядовой (Ушаковой) посетили Бродского в его квартире в Нью-Йорке, много беседовали и гуляли вместе по городу. Слово Кушнеру:

> Примерно через месяц, уже в Петербурге, случайно, через Рейна, до меня дошли его стихи с посвящением А.К. «Письмо в оазис»… Эти стихи меня задели. И не только своей грубостью, но и странным обвинением в том, что я не печалился в те годы, когда за ним «гналась секира фараона». Рейн мне сказал, что получил эти стихи от Бродского вместе с другими — еще в Италии, летом, т.е. до моего последнего свидания и разговора с Бродским в ноябре в Нью-Йорке[6].

Хронология нуждается в уточнении: обширная подборка из трех десятков стихотворений Бродского под общим названием «Воздух с моря», включая совсем свежие (три текста датированы 1993 годом), появилась в майском номере «Нового мира» за 1994 год[7]. Под давлением Кушнера ПвО было снято, хотя остались другие тексты с посвящениями Е. Рейну, В. Шильц, В. Уфлянду[8]. Рейн не является самым достоверным информантом, и Бродский ПвО ему летом не передавал. Напомним, что в начале ноября 1993 года Рейн провел неделю в Венеции вместе со съемочной группой и молодыми режиссерами Е. Якович и А. Шишовым[9]. Вероятнее всего, копии стихов Бродский вручил ему, чтобы от-

---

на сохранившихся автографах автором не указана, а помета с помещенным в квадратные скобки годом принадлежит архивисту. В одной из двух папок вместе с ПвО хранится автограф позднего стихотворения «Что ты делаешь, птичка, на черной ветке…» (впервые: Новый мир. 1994. № 5) — порядок листков, как можно предположить, определен самим автором.

5 *Кушнер А.* «Здесь, на земле…» С. 279.

6 Там же. С. 285.

7 В ряде публикаций, затрагивающих поэтический конфликт, допущены ошибки; авторы, исходя из мемуаров Кушнера, подменяют год сочинения стихотворения годом публикации журнальной подборки в «Новом мире»; ПвО в «Новом мире» тогда опубликовано не было (*Кацов Г.* «…весело сидеть за письменным столом…». О радостной поэтике Александра Кушнера // Знамя. 2021. № 1. Цит. по: https://znamlit.ru/publication.php?id=7843 (дата обращения: 12.02.2025)). Возможно, неверная датировка Кацова восходит к работе О. Лекманова* (ср.: «В 1994 году Иосиф Бродский разразился яростным стихотворением “Письмо в оазис”»); там же — «знаменитый пастернаковский однотомник 1961 года» (на самом деле «Стихотворения и поэмы» вышли в свет в 1965-м). См.: [Лекманов* 2005].

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

8 Бродский сообщал Кушнеру 14 декабря 1993 года: «Я попросил Женюру передать новомирским, чтоб сняли инициалы, и это будет сделано. Никаких странностей (это слово написано неразборчиво. — *А. К.*) тут быть не может, ибо мне обещаны гранки. Можно, конечно, снять все стихотворение; но что-то мне в этой идее не нравится. Стихотворения мне не жалко, как ты можешь догадаться: ±16 строк ничего на свете не меняют. И если от (+) у тебя портится настроение, то ответ на это один: (?)» (*Кушнер А.* «Здесь, на земле…». С. 289).

9 Как пишет одна из создателей фильма, Рейн был и тем, кто помог организовать съемки документального фильма «Прогулки с Бродским» с участием поэта (Прогулки с Бродским и так далее. И. Бродский в фильме А. Шишова и Е. Якович. М.: Аст, Corpus, 2017. С. 21; 31—34).

дать в редакцию журнала, именно тогда, при личной встрече в Италии в середине осени, а не летом 1993 года, как полагал Кушнер. Данный порядок событий имеет значение, поскольку Кушнер не смог простить Бродскому того, что 20 ноября в Нью-Йорке он утаил от него факт передачи текста ПвО Рейну за несколько месяцев до их встречи («Ну, написал — так покажи, не держи камень за пазухой»[10]). Бродский все еще надеялся провести стихотворение в «новомирскую» печать с инициалами Кушнера. Не решившись показать его Кушнеру при очной встрече, возможно, он рассчитывал на то, что Рейн (наиболее близкий из его ленинградских друзей) выступит в деликатном вопросе медиатором[11]; впрочем, нельзя полностью исключать сценария, при котором Рейн безо всякой на то санкции показал текст ПвО до его обнародования, например чтобы подразнить того, кому он был адресован[12], — вызвав бурю негодования со стороны Кушнера, роковой звонок в Нью-Йорк и, как следствие, купюру посвящения в печати.

Когда Кушнер из разговора с Бродским понял, что стихотворение дорого автору с художественной точки зрения, а свидетели подготовки к печати весенней подборки 1994 года сохранили в редакционном портфеле текст ПвО (не говоря о списке Рейна) и рано или поздно предали бы сюжет огласке, у него не оставалось выбора, как опубликовать стихотворение самому. Приведя его в своей мемуарной прозе сразу в нескольких параллельных изданиях 1998 года[13], Кушнер постарался тем самым контролировать нарратив о литературной размолвке уже после смерти Бродского.

Ранняя редакция

Черновиков ПвО не сохранилось, за исключением двух машинописных копий с авторской правкой. Одна из них, обнаруженная в нижнем ящике письменного стола Бродского в квартире на Пиерпойнт-стрит (отметка о местонахождении была сделана при составлении описи документов, содержавшихся в месте последнего проживания поэта в Нью-Йорке), представляет интерес. Благодаря этой машинописи мы можем ввести в научный оборот дополнительную — предполагавшуюся быть последней — строфу стихотворения, в которой содержатся разночтения по сравнению с известной версией:

---

10 *Кушнер А.* «Здесь, на земле...». С. 285.

11 Бродский никогда не скрывал от Рейна сарказма по отношению к Кушнеру и Найману — в шуточном послании, написанном в Нью-Йорке 30 июля 1978 года, он так описывал квартиру на Мортон-стрит (строфы 10—12 из пятидесяти двух): «Вернемся к быту. Есть / диван, чтоб лечь. Чтоб сесть / есть разных кресел шесть / и к ним — благая весть! — / камин, чтоб из невесть / кого строку привесть. // Есть холодильник, в рост / А. Кушнера, и в нем / то, что ни вставши в хвост, / ни просто днем с огнем / нельзя в Москве, как в Пост / А. Найману. Замнем» (“Pishu tebe iz SSHA,” drafts. Joseph Brodsky papers, Beinecke, GEN MSS 613. Box 63. Folder 1474).

12 Согласно одному свидетельству, Е. Рейн рассказал А. Кушнеру о посвящении ему Бродским стихотворения звонком по телефону из ленинградской квартиры фотографа Бориса Шварцмана (интервью Б. Шварцмана Ю. Левингу от 4 мая 2024 года).

13 В вышедшем в Москве сборнике под редакцией П. Вайля и Л. Лосева «И. Бродский: Труды и дни» (подписан в печать 31 декабря 1997 года) и в авторской книге Кушнера «Тысячелистник», отпечатанной в Санкт-Петербурге (сдана в печать 1 июля 1998 года).

Не порть себе глаза. Плод — пленник кожуры.
Отплюнется верблюд, чьи кости перемыты
при жизни, от воды, от тех, кто от жары
хоронятся в тени осевшей пирамиды.

В нижней части листа рукой Бродского набросан вариант, приближенный к окончательному («крупинки» вместо «крупицы» и с альтернативными третьей и четвертой строками; поверх основной записи красными чернилами сделаны несколько исправлений черным пером, однако не все слова можно расшифровать с полной уверенностью):

Помол его жесток, крупинки — тяжелы,
но кости в нем белей, чем если перемыты.
И лучше грызть его, чем шкуру от жары
стелить себе в тени осевшей пирамиды.

Комментарии

Ниже предлагаются некоторые размышления о том, куда и, главное, откуда (в смысле литературных антецедентов) скачет «всадница матраса» в стихотворении Иосифа Бродского.

1 Не надо обо мне. Не надо ни о ком.

Первая строка ПвО — прямой отклик на преамбулу А. Кушнера к сборнику эссе «Аполлон в снегу»: «Надеюсь, это рассказ не только о себе, но и о своем поколении, о тех, кто рядом со мной любил стихи, жил ими»[14].

О том, что Бродский стремительно перерос коллективное «мы», состоящее из поколения его советских современников, став частью глобальной западной культуры, писала Наталья Горбаневская — как раз в связи с циклом стихотворений Кушнера, где

> обнаруживается один — не знаю, осознанный ли самим поэтом — перелом отношения к Бродскому. Стихотворение 1974 года «Смотри же нашими глазами...» Кушнер заканчивает так:
>
> Подумай так, что ты разведка
> Своих друзей в краю чужом,
> За прутья вылезшая ветка
> На общем дереве большом.

«...поколение поколением, а ветка эта вылезла за прутья слишком далеко», — резюмировала Горбаневская[15]. В том же стихотворении Кушнера лазутчик на Западе изображается пристающим к молодой студентке преподавателем — и если Бродский мог за минувшие полтора десятилетия эти стихи запамятовать, то Горбаневская очень кстати их печатно освежила в его памяти как раз в 1991 году:

14 *Кушнер А.* Аполлон в снегу: Заметки на полях. Л.: Советский писатель, 1991. С. 8.

15 *Горбаневская Н.* Иосиф Бродский — размером подлинника // Русская мысль. 1991. № 3872. 29 марта.

Взойдя по лестничке с опаской
На современный пироскаф,
Дуреху с кафедры славянской
Одной рукой полуобняв...[16]

Вполне достаточно как триггер для включения профессором Бродским в следующую строку ПвО совета позаботиться о том, кого и как, в свою очередь, должен обнимать его советский корреспондент.

2 Заботься о себе, о всаднице матраса.

Фраза «всадница матраса» взята из поэмы Бориса Пастернака «Спекторский»[17] (где слово «матрас» написано с «ц»)[18]. Отрывок (впервые — в пятом номере альманаха «Круг», 1925), не прошедший (авто?)цензуру в отдельном издании поэмы[19], был включен на излете оттепели в серию «Библиотека поэта» с предисловием А.Д. Синявского. Напечатанный петитом в разделе «Ранние редакции», фрагмент не ускользнул от внимательных читателей. Насколько нам известно, отрывок Пастернака пока не становился предметом специального анализа, между тем он того заслуживает — хотя бы потому, что по сей день остается непревзойденным образчиком высокой эротической поэзии на русском языке (за смелость образов заслужив похвалу эмигрантского критика-современника, несмотря на негативную оценку отрывка в целом[20]). После строки «И елка иглы осыпает в крем» в первоначальной редакции следовали шесть строф:

Когда рубашка врезалась подпругой
В углы локтей и без участья рук,
Она зарыла на плече у друга
Лица и плеч сведенных перепуг.

То не был стыд, ни страсть, ни страх устоев,
Но жажда тотчас и любой ценой
Побыть с своею зябкой красотою,
Как в зеркале, хотя бы миг одной.

Когда ж потом трепещущую самку
Раздел горячий ветер двух кистей,
И сердца два качнулись ямка в ямку,
И в перекрестный стук грудных костей

16 В статье в «Русской мысли» Горбаневская процитировала только конец стихотворения 1978 года, отослав Бродского и читателей к полному тексту.

17 Вслед за подсказкой Бродского точный источник поэтической фразы указывался в работах О. Лекманова* [Лекманов* 2005] и Л. Лосева (*Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 562).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

18 Пастернак следует орфографии Даля, но современные толковые словари (включая Ожегова) признают оба варианта нормативно допустимыми.

19 *Пастернак Б.* Спекторский. Поэма. М.; Л.: Гос. изд-во худ. лит., 1931.

20 Ю.К. Терапиано увидел множество недостатков во фрагменте, напечатанном в альманахе «Круг», но «лишь в одном месте схематические существа оживают, согретые прежним волнением хотя бы старых стихов: “помешай мне, попробуй...” *Сцена*

Вмешалось два осатанелых вала,
И, задыхаясь, собственная грудь
Ей голову едва не оторвала
В стремленьи шеи любящим свернуть,

И страсть устала гривою бросаться,
И обожанья бурное русло
Измученную всадницу матраца
Уже по стрежню выпрямив несло,

По-прежнему ее, как и вначале,
Уже почти остывшую, как труп,
Движенья губ каких-то восхищали,
К стыду прегорько прикушенных губ[21].

Вяч.Вс. Иванов назвал отрывок аналогом пушкинского «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем» (хотя трудно согласиться, что стихи написаны с точки зрения героини) [Иванов 2015: 324]; другая исследовательница заподозрила Пастернака, приоткрывшего сексуальную жизнь своих персонажей, в несвойственной автору грубости[22]. Можно предположить, что без всякой связи с Кушнером прочитавшего впервые эти стихи молодого Бродского должен был заинтриговать прежде всего профессионально-литературный аспект: описание сексуального опыта героев в свете известной ограниченности любовного словаря русской поэзии. В изображение полового акта Пастернак вводит метафору конных скачек, поединка, цирковой езды или охоты: «когда рубашка врезалась *подпругой*» (то есть широким ремнем, который затягивается под брюхом лошади и служит для укрепления седла), «страсть устала *гривою* бросаться», и, наконец, самый яркий мазок в этюде — «всадница матраца». Верховой езде Пастернак уподобляет позицию, при которой мужчина лежит на спине, а женщина сидит сверху лицом к нему, охватив голенями его тело, приподнимаясь или слегка раскачиваясь вперед-назад. Поэт фокусирует взгляд на «наезднице», тогда как сопутствующие атрибуты коня (подпруга, грива) совмещаются с другими динамическими характеристиками: прилагательные «трепещущая», «перекрестный», «бурное»; глаголы активного действия — ветер «раздел», вал «вмешался», сердца «качнулись». Постепенно сила страсти, объединяющая в метафорической конструкции у Пастернака любовников в одно существо, смешивает признаки человека и животного (волосы женщины превращаются в гриву).

В позе наездницы инициатива закреплена за контролирующей ритм женщиной; для пуританской морали советских читателей подобное изображение

страсти — единственное живое место в “канцелярии” Спекторского» (*Терапиано Ю.К.* Два начала в современной русской поэзии // Новый дом. Литературный журнал. 1926. № 1. С. 25). См. также: [Сергеева-Клятис 2016: 360—365]. Курсив в цитатах, за исключением специально оговоренных случаев, принадлежит нам. — *Ю.Л.*

21 Цит. по изданию, в котором этот текст прочитал Бродский: *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 596—597.

22 Ср.: «...в пропущенном эпизоде “Спекторского” Ольга с несвойственной произведениям Б. Пастернака грубостью названа “трепещущей самкой” и “всадницей матраса”. Это авторский текст, но он передает, конечно, отношение к Ольге Спекторского» [Горелик 1997: 21].

интимной близости, пусть даже завуалированной, воспринималось как нарушение социальных табу и для автора было в высшей степени рискованным шагом. Вместе с тем всадница Пастернака имеет отчетливо литературный прототип — эпатирующее стихотворение Владимира Бенедиктова «Наездница» (1835)[23], названное Белинским «очень неблагопристойным», которое начиналось буквально с места в карьер:

> Люблю я Матильду, когда амазонкой
> Она воцарится над дамским седлом,
> И дергает повод упрямой рученкой,
> И действует буйно визгливым хлыстом[24].

«Сердечно довольная тряскою высью», наездница испытывает удовольствие от «резвых подскоков на мягком седле». В финале стихотворения «Матильда спрыгнула — и в сладком волненье / Кидается бурно на пышный диван» (в «Спекторском» диван превратится в обычный матрац).

Описываемая Пастернаком практика не похожа на нежность влюбленных, здесь жесткий секс партнеров граничит с насилием («ей *голову едва не оторвала*» в четвертой строфе и «*как труп*» в шестой — на скрещении образов «Всадника без головы» и самки богомола, пожирающей самца после спаривания); ср. у Бродского: «Наутро, когда Зизи распахивает жалюзи, / сообщая, что Лувр закрыт, вцепись в ее мокрый волос, / ткни глупой мордой в подушку и, прорычав “Грызи”, / сделай с ней то, от чего у певицы садится голос»[25]. Нетривиальность отрывка Пастернака еще и в том, что он не просто описывает чувственное удовольствие, но момент оргиастического переживания («и обожанья бурное русло… уже по стрежню выпрямив несло»), которое сталкивает с состоянием посткоитальной дисфории (post-coital tristesse) — «уже почти *остывшую*… / движенья *губ каких-то* восхищали».

Стрежень — самая быстрая часть течения реки — несет здесь дополнительную смысловую нагрузку, если прочесть существительное как анаграмму слова *стержень*. Настолько естественным такое (неправильное; ил.) прочтение показалось Льву Лосеву и редакторам примечаний к публикации комментариев ПвО в серии «Новая библиотека поэта», что фаллическая опечатка («Уже по ст**ерж**ню выпрямив несло») продолжает кочевать из издания в издание стихотворений Бродского[26].

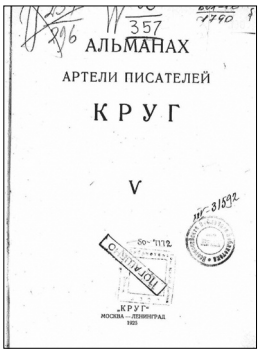
---

23 Я благодарен Илье Виницкому, подсказавшему мне эту параллель. Неодобрение критики заставило автора «Наездницы» во втором издании исправить высмеянное Белинским последнее четверостишие; столетие спустя в подобной же ситуации окажется Пастернак.

24 *Бенедиктов В.Г.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1983. С. 85.

25 «Приглашение к путешествию» (1992). В комментарии к стихотворению Лосев отмечает, что в фильме Вуди Аллена «Анни Холл» (1977) «героиня объясняет свое нежелание заниматься любовью тем, что на следующий день ей предстоит петь со сцены» (*Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 574).

26 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост., подгот. текста, примеч. Л. Лосева. Т. 2. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Вита Нова, 2011. С. 473. Уточненное и исправленное издание, но с тем же вкравшимся в комментарий искажением: *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. СПб.: Изд. группа «Лениздат»; Книжная лаборатория, 2017. С. 562.



И страсть устала гривою бросаться,
И обожанья бурное русло
Измученную всадницу матраца
Уже по стрежню выпрямив несло,

Ил. Строфа в издании альманаха «Круг», V, 1925. Так же в собрании стихов Пастернака 1965 г.[27]

Теперь самое время вернуться к главному вопросу, взволновавшему и опечалившему А.С. Кушнера: «Как не стыдно?», то есть при чем тут адресат ПвО и замечательные, но чересчур откровенные стихи Пастернака о «миге последних содроганий» (вновь цитируя Пушкина). Как нам кажется, в навязанном ему вопреки желанию телефонном выяснении отношений Бродский не раскрыл психологической подоплеки мотивов, по которым он взялся писать стихотворение в выбранном им самим модусе, и уж точно не счел такой формат общения подходящим для раскрытия всей его сложной интертекстуальной схемы:

> «Понимаешь, это хорошие стихи. Ведь они тебе нравятся, да?» Я опешил: что за всадница матраса? Как не стыдно? «Это из Пастернака! — сказал он, — поверь, я не хотел никого обидеть». — Не стихи, а цыганский романс, — кричал я: «Не надо обо мне, не надо ни о ком...» И какое я ко всему этому имею отношение, к «секире фараона»? Так обижать нельзя[28].

Незадолго до того, как было написано ПвО, Кушнер дал интервью В. Полухиной. На вопрос, какие стихи Бродского, по его мнению, «держатся на пушкинской тональности», Кушнер предположил, что перекличка с Пушкиным возникает там, где Бродский обращается «к повествовательному стиху, стиху-рассказу; это связь не с Пушкиным-лириком, а с Пушкиным — автором поэм»[29]. И продолжил: «То же происходит у Пастернака в “Спекторском” и некоторых стихах из книг “Темы и вариации” и “Второе рождение”»[30]. Первая упомянутая в ряду трех книг Пастернака поэма могла заставить Бродского как задуматься о самой параллели с повествовательным стихом, так и взглянуть на «Спекторского» под специфическим углом зрения — а именно сквозь призму поэтики сподвигнувшего его к этому размышлению Кушнера. Если это предположение верно, то и истоки угрозы («за мной гналась секира фараона»), возможно, скрываются в образах «Спекторского» («ей голову едва не оторвала»).

В контексте «Спекторского» начинавшиеся строкой «Заснешь *с прикушенной губой*» стихи Кушнера с посвящением ссыльному Бродскому могли

---

27 *Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 597.

28 *Кушнер А.* «Здесь, на земле...». С. 286.

29 *Полухина В.* Бродский глазами современников. Сборник интервью. СПб.: Журнал «Звезда», 1997. С. 112. Последний романтический поэт. Интервью с Александром Кушнером. Май 1990, Ленинград.

30 Там же.

теперь показаться адресату перифразой финальной строки отрывка Пастернака: «К стыду прегорько *прикушенных губ*»[31].

Восклицание Кушнера про чувство стыда в отношении описания из «Спекторского» может показаться вполне в духе тихого интеллигентного интроверта; тем не менее возвышенный эрос был не чужд и самому Александру Семеновичу[32]. Молодые приятели Бродский и Яков Гордин в шуточном послании ко дню рождения Кушнера предлагали вообразить тихое имение в глуши с полусотней душ в придачу. В этой веселой пародии на беззаботное времяпровождение старосветского помещика они рисовали именинника в окружении сексапильных муз-крестьянок:

А девки! девки как одна.
Или одна на самом деле.
Прекрасна во поле, в постели
да и как Муза не дурна.

Не на эту ли глянцевую картинку отзываясь через два года, Кушнер в обращенном к Бродскому стихотворении воспроизводил подслушанный диалог: «“Может, девочек, — он говорит, — позовем?” / И скучает: “Хорошеньких нету”» («В кафе», 1972)?[33]

Тексты Е. Рейна, включенные в его сборник «Мой лучший адресат», связаны с жизнью и творчеством Бродского. Во фривольных стихах, сочиненных в подражание Овидиевой «Науке любви» («Прочь от этих стихов, целомудренно-узкие ленты. / Прочь, *расшитый подол, спущенный ниже колен!* / О безопасной любви я пишу, о дозволенном блуде, / Нет за мною вины и преступления нет»[34]), собрана впечатляющая разнообразием сексуальных позиций «Камасутра» (не чета пастернаковской «всаднице матраса» или каламбуру Бродского в послании Голышеву: «Пора кончать, как говорит / красавица под гренадером»[35]):

Пусть же всякая жена
Из любви устроит праздник,
Если стройно сложена —
На тюфяк ложится навзничь.

---

31 В «Спекторском», возможно, также угадывается далекое эхо «амбарного кота» и «матраса»: «*Амбар*, где шла разборка гардеробов, / Плыл наугад, куда глаза глядят. <…> Как вдруг Спекторский обомлел и ахнул. / В зрачках, уставших от *чужих перин*, / Блеснуло что-то яркое, как яхонт, / Он увидал Мариин лабиринт» (*Пастернак Б.Л.* Стихотворения и поэмы. С. 339).

32 Ср.: «Но и в стихах воздушная стихия / *Всего важней, и в грозах, и в любви*. / Стих держится на выдохе и вдохе, / Любовь — на них, и каждый сдвиг в эпохе. / Припомните, как дышит ночью сад! / Проколы эти, пропуски, зиянья, / *Наполненные плачем содроганья*. / Что жизни наши делают? Сквозят» (*Кушнер А.* Голос: Стихотворения. Л.: Советский писатель. Ленинградское отд-ние, 1978. С. 90—91). В других стихах: «И если пальцев белый табунок / *На простыне доверчиво пасется*, / И не трясут за теплое плечо…» (*Кушнер А.* Флейтист: Стихи. М.: Правда, 1990. С. 19—20; стихотворение «И если спишь на чистой простыне…»).

33 *Кушнер А.* Прямая речь: Стихотворения. Л.: Лениздат, 1975. С. 78.

34 *Публий Овидий Назон.* Собрание сочинений: В 2 т. Т. 1. Кн. 1. СПб.: Биографический институт «Студиа Биографика», 1994. Перевод и коммент. М.Л. Гаспарова.

35 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статья, сост. и примеч. Л. Лосева. Т. 2. СПб.: Изд. группа «Лениздат»; Книжная лаборатория, 2017. С. 402.

Впрочем, если хороши
Ягодицы и лопатки,
Повернуться поспеши,
Поиграй сначала в прятки.

Высоту бесстыжих ног
Подари ему галантно.
Гиппомен влюбленный мог
На плечах держать Атланту. <…>

Если вся ты хороша —
Стань добычею героя,
Грудь твою разворотя,
Он тебя добудет стоя.

Если сладостен живот
И очерчен совершенно,
Все, что надо, узнает,
Не меняя положенья.

Если бедра так узки,
Словно у карманных кукол,
Сидя ноги распусти,
Расширяя этот угол[36].

4 *подспудным грызуном словарного запаса*

«Словарный запас» — автоцитата из стихотворения Бродского, написанного на день рождения Кушнера в 1970 году совместно с Я. Гординым (по позднему уточнению второго, Бродский отвечал за версификацию[37]). Послание реабилитирует таких гостей, как они, вынужденно являющихся на празднование без подарка, зато с поэтическим экспромтом в качестве подношения: «Но он — герой, когда *в запасе имеет кой-какой словарь*»[38].

В том же 1970 году в «серьезном» тексте Бродского: «Здесь, на земле, / *где я впадал то в истовость, то в ересь*, / где жил, в своих воспоминаньях греясь, / как мышь в золе, / где хуже *мыши* / *глодал петит родного словаря*, / тебе чужого, где, благодаря тебе, я на себя взираю свыше…» («Разговор с небожителем»)[39]. Стихотворение это, в свою очередь включающее сразу две вероятные опоры на

36 *Рейн Е.* Мой лучший адресат: Стихотворения. М.: Тип. «Новости», 2005. С. 53—54. Стихотворение «Нас несхоже сотворил…».

37 *Гордин Я.* Другой Бродский // Иосиф Бродский размером подлинника / Ред. Г.Ф. Комаров. Таллинн: [Б.и.], 1990. С. 218. Послание сопровождалось рисунком, который изображал крылатого Пегаса; обнаженного поэта в венке, играющего на дудочке; и нагую Музу, смотрящуюся в зеркальце и расчесывающую волосы.

38 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 388.

39 Рассуждения о «жизни мышьей беготне» в «Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы» Пушкина относятся к жанру ночной медитации, а сравнение жизни с «беготней испуганных мышей» восходит, в свою очередь, к «Размышлениям» Марка Аврелия — автора философского трактата, важного для позднего Бродского. О мышином топосе в поэзии см.: [Мазур 2005].

Пастернака: «*Я на земле, где Вы живете*» и «*Нельзя к концу не впасть как в ересь*»[40], даст название исповедальному эссе Кушнера «Здесь, на земле»[41].

5 *Теперь в твоих глазах амбарного кота*

Через несколько дней после нобелевских чествований лауреата Кушнер по старой традиции подарил Бродскому свой фотографический портрет работы Р. Кучерова с дарственной надписью на обороте: «Дорогому Иосифу с любовью. Саша. 14 дек[абря] 87 г.». Позже этот снимок появился на форзаце сборника «Живая изгородь» (1988). Почти все советские издания поэзии Кушнера — многие из которых он переправлял в США или вручал Бродскому при встречах[42] — сопровождались черно-белыми вклейками (в соответствии с книгоиздательскими конвенциями эпохи), из которых складывается последовательная иконография. Бродский, пристально рассматривавший подобного рода жанровую портретуру[43], мог решить, что найденное им для ПвО сравнение соответствует выражению лица поэта, носившего очки в роговой оправе (здесь вспоминается отвергнутый вариант строки из черновой машинописи: «Не порть себе глаза»). Не без иронии сам Кушнер однажды сказал про себя: «Он глядит с усмешечкою горькой, / Буквы накреня»[44].

Нелестное сравнение Кушнера откровенно расстроило:

> ...вот почему я назван в нем «амбарным котом», хранившим «зерно от порчи и урона». Кошек он любил, фотографировался с ними, вообще слово «кот» в его стихах, как утверждают исследователи, — самое ласковое. Помню и его жест, сопровождавшийся словечком «мяу», когда он был расположен к собеседнику — и как бы царапал его ногтями, по-кошачьи, по рукаву, о чем я однажды написал в своих стихах сразу после первой нашей встречи в Нью-Йорке:
>
> Твой жест, твой детский, — так царапается кошка.
> Как будто коготки точа о мой рукав.
> Жизнь-жмотина, смотри, расщедрилась немножко.
> Ты к ней несправедлив. А я, прильнув, не прав[45].

---

40 Из его «Второй баллады» (1930) и «Волн» (1931); приношу благодарность А.К. Жолковскому, поделившемуся со мной этим наблюдением.

41 Чуть позже в ревизионистском по духу эссе об Ахматовой (с уколом в сторону юного Бродского) Кушнер продолжит этот диалог с Пастернаком и Бродским: «Преодолевшая символизм в начале своего блистательного пути, она под занавес “впала” в него, как “в ересь”, — и многие поздние ее стихи утратили былую точность очертаний, страшно располнели, расплылись, страдают водянкой, их и впрямь загубило “величие замысла”» (*Кушнер А.* Анна Андреевна и Анна Аркадьевна // Новый мир. 2000. № 2. С. 185).

42 Ср. например: «Мне он хвалил “Таврический сад” и “Дневные сны”, которые я ему переправлял в США с кем-то из американцев. (О том, что он любит “Дневные сны” и читал эту книгу втроем с Барышниковым и Г. Шмаковым, мне еще в Нью-Йорке рассказывал Шмаков.)» (*Кушнер А.* Тысячелистник. С. 250—251).

43 Бродский писал в эссе «Поклониться тени»: «Я часами сидел, внимательно изучая черно-белый квадратик с чертами того или иного поэта, пытаясь угадать, что он за человек, пытаясь его одушевить и привести его лицо в соответствие с наполовину или на треть понятыми строчками» («To Please a Shadow» из сб. «Less Than One», 1986. Пер. Е. Касаткиной).

44 *Кушнер А.* Прямая речь: Стихотворения. С. 104.

45 *Кушнер А.* Тысячелистник. С. 288.

Стихотворение было написано как кода к их недавней американской встрече в 1987 году и озаглавлено «The Capitol Hill» (ныне печатается без названия).

Установив связь между собственным поэтическим посланием и ПвО, Кушнер не стал заострять внимание на допущенных им самим языковых «вольностях»: попеняв Бродскому на использование жаргона («Чем мускулистей корни, тем осенью больше бздо" — ну что это такое?»[46]), он оставил без комментария использованные им в тексте 1987 года слова в низком стилевом регистре — «жмотина», «церквуха» (просторечие в 4-й строфе, скорее всего, представляет собой незакавыченную цитату из речи гида-Бродского):

> Не сон ли? Ущипни. Какая-то церквуха,
> Под готику, в окне, как рыцарь на часах.
> При чем тут Вашингтон? В глазах светло и сухо.
> Но лучший разговор не здесь, а в небесах[47].

Фраза «не здесь, а в небесах» о встрече поэтов после многолетнего расставания перекликается с названием, позже выбранным Кушнером для его эссе о Бродском «Здесь, на земле…». Формула в названии, как указал сам Кушнер, заимствована из стихотворения «Разговор с небожителем» (1970): «*Здесь, на земле*, где я впадал то в истовость, то в ересь…» Таким образом, уже в «Капитолийском холме» Кушнер обыгрывает полюбившуюся ему цитату, и, что характерно, — в режиме скрытой полемики с Бродским. То, что Бродский мог угадать у Кушнера в строке «в окне, как рыцарь на часах» цитату из стихотворения Заболоцкого «Лицо коня» (1926) («И конь стоит, как рыцарь на часах»?[48]), отчасти дополнительно оправдывает уместность «всадницы матраса» в ПвО.

6 хранившего зерно от порчи и урона

В воспоминаниях «У Ахматовой» (1987) Кушнер признавался: «Мне нравятся другие ахматовские стихи, те, в которых "Стройных жниц короткие подолы, как флаги в праздник, по ветру летят"…»[49] Напомним строфу целиком:

> И стройных жниц короткие подолы,
> Как флаги в праздник, по ветру летят.
> Теперь бы звон бубенчиков веселых,
> Сквозь пыльные ресницы долгий взгляд[50].

В призыве заботиться о себе, а не «о всаднице матраса» Бродский будто одергивает товарища, «засмотревшегося» вслед спутнику поэтессы в таратайке на заголенные щиколотки работающих в поле крестьянских женщин. Для Бродского сбор урожая ассоциировался скорее с коллективной поденщиной и ка-

46 Там же. 287.

47 Цит. по машинописному автографу, который был вложен Кушнером в письмо Бродскому (от 2 января 1988 года), с вписанными от руки посвящением адресату, авторской подписью, а также английским названием «The Capitol Hill» (Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky papers, GEN MSS 613. Box 8. Folder 220).

48 Благодарю Р.Д. Тименчика за подсказку.

49 *Кушнер А.* Аполлон в снегу… С. 391.

50 «Я слышу иволги всегда печальный голос…» (1917).

зенным принуждением к труду (ср. зерновой мотив в его имперской изнанке — «*рельеф овса, пшеницы ли*, / и очертания державы типа шницеля» в «Ответе на анкету» (1993) с намеком на герб СССР и контурную карту на школьном уроке географии). Восприятие Бродским колхозно-деревенской страды укладывается в то, что П.Ф. Успенский назвал в связи с «Путем зерна» Ходасевича «русской аграрной топикой, транслирующей политические смыслы»[51]. Бродскому могло показаться, что, отдавая предпочтение вуайеристской забаве в центральном из трех четверостиший, Кушнер в этих стихах Ахматовой игнорирует куда более важные, с точки зрения автора ПвО, вещи (в последней строфе речь идет о темном первородном грехе — «Но приходи взглянуть на рай, где вместе / Блаженны и невинны были мы»):

Я слышу иволги всегда печальный голос
И лета пышного приветствую ущерб,
А к колосу прижатый тесно колос
С змеиным свистом срезывает серп.

Бродский же, наоборот, отбирает в пропущенных Кушнером строках из Ахматовой узловые для своей поэтики образы и рифмы и переносит их в ПвО, — возможно, с учетом тютчевского:

Где бодрый *серп гулял и падал колос*,
Теперь уж пусто все — простор везде, —
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде…[52]

«Серп» в виртуозно аллитерированной строке Ахматовой («***С з***меиным ***свис***том ***с***ре***зы***вает ***се***рп») трансформируется у Бродского в «секиру», при этом режущий инструмент приобретет отчетливо карательную функцию. Рифма «*голос = колос*» не случайна — она отсылает к программному для Бродского тексту «На столетие Анны Ахматовой» (1989) с рифмой «*голос — волос*» [Ueland 2003: 190] и не названным напрямую, но связанным с «зерном и жерновами» «колосом»:

Страницу и огонь, зерно и жернова,
секиры острие и усеченный волос —
Бог сохраняет все; особенно — слова
прощенья и любви, как собственный свой голос.

К наблюдениям Михаила Лемхина[53], Кэрол Юланд и Льва Лосева добавим неназванный ключевой подтекст, который впервые отметил Г.А. Левинтон

---

51 С образностью, восходящей к новозаветной притче о сеятеле («Истинно, истинно говорю вам: если пшеничное зерно, пав в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода», Ин. 12:24). Ср. со множеством примеров, главным образом из поэзии XIX — начала XX века: [Успенский 2020].

52 «Есть в осени первоначальной…» (1857).

53 Фотограф и эссеист М. Лемхин, вероятно, и был первым, кто в печати обратил внимание на близость стихов Ахматовой к ПвО на уровне мотивов (*Лемхин М.* «Иосиф Бродский. Неизданное в России» [рец. на: Звезда. 1997. № 1] // Русская мысль. 1997. № 4181. 3—9 июня. С. 16).

в своей работе, посвященной генеалогии рифмы *голос* / *волос* в русской поэзии[54]: стихотворение «Голос» из цикла Дмитрия Бобышева «Траурные октавы» (1971) на смерть Анны Ахматовой. Именно в нем испытана опорная триада (рифма «*голос — волос*» плюс зерновая метафора):

> Забылось, но не все перемололось:
> Огромно-голубиный и грудной,
> в разлуке с собственной гортанью, голос
> от новой муки стонет под иглой.
> Не горло, но безжизненная полость
> сейчас, теперь вот ловит миг былой,
> и звуковой бороздки рвется волос,
> но только тень от голоса со мной[55].

Глагол «перемалывать» применим здесь не только к зерну, а шире — к людским воспоминаниям и разрывам человеческих связей («безжизненная полость», «миг былой», «рвется волос»); в ПвО также в строке 13 — «*помол* его жесток». За омонимом «му́ка» брезжит продукт — перемолотое зерно с ударением на втором слоге (см. также коммент. к строке 11). В этой многоэтажной конструкции Бродский обращается к Кушнеру «сквозь ахматовскую линзу», буквально нанизывая повторяющиеся рифмы («голос/волос»; ср. также название книги стихотворений Кушнера) из текстов Ахматовой и стихов Бобышева, ей посвященных. «Траурные октавы» были известны не только непосредственным участникам «квартета», но и читателям (включая Кушнера), формально к «ахматовским сиротам» себя не причислявшим[56].

7 читается печаль, дремавшая тогда

В интервью с Кушнером о Бродском (записанном в мае 1990 года, более чем за год до сочинения ПвО) В. Полухина процитировала «Соло на IBM» Сергея Довлатова: «Разница между Кушнером и Бродским есть разница между *печалью и тоской*, страхом и ужасом. *Печаль и страх* — реакция на время. Тоска и ужас — реакция на вечность. Печаль и страх обращены вниз. Тоска и ужас — к небу». Кушнер заметно раздражается на остроту писателя (не впервые над ним глумившегося[57]):

> Очень хочется, отвечая Довлатову, воскликнуть: да что вы, тоски у меня сколько угодно! И ужаса тоже навалом! Чтобы не быть смешным, отвечу по-другому: не представляю себе поэта, который был бы обращен только ко времени или только

54 Г. Левинтон сопоставил рифменные повторы у Бродского и Бобышева в рамках другой традиции — темы голоса поэта (поэтов), точнее — темы «Смерти поэта», см.: [Левинтон 1996: 280].

55 *Бобышев Д.* Зияния. Париж: YMCA-Press, 1979. С. 57.

56 Впервые в сб.: Памяти А.А. Ахматовой. Стихи, письма, воспоминания. Париж: YMCA-Press, 1974, — где они опубликованы вместе со стихотворениями Наймана и Бродского, а также отрывками из книги Лидии Чуковской «Записки об Анне Ахматовой».

57 Из письма Довлатова — И. Ефимову: «Мне кажется, теперешним властям средний белогвардеец гораздо симпатичнее Кушнера» (1 июня 1986 года). Цит. по: *Довлатов С.* Эпистолярный роман с Игорем Ефимовым. М.: Захаров, 2001. С. 394.

к вечности. Вообще все эти рассуждения о времени и вечности страшно (ужасно) старомодны. Все это спекуляции, к поэзии не имеющие отношения. <...> ...в опыте каждого настоящего поэта есть все: и ужас, и печаль, и вечность, и время. И совершенно невозможно рисовать... меня, если уж речь зашла обо мне, — в виде свиньи, видящей только *то, что делается у нее внизу, под ногами*[58].

Таким образом, выбор Кушнером названия для эссе «Здесь, на земле», подводящего итоги распри с Бродским, не кажется случайным совпадением — а продолжением скрытой полемики о природе высокого и низкого.

8 когда за мной гналась секира фараона

Мотив преследования властью поэта приобретает к концу второй строфы ПвО гротескные черты библейской погони войск фараона за иудеями во дни Исхода.

В первую встречу с Ахматовой Кушнер услышал из ее уст стихи на ветхозаветную тему, которые ему не понравились — ни тогда, ни после («Что касается библейских стихов [Ахматовой], то признаюсь, я и сегодня недолюбливаю их»[59]). Кушнер цитирует фрагмент, посвященный брачной ночи праотца, из ахматовского стихотворения «Из Книги Бытия» (1921): «И Лию незрячую твердой рукой / Приводит к Иакову в брачный покой»). Не только Ахматову, но и будущих «сирот» в то время волновала египетская топика. В ноябре 1965 года А. Найман вписал в ее блокнот: «...птицы летят в Египет, / вскрикивая надо мной». По догадке Р.Д. Тименчика, это было, вероятно, реакцией на сентябрьский разговор в Комарове, в время которого Ахматова одобрительно отозвалась по поводу стихов Льва Друскина («Усталая моя, ты — мой Египет: / И зной, и страсть...»): «Вы вернули слову “Египет” его поэтический смысл» (в те годы Объединенная Арабская Республика на страницах советской прессы упоминалась в ином политическом и идеологическом контексте) [Тименчик 2015: 475—476].

Рейн точно и с использованием идишизмов описывал празднование Песаха в советской квартире застойного периода (включая блюдо «хоросет», похожее консистенцией и цветом на глину — символ рабства иудеев в Египетском изгнании):

> Хрен, редька на столе, и Зисканд сам
> их называет почему-то «морер»,
> а рядом на тарелке смесь корицы
> с толченым сахаром. Агафья говорит,
> что это называется «хоросес», —
> впервые слышу; оказывается,
> что это символ той глины,
> что евреи размесили в Египте некогда[60].

Упоминает Рейн и дверь, по традиции приоткрытую для прихода пророка Илии; ведущий пасхального седера Зиновий Зисканд задает присутствующим вопросы из сборника молитв и благословений — Пасхальной Агады («что озна-

58 *Полухина В.* Бродский глазами современников... С. 109.
59 *Кушнер А.* Аполлон в снегу... С. 382.
60 *Рейн Е.* Мой лучший адресат... С. 88—89. Стихотворение «Три воскресенья» (1976).

чает эта ночь? / Зачем сидим мы на подушках? / И почему горчайшие едим на свете травы — / редьку, хрен, чеснок?»). В кульминации вечера, отмечающего освобождение еврейского народа от рабства, как и положено, произносят ритуальное пожелание:

> «Итак, друзья, в Ершалаиме в году
> грядущем!» Я стакан допил до дна,
> еще налил и выпил. Нынче сейдер!
> А я еврей. Не знал совсем об этом.
> Но ничего — я все-таки еврей и потому:
> «На следующий год в Ершалаиме!»[61]

10 Оскомина во рту от сладостей восточных?

Восточные сладости у Бродского обычно являются знаком мнимого благополучия конформиста, живущего при авторитарном режиме («Свобода / — это когда забываешь отчество у тирана, / а слюна во рту слаще халвы Шираза»[62]). Ср.: «Запах лотоса нильского сладок» в «Восточном узоре» Кушнера — цикле, которому автор придавал особенное значение, поскольку включил его в две книги, изданные с промежутком в восемь лет[63].

Рефлексия по поводу разлома мифической империи, а также ламентации о судьбе поэта, зависящего от милости правителей, служат рефреном в общении корреспондентов Бродского и Кушнера перестроечного периода: «Хотя империя рушится, и мы себя чувствуем, как во время ледохода на разваливающейся льдине, [журнал] “Новый Сизиф” собирается все-таки взвалить на плечи или выкатить (не помню, как он это делал) свой камень, если, конечно, чудовищная инфляция или голодная толпа не собьет его с ног»[64]. В конце письма Кушнер рассказывает о недавней поездке в бельгийский Брюгге и делится мечтой о том, как было бы славно куда-нибудь поехать вместе — «и чтобы царь, узнав про нашу дружбу, произвел нас обоих в генералы». Кушнер не мог себе представить, что к тому времени Бродский уже вынашивал замысел ПвО или даже успел этот текст написать.

В 1995 году, когда инцидент с ПвО оба поэта посчитали исчерпанным, Кушнер выразил в письме восхищение после прочтения переводов Бродского из «Медеи» Еврипида[65]. Перед смертью Бродский написал Кушнеру ответ, но не успел отправить. В этом последнем послании к Кушнеру Бродский вновь затрагивал тему Востока: «Говоря, как ты выражаешься, строго, “Медея” есть *весьма западное худпроизведение, табуирующее отношения с Востоком*. Для греков, что колхи, что персы, как для нас китайцы, то есть те, на кого нет управы»[66].

---

61 Там же. С. 90.

62 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 1. С. 427. Параллель отмечена в: [Ueland 2003: 190].

63 *Кушнер А.* Голос: Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978; *Кушнер А.* Стихотворения. Л.: Художественная литература, 1986.

64 Кушнер — Бродскому, от 25 декабря 1991 года. Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky papers. GEN MSS 613. Box 8. Folder 220.

65 Кушнер — Бродскому, от 5 марта 1995 года. Ibid.

66 Там же.

11-12 Потусторонний звук? Но то шуршит песок, пустыни талисман, в моих часах песочных.

Лев Лосев назвал[67] стихотворение А. Кушнера «Я не люблю Восток, не понимаю...» (1978) одним из интертекстов ПвО:

> И я, к иным присматриваясь строчкам,
> Ища пример себе в чужих стихах,
> Смотрю: они *посыпаны песочком*,
> *Сухим, сплошным, скрипящим на зубах*,
> И хвалят степь, и требуют отваги.
> *Песчинкой стать* — противится душа[68].

Диалог Бродского с «восточным» циклом Кушнера, однако, не ограничивается единственной отмеченной выше реминисценцией. «Пустыни талисман» в ПвО перекликается с кушнеровским «амулетом», извлеченным из пирамиды; фараон-преследователь Бродского точно копирует «фараона» у Кушнера, который использует слово в его двойном значении (на жаргоне — полицейский, городовой), когда через картинку древних Фив в тексте начинает проступать силуэт ленинградского милиционера с мегафоном:

> Загробное блаженство фараона
> Разобрано на части: вот флакона
> Для благовоний скользкий силуэт.
> Вот стул складной, и куколка резная
> Для внутренностей, маска золотая,
> Ларец, и лук, и трость, и *амулет*.
> Ушло из тьмы и убежало тлена,
> И на правах культурного обмена
> Из древних Фив завезено... Куда?
> *Милиция дежурит с мегафоном,*
> *Толпа гудит под блеклым небосклоном,*
> *И невская колышется вода*[69].

12 Помол его жесток, крупицы — тяжелы

У Бобышева в стихах памяти Ахматовой: «Забылось, но не все перемололось» («Голос», 1971) и в пятистишии, посвященном Анатолию Найману (1968):

> Куда уходит жизнь! Должно быть — *в обмолот,*
> *на перемол*, в муку — и вкус ее, и мука.
> И в каравай-страна, и в колобок-народ...
>
> Иль строчкой вымаранной промелькнет
> в черновиках у друга?[70]

---

67 *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. С. 562.
68 *Кушнер А.* Голос... С. 86.
69 Там же. С. 87.
70 *Бобышев Д.* Зияния. С. 87.

Это — пятое стихотворение в цикле Бобышева «Люди»; второе было посвящено Бродскому («Жизнь достигает порой…», 1964); последнее, седьмое, Наталье Горбаневской («Скажи, зачем почтовый стук ракет…», 1963) со строками: «И *литеры, как будто семена*, / *вдруг проросли* и проступили резче, / и вот заговорили письмена / горячей спотыкающейся речи».

Лексема «крупица», соотнесенная со «словарным запасом», встречается в «Разговоре с небожителем» (1970) — стихотворении Бродского, давшем название для эссе Кушнера «Здесь, на земле»: «Благодарю… / Верней, *ума последняя крупица* / благодарит, что не дал прилепиться / к тем кущам, корпусам *и словарю*…»

14 и кости в нём белей, чем просто перемыты

Ср. ранее у Бродского: «В них бьется рваный пульс, в них слышен *костный хруст*» («На столетие Анны Ахматовой», 1989) и в отрывке Пастернака: «И сердца два качнулись ямка в ямку, И в *перекрестный стук грудных костей*» («Спекторский»); ср. у Бродского в связи с любовной темой: «сей жар в крови, *ширококостный хруст*» («Двадцать сонетов к Марии Стюарт», 1974).

В основе строки — идиома «перемывать кости», то есть сплетничать[71]. Судя по мемуару, Кушнер не связал проникновение «Спекторского» в ПвО с темами разговоров с Бродским, которые непосредственно предшествовали возникновению «обидного» стихотворения. Бродский и Кушнер встретились в Лондоне летом 1991 года на мандельштамовской конференции; на совместной прогулке их разговор коснулся благорасположенности судьбы к собеседникам, позволившей увидеть обоим «иные берега, иные волны». В связи с этим Кушнер припомнил «обращенную к Богу»[72] строку из Пастернака: «Ты больше, чем просят, даешь»; Бродский молниеносно с усмешкой поправил: «Ты меньше…» Откорректированная Бродским на ходу цитата — из стихотворения «Иней» (1941):

> И *белому мертвому* царству,
> Бросавшему мысленно в дрожь,
> Я тихо шепчу: «Благодарствуй,
> Ты больше, чем просят, даешь»[73],

— резонирует с апофатической благодарностью Ахматовой: «За то, что мир жесток и груб, / За то, что Бог не спас» в «Последнем тосте» (1934); из последнего Найман возьмет эпиграф («И за тебя я пью») к стихотворению «Тост».

---

71 Кушнер в письме к Бродскому не упустил шанса поддеть общего приятеля: «Приезжал в Ленинград Рейн, он целуется, как Ноздрев, занимает деньги, ходит по стене и т.д. <…> Дела его хороши, его печатают (наконец!), должны выйти книги, даже в “Современнике”, где, кроме Фета, никогда не издавали ни одного еврея» (от 2 января 1988 года; Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky papers. GEN MSS 613. Box 8 Folder 220).

72 Цитата из эссе Кушнера (*Кушнер А.* «Здесь, на земле…». С. 276).

73 *Пастернак Б.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. Т. 2. М.: Слово, 2004. С. 111.

15 *Но лучше грызть его, чем губы от жары*

По следам встречи с Бродским в столице США 13 декабря 1987 года Кушнер написал стихотворение под названием «The Capitol Hill». Во вложенном в письмо тексте в верхней части машинописного листка он вписал посвящение «*Иосифу Бродскому*». Здесь Кушнер обыгрывает образы пустыни и миражей, размышляет о сложности личных и творческих отношений между поэтами:

Поэт поэту — столп лучей невыносимый,
В безжизненных песках синеющий мираж.
Как жажду утолить? Живой, невозмутимой
Дай мне воды со дна. Где ручка, карандаш?[74]

16 *облизывать в тени осевшей пирамиды.*

Напомним, что Евгений Рейн ознакомился с текстом ПвО еще в 1993 году, а вскоре при его непосредственном участии произошло снятие текста из журнального набора. Незадолго до того, как Кушнер в 1998 году опубликовал стихотворение покойного поэта с изложением собственной версии обстоятельств их ссоры, Рейн адресовал автору «Аполлона в снегу» послание, которое можно отнести к тому, что Р.Д. Тименчик окрестил «стихообменом»[75], имевшим место между членами ахматовской четверки и поэтами их ближнего круга:

А. Кушнеру

Все подсчитано — сколько чашечек кофе,
и шотландский клетчатый галстук в подарок;
бухгалтерия пишется по катастрофе,
пирамида возводится без помарок.
А ведь было — *у зёва Сарданапала*
все лежали в непредсказуемом страхе,
и метал он жребий, и масть упала
на ладонь безумца, в карман неряхе.
И теперь ничего нельзя поделать,
лишь листать ночами конторские книги,
да следить, как истово чистит челядь
аккуратно развешенные вериги[76].

«Все подсчитано — сколько чашечек кофе…» (1997) устроено как попурри из кушнеровских стихов и занимавших его топик, так или иначе имевших отношение к Бродскому. Первая же строка отсылает к стихотворению «В кафе» (1972), которое Кушнер посвятил недавно изгнанному на Запад товарищу:

---

74 Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky papers. GEN MSS 613. Box 8. Folder 220.

75 См. статью в настоящем номере.

76 *Рейн Е.* Мой лучший адресат… С. 223.

В переполненном, глухо гудящем кафе
Я затерян, как цифра в четвертой графе,
И обманут вином тепловатым...[77]

Вторая строка — с вплетенным в нее «шотландским клетчатым галстуком» — вероятно, относится к апокрифическому эпизоду о переподаренном Бродскому Рейном галстуке Пастернака в преддверии церемонии награждения Нобелевской премией в Швеции. Рейн артикулирует направленную против Кушнера инвективу: недостаточно просто отказаться от открытой поддержки режима в сфере культуры (как это делал лагерь Евтушенко и Вознесенского); нейтралитет печатающегося при советской власти поэта, встроенного таким образом в систему, компрометирует его самого.

В парадигме «преследователь — жертва» Рейн, как до него Бродский в ПвО, обращается к древневосточной истории, представляющейся удобной матрицей, которая позволяет кодировать коллизии современности. Пирамида — маркер еврейской темы, и ее присутствие в тексте позволяет взглянуть на скрытое измерение стихотворения Рейна. Если в «Трех воскресеньях» (1976) он описывал трапезу, проводимую в начале еврейской Пасхи, то в подтексте этого стихотворения — празднование Пурима (ивр. פורים; мн. число от аккадского «пуру» — «жребий»). Согласно библейской Книге Есфири, проживавшие на территории Древней Персии евреи чудом спаслись от истребления Аманом — злодеем, который служил при дворе сатрапа Артаксеркса (Ахашвероша). Отсюда у Рейна «метал он жребий», а также строка «листать ночами конторские книги»: накануне драматических событий во время бессонницы Ахашверош попросил слуг принести ему хроники, в которых были записаны заслуги перед царем еврея Мордехая, дяди красавицы Эстер-Эсфири, попавшей в гарем к царю. Тяжелые железные цепи («аккуратно развешенные вериги») в каком-то смысле также работают на антураж пуримской сказки; согласно ее фабуле, Аман заранее приказал возвести в столице виселицы для иудеев, на которых в итоге повесили его самого с сыновьями. Сарданапал — имя последнего ассирийского царя и к персидскому правителю из еврейской истории отношения не имеет, однако Рейн мог использовать его по смежной ассоциации (у Байрона — в переводе Георгия Шенгели — про развратного Сарданапала говорят: «Он и царицу / Любил и тут же — тысячи распутниц»[78]). Рейн подарил книгу стихов Шенгели[79] Льву Лосеву, который позднее обыгрывал свое происхождение в воображаемом загробном диалоге с далеким от юдофилии Гоголем:

Я ответил: «Я не Янкель,
я Lev Loseff, здесь не рай,
гений — никогда не ангел,
ты не ангел, Николай.

---

77 Сам Кушнер годы спустя прокомментирует, что осведомленному читателю не представляло труда опознать в этом стихотворении, опубликованном в его книге «Прямая речь» (1975), следы присутствия Бродского («то ли рыжего друга в дверях увидать»), включая аллюзию на его «Зимним вечером в Ялте»: «Цензура, в отличие от внимательного читателя, смысл стихов не угадала. Тем и отличаются подлинные, смею надеяться, стихи от стихотворной публицистики, что цензорскому карандашу они, как правило, не по зубам» (*Кушнер А.* О Бродском // Литература. 2009. № 19 (739). 7 октября).

78 *Байрон Дж.Г.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.: Правда, 1981. С. 237.

79 *Лосев Л.* Меандр: Мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010. С. 395.

Николай, давай покурим,
у нас нынче праздник Пурим.
Пурим — праздник для детей,
только нет у нас сетей...[80]

Для послевоенного поколения советской еврейской интеллигенции сюжет библейского исхода из Египта оказался связан с набиравшей обороты репатриацией в Израиль, совпав (здесь причинно-следственные связи могут быть парадоксально перевернуты) с усилением этнической самоидентификации, особенно как следствие впечатляющей победы Израиля над арабской коалицией в Шестидневной войне 1967 года (ср. «Представление» Бродского: «Над арабской мирной хатой / гордо реет жид пархатый»).

Трое из ахматовских сирот — еврейского происхождения (этнически русский Бобышев женился на ленинградской еврейке); каждый по-своему «решил» свой еврейский вопрос: Рейн, старательно описавший свой первый седер, остался лояльным гражданином империи; Найман крестился, но к концу жизни, будучи регулярным пассионарным колумнистом газеты «Еврейское слово», наиболее полно из всей четверки манифестировал принадлежность к (московской) еврейской общине; Бродский, отказавшись от многочисленных приглашений посетить Израиль, неизменно называл еврейство третьим формообразующим элементом в триаде своей идентичности — другие два были «русский поэт» и «американский гражданин» (см.: [Левинг 2011]). У Кушнера еврейская тема обозначилась еще в ранних стихах («Летит еврейское письмо. / Куда? — Не ведает само, / Слова написаны, как ноты»[81]) наряду с восточными мотивами[82], в том числе в стихотворении, написанном для Бродского, «Свет мой зеркальце, может быть, скажет...» (1981); по свидетельству Кушнера, оно тронуло адресата, прочитавшего его в Нью-Йорке в 1990 году: «Чередой временных поясов, / Вавилонскою сменой наречий / Есть поэт, взгромоздивший на плечи...»[83]

В образе осевшей и отбрасывающей тень пирамиды важен как сам объект ритуального зодчества, так и детально разработанная в мировой поэзии тема «тени». Не вдаваясь в обширную генеалогию предмета, отметим только не-

---

80 Из цикла «Ружье (Петербургская поэмка)» с посвящением их общему с Бродским ленинградскому приятелю и известному краеведу В.В. Герасимову. Цит. по: *Лосев Л.* Собранное. Екатеринбург: У-Фактория 2000. С. 404. Как напомнил мне Г.А. Левинтон, «только нет у нас сетей» — из считалки: «Шла кукушка мимо сети, а за нею злые дети...» (в электронном письме автору от 14 мая 2024 года).

81 *Кушнер А.* Флейтист... С. 6. Стихотворение «Буквы» (1966). Он же вспоминал, как при встрече Ахматова «с удовольствием показала мне книгу на еврейском языке, где были напечатаны два ее стихотворения. “К сожалению, мы не знаем языка”, — сказала она» (*Кушнер А.* Аполлон в снегу... С. 385).

82 Ср.: «Никто не знает флага той страны, / Что глиняного старше Междуречья. / Быть может, все мы там обречены / На хаттское и хеттское наречье. / Никто не знает флага, языка, / Он запылен, как кровельщика фартук. / Пока мы здесь, пока твоя рука / Лежит в моей, что Иштар нам, что Мардук?» («Подражание древним»); в следующем тексте, который начинается четверостишием: «Прости, волшебный Вавилон / С огромной башней, как рулон. / Небрежно свернутой бумаги. / Ты наш замшелый, ветхий сон. / Твои лебедки помню, флаги»; и наконец, в третьем тексте подборки: «Как буйно жизнь кипит на стенках саркофага!» (*Кушнер А.* Таврический сад: Седьмая книга. Л.: Советский писатель, 1984. С. 404).

83 *Кушнер А.* Тысячелистник. С. 267.

сколько примеров из стихов Кушнера, которые могли подсказать Бродскому именно такую диспозицию в оазисе: «Стать тенью, отсветом, в траве — *песчинкой* стать…»[84] (ср. у Бродского: «Но то шуршит песок, пустыни талисман, в моих часах песочных); в стихотворении «Был туман. И в тумане / *Наподобье загробных теней…*», посвященном Я. Гордину:

> А представьте себе: в эту ночь никакого тумана!
> Флот французский опознан, расстрелян, развеян, разбит.
> И тогда — ничего от безумного шага и плана,
> *Никаких пирамид*[85].

Возможно, в ретроспективе Бродского задело меланхоличное замечание Кушнера от лица неких «нас», к которым тот относился, по существу, лишь по факту географической принадлежности: «…творческая юность, проведенная в бывшей столице, избавила нас (назову еще одного замечательного поэта — Евгения Рейна) от борьбы за “*кусок столичного пирога”. В тени ленинградских садов* явственней звучит, как сказала Ахматова, “голос Музы еле слышный”»[86]. Таким образом, облизывание губ при виде «столичного пирога» в стихотворении Бродского намекает на близость к редакциям журналов и книжных издательств.

Вместо эпилога

О смерти Ахматовой в марте 1966 года Кушнеру по телефону сообщил А.Г. Найман. На следующий день они вместе поехали в аэропорт встречать гроб с ее телом. На похоронах в Комарове Кушнер не присутствовал, поэтому в кадры кинохроники и фотографов не попал, что дало ему позже основание укорять «ахматовскую четверку»[87] за якобы их позирование перед объективами на кладбище («молодые поэты маленькой толпой сгрудились над гробом Ахматовой»[88]). Найман вывел Кушнера в романе «Б.Б. и др.» в качестве эпизодического персонажа под именем Квашнин (поэта, публикующегося под псевдонимом Кашне[89]):

---

84 В стихотворении «Тысячелетие тому назад… заря…» (*Кушнер А.* Дневные сны: Книга стихов. Л.: Лениздат, 1986. С. 16—17).

85 *Кушнер А.* Голос: Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1978. С. 94.

86 *Полухина В.* Бродский глазами современников… С. 114.

87 «Увы, о том, что фотографироваться рядом с умершей — сомнительное занятие, им никто из старших не сказал, а сами они, по невоспитанности души, еще не знали» (*Кушнер А.* Аполлон в снегу… С. 387). Между тем счет тех, кто на знаковых похоронах присутствовал или отсутствовал, педантично велся, например, в стихотворении Рейна «Хроника. 1966» (*Рейн Е.* Мой лучший адресат… С. 75—76).

88 Оскорбительная неуместность ремарки Кушнера идет вразрез с воспоминаниями всех тогдашних участников похорон; см., в частности, в опубликованных к тому времени отрывках из бесед Бродского с С. Волковым (*Волков С.* Вспоминая Анну Ахматову // Континент. 1987. № 53. С. 337—382).

89 По словам Лосева, в книге Наймана «происходит “опускание” знакомых и бывших друзей, обладающих отсутствующими у Наймана талантами, путем проекции на них присутствующих у Наймана недостатков. <…> “Кашне”-Кушнеру [досталась] поэтическая бесталанность и пожизненное доение знакомства с Ахматовой» (*Лосев Л.* Меандр: Мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010. С. 80). В романе Кушнер-

> С Ахматовой у Квашнина не сложилось. Ему было двадцать, когда кто-то из старших, то ли Лидия Чуковская[90], то ли Лидия Гинзбург, показал ей его стихи. <...> А Квашнин был юн, был поэтом культуры, был классичен, и его стихи трогали. Иначе говоря, он был поэтом в аккурат этой самой интеллигенции. И Ахматова, возвращая стихотворения, не произнесла ничего, ни слова. А услышав: «Вам не понравилось?» — сказала что-то вроде «с комфортом написано — и, надо думать, хорошим почерком»[91].

Почерк у Кушнера действительно легкий для чтения; в одном из писем, адресованных Найману, тогда только предпринимавшему первые шаги в прозе, он нечаянно дал совет, о котором позже у него появится причина пожалеть: «Мне кажется, что настоящий твой интерес — в сегодняшнем материале, и чем больше ты берешь из этого материала, из собственной жизни и жизни твоих друзей и приятелей — тем лучше получается твоя проза»[92]. Лосев, в личных дневниках яростно критиковавший Наймана, предложил ключи к разгадке ряда персонажей романа «Б.Б. и др.» и назвал того, кто был спрятан за литературной маской Квашнина[93].

В посвященном Ахматовой эссе «Муза плача» (1982) Бродский напомнил, что после 1922 года и до ее смерти она «не имела возможности издать авторский, то есть составленный ею самой, сборник» (цит. по: [Ахапкин 2021: 261]). В предисловии к первому сборнику Е. Рейна он в том же духе посетовал, что иным поэтам пришлось ждать полувекового юбилея до выхода их дебютных книг (имея в виду прежде всего Рейна и Наймана)[94]. В отличие от неподцен-

---

Квашнин автору «подозрителен со своим печатанием то в том, то в другом журнале, с книжкой стихов в двадцать один год, с тем, что не одного Каллимаха вставлял в стихи, а и нас, грешных, или, как однажды процедил сквозь зубы Найман: “Мы стихи пишем, а он печатает”» («Б.Б. и др.»).

90 Ахматова в беседе с Чуковской как-то сравнила Кушнера и Горбаневскую: «Изящен, — ответила она, то ли с одобрением, то ли с укором. — Интеллигентен, литературен, изящен. Однако я боюсь, нравится ему такое занятие: писать стихи. А вот эта женщина, — Анна Андреевна раскрыла сумочку и вынула листок со стихами Натальи Горбаневской, — ей не хочется, больно ей, но не писать она не может» (7 ноября 1964 года; *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой: В 3 т. Т. 2. М.: Согласие, 1997. С. 243).

91 *Найман А.* Б.Б. и др. М.: Зебра Е, 2009. С. 191—192.

92 Письмо А.С. Кушнера А.Г. Найману от 19 марта 1976 года (Anatoly Naiman Papers. Box B-002063. Folder 4). Кушнера восхитил рассказ «Новый вид из окна»; «Статую» он не принял — оба позже вошли в сборник А. Наймана «Статуя командира и другие рассказы» (Лондон: Overseas Publications Interchange, 1992).

93 *Лосев Л.* Меандр: Мемуарная проза. С. 80. В частной переписке (которая в целом носила деловой характер) Лосев тем не менее обращался к корреспонденту «милый Толя». В письме от 6 мая 1992 года, например, он подает Найману идеи для курса, посвященного Ахматовой и творчеству советских поэтов 1930—1950-х годов (Anatoly Naiman Papers. Box B-002063. Folder 4). Как следует из другого места в дневнике Лосева, приглашенный московский лектор был далек от методологии преподавания в условиях американской академии, и в результате его курс оказался не слишком удачным.

94 «В настоящем у Рейна вышли три сборника стихотворений; первый из них — когда автору исполнилось 50 лет. Публикацию двух последующих, с интервалами в приблизительно два года, следует, видимо, рассматривать как торжество справедливости. К сожалению, проблема с торжеством справедливости, заключается, по определению, в том, что оно наступает всегда с опозданием» (*Бродский И.* Предисловие // Рейн Е. Избранное. Москва; Париж; Нью-Йорк: Третья волна, 1992. С. 10).

зурных ленинградских поэтов, Кушнер дебютировал сборником «Первые впечатления» (1962); после второй книги стихов «Ночной дозор» (1966) был принят в члены Союза советских писателей. Выслушивать критику от Кушнера, который, в противоположность Ахматовой и ее «сиротам», регулярно печатался в СССР[95], Бродский был не готов — особенно если критика эта, по его мнению, касалась самой Анны Андреевны. В интервью Полухиной, не называя конкретных имен, Кушнер сказал о Бродском: «Несколько меньше ценю я [его] стихи, специально написанные на смерть того или другого знакомого. Возникает даже впечатление, что *Бродский оживляется при известии о смерти, как полковая лошадь при звуках военной трубы*[96], — появляется новый повод для вариации на старую тему»[97]. В 1989 году Бродский посвятил столетнему юбилею Ахматовой программное стихотворение; тезис Кушнера он истолковал как неприемлемую для него антиахматовскую риторику[98] (напомним, приведшую к разрыву с К.К. Кузьминским и на время даже примирившую его в США с Бобышевым, когда они оба демонстративно отказались от участия в эмигрантской антологии[99]). Скорее всего, это негативное восприятие наложилось и на укол Кушнера в связи с похоронами Ахматовой («молодые поэты маленькой толпой сгрудились над гробом Ахматовой»[100]); слова Кушнера вызвали, в частности, отповедь Н. Горбаневской («какой мелкий человек!» — сказала она о нем[101]).

Все это Бродский предпочел не объяснять собеседнику по трансатлантической связи, выбрав не требовавший «разговора по душам» и лежавший на поверхности аргумент, чтобы замять разговор и не ссориться. Мы полагаем, что истинной причиной и одним из ключевых мотивов, побудивших Бродского взяться за ПвО и написать стихотворение в той тональности, в которой оно в итоге получилось, была отнюдь не реакция на то, что Кушнер выказал

---

95 В предисловии к книге английских переводов стихов Кушнера, написанном в ноябре 1988 года, Бродский комплиментарно и с уважением говорил о нем как авторе с состоявшейся литературной биографией, причем в рамках советской системы книгопечатания (*Kushner A.* Apollo in the Snow: Selected Poems / Transl. by P. Graves and C. Ueland; with an introd. by J. Brodsky. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1991. P. x—xii).

96 В оригинале речь шла о «галопе кокетства»: «Маленькая княгиня, как старая полковая лошадь, услыхав звук трубы, бессознательно и забывая свое положение, готовилась к привычному галопу кокетства, без всякой задней мысли или борьбы, а с наивным, легкомысленным весельем» (*Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: В 90 т. Т. 9. М.: Художественная литература, 1937. С. 277).

97 Отсылку Кушнера к Толстому с его «полковой лошадью» можно было бы отнести на счет стихотворения «На смерть Жукова» («гроб на лафете, лошади круп»; 1974), если бы в продолжение интервью Кушнер не вернулся к теме в несколько ином изводе: «*Юбилеи Ахматовой и Пастернака обернулись чудовищной пошлостью, их произвели в литературные генералы*» (*Полухина В.* Бродский глазами современников... С. 111, 114).

98 Отчасти у Кушнера так и неизжитую: «...постепенно я понял, почему некоторые старые друзья, любившие Анну Андреевну и испытывавшие к ней глубочайшее уважение, все реже бывали у нее» (*Кушнер А.* Анна Андреевна и Анна Аркадьевна // Новый мир. 2000. № 2. С. 185).

99 Подробнее об инциденте см.: На берегах Голубой Лагуны. Константин Кузьминский и его антология. Сборник исследований и материалов / Сост. И. Кукуй. М.; Бостон; СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2022. С. 98; 327—328.

100 *Кушнер А.* Аполлон в снегу... С. 387.

101 Интервью Ю. Левинга с Н. Горбаневской (Париж, 2013).

недовольство его приблатненным поэтическим словарем, а попытка Бродского отделить Анну Ахматову и ближайших друзей-поэтов от перестроечного перекраивания Кушнером недавней истории.

Библиография / References

[Ахапкин 2021] — *Ахапкин Д.* Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. М.: АСТ, 2021.

(*Akhapkin D.* Iosif Brodskiy i Anna Akhmatova. V glukhonemoy vselennoy. Moscow, 2021.)

[Горелик 1997] — *Горелик Л.Л.* Роман в стихах Бориса Пастернака «Спекторский» в контексте русской литературы. Смоленск: СГПИ, 1997.

(*Gorelik L.L.* Roman v stikhakh Borisa Pasternaka "Spektorskiy" v kontekste russkoy literatury. Smolensk, 1997.)

[Иванов 2015] — *Иванов Вяч.Вс.* О теме женщины у Пастернака // Иванов Вяч.Вс. Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2015. С. 322—334.

(*Ivanov Vyach.Vs.* O teme zhenshchiny u Pasternaka // Ivanov Vyach.Vs. Pasternak. Vospominaniya. Issledovaniya. Stat'i. Moscow, 2015. P. 322—334.)

[Левинг 2011] — *Левинг Ю.* Бродский и Израиль. Восемь необязательных примечаний к вопросу, который вы хотели, но стеснялись задать // Россия и Запад: Сборник статей в честь 70-летия К.М. Азадовского / Сост. М. Безродный, Н. Богомолов, А. Лавров. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 248—275.

(*Leving Yu.* Brodskiy i Izrail'. Vosem' neobyazatel'nykh primechaniy k voprosu, kotoryy vy khoteli, no stesnyalis' zadat' // Rossiya i Zapad: Sbornik statey v chest' 70-letiya K.M. Azadovskogo / Ed. by M. Bezrodnyy, N. Bogomolov, A. Lavrov. Moscow, 2011. P. 248—275.)

[Левинтон 1996] — *Левинтон Г.А.* Достоевский и «низкие» жанры фольклора // Анти-мир русской культуры. Язык. Фольклор. Литература / Сост. Н. Богомолов. М.: Ладомир, 1996. С. 267—296.

(*Levinton G.A.* Dostoevskiy i "nizkie" zhanry fol'klora // Antimir russkoy kul'tury. Yazyk. Fol'klor. Literatura / Comp. by N. Bogomolov. Moscow, 1996. P. 267—296.)

[Лекманов* 2005] — *Лекманов О.** «Всадница матраца»: об одном образе в одном несправедливом стихотворении И. Бродского // Иосиф Бродский: стратегии чтения: Материалы международной научной конференции 2—4 сентября 2004 года в Москве. М.: Изд. Ипполитова, 2005. С. 130—132.

(*Lekmanov O**. "Vsadnitsa matratsa": Ob odnom obraze v odnom nespravedlivom stikhotvorenii I. Brodskogo // Iosif Brodskiy: Strategiya chteniya. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii 2—4 sentyabrya 2004 goda v Moskve. Moscow, 2005. P. 130—132.)

[Мазур 2005] — *Мазур Н.* О мышиной беготне, Пушкине, Марке Аврелии и об условно-функциональных контекстах // Шиповник. Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей, 2005. С. 250—260.

(*Mazur N.* O myshinoy begotne, Pushkine, Marke Avrelii i ob uslovno-funktsional'nykh kontekstakh» // Shipovnik. Istoriko-filologicheskiy sbornik k 60-letiyu Romana Davidovicha Timenchika. Moscow, 2005. P. 250—260.)

[Сергеева-Клятис 2016] — *Сергеева-Клятис А.Ю.* Сумерки свободы. Борис Пастернак в критике 1920-х годов. М.: Изд. центр «Азбуковник», 2016.

(*Sergeyeva-Klyatis A.Y.* Sumerki svobody. Boris Pasternak v kritike 1920-kh godov. Moscow, 2016.)

[Тименчик 2015] — *Тименчик Р.Д.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы: В 2 т. 2-е изд., испр. и расшир. Т. 1. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2015.

(*Timenchik R.D.* Posledniy poet: Anna Akhmatova v 1960-e gody: In 2 vols. 2nd ed., rev. and add. Vol. 1. Moscow; Jerusalem, 2015.)

[Успенский 2020] — *Успенский П.Ф.* «Путем зерна» как формула революции: Ходасевич, Некрасов, крестьянские поэты и аграрная топика русской лирики // Русская литература. 2020. № 2. С. 131—147.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

(*Uspenskiy P.F.* “Putem zerna” kak formula revolyutsii: Khodasevich, Nekrasov, krest’yanskie poety i agrarnaya topika russkoy liriki // Russkaya literatura. 2020. No. 2. P. 131—147.)

[Ueland 2003] — *Ueland C.R.* Joseph Brodsky and Aleksandr Kushner: The Relationship in Verse // American Contributions to the 13th International Congress of Slavists: In 2 vols. Vol. 2. Literature / Ed. by R.A. Maguire and A. Tiberlake. Bloomington: Slavica, 2003. P. 181—202.

Язык *свидетельства*, язык *катастрофы*

Шимон Зандбанк

«От ужаса пустоты»:

О РАЗРУШЕНИИ МИМЕЗИСА В ПОЭЗИИ ПАГИСА[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_311

От ужаса пустоты
я устремляюсь
в пустоту

Дан Пагис. Ветер переменных направлений[2]

С одной стороны — белые раковины, мрамор, тишина, красота; с другой — черные лодки, бурное море, рождение и смерть. Этот контраст между эстетикой и жизнью появляется в стихотворении, которое Дан Пагис написал, будучи двадцатилетним:

Белые раковины молчания, и море
в своем первозданном безумстве, в сине-зеленой бездне
покидает их мрамор легчайший и забывает их красоту
в уродливых мертвых водорослях на песке,
в бесцельном блуждании чаек,
в разбеге черных, тяжко пляшущих лодок.

И только они одни, немые
в царстве бури,
в пене смыкают свои холодные руки.

(С. 11)

---

1 Перевод выполнен по изданию: Дан Пагис: мехакерим ветеудот / беарихат Ханан Хевер [Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 11—20.

2 *Пагис Д.* Коль ѓа-ширим [Все стихотворения]. Иерусалим: Ѓа-кибуц ѓа-мейухад ве-Мосад Бялик, 1991. С. 183. Здесь и ниже ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

Впоследствии противоречие между водоворотом жизни и молчанием искусства станет определяющим для всей поэзии Пагиса. Молчание, однако, свойственно искусству пластическому, не словесному. Поэзия не молчит, она говорит. И когда она говорит, к белизне и холоду прибавляется элемент, обязательный для речи: создание знаков. В другом стихотворении из раннего сборника «Солнечные часы»[3], «Чужеземные сады» (с. 45), начинающегося с призыва «петь о садах», эти белизна и холод дополнены образами зеркала, отражения и стекла. Сады, которые поэт должен воспеть, «выросли в зеркале» и стоят как будто «в цветном отражении». Иначе говоря, они что-то выражают, обозначают. Здесь обнаруживает себя миметическое начало, которое необходимо поэзии, поскольку она состоит из слов; искусство абстрактное может обойтись и без него.

Это миметическое начало перебрасывает мост над упомянутым противоречием, сближает и примиряет черные лодки и белые раковины, жизнь и искусство. Мимезис позволяет жизни выразиться в искусстве. Элегантное описание их встречи Пагис дает в другом раннем тексте, «Ваза»:

Торопливый гордый поток
охвачен спокойным стеклом.
Стремнина, бегущая с гор,
свой образ находит в руке тишины.

Очистительный свет их обоих коснулся:
из лона стекла в сверкающем покое,
из памяти потока —
из их прозрачной души рождается радуга.

(С. 53)[4]

Здесь снова встают друг против друга два полюса — жизнь и искусство, стремительный поток и тишина. Но тишина здесь выразительна. Это тишина прозрачного стекла, тишина миметическая, тогда как поток — собственно поток жизни — становится теперь отдаленным воспоминанием, «памятью потока». И память, даже если она память потока, уступает объятию тишины. Изящная перестановка букв превращает тишину (*шекет*) в радугу (*кешет*). А радуга знаменует гармоническое сочетание потока и стекла, памяти жизни и ее отражения в произведении искусства, в стихотворении.

Дан Пагис (1930—1986), классик израильской поэзии, родился в городе Радауце (Южная Буковина, Румыния) в еврейской семье. После отъезда отца в Палестину и смерти матери в 1934 году остался на попечении деда и бабушки по материнской линии. Вместе с ними осенью 1941 года был депортирован в концлагерь на территории Транснистрии (часть Украины, находившаяся во время войны под румынским управлением), где пробыл до 1944-го. В 1947-м по приглашению отца переехал в Палестину. Жил в кибуцах Мерхавия и Гат. Учился в Иерусалимском университете, там же преподавал с 1962 года, в 1967-м получил докторскую степень по еврейской литературе. Опубликовал несколько монографий об ивритской поэзии Средневековья и Ренессанса. Стихи на иврите, освоенном только после эмиграции (родным языком Пагиса был немецкий), начал писать уже в конце 1940-х (первая публикация — в 1949-м). С 1959 по 1982 год выпустил пять поэтических книг. Шестая, «Последние стихи» (*Ширим ахароним*), издана посмертно, в 1987-м. — *Здесь и далее примеч. пер.*

3 Первая поэтическая книга Дана Пагиса (1959).

4 Перевод подстрочный.

Эта гармония рушится уже в следующем сборнике, «Поздний досуг», вышедшем в свет лишь на пять лет позже «Солнечных часов». Происходит это прежде всего потому, что сама суть миметического проекта становится проблематичной, но главная причина в том, что события, на первый взгляд вычеркнутые из памяти, снова в нее врываются, обретают силу и вдребезги разбивают иллюзию «сверкающего покоя». Стрелка солнечных часов поворачивается назад, к прошлому, как будто уже забытому:

Тень моя, стрелка на циферблате песчаном, медленно
клонится в другую сторону,
назад, назад. Никогда я не думал,
что стершееся из памяти вернется, чтобы встретить меня.

(«До освобождения», с. 116)

Возвращаются вещи настолько ужасные, что память, не будучи способной их вместить, разрушается, а вместе с нею утрачивает целостность и само вспоминающее сознание:

Меня уже нет
— я был далеким летом — и в тот миг,
когда увижу другой свет, я буду
тем, кем буду. Я уже не помню.

(С. 120)

Другой свет, исходящий из прошлого, — свет нестерпимый. То, что было стерто из памяти и вернулось, теперь бьет по глазам, ослепляет. В стихотворении «Листая альбом» ряд идиллических фотографий, на которых субъект представлен как бы движущимся во времени — младенчество, школа, женщины, солидная зрелость, — обрывается вспышкой света и темнотой:

<...> и [он] находит
в конце самого себя, ожидающего в зеркале:
слишком сильная вспышка
высвечивает его образ
и затемняет
стеклянные хрусталики глаз.

(С. 99)

Спокойное стекло, вместившее в себя память потока и в единстве с нею породившее стихотворение, замутняется и темнеет. Утрата памяти оборачивается утратой мимезиса. Отсюда (а особенно с книги «Метаморфоза»[5]) и далее поэзию Пагиса можно воспринимать как долгое противостояние образам невыносимой реальности в стихах.

Чтобы вникнуть в суть этого противостояния, вернемся на шаг назад, к отмеченной ранее проблеме, которая всегда, исключая, может быть, период «Вазы», оставалась для Пагиса неразрешимой, — к проблеме миметической репрезентации реальности в целом (не только ужасающей реальности про-

5 Третья книга стихов Пагиса (1970).

шлого). Ниже я постараюсь показать, какой путь проходит пагисовская мысль, начиная с затруднений в трактовке мимезиса как такового и заканчивая полным крушением мимезиса, когда речь заходит о холокосте. Приношу извинения за систематизацию этой мысли, ни в коей мере не претендующей на систематичность, за пересказ в абстрактных терминах стихотворений, которые по определению богаче любого пересказа, а также за пренебрежение хронологической последовательностью их написания.

Начну с прозаического фрагмента «Искусство ограничения» из сборника «Последние стихи», опубликованного уже после смерти Пагиса:

> Сначала он думает, что этот изобильный луг дает ему все, тысячи неожиданных возможностей. Затем понимает, что не может жить в таком беспорядке. И правда, стебли травы невысоки, они доходят ему лишь до коленей и даже только до щиколоток. Но все это — запутанный лабиринт: здесь нет пути, здесь — бессчетные тропы: он волен обращаться ко всем ветрам, он потерян.
>
> И он выбирает ограничение! Не луг, а маленький участок травы; не участок, а три стебля травы; не три, не один (здесь кажется ему, что он подходит к сути), даже не один-единственный стебель, а изображение стебля. Вот в чем суть.
>
> Только в конце, когда он повесил это изображение на стену, то увидел, что оно заключает в себе весь луг целиком и целиком же его отрицает (с. 306).

Реальность, и в том числе идеальная реальность зеленого луга, страдает отсутствием порядка, она — лабиринт бессчетных троп. В таком хаосе жить невозможно. Решение: ограничение — не луг, а участок травы, не участок, а три стебля, не три, а один — и последний шаг: не один стебель, а его изображение. Здесь, посредством синекдохи, совершается переход от вещи к ее миметическому образу. Но здесь и самое важное: изображение «заключает в себе весь луг целиком и целиком же его отрицает». Отправной точкой мимезиса в пагисовском варианте оказывается бегство из беспорядка, чувство потерянности, источник которого — многообразие мира и его пугающая безграничность. Поэт реагирует на беспорядок ограничением, установлением предела и в конечном счете скачком от действительности к ее пародийному подобию. При этом он отказывается от изобилия вещей, от их доступности, от присущей им свободы. Стебель, вписанный в раму картины, защищен от любого ненастья, он не может погибнуть, однако жить он тоже не может. Он все в себе заключает и все подвергает отрицанию. В другом позднем тексте, «Классик» (с. 304), разнообразие деревьев в лесу сокращается до «леса в чистом виде», где парадоксальным образом отсутствуют отдельные деревья. Это синекдоха, обратная предыдущей: там стебель вместо луга, pars pro toto, а здесь лес вместо деревьев, totus pro parte. Подобно тому, как часть отрицает целое, так и целое уничтожает часть: этот «цельный и совершенный» лес «не сдвинется с места, не умрет и не будет живым».

Ограничение и упрощение, обязательные для мимезиса, придают ему изначально ущербный характер — образно говоря, мумифицируют, отрубают голову и извлекают душу через нос. Более того, реальность, подвергнутая ограничению, ослабленная, а по сути, умерщвленная, угрожает свести к нулю всякое миметическое усилие. Так — в прозаическом фрагменте «Плач по стилисту»: погоня за точным словом, mot juste, которое, подобно кузнечику, скачет у поэта между пальцами, все время от него ускользая, приводит к тому, что мир начинает мстить: «темное облако поднялось с горизонта — тысячи кузнечиков, саранча изголодавшихся слов. Они облепили его книги, его лицо, его

рот, а после себя оставили пустоту» (с. 259). Подобное несчастье постигает и шариковую ручку, когда она пытается зарисовать амплитуду дрожания пола в стихотворении «Дома́» (с. 229). Дрожание переходит в катастрофу, дом разрушается, а ручка, чей миметический опыт оказался неудачным, продолжает сама по себе чертить свои наброски — не образ дома, который рухнул, и не строфу стихотворения[6], а «генеральный план паучьего дома» — того самого, который, согласно Книге Иова, служит убежищем нечестивца.

Таким образом, на выходе из миметического туннеля мы встречаем пустоту в разных обличиях: стебель, уничтожающий луг, лес без деревьев, зияние, оставленное саранчой, «паучий дом». Но что отдаляет мимезис у Пагиса от мощи переполняющих его жутких реалий, так это то, что пустота — и в конце, и в начале туннеля. Иными словами, не только создания мимезиса, искусство и поэзия, но и сам его объект, внешний мир, оказываются не более чем оболочками пустоты. «Все мои направления понятны», — говорит летящий по кругу ветер в стихотворении «Ветер переменных направлений»:

от ужаса пустоты
я устремляюсь
в пустоту.
(С. 183)

Здесь субъект речи — ветер, что кружится и возвращается на свои круги, — мечтает

о вселенском покое
воздушного пузыря, что замкнут
в некоей стеклянной стене.
(С. 186)

Одна пустота грезит о другой пустоте, пустота динамическая — о пустоте статичной. Так и поэт от ужаса пустоты спасается в пустоте.

Эта тема неявным образом (не забудем, что Пагис — поэт изощренной маскировки) разыгрывается в двух стихотворениях. «Портрет» (с. 158) описывает неудачную попытку нарисовать портрет ребенка, «уловить линию его щек» (подразумевается, конечно, «линия жизни»[7]). Едва набросанные черты лица становятся морщинами, кожа под кистью синеет, ребенок на картине превращается в старика, как Дориан Грей, и исчезает, «нет его». Однако внимательный взгляд заметит, что миметическим усилием не уничтожается то, что изначально было мертво. Ребенка «нет» с самой первой строки: таковы первые два слова стихотворения — «ребенка нет», — хитроумно спрятанные в более длинном предложении: «ребенок не сидит спокойно»[8].

Искусно построено и программное стихотворение «Малая поэтика». Оно напоминает символистский манифест, в котором утверждается, что предель-

6 Дом и строфа на иврите обозначаются одним словом — *байт*/*бейт*; в упомянутом стихотворении Пагис актуализирует оба значения.

7 В стихотворении обыгрывается созвучие между *кав лехайяв* ‘линия его щек’ и *кав хайяв* ‘линия его жизни’.

8 Ѓа-елед эйнену йошев бименуха. Первые два слова этого предложения, взятые отдельно, означают: «ребенка нет» (ср. Быт. 37:30), что перекликается с *эйнену* ‘нет его / он исчезает’ в конце стихотворения.

ная полнота смысла может быть обретена лишь в молчании, по ту сторону слов, за пределами субъективного:

> Тебе позволено писать все,
> например, то и то.
> Тебе позволены все буквы, какие найдутся,
> все знаки, какие для них взрастишь.
>
> Конечно, следует проверить:
> этот голос — твой ли голос,
> эти руки — твои ли руки.
>
> Если да, замкни свой голос,
> удержи свои руки и слушай
> голос
> пустого листа.
>
> (С. 228)

На первый взгляд, требуется, чтобы пишущий стер отпечатки своих пальцев и растворился в музыке молчания — как у Малларме. По сути же, не только конец стихотворения, но и его начальная точка — это ничто. Ибо что значит «тебе позволено писать все, / например, то и то»? «Все» дано посредством ничто, через «то <и то>», от которого остается лишь пробел на бумаге. В конечном счете «пустой лист», завершающий стихотворение, — не что иное, как отклик на пустоту в начале. «Малая поэтика» начинается и заканчивается пустотой. «От ужаса пустоты я устремляюсь в пустоту».

Но кто из поэтов — кто из людей вообще — способен войти в пустоту и остаться в ней? Мы знаем, что дети и душевнобольные с их страхом пустоты, horror vacui, исписывают листы бумаги столь плотно, что не остается ни одного свободного сантиметра. И художник — как ему не ухватиться за фантастические постройки, созданные его воображением, чтобы заполнить ужасающую пустоту? Как «слушать голос пустого листа», то есть молчать? Как не держаться за строки стихотворения, чтобы не сгореть за гранью строки?

За гранью строки

> Строки стихотворения, длинные, короткие: каждая связана с предначертанным ей финалом. За гранью строки мы летим в космическую даль, возвращаемся, загораемся на краю воздуха, сгораем и наполняем тьму, окружающую нас (с. 256).

Стоять лицом к лицу с этой тьмой, не прибегая ни к каким акробатическим трюкам, — вот «искусство, выше которого нет». Так — в блестящей прозаической миниатюре «Акробатика», завершающей сборник «Синонимы»[9], последнюю книгу стихов, вышедшую при жизни Пагиса:

> Первый удар барабана, и он — клубок воздуха, ноги и руки его — во все стороны, он закручивается, падает по длинной дуге, приземляется на кончик пальца. Очень красиво, но это мы уже видели.

9 Пятая поэтическая книга Пагиса (1982).

> Второй удар барабана, и он — мяч, парящий между семью мячами, он бьет по ним и бьется об них, падает по длинной дуге, ловит все мячи собственным носом. Очень красиво, но это мы уже видели.
>
> Вдруг, без всякого предварения, совершенно неожиданно ноги его встают на доски сцены, и над ногами — бедра, живот, грудь, плечи, шея, а выше — лицо, спокойно глядящее в темноту. Это искусство, выше которого нет (с. 264).

Спокойно повернуться лицом к темноте — несбыточный идеал, то, о чем Пагис мог только мечтать. Возможно, акробат на это способен. И может быть, это под силу Джорджо де Кирико, на картине которого перчатка «указывает вниз и дает нам понять — куда, куда» (с. 260)[10]. Но поэт — как устоять ему перед темнотой? Как выйти на уровень «искусства, выше которого нет»?

Ответ один: отказавшись от слов. Высочайший поэт — это поэт молчащий. В «Малой поэтике» мы читаем: «...например, то и то». Поэт, которому позволено писать «то и то», отказывается от слов, если вдобавок ему (не без иронии) позволяется писать «все», «всеми буквами, что найдет». Отказом от слов завершаются самые известные и часто цитируемые стихи Пагиса о Катастрофе — «Европа, поздно» и «Написано карандашом в опечатанном вагоне». Оба они, без знаков препинания в конце, прорываются за рамки текста, как бы выталкивая ужас в пустое бессловесное пространство, расстилающееся «за гранью строки»:

не волнуйтесь так, мадам,
здесь этого никогда не случится,
вот увидите,
здесь никогда

(«Европа, поздно», с. 134)

Если увидите моего старшего сына
Каина сына Адама
скажите ему что я[11]

(«Написано карандашом в опечатанном вагоне», с. 135)

Ясно, что отсутствие слов в обоих стихотворениях функционирует не иначе как в присутствии слов, в сочетании со словами до пробела. Сила молчания в конце этих текстов не в нем самом, а в том, что́ оно прерывает — иллюзии, предваряющие Катастрофу («здесь этого никогда не случится»), карандашную записку, предшествующую остановке дыхания, удушью («скажите ему что я»). Здесь — тот же, в принципе, уход от выразимости, что и (впрочем, не смешивать!) в двух текстах о животных — один из них ранний, другой — более поздний. Жираф в стихотворении с тем же названием из книги «Солнечные часы», явно отсылающем к «Фламинго» Рильке, поворачивается спиной к миру и «шагает плавно, как мачта, / плывущая к чудесным островам» (с. 43). «Слон» из сборника «Мозг»[12] легко скользит «за пределы слоновьей судьбы» (с. 194). Добавим сюда «Кресла» из того же сборника: они «не останавливаясь, плывут

10 Имеется в виду картина «Песнь любви», интерпретации которой посвящено стихотворение в прозе «Самоотверженность».

11 Пер. А. Бараша.

12 Четвертая поэтическая книга Пагиса (1975).

в бесконечность, на таинственное сафари» (с. 196). В сущности, все это — жираф, слон, кресла — удаляется, исчезая, в пустое пространство без слов. А замыкает этот ряд Венера Милосская, тоже из книги «Мозг»; подобно прочим «окаменелостям», она демонстрирует радикальный отказ от мира времени и материи:

Венец творения между окаменелостями —
Венера Милосская,
что вечно воздержана,
и руки ее — воздух.

(С. 195)

Что такое руки-воздух, как не точная параллель к пустому листу? Они так же черпают силу из соприсутствующей им полноты — из мраморного тела Венеры и из тех мраморных рук, которых нет, но которые должны быть — иначе говоря, из факта их отсечения, ампутации. Таково же молчание в «Написано карандашом...»: его сила исходит из голоса, только что звучавшего, и из его внезапной утраты, то есть из удушья.

Таким образом, пустой лист метонимически связан с ампутацией и удушьем/удушением, с насилием и убийством. Эта метонимия (типа «следствие вместо причины») — единственный способ выражения того, что простые слова бессильны выразить. Это уникальный случай метонимии, выходящей за границы языка, отказывающейся от него, чтобы сказать то, что сам он не может сказать. Ужас, невыразимый словами, обретает выражение в уходе от слов:

замкни свой голос,
удержи свои руки и слушай
голос
пустого листа —

Слушать голос пустого листа и лететь в пустоту — обе формулы свидетельствуют об одном и том же: о выборе молчания. «От ужаса пустоты я устремляюсь в пустоту» означает: от непомерного ужаса я выбираю молчание. Добавим еще один пример — из поэмы «Следы»: по следам, покрывающим израненный земной шар, я бегу к «озеру, пустому, без отражений» (с. 146) — туда, где смогу «погрузиться в законы небесной грамматики» и «учить склонения, глаголы, имена молчания» (с. 144).

Начав с молчания раковин и не отклоняясь от него на протяжении всего разговора, мы вернулись к тому же молчанию, только уже в варианте пустого листа. Но все-таки пустой лист очень далек от белых раковин. Там молчание выступало антитезой бури, и там же тишина стеклянной вазы вбирала в себя неистовый поток, а из их соединения рождалось произведение искусства. Поток «нашел свой образ в руке тишины», жизнь удостоилась отобразиться в художественном творении и облечься в его форму. Все это рухнуло в ходе дальнейшей эволюции Пагиса. Пустой лист в конце его пути — не спокойствие рукотворной красоты, а замкнутые уста насмерть задохнувшегося в опечатанном вагоне.

Перевод с иврита Никиты Быстрова

Никита Быстров

«Тихий шепот без слов»:

ЯЗЫК МОЛЧАНИЯ В ПОЭЗИИ ДАНА ПАГИСА

Nikita Bystrov

"A Quiet Whisper Without Words": The Language of Silence in the Poetry of Dan Pagis

Никита Быстров (Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент; кандидат философских наук) nikita-bystrov@yandex.ru.

Ключевые слова: поэзия Дана Пагиса, Вавилонская башня, холокост, Шоа, смешение языков, травма, язык молчания

УДК: 821.411.16+801.731
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_319

Речь идет о соотношении мотивов, отсылающих к библейскому мифу о Вавилонской башне, с представлением о языке молчания в творчестве израильского поэта Дана Пагиса. В обсуждаемых текстах — прежде всего в стихотворении «Башня» и в поэме «Следы» — язык молчания трактуется как язык свидетельства о погибших в еврейской Катастрофе. Но с точки зрения Пагиса, это также и язык поэзии — в той мере, в какой она способна описать существование субъекта, который как бы «застревает» на границе между мирами живых и мертвых и чувствует себя принадлежащим одновременно и к тем и к другим.

Nikita Bystrov (PhD; Associate Professor; Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin) nikita-bystrov@yandex.ru.

Key words: poetry of Dan Pagis, Tower of Babel, Holocaust, Shoah, confusion of languages, trauma, language of silence

UDC: 821.411.16+801.731
DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_319

This article explores the relationship between motifs referring to the biblical myth of the Tower of Babel and the idea of the language of silence in the works of the Israeli poet Dan Pagis. In the texts under discussion — primarily in the poem "Tower" and in the poem "Traces" — the language of silence is interpreted as the language of testimony about those who perished in the Jewish Holocaust. But for Pagis, it is also the language of poetry — to the extent that it can describe the existence of a subject who seems to be "stuck" on the border between the worlds of the living and the dead, feeling that they belong to both simultaneously.

Вопрос о значении и статусе молчания в поэзии Дана Пагиса — один из наиболее часто обсуждаемых ее исследователями. Так, например, Михаэль Глузман, цитируя начало раннего стихотворения Пагиса «Саул и Давид, пред ним играющий» (*Шауль веДавид лефанав менаген*) «Заперт Саул во дворце своего молчания»[1], замечает, что

> эта метафора идеально подходит для характеристики молчания как типичной для Пагиса постройки, как конструкции, сразу и внутренней, и внешней. Это молчание исходит из «я», оно — следствие травмы и ее выражение (имеется в виду травма, связанная с тем, что поэт пережил во время холокоста. — *Н.Б.*). Но оно также и внешняя оболочка говорящего, оно дает ему убежище, окутывает, охраняет его [Глузман 2016: 113].

1 *Пагис Д.* Коль ѓа-ширим [Все стихотворения]. Иерусалим: Ѓа-кибуц ѓа-мейухад ве-Мосад Бялик, 2009. С. 88. В дальнейшем все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием номера страницы в скобках. Здесь и далее перевод с иврита наш.

В настоящей статье речь пойдет о том, как специфический *язык молчания* (язык свидетельства, в значительной степени тождественный языку поэзии), представлен в пагисовских текстах, включающих в себя интерпретацию библейского рассказа о Вавилонской башне.

1

Первый из этих текстов — стихотворение «Башня» (*Мигдаль*), входящее во вторую поэтическую книгу Пагиса «Поздний досут» (*Шеѓут меухерет*):

> Я не хотела расти ввысь, но резвые воспоминания,
> что укладывали ярус за ярусом, каждое — на свой лад,
> перемешались во множестве чужих языков,
> оставив во мне неукрепленные преддверья,
> лестницы, которые никуда не ведут, разрушенные перспективы.
> Без переводчика, недостроенная,
> я наконец заброшена.
> Лишь иногда в кривом коридоре
> еще поднимается и пробегает,
> словно ветра порывы, тихий шепот без слов,
> и кажется мне, что я — водоворот пыли, что на мгновенье
> глава его — до небес,
> и прежде чем я просыпаюсь,
> во мне крошатся ряды обожженного кирпича
> и возвращаются в глину.
>
> (С. 88)

Речь, без сомнения, идет о некоем подобии Вавилонской башни, на что указывает ряд перекличек с библейским текстом: слова о «воспоминаниях», «перемешанных во множестве чужих языков» (ср.: «сойдем же и смешаем там язык их, чтобы один не понимал речи другого», Быт. 11:7), упоминание обожженных кирпичей, из которых была построена Вавилонская башня («Наделаем кирпичей и обожжем огнем», Быт. 11:3), и заимствованная из Быт. 11:4 фраза «глава его до небес» («И сказали они: “Построим себе башню, высотою до небес…”»). Эта последняя — прямая цитата, в которой, как часто бывает у Пагиса, заметно незначительное отступление от источника: слово *рош* ‘глава’, ‘вершина’ дается здесь не с мужским местоименным окончанием, как в цитируемом тексте (*рошо бешамаим*), а с женским (*роша бешамаим*), поскольку поэт относит его не к *мигдаль* ‘башня’ (в иврите — слово мужского рода), а к *меарболет* ‘водоворот’ (женский род). Тем самым способностью достигнуть «небес» наделяется эфемерный и к тому же лишь воображаемый «водоворот пыли» — откровенная пародия на замысел строителей башни.

С первых строк субъект речи представлен в двух как бы просвечивающих друг в друге планах — Вавилонская башня, башня как постройка, и человеческое «я», которому она уподоблена. Тамар Якоби отмечает, что «общим знаменателем», объединяющим эти планы, оказывается «глина», упомянутая в конце стихотворения: и башня, и человек «созданы из земли и погибают, когда “ряды”, обладающие формой, “крошатся”, становясь бесформенной глиной»

[Якоби 1988: 94]. Возвращение в эту «глину» (с точки зрения Якоби, синонимичную «праху», библейской «земле»), по существу, единственное, что свидетельствует об их буквально понятой — физической и структурной — «сопричастности»; в остальном же сходство между ними утверждается за счет переноса на башню человеческих воспоминаний, построивших ее (именно они «укладывали ярус за ярусом») и после смешения «во множестве чужих языков» ставших для нее недоступными.

Здесь — ключевая параллель с мифом о Вавилонской башне: «подобно тому, как Господь смешал языки, Пагис смешивает воспоминания» [Шабат-Надир 2012: 301]. Существенно, что он смешивает их не в пространстве памяти как таковой, а в языках, уже подвергшихся смешению. Поэтому для того чтобы снова овладеть воспоминаниями (восстановить их, вернуть им утраченную ясность), башне требуется «переводчик» («Без переводчика… / я наконец заброшена»). Если речь идет о переводчике с «чужих языков» (о других языках здесь ничего не сказано), то, спрашивается, на какой язык он должен был бы переводить? Вероятно, на тот, который предшествовал смешению языков в довавилонскую эпоху, когда «на всей земле был один язык и одно наречие» (Быт. 11:1) (в ракурсе переклички с ветхозаветным текстом, позволяющей утверждать, что «множество чужих языков» — это все разрозненные языки и ни один из них не является языком пагисовской башни, такое предположение кажется вполне допустимым). Однако этот язык уже забыт, изъят из обихода, а потому и «переводчик», владеющий им, невозможен, и сама башня не может его помнить.

Мимолетный отзвук исчезнувшего языка слышится разве что в «тихом шепоте без слов», который, подобно ветру, «пробегает» по коридорам дремлющей башни. Думается, именно с этим «шепотом» как-то связана возникающая в ее сне иллюзия «оживания» и даже внезапного прорыва к «небесам» — пусть лишь в образе «водоворота пыли»[2]. Просыпаясь, она понимает, что ее немота осталась непреодоленной (и значит, воспоминания по-прежнему недоступны), а мнимое возвращение к жизни обернулось «возвращением в глину».

Тот же мотив — назовем его мотивом неисполненного предназначения — встречается еще в одном пагисовском стихотворении, касающемся темы Вавилонской башни, — «Проклятие луны» (*Килелат га́-левана*[3]) из сборника «Метаморфоза» (*Гилгуль*) (1970):

> От новолуния к новолунию, здесь, в Ассирии,
> стоя на вершине белой башни,
> жаждали мы
> тела твоего, молодая луна,
> золотящаяся, украшенная святостью,
> ускользающая.
> Когда прошли века и кончился их счет,
> и мы уже почти смирились,
> этой ночью ты внезапно не отказала:
> мы на тебе, в тебе, и — горе нам! — ты,

2 Ср. трактовку этой ситуации у Тамар Якоби: «Во-первых, водоворот пыли существует только мгновение, природа его такова, что он немедленно распадается. Во-вторых, его единение с небом не просто скоротечно, но, по существу, выражает стремление к чему-то совсем иному, обратному — к желанной смерти» [Якоби 1988: 94].

3 Ср. название молитвы на новолуние — «Благословение луны» (*Биркат га́-левана*).

изъеденная пыльными волдырями, вся в известковых шрамах —
от новолуния к новолунию ты даже мертвой не бывала!

Может быть, мы запомним тебя как любовь нашей юности.

(С. 130)

В этом стихотворении сходство между «белой башней» и башней Вавилонской определяется не только их географической близостью (Ассирия), но и, что важнее, общностью их цели: и та, и другая построены для овладения небом (у Пагиса оно метонимически замещается «молодой луной»). Как видим, и здесь эта цель остается неосуществленной, точнее, не достигается теми, кто с древности и до окончания «счета веков» следил за метаморфозами луны с вершины башни. По наблюдению Яира Мазора, в середине стихотворения

> происходит подмена одного времени другим: то, что до сих пор было Вавилонской башней… внезапно превращается в космический корабль, летящий на Луну. «Мы на тебе, в тебе» — так говорит современный человек, устремленный к завоеванию Луны; снаряженные им астронавты действительно достигли ее, взошли на нее, были на ней [Мазор 1986: 17].

Однако это «завоевание» оказывается иллюзорным, ненужным, поскольку открывшаяся астронавтам Луна абсолютно не сочетается с древним (и по-видимому, дожившим до современности — между разными эпохами здесь как бы нет дистанции) представлением о ее красоте. Покрытая «пыльными волдырями» и «известковыми шрамами», она безобразна; к тому же выясняется, что она «даже мертвой не бывала», то есть не обновлялась — не умирала и не рождалась заново «от новолуния к новолунию». Если в древности ее постоянное «ускользание» не исключало надежды овладеть ею в будущем, то теперь она ускользнула навсегда, ее привычный образ разрушился, а «белая башня» — как в своем изначальном качестве, так и в виде оторвавшегося от земли космического корабля (последнее — технизированный вариант «водоворота пыли» из стихотворения «Башня») — не исполнила своего назначения.

Интересно, что в «Проклятии луны» тоже реализован мотив вавилонского смешения — но не языков, как в Книге Бытия, и не воспоминаний, как в «Башне», а разных временных модусов. Здесь, как пишет тот же Яир Мазор,

> прошлое вплавлено в настоящее: надежда из прошлого осуществляется сейчас, в настоящем времени, а разочарование как бы одновременно постигает и тех, кто в прошлом, и тех, кто в настоящем. Прошлое и будущее переплетены и смешаны друг с другом, и из этого смешения возникает время иного порядка — время сверхвременное: в нем объединяются все поколения с их горделивыми мечтами и неудачами. В Библии башня рушится из-за того, что смешиваются языки. Смешение времен в стихотворении… подчеркивает убывание надежды, некогда вдохновлявшей строителей башни [Там же: 18].

2

Шепот, доносящийся до башни в первом из рассмотренных стихотворений, — это «шепот без слов»: не связное высказывание, а его подобие, или такое со-

общение, в котором слова, может быть, вообще не нужны. Похожая ситуация (вслушивание/вникание в бессловесный, «молчащий» язык) описывается в другом тексте Пагиса — поэме «Следы» (*Акевот*), примыкающей к стихотворному циклу «Опечатанный вагон» (*Карон ѓа-хатум*) в сборнике «Метаморфоза»[4]. «Следы» — это фантасмагорическая история возвращения и одновременно невозвращения ее героя, альтер эго поэта, в мир живых из мира погибших в еврейской Катастрофе — «новых ангелов», которые «караванами дыма» восходят в небо[5]. Повествование (оно ведется от первого лица) здесь весьма сбивчиво, запутано — рассказчик постоянно теряет нить, как если бы ему «не хватало языка». Примерно на середине своего монолога он говорит:

Откуда начать?
Я даже не знаю, как задать вопрос.
Слишком много языков смешалось у меня во рту.
Но на перекрестье этих ветров,
прилежный весьма, я погружаюсь
в законы небесной грамматики и учу
склонения, глаголы, имена
молчания.

(С. 144)

Как утверждает Нили Шарф Гольд, в этом отрывке

описывается процесс изучения иврита, языка небесно-семитского (игра на созвучии слов *шмемит* и *шемит*, а также намек на традиционное понимание иврита как «божественного» языка. — *Н.Б.*). «Прилежный весьма», — говорит о себе субъект речи, буквально повторяя отзывы о Пагисе его учителей, друзей и его вдовы [Шарф Гольд 2012: 14].

---

4 Подробнее об этой поэме см.: [Быстров 2020].

5 По сути, герой «Следов» тоже «новый ангел»; его путь домой — это движение с неба на землю, спуск по «лестнице», которой «не видно конца», а затем падение — то ли вниз, то ли, странным образом, вверх, туда, куда восходят другие сгоревшие «ангелы»: «...я падаю, падаю / из неба в небо небес, из неба небес во мглу». В конце концов, приблизившись к дому («Вон там, / в выпуклой синеве, на краю воздуха / я жил когда-то...»), он не возвращается, но лишь «угадывает», что «где-то очень близко, / внутри, в плену надежд, теплится / шар этой земли...». Возвращение оказывается несостоявшимся, точнее, навсегда отложенным. Ср. выразительную характеристику этого героя у Тамар Якоби: «Здесь субъект речи (а кто здесь субъект речи? его невесомое парение выглядит как движение дыма, поднимающегося из трубы крематория в нацистском концлагере) обозревает события на земле с высоты, как дух, прошлое которого исчерпано и завершено... Он воспринимает и описывает все в терминах страдания, свидетелем которого был и которое сам перенес. Он выжил только как голос погибших, помнящий прошлое... но не имеющий ни настоящего, ни будущего» [Yacobi 1988: 107—108]. Прямая перекличка между «Следами» и «Башней», отсутствующая в «официальных» поэтических сборниках Пагиса, неожиданно обнаруживается в стихотворении «Этот город был подобен...» (*Ѓа-ир ѓайта аз...*), недавно опубликованном по архивной рукописи. Приведем из него фрагмент второй строфы: «этот город был как / дремучее жилистое сердце / мира / сердце синее от избыточной хвори (ср. в “Следах”: “было сердце, синее от долгой зимы”. — *Н.Б.*) / и в центре его / извилистые перила / провалившиеся балконы / семь разрушенных окон без крыши / щербатая лестница на высоту стены / ведущая к небу и ко всем его воинствам / *башня мертвых* которые не умерли...» [Шабат-Надир 2022: 16].

Поскольку иврит для поэта — новый язык, почти никак не связанный с прежним, по большей части трагическим опытом, то он осваивается как «сосуд молчания, как совокупность немых частей речи, которые не дают звучать внутренним голосам» [Там же] — собственно, голосам тех, кто остался в доивритском прошлом. Таким образом, Нили Шарф Гольд без оговорок приравнивает «небесную грамматику» к «семитской», а «молчание» — к вытеснению родного языка на периферию памяти и как бы замалчиванию-утаиванию событий, пережитых *самим* Пагисом до переселения в Палестину. Не случайно тематически близкое окружение пагисовских стихов в ее статье (здесь, кроме «Следов», рассматривается еще и «Башня») составляют преимущественно тексты с автобиографическим героем — например, такой фрагмент поэмы Иегуды Амихая «Странствия последнего Биньямина из Туделы» (*Масаот Биньямин ѓа-ахарон миТудела*):

> История — евнух,
> она и меня преследует, чтоб оскопить,
> мое от меня отрезать листами бумаги
> острее любого ножа; раздавить
> и рот навсегда мне заткнуть
> тем, что отрезано, —
> так глумятся над павшим в бою, —
> чтобы не пел я, а щебетал бесплодно,
> чтобы учил не собственный язык,
> а множество других,
> чтобы рассеялся и стал разрознен,
> и не был бы как башня Вавилонская, взмывающая в небеса[6].

Интерпретация, предложенная Нили Шарф Гольд, не лишена убедительности, но все же думается, что язык, который учит герой «Следов», не равен ни современному ивриту, ни другим «естественным» языкам и что разрешению его загадки вряд ли может способствовать поиск прямых «биографических» совпадений между героем и автором поэмы[7]. Очевидно, это тот же язык, что и в «Башне», но с одним отличием: там он еще сопряжен с подобием звучащей речи, «шепотом без слов», а здесь у него вполне однозначное определение —

---

6 Цит. по: [Шарф Гольд 2012: 19]. См.: *Амихай И.* Ширей Иеѓуда Амихай. Керех 2. [Стихотворения Иегуды Амихая. Т. 2]. Иерусалим; Тель-Авив: Шокен, 2002. С. 130.

7 Подобные совпадения обнаруживаются разве что в некоторых поздних стихотворениях Пагиса, но в большинстве случаев все, что связано с его личной историей, оказывается почти непроницаемо зашифрованным. «Были попытки, — пишет Сидра Дековен Эзрахи, — придать конкретно-автобиографическое значение некоторым эллиптическим или косвенным аллюзиям в стихах [Пагиса]. Но чаще критики ограничивались иносказательными отсылками к тому запредельному пространству, неименованность которого побуждает квалифицировать его как пока еще неопознанный исток уникального семиотического кода; это “другая планета”, “гениза”, “мир, который был разрушен”». И здесь же: «Поэзия четырех десятилетий являет собой процесс, в ходе которого сфера частной жизни [поэта]… была практически стерта. Вместо сколько-нибудь связной картины реальности остался лишь… ряд дискретных “фактов”, превращающих стихи во что-то вроде осколков погасшей звезды» [Ezrahi 2000: 163—164]. Специально на эту тему см.: [Зандбанк 2016]. См. также цитированную выше публикацию «биографических» стихотворений Пагиса в: [Шабат-Надир 2022: 16—17].

язык молчания. Он противостоит смеси «звучащих» языков («слишком много языков смешалось у меня во рту») и в этом смысле занимает позицию языка, который некогда ей предшествовал. Кроме того, как язык с «небесной грамматикой», он принадлежит скорее обитателям неба, а не земли, и прежде всего «новым ангелам», душам погибших.

Если это иврит, то не современный и даже не классический, а довавилонский (правда, иронически переосмысленный). Таково, в частности, мнение Яэль Тамир: сопоставляя пагисовскую поэму с одним из ее источников — *пиютом* средневекового поэта Янная, по-своему развивающим тему Вавилонской башни, — она напоминает, что «иврит, согласно мидрашу, и есть тот единый язык, который существовал до смешения языков» [Тамир 2020: 502]. Как сказано у Янная, этот язык (в талмудической терминологии *лашон кадош*, «святой язык»), по-видимому, лишь отчасти угадываемый в обиходном иврите, в конце времен должен быть восстановлен: «Господь… даст всем народам язык чистый и единый» (цит. по: [Там же: 504]). Тамир указывает на связь этой идеи с пророчеством из библейской Книги Софонии: «Тогда опять дам Я народам уста чистые, чтобы все призывали имя Господа и служили Ему единодушно» (Соф. 3, 9), — и его истолкованием в Мидраше Танхума: «Святой, благословен Он, сказал: в этом мире Мои создания противостояли Мне по умыслу своему и потому были разделены на семьдесят языков, но в мире будущем все они единодушно призовут Мое имя и будут служить Мне»[8].

> В основании пиюта Янная, — замечает исследовательница, — есть напряжение между ивритом как языком, до сих пор находящимся в условиях *галута*, в смешении языков, и эсхатологическим пророчеством о чистом языке, который станет общим для всех народов [Там же: 504—505].

Подобное напряжение, только еще более драматичное, ощущается и в пагисовских «Следах». Освоение героем поэмы языка молчания (пародийной версии «чистого языка» Софонии и Янная, исконного иврита начала и конца истории) происходит одновременно с попыткой вернуться на землю. Однако на земле этому языку нет места; владеть им может только тот, кто существует как бы между миром живых и миром умерших и говорит от имени этих последних — как причастный им и в некотором смысле включенный в их число (такой лирический субъект — свидетель чужой и собственной гибели — в ивритских статьях о поэзии Пагиса обычно именуется *мет-хай*, «мертвый заживо»[9]). Если представить, что герой все-таки возвращается (в той мере, в какой это вообще для него возможно), то он, уже знающий язык молчания и вряд ли способный его забыть, должен так говорить на «земных» языках, чтобы молчание, которое, по словам Яэль Тамир, «остается наследием мертвых» [Там же: 502], не устранялось, а, наоборот, актуализировалось ими, «звучало» в них, чтобы они стали чем-то вроде звуковой оболочки для его «небесной грамматики».

---

8 *Мидраш Танхума*. Ноах, 19 (https://www.sefaria.org/Midrash_Tanchuma%2C_Noach.19.2?lang=bi (дата обращения: 01.07.2024)).

9 Особенно часто это определение используется при анализе третьей пагисовской книги, в которую входят и «Следы», и стихотворения о Катастрофе из цикла «Опечатанный вагон»; ср., например: «Внимательное прочтение большинства текстов сборника “Метаморфоза” показывает, что Пагис говорит как мертвый заживо, как тот, кто пытается сообщить о своей давно случившейся смерти» [Глузман 2016: 134].

Проецируя эту ситуацию на опыт самого Дана Пагиса, можно предположить, что именно таким виделся ему идеальный образ языка «поэзии после Освенцима» (не обязательно «поэзии холокоста» в узком смысле) — в первую очередь, конечно, своей собственной.

3

Таким образом, «шепот без слов» в стихотворении «Башня» и язык молчания в поэме «Следы» — это один и тот же первоначальный язык, смешанный и разделенный на множество языков в момент разрушения Вавилонской башни. В поэме он представлен как язык мертвых — погибших в Катастрофе «новых ангелов»; в стихотворении же за ним сохраняется исконное (библейское) значение языка, забытого на фоне многоязычия. В обоих случаях предполагается перевод: на язык, утраченный башней, и на язык молчания необходимо перевести воспоминания, смешавшиеся со «множеством чужих языков»[10]. При этом язык перевода должен отвечать требованию безусловной (не фрагментарной, не искаженной) достоверности; подобно «чистому языку» переводческой концепции Вальтера Беньямина, с которым у него есть некоторое сходство (довавилонский статус, соотнесенность с образом конца истории), он призван быть «языком истины» (см.: [Беньямин 2004: 38]), — иначе сам перевод оказался бы ненужным. Потребность в таком языке неявно декларируется в открывающем сборник «Метаморфоза» (а в первом издании 1970 года — завершающем, как бы резюмирующем его) стихотворении «Выпускной экзамен» (*Бхинат га́сиюм*), где речь идет о памяти, которая на обычном языке может быть актуализирована только в форме «аллегорий» (*машаль*):

«Если я не ошибаюсь,
молния, что погасла, лишь теперь
пронзает глаз.
От воздуха на месте отрубленной руки
болит обрубок».
— Нет, не так. Нет в этом памяти.
Сказанное тобой — только аллегория.
Но ты, раб мой, ты
должен быть точным. Я ждал от тебя большего.
Все в порядке, не бойся, раб мой. Провала не будет.
Подумай. Еще раз хорошо подумай и ответь:
где память?
Кто пронзил?
Что отрублено?

(С. 125)

Обращение «ты, раб мой» (*ата, авди*) и призыв «не бойся» (*аль тиръа*) заимствованы из Книги Исайи: «А ты, Израиль, раб Мой Иаков… ты, которого Я взял от концов земли и призвал от краев ее, и сказал тебе: “Ты Мой раб, Я из-

10 В «Следах» воспоминания не принадлежат живым, и потому обладание ими герой поэмы оценивает как в принципе неправомерное: «*Без всякого права помнить я помню*» (с. 143).

брал тебя и не отвергну тебя”: не бойся, ибо Я с тобою, не смущайся, ибо Я Бог твой» (Ис. 41: 8—10). Эти цитаты не только придают новое значение понятию «выпускного экзамена» (если экзаменатор — Бог, то, возможно, экзаменуемый «выпускник» — тот, кто держит перед Ним последний отчет), но и радикально обостряют противоречие между относительной и абсолютной адекватностью воспоминаний: кажется, что условием перехода от «аллегории» к «памяти» является здесь владение таким языком, который по эту сторону жизни — во времени, в незавершенном становлении — человеку едва ли доступен.

Подчеркнем: язык, постигаемый героем «Следов» и забытый лирическим «я» «Башни», в окружении других языков не столько «говорит», сколько молчит. Важно отличать это молчание от преодолеваемой им немоты — обреченности на «аллегории», спутанности воспоминаний или, как сказано в «Следах», «бессвязности» («Что еще было? Я уже не боюсь / говорить // бессвязно», с. 143). Немота — это эффект травматического бессилия языка, фатальная «невыразимость» того, что должно быть выражено. Так, когда Адас Шабат-Надир пишет, что в стихотворении «Башня» «между языком и разрушенным зданием возникает подобие» и «внутри говорящего остается пустое пространство — “неукрепленные преддверья”, отчетливо иллюстрирующие травму» [Шабат-Надир 2012: 301], речь идет именно о немоте. Здесь — ситуация, по мнению Шабат-Надир, соотносимая с характерным для травматического опыта «избытком» пережитого (термин Доминика Ла Капры; в точном определении — «нерепрезентируемый избыток экстремальных событий»), который «не может быть переведен в представление ни посредством языка, ни с помощью других символических систем» [Там же: 302][11]: субъект речи (башня) пытается облечь в словесную форму свои воспоминания, в то время как они раз за разом ускользают от репрезентации, и в результате там, где мог бы проявиться образ осознанного (или опять же, по Ла Капре, «проработанного») прошлого, возникает разрушительная лакуна, непрерывно расширяющееся «пустое пространство» (ср.: «…во мне крошатся ряды обожженного кирпича / и возвращаются в глину»).

Интересный пример такого рода немоты дает стихотворение «Эпилог Робинзона Крузо» из сборника «Поздний досуг»:

С острова тучных попугаев и забытой речи
он вернулся, как будто лишь вчера был задержан
до прихода попутного ветра. Вернулся и — вот он.
Но у порога дома все эти годы
вдруг провернулись на своих петлях.

И здесь,
среди пустых кресел, он понял,
что случилось за это время, и стал мудрее,
как тот, кому уже нет возврата.
Слишком мудрый для жизни, седой и тощий, он остался
наедине с трубкой из его рассказов и говорил —
чтобы заглушить стук своих мертвецов
и их трезвон — все говорил и говорил
об острове, который никогда не войдет в историю.
(С. 73)

11 См. также: [La Capra 2001: 91].

В данном случае формой немоты выступает бесконечное говорение: троекратный повтор глагола «говорил» (*дибер*) можно понимать как указание на незавершенность речи, неспособной в полной мере охватить свой предмет и движущейся словно бы вхолостую, по кругу, без остановки. Говорящий не видит дистанции между прошлым и настоящим — жизнью на острове и тем, что происходит после возвращения; по существу, он до сих пор остается там же, где и был, — как «тот, кому уже нет возврата» (в настоящем «все эти годы» воспринимаются им как прошедшие мгновенно, подобно одному провороту дверных петель, однако он — именно в этом времени, «выпавшем» из истории). Поэтому в его речи смешиваются позиции автора-рассказчика, который мог бы завершить повествование, и персонажа, который ничего из происходящего с ним самостоятельно не завершает (показателен эффект «наплывания» друг на друга фактического и фикционального планов: «реальный» Робинзон, говорящий о себе, остается «наедине *с трубкой из его рассказов*»). По той же причине его остров не «входит в историю», а как бы застревает в области неокончательно артикулированных (и в принципе «невыразимых») воспоминаний, заложником которых он сам навсегда становится[12].

Отметим, что в «Башне» и «Следах» немота напрямую связана с вавилонским смешением языков: воспоминания башни «перемешались» в этих языках и сами они «смешались во рту» героя «Следов», так что уже в середине поэмы он признается, что не знает, «откуда начать» и «как задать вопрос». Смешение (как и производная от него множественность языков) оказывается фактором, затрудняющим речь; здесь «смешанный» — то же, что и «запутанный», «хаотический». Этот мотив, впервые актуализированный в «Башне», встречается и в более поздних текстах Пагиса, например в стихотворении «Языки» (*Сафот*), где, кроме прочего, говорится о «жизни *заикающегося* (*шель гимгум*) на семи языках» («семь» в данном случае можно прочитать как намек на семьдесят — таково, согласно Традиции, общее число языков, установленное после их разделения).

Что касается молчания, то оно выходит за пределы языковой множественности и мыслится как принадлежащее довавилонскому (и одновременно постисторическому) языку с его недоступной живым «небесной грамматикой». Ханан Хевер, ссылаясь на Джорджо Агамбена, описывает это молчание как необходимый элемент свидетельства: лирический герой Пагиса (речь идет о поэме «Следы») может говорить

> только из места жизни мертвых. Это невозможное место, но лишь из него и возможно свидетельство. И потому Агамбен пишет о затруднении, вытекающем

12 Своеобразным комментарием к последним строкам «Эпилога Робинзона Крузо» может служить такое высказывание Кэти Карут: «Достаточно много людей… гневно писали, что я пытаюсь утверждать, что история вообще и есть травма. И это, конечно же, неправда, потому что травматическое повторение производит события, которые могут выглядеть как исторические, но в классическом понимании история всегда связана с памятью. <…> Травматическое повторение — это влечение к смерти, оно не может быть историческим событием. Получается, что я хочу вернуться назад и запомнить это событие, но вместо этого я вынужден просто повторять его снова и снова» (*Карут К., Суверина Е.* Архив, событие и историческая травма: интервью Екатерины Сувериной с Кэти Карут // Лаборатория публичной истории. 2015. 14 января (http://publichistorylab.ru/archives/176 (дата обращения: 01.07.2024)).

> из того, что акт свидетельства утверждает живую и говорящую субъективность, которая, чтобы свидетельствовать, должна говорить на языке без языка [Хевер 2016: 186][13].

По мнению Гершона Шакеда, молчание вписывается в общий строй пагисовской поэзии благодаря «оксюморонному» статусу ее героя: если мертвый способен жить в мире живых, то «всякое начало — это конец… истина — это иллюзия, забвение — это подлинная память… и только молчание достойно речи, только молчащий может говорить» [Шакед 1983: 16]. В другом месте Шакед сравнивает стихи Пагиса с кристаллом, герметичность которого сводит к нулю всякую возможность обнаружения «внутреннего» во «внешнем» — в том числе замысла в языковом материале или сообщения в высказывании:

> Когда я пытаюсь размышлять о Пагисе-поэте, первая мысль, которая у меня возникает, это мысль о кристалле. <…> Сквозь прозрачный кристалл [его поэзии] светилась тайна, обладавшая такой степенью плотности, что тоже стала прозрачной. <…> Все застыло. Остался кристалл — симметричный, чистый — концентрат боли [Шакед 1991: 22].

Здесь (как и в других суждениях о «кристалличности» творчества Пагиса) образ кристалла восходит к часто цитируемому фрагменту стихотворения «Двенадцать лиц изумруда» (*Шнейм-асар паним шель измарагд*) из книги «Метаморфоза»:

> Вы намерены отыскать свой образ
> в моем.
> Напрасно. Я не оставлю в вас следа,
> вы никогда во мне не были.
> Зеркало напротив зеркала напротив заколдованного зеркала,
> я отражаюсь в себе[14].
>
> (С. 152)

4

В отличие от немоты, молчание в пагисовских стихах выступает предметом осознанного выбора. Не случайно ему нужен язык, который требуется либо вспомнить (и может быть, по контрасту со словами «чужих языков», он вспоминается именно как «шепот без слов»), либо выучить. Оставив в стороне характерные для Пагиса фигуры молчания как уклонения от высказывания

---

13 Хевер имеет в виду следующее положение Агамбена: «Свидетельство может существовать, только если нет сопряжения между живым существом и языком, если “я” подвешено в этом расколе. Выдающая наше несовпадение с самим собой интимность и есть место свидетельства» [Агамбен 2012: 139].

14 «…Пагисовская поэзия отполирована и огранена, как кристалл, но когда мы пытаемся отыскать присущую именно ей идею “комплементарности, различий, из которых создаются части, сводимые к единству целого”, — то, что Поль де Ман называет метафорической имагинацией, мы находим — и в поэзии, и в мировоззрении — лишь изумруд, который не отражает ничего из существующего за его пределами (“я отражаюсь в себе”) и ничего из того, что скрыто за составляющими его химическими элементами» [Ezrahi 1990: 351].

(скрывания, сохранения в тайне[15]), обратимся к той ситуации, когда сама речь в его текстах представляется «молчащей», точнее, манифестирующей молчание, придающей ему распознаваемую, почти наглядную форму[16]. Возьмем для примера стихотворение «Родословие» (*Юхасин*), вошедшее в сборник «Мозг» (*Моах*, 1975):

> Мой сын подбегает ко мне и говорит: сын мой.
> Я говорю отцу: слушай, сын мой, я.
> Мой отец подбегает ко мне и говорит: папа,
> ты слышал? В память о нас воздвигли мемориал.
> Я бегу к себе и вижу: я лежу,
> как обычно, лицом к стене, и записываю
> мелом на этой белой стене
> имена их всех, чтобы не забыть
> свое имя.
>
> (С. 167)

Возможно, когда отец говорит: «в память о нас воздвигли мемориал», местоимение «нас» (в оригинале «нам», *лану*) не включает в себя субъекта речи. В этом случае «имена их всех» (очевидно, имена близких, в пределе же — все «родословие» народа: «Вот имена сынов Израилевых, которые вошли в Египет…», Исх. 1:1) записываются тем, кто остался в живых. Но если «я» говорящего/пишущего — часть этого «нас», то он — один из погибших[17]. Каким бы мы его ни представляли — живым или мертвым — он пишет «мелом на… белой стене», то есть создает текст, который никем не может быть прочитан. Если он жив, то коммуницирует с умершими членами семьи только в замкнутом на себе «кристаллическом» пространстве памяти; при этом происходит что-то вроде обмена родовыми статусами: его сын обращается к нему как к своему сыну, отец называет его «папой», а он говорит отцу «сын мой». К тому же себя самого он видит как бы со стороны: «Я бегу к себе и вижу: я лежу…», — как если бы смотрел на себя глазами неотличимых от него («слившихся» с ним) сына и отца. В этой ситуации невозможно ни произнести, ни записать «имена их всех», поскольку имя каждого из них (равно как и «свое имя» лирического «я») оказывается именем любого другого и всеми этими именами одновременно. Вернее сказать, они могут быть зафиксированы лишь в такой записи, которая способна передать их идентичность друг другу, а соответственно, и стертость различий между их обладателями, и парадоксальное равенство участи живых и мертвых. Очевидно, что смысл этой записи не будет понятен никому, кроме пишущего.

Если же герой стихотворения мертв, то написанное им как бы естественным образом невидимо для живых: по словам Тамар Якоби, оно знаменует уже «не границу между личными воспоминаниями и социальной памятью (как в первом случае. — *Н.Б.*), а границу, разделяющую живых и мертвых»

---

15 Ср., в дополнение к цитированному ранее: «Даже в наиболее откровенных своих стихах Пагис был привержен упорному и упрямому молчанию; и в конце жизни, в период, когда он как будто бы окончательно раскрылся, он хранил от широкой публики свои секреты, никому не позволяя вторгаться в них» [Глузман 2016: 113].

16 Отчасти эта тема уже затрагивалась в статье: [Быстров 2022].

17 Обе гипотезы предложены Тамар Якоби, см.: [Якоби 2011: 217—218].

[Там же: 218]. При этом нельзя сказать, что здесь вообще нет никакой записи — она существует как некий «пробел», который сам по себе, посредством молчания, свидетельствует об умершем и всех его двойниках (ср. реплику библейского Авеля в соседнем с «Родословием» стихотворении «Автобиография»: «Мой брат изобрел убийство, / родители — плач, / я — молчание» (с. 165), где под «молчанием» как «изобретением» первого человека, погибшего от руки брата, без сомнения, имеется в виду особый язык, на котором мертвые могут говорить о себе, адресуясь к живым).

Обе гипотезы совпадают в главном: «имена», записанные на стене, оказываются недоступными взгляду — метафорически (когда запись есть, но читатель ее не понимает) или буквально (когда перед нами только белая стена). Подчеркнем, что в данном случае вряд ли имеет смысл говорить о таком письме, которое Жан-Франсуа Лиотар характеризует как способ высказывания о невозможности высказывания:

> Оно (искусство. — *Н. Б.*) не говорит несказанного, оно говорит, что не может этого сказать. <…> Я не могу разжечь костер, я не знаю молитвы, я не могу уже отыскать место в лесу, я не могу даже рассказать историю. Все, что я могу сделать, это рассказать, что я не могу больше рассказать эту историю. И этого должно хватить [Лиотар 2001: 74—75].

Молчание белой стены у Пагиса — вовсе не уход от «рассказывания» и не показатель его невозможности (немоты, «невыразимости» того, что могло бы лежать в основе «истории»), а, напротив, полноценная речь, свидетельствующая об опыте существования за пределами мира живых — в небе «новых ангелов», среди «караванов дыма», в реальности, ставшей «водоворотом пыли».

Эта речь создается по законам языка, радикально обособленного от всех остальных языков — языка молчания, отождествленного, как мы видели, с языком довавилонским, — и поэтому в лексико-фонетической ткани любого из них она актуализируется через образы зияния, пустоты, доходящие порой до едва ли не иконической зримости (так, в «Родословии» внутренняя рифма *кир — гир — кир* ‘стена — мел — стена’ позволяет в некотором смысле «увидеть» однотонность белой стены, неотличимость от нее инструмента письма[18]). Одно из наиболее выразительных ее проявлений — лакуна, внезапно возникающая в конце стихотворения: например, обрыв слов в записке Евы из «Написано карандашом в опечатанном вагоне» (*Катув беипарон бакарон га́-хатум*):

> Если увидите моего старшего сына
> Каина сына Адама
> скажите ему что я[19].
>
> (С. 135)

По той же модели, только уже без прерванного финала, построены многие пагисовские стихи: иногда в конце текста возникает образ исчезновения/пустоты, как, например, в стихотворении «Портрет» из книги «Метаморфоза», где ребенок, изображаемый художником, в течение одного сеанса стареет и исчезает:

---

18 Отмечено у Тамар Якоби, см.: [Якоби 2011: 218].

19 Перевод Александра Бараша.

я только погрузил кисть в краску,
и губы его искривились, волосы стали седыми,
кожа посинела и зашелушилась. Нет его.
Времени нет у него…

(С. 158)

В других случаях неожиданно вводится парадоксальная смысловая конструкция, отрицающая ранее сказанное и, в частности, указывающая на то, что субъект, от лица которого ведется речь, давно перешел в разряд мертвецов (точнее, поскольку он все-таки еще говорит, «мертвых заживо»). Так — в стихотворении «Узнавание» (*Итвадъут*), лирический герой которого отождествляет себя с «китайским всадником», вышитым на шелковой ширме из разрушенного дома его детства:

…Я хотел выйти к нему навстречу, но
расстояние было слишком велико.

В конце концов, когда мне открылось, что мы ошибались,
что оба мы были одним и тем же, как будто нас вышили друг на друге,
я уже не знал, где он: то ли развеялся в облаке,
то ли сгорел вместе с домом.

(С. 245)

В метапоэтической рефлексии Пагиса мотив молчания и его специфического языка закрепляется за образами текста-загадки и чистой/пустой страницы, которая в любом случае — даже если на ней прочитывается какая-то запись — остается незаполненной, репрезентирующей пустоту (см., например, стихотворение «Малая поэтика» (*Поэтика ктана*)). Своеобразным поэтологическим манифестом Пагиса можно считать стихотворение в прозе «Для литературной анкеты» (*Лемишъаль сифрути*), включенное в книгу «Последние стихи». Здесь наряду с иронической, но в целом довольно точной характеристикой творческой манеры Пагиса отчетливо эксплицировано и то представление о языке молчания, которое мы попытались охарактеризовать выше:

> Вы спрашиваете, как я пишу. Пусть это останется между нами! Я беру спелую луковицу, выжимаю ее, окунаю перо в сок и пишу. Это отличные симпатические чернила: луковый сок бесцветен (подобно слезам, что вызваны луком), и после того, как он высыхает, никаких следов не остается. Лист бумаги снова выглядит чистым, каким и был. Только если вы приблизите его к огню и хорошенько нагреете, написанное проявится, сначала неуверенно, буква здесь, буква там, и, наконец, так, как нужно: предложение за предложением. Что-то еще? Мы не знаем тайны огня, да и кто вообще заподозрит, что на чистом листе есть какая-то запись? (с. 308)

Библиография / References

[Агамбен 2012] — *Агамбен Д.* Homo Sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Пер. с итал. И. Левиной, О. Дубицкой, П. Соколова. М.: Европа, 2012.

(*Agamben G.* Homo Sacer. Quel che resta di Auschwitz: L'archivio e il testimone. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Беньямин 2004] — *Беньямин В.* Задача переводчика / Пер. с нем. И. Алексеевой // Беньямин В. Маски времени: эссе о культуре и литературе / Сост., предисл. и примеч. А. Белобратова. СПб.: Симпозиум, 2004. С. 27—46.

(*Benjamin W.* Die Aufgabe des Ubersetzers // Benjamin W. Maski vremeni: Esse o kul'ture i literature / Comp., introd. and notes by A. Belobratov. Saint Petersburg, 2004. P. 27—46. — In Russ.)

[Быстров 2020] — *Быстров Н.Л.* Голос из опечатанного вагона (к интерпретации поэмы Дана Пагиса «Следы») // Уральский исторический вестник. 2020. № 3 (68). С. 61—72.

(*Bystrov N.L.* Golos iz opechatannogo vagona (k interpretatsii poemy Dana Pagisa "Sledy") // Ural'skiy istoricheskiy vestnik. 2020. No. 3 (68). P. 61—72.)

[Быстров 2022] — *Быстров Н.Л.* «Лицо, спокойно смотрящее в темноту»: понимание сущности поэзии в поздних стихотворениях Дана Пагиса // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 4. С. 154—170.

(*Bystrov N.L.* "Litso, spokoyno smotryashchee v temnotu": Ponimanie sushchnosti poezii v pozdnikh stikhotvoreniyakh Dana Pagisa // Filologicheskiy klass. 2022. Vol. 27. No. 4. P. 154—170.)

[Глузман 2016] — *Глузман М.* Зикарон лело субъект: аль Дан Пагис вешират дор ѓа-медина [Память без субъекта: о Дане Пагисе и поэзии поколения государства] // Дан Пагис: мехакерим ветеудот / баарихат Ханан Хевер (Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера). Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 111—135 (на ивр.).

(*Gluzman M.* Memory without a Subject: About Dan Pagis and the Poetry of the State Generation // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 111—135. — In Hebrew.)

[Зандбанк 2016] — *Зандбанк Ш.* Дан Пагис: ѓа-сод ѓа-хатум [Дан Пагис: запечатленный секрет] // Мознаим. 2016. № 10. С. 45—48 (на ивр.).

(*Sandbank Sh.* Dan Pagis: The Sealed Secret // Moznayim. 2016. No. 4. P. 45—48. — In Hebrew.)

[Лиотар 2001] — *Лиотар Ж.-Ф.* Хайдеггер и «евреи» / Пер. с фр., послесл. и примеч. В.Е. Лапицкого. СПб.: Аксиома, 2001.

(*Lyotard J.-F.* Heidegger et les "juifs". Saint Petersburg, 2001. — In Russ.)

[Мазор 1986] — *Мазор Я.* Ѓита шореш: ז. מ. ן — Ѓа-зман бешират Дан Пагис [См. корень: ז. מ. ן — Время в поэзии Дана Пагиса] // Бицарон. 1986. Т. 8. № 31/32. С. 15—18 (на ивр.)

(*Mazor Ya.* Dan Pagis' Poetry: See "Time" // Bitsaron. 1986. Vol. 8. No. 31/32. P. 15—18. — In Hebrew.)

[Тамир 2020] — *Тамир Я.* «Ма шетѓума мимха»: крия мехудешет бе«Акевот» леДан Пагис [«Что глубже тебя»: новое прочтение «Следов» Дана Пагиса] // Мехакерей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 31 [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 31]. Иерусалим: Ѓа-махон лемадаэй ѓа-яадут аль шем Джон веМортон Мандель ѓа-факульта лемадаэй ѓа-руах, Университа ѓа-иврит бирушалаим, 2020. С. 489—519 (на ивр.).

(*Tamir Ya.* "What is Abysmally through You": A Rereading of Dan Pagis's "Akevot" // Jerusalem Studies in Hebrew Literature. Vol. 31. Jerusalem, 2020. P. 489—519. — In Hebrew.)

[Хевер 2016] — *Хевер Х.* «Мишамаим лишмей ѓа-шамаим»: травма веэдут бешират Дан Пагис [«Из неба в небо небес»: травма и свидетельство в поэзии Дана Пагиса] // Дан Пагис: мехакерим ветеудот / баарихат Ханан Хевер [Дан Пагис: исследования и материалы / Под ред. Х. Хевера]. Иерусалим: Мосад Бялик, 2016. С. 180—198 (на ивр.).

(*Hever H.* "From Heaven to the Heaven of Heavens": Trauma and Testimony in the Dan Pagis' Poetry // Dan Pagis: Studies and Documents / Ed. by H. Hever. Jerusalem: Mossad Bialik, 2016. P. 180—198. — In Hebrew.)

[Шабат-Надир 2012] — *Шабат-Надир А.* Эффект Йешурун ве«таргумо» бешират шнот ѓа-шивъим: аль Авот Йешурун, Дан Пагис веЭрез Битон [Эффект Йешуруна и его «перевод» в поэзии семидесятых: об Авоте Йешуруне, Дане Пагисе и Эрезе Битоне] // Мехакерей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 26 [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 26]. Иерусалим: Ѓа-махон лемадаэй ѓа-яадут аль шем Мандель, 2012. С. 279—309 (на ивр.).

(*Shabat-Nadir A.* The "Yeshurun Effect" In the Poetry of the Seventies: Avot Yeshurun, Dan Pagis

and Erez Biton // Jerusalem Studies in Hebrew Literature. Vol. 26. Jerusalem, 2012. P. 279—309. — In Hebrew.)

[Шабат-Надир 2022] — *Шабат-Надир А.* Кехаль шеани митрахек митарбут ґа-ракавот (По мере того, как я отдаляюсь от культуры поездов) // Едиот ахронот. 2022. 28 октября. С. 16—17 (на ивр.).

(*Shabat-Nadir A.* As I move away from train culture // Yediot Akhronot. 2022. October 28. P. 16—17. — In Hebrew.)

[Шакед 1983] — *Шакед Г.* Машаль шеґайя: аль «Милим нирдафот» шель Дан Пагис [Притча о том, что было: о «Синонимах» Дана Пагиса] // Итон-77. 1983. № 39. С. 16—17 (на ивр.).

(*Shaked G.* A Parable of What Was: About Dan Pagis's "Synonyms" // Iton-77. 1983. No. 39. P. 16—17. — In Hebrew.)

[Шакед 1991] — *Шакед Г.* Легалот пцаим бело шейераэ ґа-дам [Обнажить раны так, чтобы кровь была не видна] // Итон-77. 1991. № 138/139. С. 22 (на ивр.).

(*Shaked G.* Expose the Wounds so that the Blood is not Visible // Iton-77. 1991. No. 138/139. P. 22. — In Hebrew.)

[Шарф Гольд 2012] — *Шарф Гольд Н.* «Леакшив ла лефахот ахшав»: ґа-бгида бесфат ґа-эм бейециратем шель Ґофман, Зах, Амихай веПагис [«Прислушайся к нему, по крайней мере, сейчас»: измена материнскому языку в творчестве Гофмана, Заха, Амихая и Пагиса] // Микан. 2012. № 12. С. 5—27 (на ивр.)

(*Sharf Gol'd N.* The Betrayal of the Mother Tongue In the Works of Hoffman, Zach, Amichai and Pagis // Mikan. 2012. No. 12. P. 5—27. — In Hebrew.)

[Якоби 1988] — *Якоби Т.* Ґа-зман келишон ухемециут бешират Пагис: эшколь ґашива леафар [Время как язык и как реальность в поэзии Пагиса: мотивы возвращения во прах] // Мехакерей ирушалаим бесифрут иврит. Керех 10. Хелек 1: Асупат маамарим лезехер Дан Пагис [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 10. Ч. 1: Сборник статей памяти Дана Пагиса]. Иерусалим: Ґа-махон лемадаэй ґа-яадут аль шем Мандель, 1988. С. 77—100 (на ивр.).

(*Yacobi T.* Time as a Language and as Reality in the Poetry of Pagis: Motives of Return to Dust // Jerusalem Studies In Hebrew Literature. Vol. 10. Pt. 1: Collection of articles in memory of Dan Pagis. Jerusalem, 1988. P. 77—100. — In Hebrew.)

[Якоби 2011] — *Якоби Т.* Ґа-хидатиут бепоэтика ґа-меухерет шель Дан Пагис (Энигматичность в поздней поэтике Дана Пагиса) // Мехакерей иерушалаим бесифрут иврит. Керех 24 [Иерусалимские исследования по ивритской литературе. Т. 24]. Иерусалим: Ґа-махон лемадаэй ґа-яадут аль шем Мандель, 2011. С. 181—221 (на ивр.).

(*Yacobi T.* The Continuing Enigmatic Quality in the Late Poetry of Dan Pagis // Jerusalem Studies in Hebrew Literature. Vol. 24. Jerusalem, 2011. P. 181—221. — In Hebrew.)

[Ezrahi 1990] — *Ezrahi S.D.* Dan Pagis — Out of Line: A Poetics of Decomposition // Prooftexts. 1990. Vol. 10. No. 2. P. 335—363.

[Ezrahi 2000] — *Ezrahi S.D.* Reclaiming a Plot in Radautz: Dan Pagis and the Prosaic of Memory // Ezrahi S.D. BookIng Passage: Exile and Homecoming in the Modern Jewish Imagination. Berkeley: University of California Press, 2000. P. 157—180.

[La Capra 2001] — *La Capra D.* Writing History, Writing Trauma. Baltimore; London: The John Hopkins University Press, 2001.

[Yacobi 1988] — *Yacobi T.* Time Denatured into Meaning: New Worlds and Renewed Themes in the Poetry of Dan Pagis // Style. 1988. Vol. 22. No. 1: Narrative Theory and Criticism. P. 93—115.

Дан Пагис

Свидетельство

СТИХИ ИЗ РАЗНЫХ КНИГ

Свидетельство[1]

Нет, нет, они-то как раз
Были людьми: сапоги, униформа.
Как бы сказать: на вид — творенье
По образу и подобию.

Я был тенью.
У меня был другой Творец.

И Он, Милосерд, не оставил мне
Ничего, что б истлело.
И я бежал, вознесся к Нему
Облаком голубым,
Смиренно прося прощенья, —
Дым к Всемогущему Дыму
Без образа и без тела.

Малая поэтика

Ты можешь писать что угодно,
например, что... и что...
Любыми буквами, какие найдешь,
всеми значками, что вырастишь на них.
Надо бы, конечно, проверить,
этот голос — твой голос?
Руки — твои ли руки?
Коль так, заключи свой голос в темницу,
сложи свои руки и слушай
голос
чистой страницы.

Дома́

По краю страницы подрагивает
перо, сейсмограф, пытаясь
изобразить тонкими линиями, острыми углами
сотрясение пола.
Всё сильней трясет. Углы становятся всё острее.

---

1 Переводы выполнены по изданию: *Пагис Д.* Коль ѓа-ширим. Иерусалим: Ѓа-кибуц ѓа-мейухад Моссад Бялик, 1991. С. 137, 228, 229, 252, 234, 174, 224.

Но прибор устарел, он не может
изобразить даже краешек правды:
что стол разлетелся в щепки
и рушится дом,
земля разверзлась под ним.
В наступившей затем тишине, средь руин,
перо свободно от любых обязательств.
Чертит, что хочет, скользя по бумаге,
соединяет бесцельно углы друг с другом,
сводит к центру всю эту паутину,
генеральный план
паучьего дома.

Изморозь на краю Квинса

Словно растерянный бык, проснувшийся средь фарфора,
я в этом лесу, сияющем блеском отраженным,
осторожно ступаю, чтоб под моей ногой
не растрескался тонкий лед, замерзший за ночь.
Но еще один странный сюрприз мне готовит утро:
чужестранец, я словно возвратился домой,
и крольчиха мудрая, забытая мною в лесах других, —
здесь она, в белой чаще, манит меня: «Иди,
ничего не бойся, зима сурова,
ты сможешь пройти этот лес весело и без опаски,
не повредишь в нем ничего,
не оставишь в нем никакого следа».

Предсказания

Большая рыба, извергнув Иону, больше
не заглотила ничего.
Без пророчества во чреве стала чахнуть.

Умерла большая рыба, и море извергло ее на сушу,
триста пядей разочарованной, покинутой плоти
в сиянии конца дня.

И снизошла на нее благодать, знак того, что чрез миг настанет:
множество раков
окружили ее, возвеселились в ней, очистили ее до совершенства.

Когда кончилась плоть-весть, на пустынном берегу
остался костяк: ниши, колонны, врата, тайные двери —
город-убежище для беженца-ветра. Всё сбылось.

Диббук

Выйди, уйди. Что тебе здесь?
Из моего уйди бытия.
Вырву из глотки тебя, из руки.
Это я, ты слышала? Я.

Кто тебе в этой мгле? Сотру
тень твою тенью моей. Выйди вне!
В мире нет места нам двоим,
мне и мне.

Обыск

Испуганный звонок в дверь. Меня уже нет дома.
Вернусь завтра.
Звонок. Меня уже нет в городе.
Вернусь послезавтра.
Меня уже нет.
Вернусь в конце времен.
Вот они ломают дверь.
Глупцы. Я ведь не собираюсь
рождаться вообще никогда.

Перевод с иврита Шломо Крола

Фото на краю моста[2]

Под солнцем и снегом дремлет
Бруклин — тот, что за гранью мира,
среди огромных пуховых одеял
субботы.

Передо мной высоко мост, висящий
на прозрачных ледяных нитях, на честном слове.
Отсюда и до горизонта движется
лишь мое дыхание.

Нет нужды торопиться. По линии берега — надпись:
дэд энд.
У нее несколько смыслов,
и все они просты.

---

2 Перевод стихотворения «Фото на краю моста» выполнен по изданию: *Пагис Д.* Коль ѓа-ширим. Иерусалим: Ѓа-кибуц ѓа-мейухад Моссад Бялик, 2009. С. 248—249; перевод прозаических миниатюр «Фото самоубийства» и «Документы» выполнен по архивной подборке, опубликованной в: *Шабат-Надир А.* Тик миспар эфес. Крия балашит беяцират Дан Пагис вехайяв (Папка номер ноль. Детективное прочтение жизни и творчества Дана Пагиса). Иерусалим: Ѓа-кибуц ѓа-мейухад, 2022. С. 141, 164.

Семьдесят лет я на краю моста
с тяжелой фотокамерой на треноге.
Руки мои под черной тканью ждут
подходящего света.

И вот как будто тот же иудейский снег.
Ослепительное сияние,
предельная обнаженность.
На снимке выходит лишь
белый прямоугольник.

И это — не аллегория,
ибо я
наконец-то возвращаюсь домой. Вслед за мной
ковыляет серо-белая веселая шеренга — чайки
из любавичских хасидов. Приветственно машут крыльями
и пропадают в снегах, подобно мне самому.

Фото самоубийства

Ты входишь в кабину фотоавтомата, настраиваешь кресло, закрываешь шторки. Две монеты. Нажимаешь на кнопку (как на спусковой крючок): ослепительная вспышка. Совершаешь самоубийство четыре раза. Из прорези сбоку выскакивают изображения мертвеца. Лицо, побелевшее в момент первого выстрела (смотрит в сторону, ищет, находит, слишком поздно), лицо с распахнутыми глазами (жизнь перебежала в две крошечные световые точки, каждая — в остекленевшем хрусталике) и два лица с глазами закрытыми, одно в четверть профиля (рот расслаблен после крика), а другое в полупрофиль (улыбается, все уже в прошлом). Тебе нужны фотографии на паспорт, чтобы недолго и недорого, чтобы живой или мертвый, и вот их у тебя четыре. Они соревнуются друг с другом за достоверность и все ужасно похожи на тебя.

Документы

Клерк в окошке — полосатый пиджак, полосатый галстук, туго повязанный, даже в такой хамсин — говорит мне: «Подпишите здесь, где крестик». Я достаю ручку и подписываю одним росчерком. Он бегло просматривает и говорит: «Имя фальшивое». «Как это? Вы можете сверить с паспортом». «Уже сверил, — отвечает он, — и там имя фальшивое. И фотография тоже». «Это новая фотография. Вы можете сравнить ее со мной». «Уже сравнил, — говорит он, — никакого сходства, у вас же нет лица». Мое терпение кончается: «Я буду жаловаться! Кто ваш начальник?» Внезапно он очень вежливо, даже ласково наклоняется ко мне и шепчет: «Извините, господин, я забылся. Начальник — вы. Вот бланк жалобы».

Перевод с иврита Никиты Быстрова

In Memoriam

Шамшад Абдуллаев

(01.11.1957, Фергана — 23.10.2024, Алматы)



Фото Лисы Дабижи

Александр Уланов

Крепкая глина

Все, кто встречался с Шамшадом Абдуллаевым в реальности, отмечают его крайнюю деликатность, обходительность. Но эти мягкие шаги — по спекшейся бесплодной земле.

Мало авторов, настолько связанных с местом. Абдуллаев — это Фергана. Пыльные раскаленные площади, заборы, голые холмы окрестностей. Древняя земля между Востоком и Западом, где происходили совершенно необычные соприкосновения, вроде основанного полководцами Александра Македонского греко-бактрийского царства, где греческий философ мог разговаривать с индийским мудрецом. И одновременно сам город Фергана — не что-то доисторическое, он основан меньше 150 лет назад, в 1876 году, как Новый Маргелан, военный форпост Российской империи для контроля над Ферганской долиной. Одними из первых построек были штаб войск и полицейское управление. Судьба любой империи — превращение в неподвижную развалину, Российской хватило ненадолго. Впрочем, империи порой тоже способствуют встряске и встрече культур — хотя и дорогой ценой. Но основа этих встреч — всегда личность. Как бы империя ни старалась показать, что способствует культуре, она способствует только пропаганде, а Овидий будет сослан. И встречи — дело человека в его бесприютности. У Абдуллаева вместе рок-музыка и терминология японской средневековой культуры, фильмы итальянского неореализма и странствующий дервиш. Они в постоянном взаимопроникновении, ощутимы в любых бытовых реалиях, даже «натруженный транспорт о четырех колесах в глифовых шинах взбирается на щебнистый холм, развеивая окрест урчащий укор фривольным плодоношениям, — поэму “А” Луиса Зукофски»[1]. Мало авторов, настолько свободных от места.

Одна из основ этой свободы — внимательность. Она требует замедления. Почувствовать покой как до предела сжатую пружину. Обострить восприятие каждого объекта, каждого движения. «Напряжение и глубь достигаются небрежной замедленностью, задержкой на побочной детали»[2]. Любое место, если в него вглядываться, становится ключом, путем ко всему остальному. Внимательность парадоксальным образом ведет к неясности. При все более пристальном взгляде предмет начинает терять очертания, дробиться, мерцать. Абдуллаев — антикартезианец. Медленное движение стиля вклинивается в неподвижность окружающего, делает дробной и подробной его вязкость, разделяет сплавившееся, дает каждому предмету его особую жизнь. Но замедленность — также и способ спрятать движение в ситуации, где всякое движение под угрозой прерывания, запрета. Где времени не хватает не на что-то или из-за чего-то — а потому, что времени нет, оно отнято, его постарались остановить. Неподвижность — укрытие, так замирают около хищника. Есть и другой способ — мгновенность. «Ты взял ломоть лепёшки / так быстро, что никто не

1 *Абдуллаев Ш.* Припоминающееся место: Проза. М.: Книжное обозрение; АРГО-РИСК, 2012. С. 100—101.

2 *Абдуллаев Ш.* Двойной полдень: Рассказы, эссе. СПб.: Борей-Арт, 2000. С. 168.

заметил / руку, стащившую хлеб со стола, / словно этот жест / существовал до того, как ты взял / ломоть лепёшки»[3]. Медленно смотреть, но порой быстро делать, переходя от одного состояния к другому. И рост тоже кажется неподвижностью, но ей не является.

Другая важная основа — отказ. От сосредоточенности на себе (иначе ничего вовне не увидеть, персональность проявляется в способе смотреть, а не в личной эмоции). От стандартной жизни, от стандарта удачи: герой Абдуллаева «понял, что больше не польстится на этот паноптикум расчетливых поступков и скуки»[4]. Нужно иметь «наглость быть собой»[5]. Быть чужим, и чуждость при этом — предмет радости. «Мы, слава богу, / изгнаны из города»[6]. У Абдуллаева иной тип владения, чем у тех, кто считает себя хозяевами мира. «Чем я владею, сказал он, два или три пейзажа, увиденных в упор»[7]. Отстраненность от себя, свобода от тревоги за себя — без которой в несвободе невозможно существовать. «Последняя прямота», о которой говорил Мандельштам. Безразличие освобождает «от поступков для виду, от послушания и страха. <…> Остается благодарить воздух за ниспосланные нам скуку и столбняк, умеряющие личные претензии и причуды»[8].

Но так и режиссер отстранен мыслями о фильме, фотограф — объективом камеры. Постоянное наложение разных планов — ближайшего пространства стола, далеких гор. Различных и во времени (телесно ощутимом у Абдуллаева) — на почту наслаивается кафе у моря. Сохраняет ли все Бог, неизвестно, но хранит Абдуллаев. Против того, что стремится навязать свое восприятие, пусть для этого придется уничтожить все остальное. С другой стороны, кино — всегда лишь возможное, то, что могло быть, если была бы возможна одновременность крупных планов всех деталей, попавших в кадр.

Освоение положения на границе. Оно — и тема текста, и условие его появления. «В промежуточной обстановке предмет и персонаж балансируют в становлении, в отсрочке, в гибкой незрелости»[9]. Граница неподвижности и перемены, чуждости и соприкосновения. Граница как место встречи. Место неопределенности. И одновременно различения, рефлексии: «одно и то же, // но всегда разное одно и то же»[10]. Между культурой и варварством границы нет, варварство никаких границ не признает и стремится все забрать себе. Оно просто дыра в мире.

Также и поэтому — человек на границе жизни и смерти. Смерть обыденна, всегда здесь. «Мой саван, сказал он, уже меня ждёт / под землёй»[11]. Неподвижность — также и готовность к неподвижности смерти. Но есть два варианта смерти — поглощенность огнем и поглощенность пылью. Дым не крошится. Готовность к смерти помогает достойно жить и действовать в ситуации, где ничего сделать нельзя, в ситуации невозможности изменить ситуацию.

---

3 *Абдуллаев Ш.* Перед местностью: Стихи. М.: Книжное обозрение; АРГО-РИСК, 2017. С. 71.
4 *Абдуллаев Ш.* Припоминающееся место. С. 23.
5 Там же. С. 37.
6 *Абдуллаев Ш.* Медленное лето: Стихи, эссе. СПб.: Митин журнал; Ривьера, 1997. С. 31.
7 *Абдуллаев Ш.* Двойной полдень. С. 110.
8 Там же. С. 96—97.
9 Там же. С. 165.
10 *Абдуллаев Ш.* Монотонность предместья: Стихи. М.: ОГИ, 2023. С. 39.
11 *Абдуллаев Ш.* Перед местностью. С. 12.

Абдуллаев именно жил на границе, переступание ее мало что меняет, важнее движение вглубь: «Даже / речь — это не выход. Скорее вглубь / вязкой бесцельности, где чувство тупое узрит: / молнию, зазор, ничто»[12]. Причем такое движение может произойти даже внутри слова в момент его произнесения: «Впрочем, неиз, я встал, поправил монголоидную фарфоровую фигурку на черной крышке черного пианино, повернул ее лицом к стене, бежность…»[13]

Важны люди и предметы, как они есть здесь и сейчас, а не тем, что за ними. То, в чем человек живет, то есть умирает каждый день. Фильм или книга у Абдуллаева однопорядковы с предметами окружающего пейзажа. Все встреченное воспринимается как слова, блоки смыслов. Сравнения у Абдуллаева порой невозможны: «как придворный плотник Кокандского ханства, читающий кого-то из “Плеяды”, какую-нибудь высокомерную ламентацию Жоакина Дю Белле»[14], едва ли книга Дю Белле могла попасть в Коканд ханских времен. Это не сравнение, а еще одна встреча, вовлечение в длящийся поток.

Намеренная невзрачность, порой чужеродность рассматриваемого — чтобы не впасть в пафос. Предметы культуры среди этого, они не предмет поклонения, не убежище от низкого мира, а среда обитания. Так достигается и независимость от любой идеологии. Переустройство сознания так, чтобы оно исключило идеологию.

Речь тяжела, потому что человек и предмет наполнены тяжестью других, с которыми связаны. Потому что любые слова недостаточны. Но речь помогает существовать в жáре, от которого плавятся глиняные кувшины. В грусти от того, что безнадежная неизменность охватывает не только внешний мир, но и близкого человека. «Кто расколдует молчанье? / Земля, твои губы, красная птица»[15]. Море есть и в Фергане, ископаемое, как память: «холм и пустырь, навлекшие на грудь / морскую горечь»[16]. Неподвижность порой ломает сама себя.

Опора человека — «незаинтересованная включенность в мир, когда все дышит волнами ровного счастья»[17]. Шамшад Абдуллаев смог прожить интересную жизнь, и никакая сволочь ему помешать в этом не смогла (хотя кровь и попортила). Сейчас, когда неподвижность средневековой Средней Азии хлынула на Европу, особенно нужны содержащиеся в текстах Абдуллаева стойкость, сохранение связи с культурой среди одичания, отсутствие надежд, отсутствие пафоса, настояние на личном, честность с собой. Сохранить русский как язык культуры, а не империи. Не надеясь что-либо закончить. Не собираясь что-либо начать, а уже находя себя в новом. Несмотря ни на что, всегда «начало, длящееся в начале, в середине и в конце с неизгладимой и бессрочной одинаковостью»[18]. Глина, прошедшая человека, — крепкая стенка кувшина или табличка с письменами.

---

12 *Абдуллаев Ш.* Неподвижная поверхность: Стихи / Предисл. А. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 53.
13 *Абдуллаев Ш.* Припоминающееся место. С. 138.
14 Там же. С. 21—22.
15 *Абдуллаев Ш.* Медленное лето. С. 29.
16 Там же. С. 12.
17 *Абдуллаев Ш.* Припоминающееся место. С. 41.
18 *Абдуллаев Ш.* Приближение окраин: Стихи, эссе. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 133.

Александра Цибуля

«Зрачок сумасшедшего» как «невыносимый образ»

Шамшад Абдуллаев всегда мне представлялся поэтом отдельным и островным, живущим в созданном им самим ландшафте, той Фергане, которой уже нет, а возможно, никогда и не было. Ее черты уже превратились в некий абдуллаевский канон: монотонность, зной, рождающий трепещущие миражи и галлюцинации, ощущение жара, замедленность и даже остановленность, самоуглубленность и бесстрастность присутствующего наблюдателя, медитативность, кинематографичность, близость смерти или насилия, тревога раскаленного полдня, экзотизмы, связанный со свободой и кайфом психоделический рок. Когда я рисую себе эту картину, я обычно представляю «Меланхолию и тайну улицы» де Кирико (1914) в качестве декораций: залитое безжалостным солнцем пространство, контрастные тени, ускользающий абрис девочки, играющей в серсо, и другая тень, огромная, вырастающая вдали, несущая угрозу. Абдуллаев почти буквально описывает этот сеттинг в эссе «Поэзия и смерть»: «…тягучее событие, когда сквозь вещи прорастают усталость и залитая летним светом меланхолия»[19].

Первое стихотворение Абдуллаева, которое меня потрясло, которое стало точкой входа в его поэтику, — «Положение вещей» из книги «Неподвижная поверхность» (2003). Здесь тоже есть декириковские дома, «что выкрашены в белое», пустая улица, фигура, бегущая «манящей… тенью»[20]. Ферганский пейзаж со змеиной прядью волос и соблазном здесь становится рамой, обнимающей развертывающийся экфрасис: описание портрета в ташкентском выставочном зале — изображения «Несчастного Хальдерляйна». Самым страшным здесь, пожалуй, является расчеловечивание портретируемого: его принимают за зверя, он лишается способности говорить: «Вот человек / в намордник — как мрачный краб, как деревянная химера, / к его лицу привинчена зубастой / звериной силой маска»[21]. Лицо поэта в намордник, заточенное в музейной раме, — что-то вроде поэта в железной клетке (в качестве смежной фигуры неизбежно всплывает призрак Эзры Паунда, сходящего с ума под палящим солнцем на всеобщем обозрении). Клиника как карательный социальный институт у Абдуллаева выступает метафорой не только тюрьмы, но и ловушки, капкана, схлопывающегося механизма. В этом смысле «Положение вещей» рифмуется с другим текстом из книги — под названием «Зверек». В обоих случаях акцентируется взгляд плененного: «В его косых и розовых глазах вся местность уменьшалась»[22] и «Но два / отверстия, два глазка кроваво-алых, маленьких (почти что / дырочки на узеньком ремне) оставлены ему как вестницы / от-

19 *Абдуллаев Ш.* Поэзия и смерть // Абдуллаев Ш. Двойной полдень: Рассказы, эссе. СПб.: Борей-Арт, 2000. С. 171.

20 *Абдуллаев Ш.* Неподвижная поверхность / Предисл. А. Скидана. М.: Новое литературное обозрение, 2003 (https://www.vavilon.ru/texts/abdullaev2-1.html#30).

21 Там же.

22 Там же.

туда, из темной безымянности его лица»[23]. Нарратор заглядывает в глаза смерти и безумия, теряя себя в аффекте, внезапном пароксизме.

Одна из безошибочно узнаваемых формул абдуллаевской поэтики, подобной удару или выстрелу, — это «Даль — как зрачок сумасшедшего». Так начинается стихотворение «Где-то» (тоже вошедшее в «Неподвижную поверхность»). В «Положении вещей» это точное и выверенное риторическое высказывание словно распахивается, обнажая стоящий за ним поэтический материал (возможно, приоткрывая предысторию появления этой сжатой интенсивной строки). И «взор», и «зрачки», и «глаза», и «щелки», и «даль» появляются в тексте, а пространство между ними заполняется дополнительными деталями: «Я чувствую, что этот облик / раздавлен на моих глазах и убран в никуда, в то место, / которое больному мнится кошмарной далью»[24].

Маска-намордник маркирует и фреймирует глаза Гёльдерлина, речь идет о взгляде, свидетельствующем о предельном нечеловеческом опыте, зрении, искаженном дьявольской болезненной призмой: «сквозь эти щелки он все-таки втащил / действительность, весь четкий хаос бесноватого пространства»[25]. Очевидно, что утрачивающий психический баланс говорящий, чьи глаза встречаются с глазами сумасшедшего, сталкивается с вызывающим боль и страдания невыносимым образом (l'image intolérable). Этот термин предлагает французский философ Жак Рансьер в книге «Эмансипированный зритель», в одноименной главе он описывает работу Альфредо Джаара «Глаза Гутете Эмериты» (1996). Инсталляция, состоящая из фотоизображений и текста, посвящена геноциду в Руанде. Зритель видит огромные, обрамленные светящимися рамами глаза женщины, ставшей свидетельницей гибели своей семьи[26]. Согласно Рансьеру, за счет метонимического перехода смотрящий на произведение зритель занимает позицию изображенной и становится свидетелем разворачивающейся картины ужаса[27]. Тот же перенос происходит и внутри стихотворения Абдуллаева, когда взгляд лирического героя встречается со взглядом Гёльдерлина: «Тоска в его убитой внешности, растраченной / на поиски другого. Сумасшедший. Минуту я / погружался в подземелье, в ад»[28].

«Положение вещей» — редкое для Абдуллаева стихотворение, в котором говорящий столь обнажен; пронзительность достигается резкой сменой регистров и появлением нехарактерного для поэтики автора прямого высказывания: «Лишь у двери я понял: Гёльдерлин; мне стало больно / в прокисшей теплоте кафе»[29]. Эта строка буквально выламывается из стихотворения и бьет читателя по голове, врезается в него; будучи окруженной вязью типичного орнаментального абдуллаевского письма, она становится одновременно максимально уязвимой и ранящей.

---

23 Там же.

24 Там же.

25 Там же.

26 Мне показалось возможным привести этот пример из другого вида искусства и эпохи ввиду наличия в стихотворении Африканского контекста, имеется в виду упоминание «африканского городка» в начале текста и языка африканского континента суахили в последней строке.

27 *Rancière J.* Le spectateur émancipé. Paris: La Fabrique éditions. 2008. P. 108.

28 *Абдуллаев Ш.* Неподвижная поверхность (https://www.vavilon.ru/texts/abdullaev2-1.html#30).

Тексты Шамшада Абдуллаева мне стали особенно близки летом 2022 года, тогда Максимилиан Неаполитанский инициировал встречи ридинг-группы, посвященной поэзии и прозе лидера ферганской школы. Я много времени проводила с этим письмом, помогала Максимилиану с организацией встреч, готовила монологические высказывания, приглашала участников, этот проект был очень важен для меня. Думаю, в тот момент это была возможность выпрыгнуть из ситуации шока, ужаса, растерянности. Медленное чтение абдуллаевских текстов открывало нам зрелище другого мира, соблазнительного, колышущегося от внутреннего жара. Встречи давали чувство сообщества, подлинной дружбы. Мы меняли локусы, перемещаясь в городских и парковых ландшафтах, коллеги приезжали из Москвы, подключались удаленно из Узбекистана[30]. Я думаю, что воображаемая Фергана тогда стала чем-то вроде нашей родины[31], ведь можно прикрепиться душой и к месту, существующему только в литературе.

Возможно, популярность абдуллаевского семинара можно объяснить тем, что широкая аудитория уже была готова к чтению и анализу сложной герметичной поэзии; вероятно, большую роль в подготовке такой рецепции сыграла популяризация наследия Аркадия Драгомощенко, в частности учреждение и работа одноименной поэтической премии.

Шамшад Абдуллаев всегда отвечал на письма коллег со всей возможной внимательностью, так, как если бы вся его корреспонденция заведомо была предназначена к публикации. Когда я писала большое исследование, посвященное Михаилу Ерёмину, я отправила несколько вопросов и Шамшаду, и он откликнулся на них очень страстно, обильно, подспудно выбалтывая и то, что может характеризовать его собственное письмо: «Его поэтика вынуждает нас признать, что поэтический язык — не коммуникация, не сцепленность пространства и времени, не орудие, понукающее материю сказаться, но форма нашего личного идеализма, который на самом деле свободен лишь в бесформии»[32].

---

29 Там же.

30 Подробнее я рассказываю об этом опыте в материале на сайте издательства «Носорог», см.: Распахнутость мира: интервью Руслана Комадея с поэтом Александрой Цибулей о гипнотическом ландшафте Ферганы Шамшада Абдуллаева, о внезапных смещениях и замыканиях внутри современной петербургской реальности, о речи, идущей из глубины молчания // Носорог. 2022. 19 августа (https://nosorog.media/interview/raspahnutost_mira).

31 Я использую это слово, держа в голове одноименную книгу Оксаны Тимофеевой и мысль о доме, «который на самом деле может быть чем угодно»; Тимофеева пишет: «Моей родиной или моим домом может быть эта степь, красная от маков, может быть это дерево, это болото, а можешь быть ты — и тогда я буду петь: “Я люблю тебя!” В моем понимании любить — значит прирасти, прикрепиться к чему-нибудь душой (растительной, животной, человеческой или какой-то другой, например машинной)» (*Тимофеева О.* Родина. М.: Soyapress, 2024. С. 44).

32 Из письма Ш. Абдуллаева А. Цибуле от 15 декабря 2022 года.

Иван Оносов

Зрение незримости

Хорошее письмо, хорошая литература хороши не персонажами, не типажами — в этом слишком много литературоведения, — а фигурами. В фигуре важны не черты (лица́, характера), а очертания, сфумато, которым и написан Кимсан — центральная фигура в рассказе «После полудня».

Кимсан на берегу озера наблюдает спектакль даже не столько вещей, людей, природы, сколько мягко проступающих из зноя форм: мяч, стаффажные загорающие на берегу, велосипед, дерево, мусор, пыль — пейзаж, к которому применимо прилагательное абдуллаевский. Пейзаж, обладающий мало какими качествами, помимо по-своему притягательной длительности, вызывающей тот безразличный интерес, который заставляет всматриваться в его детали.

Схожим образом устроен клип R.E.M. «Imitation of Life» — с поправкой, разумеется, на разницу в масштабе: у известной группы вместо полудня у озера — вечеринка у бассейна, узнаваемые лица, больше действия, — однако и он состоит из большого многофигурного полотна, и камера всматривается в его отдельные элементы, но с безразличием. Есть сценки, есть то, на что нацелен зум, в фокусе или в расфокусе, но нет общего сюжета, по большому счету, нет смысла, нет центра — есть лишь положение наблюдателя: с краю.

«Я не трогаю жизнь и не желаю, чтобы она трогала меня», — говорит голос в другом рассказе, еще немного смягчая схожими формулировками границы этой центральной фигуры. «Я не касаюсь жизни и не позволяю ей касаться меня», — говорит третий. Кимсан же обнаруживает, что не столько смотрит на эти разрозненные картинки, фигуры людей, предметы и незначительные сцены перед собой, сколько избегает их и отталкивает от себя. Дело не в недостатке самодисциплины или внимания: как бы Кимсан ни надеялся, задержав дыхание, стать частью этого пейзажа, заставив взгляд изучать дерево, листья, пушинку в воздухе, жизнь все равно продолжает идти вне его, отчетливо, и обращая внимание, зрение, слух Кимсана на ее отдельность. Он хочет не замечать ее проявления — но тут же ищет облегчения в прикосновении к камню.

Эта мерцательность (попеременное влипание и отлетание, впрочем, в отличие от концептуалистов, не такое сознательное) не может не оставить свой след на такой фигуре. Как бы ни было приятно думать, что она до сих пор так и стоит на берегу своего озера, что время над ней не властно, что пленка с «Animals», Боланом, Барреттом продолжает звучать, износившись в магнитофоне, в его, Кимсана, памяти о спасительных звуках во время посиделок с друзьями, в нем зреет кисловатая прогорклость (собственного физиологического, скорее всего, привкуса: тошнота, пот, сукровица), вплавленная в нёбо годами внешних попыток увлечь эту фигуру «паноптикумом расчетливых поступков», и он учится перенаправлять свои чувства с людей, стачивающих ее человечность, на бесстрастный пейзаж и на спасительную блеклость его палитры.

Эти тексты возвращают в лексикон читателя слово «местность», плохо переводимое на другие языки, однако достаточно конкретное, чтобы при переводе стоять с определенным артиклем, и вместе с тем достаточно условное,

чтобы не ставить определенный артикль перед ее элементами. Наблюдатель переходит в собственный взгляд на то, что за спиной визави, на то, что в окне, на то, что в проеме двери, на то, что на втором, на третьем плане; на то, что обладает зримостью, — это редкое слово описывает у Абдуллаева качество не наблюдателя, а объекта. Абдуллаевский же строй речи учит внимательного читателя делать подлежащее дополнением, смещать несущие суть слова из начала или конца предложения в слабую позицию в середине. Середина июля и середина лета в названиях, второстепенная деталь или оборот, стягивающий начало рассказа с концом, долгие паузы между репликами персонажей, заполненные протяженными описаниями и соразмеряющие длительность чтения с изнурительной длительностью происходящего, — все это подсвечивает натяжение между пустотой речи профессионального писателя-пейзажиста и тем, на что направлен взгляд человека, который внутренне занят?

В поздних фильмах Алена Кавалье, где вычеркнуты герои и сюжет (все равно уже усохшиеся для автора до состояния архетипов, а для зрителя с маломальским кругозором — до набора общих мест), остается лишь скарб цитат из Библии, античной мифологии и Рембо, нехитрый интерьер собственного дома, провинциальная местность вокруг, простенькая камера и звук спокойного голоса немолодого человека за кадром. С этим камертоном и хочется сверить собственный голос в некоторой перспективе: каким я стану через пять, десять, тридцать, пятьдесят лет? Читатель книги Абдуллаева под охристо-ржавой обложкой перебирает то, в чем может залегать его собственная вероятная причина смерти — не биологической, а духа. Износ от чрезмерного влипания или чрезмерного отлетания? Или, говоря шире, от художественной стратегии в принципе? Откровение, слабо совместимое с дальнейшей социальной жизнью, или бесконечное ожидание оного? Безразличие или, наоборот, растрата («Старый рокер говорит: всё улёт, но — смотри. Ты тратишься. Нужно хорошо, очень хорошо делать своё дело, но нельзя тратиться»)? И — глядя на прямоту спины самого Абдуллаева, его полные внутреннего достоинства редкие проявления, даже (и особенно) в последние годы — что может подкосить мое достоинство? На какой компромисс я готов буду пойти, чтобы сохранить его?

Ближе к концу этой книги к ее немолодому уже обитателю придут или, скорее, явятся за ответами на непроизнесенные, хотя и бесконечно задаваемые самому себе, давно уже ставшие последними вопросы, он не станет сокрушаться «не сделал главного — но чего?», «что-то упустил — но что?» — в этом в том числе и проявится его достоинство. Ему не удастся отболтаться от явившихся, залихватски и немного вслепую размахивая цитатами из Элиота и Рембо, библейскими и мифологическими аллюзиями — не из желания прикрыться книгочейством, конечно, а потому что сам так устроен, — однако пришедших не обманешь, и они скажут в 2018 году в простоте, которую хочется назвать последней: «Тебе надо было снимать фильмы».

Фигура позднего Абдуллаева — это человек с киноаппаратом, тот, который в фильмах Джейлана («Майские облака») и Киаростами («Нас унесет ветер») смотрит на жителей окраины взглядом чуть слишком наметанным и прагматичным; наблюдатель с неизбежным эффектом наблюдателя, искажающего наблюдаемое. Оператор, сценарист и режиссер попеременно находят себя в фигуре, чье повествование с самых ранних фрагментов велось в терминах кино: крупный план, наезд, тревеллинг, панорамирование — и произносятся они

в диапазоне от шепота вуайериста, упорядочивающего так свой опыт, до голоса балетмейстера, заказывающего исполнителю партий то или иное па. Это, однако, может быть и реквизитор: большую и едва ли не самую сильную страницу занимает опись содержимого мешка проходящего мимо бездомного — сухая, с антропологическим подтекстом описей Кристиана Болтански (что принадлежало женщине из Буа-Коломб, что — из Баден-Бадена, что — юноше из Оксфорда, что — ребенку из Копенгагена, кто-то из них жив, кто-то уже умер).

Во «Вкусе вишни» Киаростами маячит не смерть даже, а собственное ее обустройство, похороны и поиски того, кто придет на них (не родственники, конечно), и вес финала берут на себя два долгих плана палитры, содержания и длительности практически абдуллаевских: тень главного героя на пыльной земле, просеиваемой сквозь металлические зубья; его лицо, выражение его лица в вырытой в этой земле могиле. «Путешествие» Абдуллаева тоже начинается с мысли о самоубийстве и о тех, кто придет на могилу: долгая одинокая жизнь, лишенная житейскости, тревожит не так сильно, как одинокая смерть. «I need something to fly (something to fly (something to fly — и канон этот может быть бесконечным — over my grave again», — поет Майкл Стайп в песне про сознательную задержку последнего дыхания.

Длительность эта имеет звук — это звук движения зрачков за закрытыми глазами. Фигура в пейзаже становится все более реальной по мере ее отсутствия, неуязвимой по мере исчезновения. Речь идет не об утрате зримости (стачивания тени от листа не сгорающего, а ржавеющего или жухнущего), а о медленном, вызревающем всю жизнь обретении ее противоположности. В это время наблюдатель смотрит в нужном направлении, но за плечо визави, за окно, в дверной проем, и думает о том, куда бы деть свой ставший теперь не таким уже нужным взгляд.

Лишь в последнем кадре фильма Алена Кавалье «Рай» мы в первый раз видим лицо человека, которому принадлежал этот голос. Теперь он спокойно произносит: «Tout est bien», — и начинают идти финальные титры. Имя на обложке закрытой книги нам знакомо, однако теперь оно значит что-то другое.

Никита Сафонов

Рябь и ритм: опыты чтения

Поезд, проезжающий несколько платформ небольших городов, затянутых голубыми небесами «солнечной Италии», «Двойной полдень», фотография Шамшада с легкой затертой бело-голубой вуалью поверх плоскости мягкой обложки, залитая ранневесенним светом южных широт, память о кадре этой ситуации столкновения с речевыми странствиями, расщепляющими место, где случается чтение. Фергана в Италии, Италия как Фергана в поездке 2012 года, с тем кадром как остановкой между разнесенными континуумами реальности: ритма чтения написанного, последовательности и скорости размазывания

ландшафта в окне, территориального смещения тела и мысли. Провал в эту рябь застывших, как иссохшая от жара порода, опытов, точнее — осадочного воображения опыта письма в опыте чтения путем работы с пластикой ритмического аффекта, заложенного в записи. Проживаемый ритм чтения, движение вдоль полотна и развивающегося потока, был возможен только обращенным в эту рябь, производящую в плотности страницы и посреди отдельных рече-тактовых оборотов двойной эффект ослепления: двойной полдень для языковых структур и их носителей-передатчиков, погруженных в организованный хаос информационной сообщаемости. Проживаемый ритм — ритм выпадения из линейности путей (дорожного) сообщения в пересборку погодных условий информационного поля и спутанных способностей ощущения-мышления/воображения-действия. Углы Уффици, пустые панели среди экспозиций пейзажей, отпечатки чтения в памяти на фоне замедленной мути Арно.

Результатом этой исходной встречи стало «письмо автору» о мгновенном переживании сразу после возвращения в околоарктическую пустыню Северной Венеции — скорее как обращение без обращения, задающее только образ отправленного кода смысла, лишенного обязательств, движения льда в зависимости от сообщения сосудов. Сами редкие письма, вспыхивавшие несколько раз в год в ящиках двух передатчиков, содержали исходно опустошенный ряд тем — вроде неизбежности, размещенной вне необходимости порождения или явления результата, проницаемого для небрежного набрасывания на него всяким случайным зрителем считывающего устройства, распознающего знакомые смысловые вибрации (например — нарратива), или других вопросов, закручивавшихся вокруг пустоты загадочного абстрактного обмена посланиями после фактов обоюдного чтения. Переписка как форма разметки внезапного опыта вместе с преобразованием письма чтением в определенных точках растягивала (относительно условных нормативов «современных» объемов коммуникации) циклическую длительность, позволяя размечать радикально медленные движения, ставшие продолжением опытов чтения опытов записи в обратной цепи коротких фиксирующих присутствие сообщений. Сторонние эффекты такой формы взаимодействия смещают акценты с результатов письма как продуктов передачи или обмена на практические техники использования «субстанции выражения» как поля возможных условий для опытов реализации сред записи: «Сборники не вызывают доверия. Лучше разворачивать начертания или разбрасывать их по углам своего обитания, как это делали минги (прежде чем главный из них не повесился в урюковой роще) либо как аравийцы до имрулькайса, оставлявшие свои письмена на песчаных свитках»[33].

В 2018-м Шамшад записал комментарий к одному фрагменту из моего цикла «Шрам соответствий», отмечая, что его интенцией было выразить «само вещество непонимания, соответствующего степени читательского удовольствия». После первых прочтений — обратное непонимание, выражающее ответное читательское удовольствие. Позже становится понятно, что драматургия комментария в большей степени описывала формат нашего взаимодействия, чем анализ поэтики: провал в четыре всплывающие в памяти трагедии Пазолини, спровоцированный инициалом, и далее — в «переклички полых инверсий на расстоянии, внушающие читателю чувство некой галлюцинаторной настой-

33 Из письма Ш. Абдуллаева Н. Сафонову от 1 декабря 2013 года.

чивости небольших промедлений, коротких зияний, в которые, как в лунки, стекают копии дробящихся голосов». Формат взаимодействия как метод, который нашел не просто свое место в нашем диалоге, но позволил сам этот диалог представить как местность, «в которой нас окликает кто-то, которого окликает кто-то, которого окликает кто-то, которого окликает кто-то в сплошных аркадах щемящих фракталов»[34].

Каждый факт взаимного чтения открывает для другого орнаменты ряби письма: они не очерчивают территорию, но делают само очертание — территорией, само чтение — атмосферным письмом поверх текста. «Такого рода чтение действительно оказывается практикой и техникой — протогеологией языка, исключающей пустоту движения как пустоту (на манер отрицания Ибн Синой возможности объема входить в другой объем). То есть некоторые механизмы чтения обнаруживаются в действительности и позволяют реализовать их на уровне повседневности мышления — своего рода корпореализация процесса чтения, вплоть до плавления городских пейзажей и их производных деталей, чтобы затем перевести этот опыт в процесс письма»[35].

Возможно, идеальный удел переписки — это совпадение ее внутренних методов с пересечениями особенностей стилей пишущих адресатов, возможность каждого из участников до уверенной неразличимости работать в рамках условного набора привычных жестов. Всплывавшие порой в ответных посланиях отсылки вроде перечисления фамилий итальянских авторов — «второсортные скапильятурцы, едко-тихие сумеречники (палаццески, а не гоццано)… и так — одно и тоже, — включая какого-нибудь сангвинетти»[36], — выступали такими же вспышками значений или разбросанными ключами, как и контекстуальные переключатели или сбивчивые отзвуки в поэтических и прозаических текстах Шамшада: «За обол / “старик” тебя пропустит, скажем, / по По пройтись, по Сангоне, благолепно простертой в полдень»[37], — или: «Сразу, вслед за этим, я выделяю обычную сцену: солнечная лава, бушующая с полудня между небом и людскими ступнями, — небритые юноши пересекают лоснящуюся, как ужиное тело, чекшуринскую дорогу и на ходу пьют из горлышка пиво, весной, летом, они плетутся к безводному бассейну, чье дно запачкано слизистыми мазками раздавленных насекомых, — судя по потным глухим жестам и смачности искупленных прежде них реплик, они занимают среднюю ступень в блатной иерархии: вовсе не пролог, но кусок обыденных, встречающихся всюду химер»[38]. Это больше чем ловушки для восприятия, почти удержавшегося чуть дольше обычного в проживании развития опыта чтения и балансировке несовпадений динамических структур письма ни со скоростью глаз, ни с проживаемым временем. Эти отметины размечают дополнительные пути развития текста, в котором «сквозь немыслимое для сегодняшних литературных приоритетов проступает некое космополитическое месиво одних и тех же мнимостей, залитых солнцем», а «несколько фальшивых и чужеродных

34 *Абдуллаев Ш.* Один фрагмент из цикла «Шрам соответствий» Никиты Сафонова // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 306—309.

35 Из письма Н. Сафонова Ш. Абдуллаеву от 12 марта 2022 года.

36 Из письма Ш. Абдуллаева Н. Сафонову от 1 декабря 2013 года.

37 *Абдуллаев Ш.* Антика // Абдуллаев Ш. Перед Местностью. М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2017 (https://www.vavilon.ru/texts/abdullaev5.html).

38 *Абдуллаев Ш.* Другой юг // Абдуллаев Ш. Другой юг. М.: Носорог, 2020. С. 79.

компонентов образуют подлинность целого»[39]. Кроме того, они размечают «общее ирреальное настроение» в стремлении «довести описание предмета до предельного натурализма» в «страхе перед действием и тотальностью наррации»[40]. Предметность самого предмета при этом расщепляется письмом, имеющим «конкретные ландшафтные признаки»[41]. Письмо же оборачивается *испытыванием* чтения — его ритмической неопределенной (не)определенности или определенной (не)определенности, событий, происходящих на гранях темпоральных разрывов, предлагаемых для восприятия, всякий раз терпящего примечательные неудачи, пытаясь удержаться в том же месте, в котором оно дает написанному *образоваться*, а не только распознает его — так, чтобы постараться не продолжиться вместе с ним, но продолжаться в месте:

> Внутри кадра (чуть позже ты вернулся в зал спиной к балконному барьеру, в гостевую комнату, где другой человек, твой близнец, закрыл и открыл книгу, бувар и пекюше, открыл и закрыл книгу после смачной фразы «на потолке чернело большое пятно от коптящей лампы» — скорее всего, нетрудно прожить никчемную жизнь или превратить ее в опись, составленную при ликвидации) отнюдь не мерещился скачок, чья упущенность усиливала никому не принадлежащий статичный план, который, казалось, в лучшем случае продолжал спокойную неподвижность заоконной материи[42].

Дыры вместо тактов и пауз на бесконечной партитуре или схеме сценария, движущиеся среды вместо составных частей повествовательной композиции, невозможные пейзажи, насыщенные вспомогательными процессами, сторонними воспоминаниями, дрожанием жеста, продолжающего блоки течений совокупностей фраз с их постоянной несовершенной незавершенностью — языковой раствор для становления-читающим, но что предлагается прочитать? Сам процесс письма как ситуативную модель автономного континуума, картографирующего своими движениями и глубину выражения, и поверхность содержания? Или становление ритма прочтения в рамках длительности встречи по ту сторону языка и скольжения глаз? Или действенное порождение ситуации, в которой рябь поверхностей языка становится ландшафтом проявления знаковых структур, пластически смешивающих ритмическое, мелодическое и «речитативное» с воображаемым — в структуре текста и структуре опыта чтения?

Феноменолог архитектоники Абдуллаева мог бы предложить, на манер феноменолога архитектуры Петербурга[43], обращаться к отдельным текстам не

---

39 *Абдуллаев Ш.* [Характеристика «ферганской школы»] // Библиотека Ферганы: Ферганский альманах (https://web.archive.org/web/20071028182321/http://library.ferghana.ru/almanac/index.htm).

40 Там же.

41 Там же.

42 *Ш. Абдуллаев.* Фотография // Абдуллаев Ш. Другой юг. С. 134—135.

43 В разделе «Условия восприятия», размышляя о «дистанции», А. Степанов описывает «беспредпосылочные» и «непредвзятые» умственные действия феноменологического опыта архитектуры: «Было бы неверно утверждать, что здания воспринимаются только зрительно. Глядя на них, я испытываю и двигательные импульсы. Бросаю взгляд то туда, то сюда, и здания воздействуют на меня с разных сторон, перебивая друг друга, соперничая за власть над моим вниманием и поведением».

как устойчивым высказываниям определенной формы (пусть и имеющим свою риторику и поэтику), композицию которых можно оценить содержательно и выразительно, а как к последовательностям фрагментированных объектов (объемов, несущих конструкций, геометрических конфигураций перспективы, отбрасываемых теней, случайных элементов повседневности, декоративных формаций), которые наблюдение ощупывает относительно произвольно, порождая в регулярности восприятия сингулярные конфигурации и ряды этих объектов как блоков ощущений и единиц ситуативного движения внутри потоков размеченной длительности. То есть порождая собственную навигацию (ориентацию) в модели чтения. В наиболее явных примерах такое движение демонстрирует специфическое спутывание фигур и фона в блуждании предметов:

> К тому же
> недавний картежник, ставший лярвой,
> видит лишь базедову болезнь гипсовых кариатид
> на уцелевшем фасаде наполовину
> пять лет назад властью снесенной
> бирюзового цвета ветхой гимназии[44].

Посткинематографическая чувственность окружений, поэтическая метаурбанистика повседневности, спонтанность схватывающей позиции и неопределимость воронки памяти, в которую эта позиция погружена, — все это провоцирует мерцание перцептов и аффектов, собирающихся в хореографическую территорию. Интуиция читателя постоянно ускоряется или задерживается, обнаруживая в этих вибрациях еще один зазор: тишина чтения сопровождается постоянным гулом внутреннего голоса, насыщаемого скоростями и замедлениями, сжатиями и растяжениями складок языковой ткани, резкими переключениями и нюансированными синкопами — активность этого гула обеспечивает условия (само)организации материи записи, а также перекраивает читательскую ориентацию в отдельных ситуациях взаимодействия с текстом, придавая ей дополнительные импульсы для принятия различимых ритмизованных маршрутов или диссоциации локальных участков темпоральной сборки. Различия физико-логики поэтических и прозаических произведений Абдуллаева в этом смысле указывают на возможность обращения к опыту чтения как опыту воссоздания пространственно-временных континуумов, имеющих разные степени насыщения субстанции выражения рябью языкового ландшафта и ритмом смены ее очертаний и признаков.

В такой «литературной работе» необходимо учитывать «вовсе не композицию, план, культурные напластования ради сократовской иронии или сюжет, а дистанцию, что позволяет пишущему сдаться развернутой стихии сиюми-

---

Архитектоника произведений Абдуллаева полагает «зданиями» сгустки смысла, поэтому «если у меня нет иной цели, кроме как рассматривать здания, и если я подчиняюсь не указаниям гида или путеводителя, а только игре архитектурных сил (а таков и есть феноменологический взгляд на архитектуру), то эти притяжения, толчки и послабления командуют моими ногами и тем самым определяют маршрут прогулки» (*Степанов А.* Феноменология архитектуры Петербурга. СПб.: Арка, 2022. С. 139).

44 *Абдуллаев А.* Антика (https://www.vavilon.ru/texts/abdullaev5.html).

нутной элементарности»[45]. Эта «сиюминутная элементарность» — психонавтическая импровизация, в которой функциональный характер нарративности и историчности имеет форму «хаотичного эпоса», именно последний дает зрителю «право сообщать предмету внутренние или внешние приметы абсолютно конкретного пространства, откуда их нельзя вычленить, без того чтобы не скомкать пейзаж и не рассыпать весь текст»[46]. Импровизация спонтанного письма (как минимум) удваивается спонтанностями чтения. Читатель имеет возможность сообщать предметам приметы пространств, которые «абсолютно конкретны». На что указывает эта абсолютная конкретность места, которую язык, будучи инструментальным средством (а не тем, что *присваивает* себе автора), открывает как артефакт «продолженного настоящего»? Не на сферу, в которой «этическое (или какое угодно) значение взяло на себя ответственность за универсальное существование и захватило обыденность до последнего жеста, до манеры дышать»[47], — то есть не на область передачи интонаций, ценностей и смыслов, присваивающих себе автора и захватывающих читателя. И не на прозу, схожую с рваным гобеленом или руинами культуры, ушедшей в прошлое[48]. Скорее на «стенографически скудные откровения», которые писатель «коллекционирует на протяжении жизни» — откровения «беззащитного состояния транса» или «счастья в самом прямом смысле»: осознание способности «выпутаться из своей несвершенности без участия извне избыточной опеки». Оставляя себе бесстрастное почтение к миру, бессрочную одинаковость начала и «космополитичную неделимость порыва»[49] в качестве необходимых правил, художественная операция не уводит пишущего в аскезу, но приобретает характер движения, расползающегося по поверхности чтения: пустота воображаемого места, сгущаясь и распределяясь в опытной среде, помогает автору «абсолютизировать атмосферу, далеко отстоящую от доминирующих везде мировых заблуждений»[50].

Между «городом» (логосом) и «предместьем» (фоном) размещается разделительная линия, на которой проявляется эпоха, выражая «эфемерные состояния, присущие данному ландшафту». Здесь территория еще не прошла свой путь от неопределенной материи выражения до мыслящей инфраструктурной сборки — как в промежутке между письмом и чтением, или в начале чтения как бесконечном начале письма. Навигация в таких теневых и пограничных областях требует не только радикальной уверенности, особых представлений о времени, пространстве и движении, но и постоянного усложнения орудия (языка) для увеличения дистанции от цели. От ритма — к ряби, от вибрации — к пульсации, от территории — к месту, от истории — к случаю. Акустическое бессознательное вместо голоса, постмедиальная чувственность вместо взгляда, не память, а эхологика субстанции выражения: привычные аффекты и перцепты лишены интенсивности и силового поля, и читающему необходимо овладеть хотя бы минимальными приметами очертаний сред, в которые

45 *Абдуллаев Ш.* Визуальная проза для окрестного ландшафта // Абдуллаев Ш. Приближение окраин: Стихи, эссе / Предисл. А. Уланова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 132.
46 Там же.
47 Там же.
48 Там же. С. 133.
49 Там же.
50 Там же. С. 135.

он пытается погружаться. Подобная навигация — скорее жестикуляция. Перформативная навигация, описывающая язык на пределе его существования и жизненных способностей — там, где он становится местом, делая собственное место «здешним». В последнем письме: «Читая Вас, словно плыву по ферганской горной реке, вливающейся в Маргелан-Сай, в Карадарью, в Сырдарью, в Арал и так далее»[51], — описание чтения как процесса, работы — такой же естественной, как письмо, сближающейся с ним. Читая, я существую, как письмо: между озером и заливом, двумя сообщенными бассейнами древнего ледникового моря, в просторе пустот, испещренном гравитацией таяния, вихрями, трещинами, мерзлыми узорами: deserto di neve.

Сергей Завьялов

Родовая пыль

> …отодвигаться как можно дальше от собственных корней,
> обогащая их в середине разных преград своим уходом.
> <…>
> рядом с отборной поверхностью родовой пыли.
>
> *Шамшад Абдуллаев. Архив*

Читая написанное о Шамшаде Абдуллаеве, я ловлю себя на мысли, что одна из его узловых тем — конфликт с собственными корнями, который с годами (поскольку мы знаем его творчество на протяжении почти сорока лет) претерпевал изменения, превращаясь едва ли уже не в свою противоположность в последней книге стихов «Монотонность предместья» (2023), — выпадает из поля зрения читателей, поскольку читатели, пораженные уникальностью текстов, образов, синтаксиса Шамшада, прежде всего занимались другим, более привычным и важным для них, а тема эта все дальше отступала на неактуальную *окраину*.

Но смерть поэта ставит нас с ним в совсем иные отношения, перенося акцент с читающих — на него, написавшего.

Восемнадцать лет назад я познакомился с узбекским поэтом Хамидом Исмаиловым (*тахаллус*[52] — Белги). Речь зашла о Шамшаде. Хамид без обиняков сформулировал: «Великий узбекский поэт». Я удивился: может быть, это не совсем так? Ведь Шамшад не писал стихов по-узбекски?

---

51 Из письма Ш. Абдуллаева Н. Сафонову от 12 марта 2022 года.

52 Псевдоним, литературное имя, букв. прибежище (*араб.*).

И Хамид мне объяснил тогда, что для исламского мира такие детали, как язык, относительно несущественны (и я, изначально настроенный против «диктата языка», воспринял его слова как жест поддержки). То, что для Европы последних пяти столетий (Новое время) так важно — нации, национальные культуры с их языками и диалектами, один за другим претендующими на повышение статуса, — там выстраивается в совсем иную конфигурацию.

Всеобщие *арабский* и *фарси*, а также большие региональные *тюрки* и *урду* на всем пространстве мусульманского мира, от Османской империи до империи Великих Моголов, занимали свои особые места, не вытесняя друг друга: за каждым из них простирались свои культурные пространства.

Возникшие же в модернизациях XX века названия стандартных форм вчерашних диалектов (турецкий, азербайджанский, узбекский, таджикский) по отношению к классическому времени — полные анахронизмы. Не случайно сам Шамшад, говоря о прошлом, упоминает не *староузбекский* (как это стало принято сейчас), а *чагатайский* язык (по имени улуса второго сына Чингисхана), ведь для поэта исламского мира важна литературная традиция, с которой он себя соотносит, она значит много больше, нежели материнский или отцовский язык (что слишком часто тоже далеко не одно и то же). Поэт его или сам выбирал, или обстоятельства за него выбирали — не важно: *Машаллах* (на то воля Аллаха). В Ферганской долине, когда она была Кокандским ханством, это мог быть фарси или тюрки, а после того как она была разделена между тремя республиками СССР, им мог стать и русский (как английский, сменив фарси, сделался едва ли не наиболее употребительным языком литературы в Индии). Но это не то же самое, что шведский в Финляндии или немецкий в Венгрии.

Шамшад не цитировал Корана (в «Медленном лете» его цитирует ворона, сидящая на крыше кинотеатра[53]), не писал стихов на узбекском (хотя часто обращался к тем, у кого в памяти было сочиненное на нем). Ему грезились герметичные строки и черно-белые кадры европейских модернистов, и в этом не было никакого вызова, лишь смиренное, как в Коране: *Ибрахим не был ни иудеем, ни христианином, а был идущим по верному пути и покорным Господу* (сура 3:67).

И эхо его шагов отзывалось в переулках Рима, а не какого-нибудь Каира (на это, в сущности, и не рассчитанных), и звуковые воспоминания молодости не обволакивала экзальтация *шашмакомов* (они прорывались риффами хард-рока).

И тем не менее сейчас перебираемые в памяти строки Шамшада приводят на ум и кораническую просветленность («испить шербет смерти»), и остановившееся время сотворенного им мифа, и вводящие в транс мелизмы дутара или высокого мужского голоса.

Всякая смерть для любящих не только несвоевременна, но и внезапна. Поэтому, может быть, смысл последней книги Шамшада открывается лишь сегодня. Все отчетливее слышно, что он — в прощании. И не столько с жизнью, сколько с тем миром, который наполнял эту жизнь.

Достаточно взять на выбор несколько сквозных тем и посмотреть на их развитие в «Монотонности предместья» по сравнению хотя бы с предыдущей кни-

53 В стихотворении «Давно, недавно».

гой, «Перед местностью» (2017). (Не самый лучший ход: стихи Шамшада плохо поддаются нарезке на цитаты.)

Кино: вот «Хаос» братьев Тавиани:

> <…>
> оператор снимает оператора, снимающего оператора,
> снимающего оператора, снимающего оператора,
> снимающего оператора, снимающего детей,
> бегущих с горной сангины в лазурь,
> с вулканической пемзы в серповидную синь.

А вот «Аккатоне» Пазолини:

> …Богам
> все равно, кто завершит
> зримый эпос земли, —
> люмьеровский люд или римский вор
> перед прыжком в Тибр
> с моста Mazzini головой вниз.

Приятели юности: «Пафос в беседе двадцатилетних. 1977 год» и «Встреча двух близких друзей, старых анашистов».

Родной город:

> <…>
> всё тот же поворот пустынной улицы, тот же арык,
> тот же камень, тот же, как встарь, иссушающий профиль
> древнего выветривания. <…> Гул
> грузовой машины за проселочным перекрестьем
> тремя скользящими рывками переплыл
> твой слух, как речку,
> и затих где-то на трассе, вдалеке.

И его уничтожение в этой роли:

> Сегодня саранча послушанья седлает без слов
> твою росу повсюду, вокруг.
> И нет нигде тени,
> чтобы рассечь твой свет,
> и нет во мне прохлады,
> чтобы принять твой конец.

Ни разу не сделав ни одного суетливого жеста, ни разу не усомнившись в значительности своего жизненного выбора, Поэт оставил нас в полном одиночестве. Будем же вслушиваться в эти мимоходом брошенные им фразы.

> Только-только учишься смотреть, говорить,
> считаться с другими, с Другим,
> и уже пора уходить.

Всякая душа вкусит смерть. Земная жизнь — всего лишь наслаждение обольщением (сура 3:185).

А закончить это прощальное слово я хочу в жанре, который был излюблен Шамшадом («Об одном стихотворении…»).

Перед закланием

Устроился, скрестив ноги, на тахте,
откуда без помех бросает фразу
(одно и то же), сорокалетний первенец каких-то знатных теней,
родовой анфракс горит под горлом непогрешимой глыбы, —
максад нимада?[54] Внизу,
по длинному двору, мерцает
шейбанидское тряпьё предсвадебной паники.
Пришлось ответить:
максадни йок килишда[55]. На чагатайском звучало бы суше.
Ещё одна оскомистая нехватка, всякий раз по-другому
не имеющая опыта в подобном «братстве».
Но его (не слышит ремарку)
уже всласть ошёптывает лезвие dramatis personae —
почти набатное лицо почиет в порыве,
нацеленном на садовую глубь, на хлев, на два
травянистых окуляра по бокам курчавого черепа.
Скрестив ноги, устроился на тахте —
предсказанное тут сбылось
в древнем импульсе святого лакейства,
но скоро уляжется. Не задаёт вопросов, изнывая
из-за своей суеверной явности внутри осёкшейся позы,
допустимая примесь поведенческой каверзы, и смотрит на двор,
на входную дверь, оставленную открытой, и дальше —
на обильную пыль, обернувшуюся уличным поворотом.

Возможно ли понять сюжет, скрывающийся в этом лабиринте?

Кто этот персонаж? Что с ним происходит? Что его ждет?

Что значит зловещее название стихотворения?

Дает ли нам что-то реальный комментарий?

Да, *анфракс* — драгоценный камень темно-красного цвета.

Да, *Шейбаниды* — династия основателей Бухарского ханства (позднее — эмирата).

На чагатайском звучало бы суше — мы могли бы сказать нечто подобное о языке Державина («северны громы в гробе лежат»).

Dramatis personae — по-латыни означает список действующих лиц.

Ну и что?

Мы не понимаем, что именно, но чувствуем, что сказано нечто чрезвычайно важное.

Характерный модернистский герметизм или (в согласии с контекстом) отсылка к так называемому индийскому стилю, который принято сравнивать с барокко?

Есть ли ответы на эти вопросы?

---

54 В чем цель? (*узб.*).

55 В том, чтобы уничтожить цель (*узб.*).

Поэзия — это необходимая фальшь

ПОСЛЕДНЕЕ ИНТЕРВЬЮ ШАМШАДА АБДУЛЛАЕВА

DOI:

Интервью с Шамшадом Абдуллаевым мы записали в конце августа 2024 года — в его предпоследний приезд в Алматы. Эта встреча не случилась бы без двух других прекрасных людей, которых мне важно упомянуть. О том, что Шамшад в городе, мне рассказал поэт и переводчик Андрей Сен-Сеньков, а взять интервью, в свою очередь, предложил поэт и издатель Михаил Бордуновский, готовящий избранное Абдуллаева[1].

Мы встретились у метро Жибек Жолы (излюбленное место Шамшада для встреч), говорили в одном из близлежащих кафе. Эффект от его слов был магическим! Ты будто проваливался в мир *несбывшейся* Ферганы, вместе с Шамшадом искал и читал редкие книги или смотрел фильмы, до которых добраться в СССР был тот еще квест.

Два часа магии, удивительного вьющегося языка, окутывающего сновидческим дымом грез…

Наша последняя встреча случилась 13 октября, за несколько дней до его ухода. Мы обсудили первую редактуру интервью, некоторые принципиальные правки. Проговорили еще час — неподалеку от той же станции метро (возможно, тогда, в предчувствии ухода, Шамшад написал: «Сердечное спасибо Вам за все, дорогой Владимир») — с тем же магическом эффектом «всегда и везде». Шамшад сказал, что вряд ли вернется в Алматы, но, может, весной случится новая встреча в Фергане. И передал архив черновиков для Александра Скидана (я так волновался, когда вез его в Москву и Петербург!).

Через несколько дней его не стало. Мне хочется верить, что встреча его голоса (и голосов о нем) на страницах «Нового литературного обозрения» стала той самой *несбывшейся* встречей в Фергане. И читатели, благодаря интонациям Шамшада, отзвукам его голоса, смогут побывать в сновидческом городе его уже вечной жизни, посмотреть фильмы и прочесть стихи — его глазами.

— Шамшад, предлагаю начать с Ферганы. Для русскоязычного литературного процесса это несколько мистическое место — скорее литературное, чем некая географическая точка. А какая Фергана для Вас?

— Фергана возникла тогда, когда начала исчезать. Сегодняшняя Фергана — не то пространство, о котором мы говорили, писали с такой тоской, так подробно и галлюцинаторно. Этого пространства больше не существует.

Именно в тот момент, когда Фергана стала исчезать как данность, как нечто очевидное, она и возникла. Ее нужно воспринимать только в плане ретроспекции, причем сновидческой. Я вспоминаю биографию этого города. Важны именно воспоминания, которые не стремятся к чему-то абсолютно достоверному. И только в галлюцинаторных ощущениях, еще не ставших реальностью, Фергана и может возникнуть. Именно так она и появилась на свет.

---

1 Еще одну часть этого интервью Шамшад Абдуллаев хотел отдать журналу «Флаги».

Фергана возникла, когда мы стали ее воспринимать, какая она есть, — какой она не стала. Эта несбыточность — основной провокативный материал для ее восприятия. Город надо воспринимать с закрытыми глазами, словно вы грезите наяву, но города как такового уже нет. Не буду говорить, что там произошло в 1990 году. Вырубили деревья, а когда-то город был зеленый, славился садами, пышностью, вечнозеленой призрачностью.

Теперь этого нет. Нет антикварных домов, той самой ретроспективной модерновой архитектуры, которая свойственна некоторым странам, ставшим добычей колонистов, того же Магриба: Алжира или Марокко; они ведь не уничтожили французскую архитектуру, а сохранили как часть истории. Мы же, наоборот, все вырубили. Это не вернется ни как физическая реальность, ни как идеалистическое воспоминание. Не вернется никогда.

Как говорил философ Федор Гиренок, человек — существо необъяснимо грезящее. О Фергане надо необъяснимо грезить. Почему Фергана стала привилегированной частью нашей литературной тоски? Потому что о ней можно говорить только таким образом, грезя, необъяснимо, не объясняя ничего, без всякой предпосылки и предыстории. Только та сущность, которая не имеет предыстории, может стать явью.

Если взять пример из кинематографа, фильмы Рустама Хамдамова не имеют предыстории. Это не Евгений Бауэр, не кино Мельеса, или братьев Люмьер, или «Рождение нации» Гриффита. Это ниоткуда взявшаяся вещь. Из глубины безымянности Рустама Хамдамова возникла тоска, которая именуется нечаянной радостью. То же самое и Фергана.

Если речь о том, как зафиксировать ее в письме, вижу только одну манеру. Мягкую манеру галлюцинаторных воспоминаний. Как это сделал о Баку в «Спокойных полях» Александр Гольдштейн. Это галлюцинации. Это не Баку, который он прекрасно знал, мы тоже знаем Фергану, но та Фергана, которую мы знаем, не существует в природе, она исчезла. Только исчезновение дает нам право говорить о некой полноте исчезнувшего.

— Пока Вы говорили, я представлял разрушающуюся архитектуру, исчезающую зелень. В голове крутилась цитата из Аверинцева о времени, которое после Голгофы потекло в разные стороны. Получается, и время Ферганы двинулось назад, в эти воспоминания.

— Она стала еще более призрачной и тем самым естественной, натуральной. У каждого своя Голгофа. Ее не существует в качестве единственного примера. Поэтому это наша Голгофа, если использовать термин Аверинцева, которого мы обожаем (и в юности его «Поэтика ранневизантийской литературы» была настольной книгой почти у всех моих друзей).

— Получается, Голгофа может быть не только у человека, но и у места…

— Место и есть Бог, если вспомнить каббалистов; только таким образом оно может транслировать свои эманации. Надо иметь в виду — это был город космополитичный с районами ашкенази, бухарских евреев, греков, крымских татар, русских, украинцев, киргизов, таджиков… С узбекскими патриархальными кварталами. Вот такой был симбиоз, причем без всякой конфронтации. Космополитичный город. И когда мы говорим, что это Антиохия-на-Оронте или что-то вроде Александрии, наши притязания ничуть не вычурны, они вполне оправданны. Но теперь — другое дело. Город разрушили, там огромная строительная площадка. Там нет ничего, даже почвы.

— Как в Вашу жизнь пришла литература? Например, Дмитрий Кузьмин в тринадцать лет увлекался Надсоном. А Канат Омар рассказывал про сказки Пушкина и как сам любил декламировать что-то сказочное…

— Это долгая история, она требует дотошности. Эфемерность всюду разная. Надсон у Дмитрия Кузьмина — своего рода провокация; и каким бы он ни был, он остался в истории литературы. Но Дима умница, он понимает важность этой персоны. Кто первым попадется, тот и будет наваждением. А если бы Случевский попался, мир пошел бы в другую сторону. Может, «Вавилон» не появился бы? Но появился Надсон, поэтому появился «Вавилон», и «Новая карта русской литературы», и вся его потрясающая богатая биография. И у других авторов так же.

У меня много деталей и подробностей. Они почти совпадают со сновидениями. Но тот момент, когда я осознал, что мне нужно откликаться, — это англосаксонская поэзия и итальянцы. Где-то в 1973—1974 годах я впервые прочел Теда Хьюза, потом мне попались Рене Шар, Монтале, Пазолини. Причем знаете где? Есть такие реферативные журналы по зарубежной литературе для библиотек. В одной из них работала знакомая и снабжала меня этими сборниками. Их никто не читал. Откуда они вообще там взялись в 1970-е? Их выпускали минимальными тиражами для специального пользования. Они и повлияли каким-то образом.

Вообще-то я не думал заниматься литературой. Родился в семье, где писать стихи считалось чем-то постыдным. Просодия, ритмовка, мужская, женская рифма, дактилическая, гипердактилическая, двухсложный, трехсложный размер, силлаботоника, тоника — все это чепуха для людей, которые здраво воспринимают мир. А я родился в семье практичных людей. Юриспруденция, политология, кандидатская диссертация — это нормально. А поэзия — что это такое? Это же детский лепет! Я не думал, что буду писать стихи. Но когда читал, приходил в полный восторг — неожиданно, спонтанно, безотчетно. Откуда это приходило? Почему это на меня действовало? В школе, а мне тогда было шестнадцать лет, такого не было. А тут повлияло, стало предчувствием того, что вскоре произошло.

Заниматься литературой я не хотел. Мечтал быть просто читателем. Читать — это само по себе наслаждение. Как говорил Борхес: я сперва читатель, а потом автор. Но я еще не был автором. Чтение стало моей единственной экзистенциальной версией. Но не это в конечном счете подействовало. Я понял, что в мире есть что-то скрытое, что за увиденным есть нечто. Что увиденное не ограничивается своей заметностью, за ним есть какая-то тайнопись. А я в ту пору воспринимал мир функционально.

В 1975 году я попал на кинофестиваль в Лужники, где показывали фильм «Профессия: репортер». Появился даже сам Антониони, в клетчатой рубашке, потерянный[2]. Я потом понял, почему он был сломленным, не смог ответить на вопросы (мы сидели на самом верху). А потом увидел фильм. Это было потрясение. Я понял, что внутри материи есть что-то очень важное, предназначенное исключительно тебе. И тогда я стал писать, потому что не мог снимать. У меня не было камеры, техники, связей с этим производством. Кроме того, это общение с людьми. А я был очень нелюдим, особенно в юности. А потом

2 Фильм «Профессия: репортер» был показан в 1975 году в рамках IX Московского международного кинофестиваля, Антониони был его почетным гостем.

увидел другой фильм, «Дерево для башмаков» Эрманно Ольми. Тоже на кинофестивале, но уже в Ленинграде, в кинотеатре «Спартак»[3].

Вот после этих двух фильмов я и стал писать, а не после литературы; литература на меня не повлияла, я просто читал ее, кайфовал, а кино — что-то большее, это возможность исчезнуть, некие ситуативные образцы твоего грядущего исчезновения.

Когда думаешь о фильмах, то понимаешь — это репетиция Царства Божьего на Земле, репетиция светопреставления. Ты должен исчезнуть. Именно когда я пришел к этим мыслям, я понял, что можно писать. Без этого у тебя нет повода, нет права.

— Я как раз хотел задать вопрос об Антониони, поскольку видел в Ваших текстах внутренние связи с черно-белым итальянским кино. Мы говорили об этом и с Александром Скиданом, он рассказывал, что Феллини или Антониони может пересматривать бесконечно, что их фильмы — полностью о нем. Можно ли сказать, что итальянское кино в том числе и о Вас?

— Кино Антониони существует внутри меня бессознательно, но все же это не про меня. Я не обращаюсь к нему намеренно, хотя Саша прав — это повод для непрерывного созерцания его фильмов. Каждый кадр можно рассматривать часами. Настолько он насыщенный и интенсивный. Эта интенсивность фиксации мира или, наоборот, антификсации мира мало у кого есть. В этом плане он настоящий кинематографист. Близко к нему по объективизму мало кто подходит. Наверное, Микеланджело Фраммартино из итальянцев и испанец-каталонец Хосе Луис Герин, если брать относительно молодых, — они близки мне, поскольку не навязывают идею фикс, некое эстетическое наваждение или образ действий, мыслей, моралите, назидательность. В кино мне важно что-то медитативное.

А еще условное топливо, сродни готовке. Человек добавляет соль, еще что-то. Это попытка тебя привлечь. Сущность скрывается там, где мы имеем дело с чем-то, лежащим за пределами любой обусловленности, детерминанта, предсказуемости. Этим и занимается Антониони. Но он предельно интенсивен в плане оптики. Его оптика удивительна, другого-то и не может быть в кино! Слово мешает. И если мы используем слова, они должны усугубить, усилить оптическую странность. Поэтому у него встречаются великолепные фразы. Например, в фильме «Профессия: репортер» героиня спрашивает: «От чего ты бежишь?» Он говорит: «Я еду на машине. Оглянись, — и она оглядывается, видит дорогу, деревья, которые куда-то уходят, — вот от этого я бегу». Это и есть то, что не имеет разумного объяснения. Фасбиндер говорил: все разумное мне неинтересно. Антониони, думаю, был с ним согласен.

Он мне близок, он открывает мою внутреннюю биографию, он для меня почти исповедален в смысле интенсивности. Только интенсивность его — оптическая, визуальная интенсивность — является для меня аналогом моей тоски по тому миру, в котором я бы хотел находиться.

— Подобное медленное и одновременно сгущенное кино — сегодня исключение.

— Это исключение связано и с определенной идеологемой. Если есть идея, повествовательная модель, которая завораживает зрителя — фильм как бы ин-

3 Это был единственный в Ленинграде кинотеатр Госфильмфонда.

тересен. На самом деле он пустой. Там, где подается удивительная история, — конец мира. Там, где рассказывается детективная или криминальная история, которая завораживает зрителя, — конец кино и конец искусства.

— Получается, это игра на рецепторах удовольствия. Помните эксперименты с крысами, которые умирали, дотрагиваясь до кнопочки, вызывающей удовольствие?

— Да, это что-то подобное. И социологи кино, которые знают этот принцип, изучают рецепторы массового зрителя. Но дело в том, что зритель будет спасен, только когда откроет открытость, когда откроет Антониони, Микеланджело Фраммартино, Ясидзуро Одзо, когда откроет кадр, где ничего нет, где есть окно и движение, плавное движение камеры в сторону окна. Если он не будет внимательным, он не спасется! Этот зритель будет смотреть всякие увлекательнейшие истории. Их много. Все голливудское кино — великолепное. Но даже у Орсона Уэллса есть фильмы-пустышки. И не только у него. У Скорсезе сколько тупых фильмов, притом что он пытался быть честным.

Быть честным — там, где ты работаешь языком пустоты. Но если нет пустоты, которая является питательной средой для всякого *часа подлинного ощущения* (это название романа Петера Хандке), то есть для той подлинности, которая для тебя неминуема, потому что ты никогда не встретишься с ней, — неминуемо то, что с тобой никогда не произойдет. Именно непроизошедшее является полнотой происшествия. Когда Антониони снимает, он показывает непроизошедшее.

Деревяшка крутится, бочки крутятся. Затмение. Камера идет справа налево, потом слева направо. Ничего не происходит. Это и есть непроизошедшее. Тот самый демиургический момент, когда ты становишься творцом, будучи никем. Оказываешься в промежутке между твоей жизненностью и твоим инобытием, полным исчезновением; в этом промежутке появляются эти кадры. Когда они идут по пустынной улице или когда она смотрит на своего любовника, на его взгляд, а он — на нее; она отходит, он смотрит на камеру, в объектив, мимо нее. Понимаете, эта внимательность как раз и есть тот момент, который с нами произойдет, когда мы умрем.

Это кармическое видение, когда мы еще не перешли в свою полную полноту. Но этого может не произойти. Для настоящего идеалиста важно быть не там, где ты мог бы обрести свое настоящее, скрытое, свой внутренний лик; для него важно не быть вообще. Из небытия перейти в небытие. Ощутить то, что ты ощущал, когда еще не родился, когда тебя не было в этой жизни. Ты был мертв, тебя не было, а дальше — ты исчезнешь.

Настоящий идеалист прекрасно понимает, что его не было и его не будет. Антониони это знает, поэтому он даже не агностик, не атеист, он сторонник подлинного восприятия мира — а он небытийный. Хотя идеалист берет бытийный материал, чтобы подтвердить небытийность — в этом красота его фильмов. В этом заключается и мужество того, кто смотрит, готовность, что тебя не будет никогда и никогда не было.

Кинематограф Антониони и не только его — именно такой. И литература такая же. Допустим, Бланшо. Если он не такой, он не интересен. Тогда его нет нигде, ни в бесконечности, ни в ближайшей давности.

— Мы с подругой примерно раз в неделю смотрим фильмы: бессистемно, из разных эпох. Я задавал этот вопрос Александру, задам и Вам: что бы Вы могли нам порекомендовать?

— «Токийскую повесть» Ясудзиро Одзу надо посмотреть обязательно. Еще «Дыру» Микеланджело Фраммартино. Наверное, он не сразу будет понятен. Но он очень красивый. Этот фильм — как бы натюрморт, в нем используется ложная эстетика натюрморта (как ложный прием). Еще «Вертикальный луч солнца», в котором ничего не происходит. Автор — изумительный вьетнамский режиссер Чан Ань Хунг. Он показал жизнь одной семьи изо дня в день. Я бы хотел так же показать свою жизнь: семью, братьев, соседей. Это проходит, бытийствует и исчезает. Без притязаний на то, что это кино высокого полета. Обожаю фильм, который мало кто любит, — «Хронику Анны Магдалены Бах» Жана-Мари Штрауба и Даниэль Юйе. Это один из моих любимых фильмов. Я могу его смотреть тысячу раз!

— «Токийскую повесть», как я понимаю, Вы смотрите и для удовольствия.

— Это чудо из чудес! Там есть момент, когда одной из героинь, которая работает в офисе секретаршей (ее играет Сэцуко Хара, выдающаяся актриса, лучшая за всю историю японского кино), звонят. Она подходит, берет трубку, ей сообщают, что умерла ее любимая свекровь. Мать мужа, который погиб на фронте. Это ее единственный родной человек. Она берет трубку, кладет и смотрит в объектив. Это редкий кадр. Еще до Годара, до фильма «Так я пришел» Миклоша Янчо, до «Лета с Моникой» Бергмана[4].

Как будто пятая стена рушится, разрывает отношения между зрителями и кинематографом. Условность, досадную завесу, как писал Рене Шар в «Листках гипноса». Впервые в кинематографе смотрит прямо и улыбается. После того как ей сообщили трагичную новость о гибели любимого человека. Вы представляете, что это такое? Можно это постичь? Невозможно. Эти кадры незаметны. Все, что незаметно, — самое главное. Или когда героиня раскачивает веером. Или в финале, когда главный герой сидит на террасе. Подходит соседка: ну что сидишь? Умерла твоя жена? Они смотрят друг на друга и дышат вечностью. Снято композиционно безупречно, снизу. Одна и та же камера, все кадры неподвижны. Он мог бы двигать, и зритель был бы в восторге. Но здесь он должен быть сосредоточен на чем-то, что ему не принадлежит, но является настоящей родиной, о которой он и не подозревает.

Так же и в реальности, и в литературе. Беда литературы XIX века, которая учила доморощенным психологизмам и сюжетам, которые якобы альфа и омега нашего существования. Кто бы ни был! Кроме Флобера. Он это понял и написал «Бувара и Пекюше».

— И в поэзии?

— Это одно и то же.

— Если обратиться к Вашей поэзии, чувствуется, что она питалась западными образцами. Например, текст, который ощущается ли не заклинанием: «Мантуанская песнь по радио, намаз / и человек, продающий конину, / мешались в окне часами. / Но, полагаю, не только». Есть тут и что-то битническое, думаю, они в этом плане были Вам близки…

---

4 «Лето с Моникой» и «Токийская повесть» вышли в 1953 году, но фильм Бергмана на несколько месяцев раньше. Тем не менее, учитывая время съемок и производственный процесс, к схожему эффекту режиссеры пришли примерно в одно время, независимо друг от друга.

— Битники — часть мировой литературы. Их поэзия повлияла и настроила многих на анархическое восприятие. Речь не только о «Вопле» Гинзберга, не только об «On the Road» и «Бродягах Дхармы» Керуака. Берроуза я, кстати, не очень люблю, как и Гинзберга. Выделю Грегори Корсо, он итальянец. Я был на его могиле в Риме. Вероятно, он наименьший битник из них, именно из-за происхождения. Битническую поэзию я ценю за ее свободу. Но когда они называют вещи своими именами, без стеснений, — эти имена исчезают. Хотя экологическая поэзия Снайдера меня очень трогает.

И все же по-настоящему, не только в плане моих предпочтений, но и бессознательно на меня повлиял Грегори Корсо. Конечно, я люблю и Керуака. Но их манера жить — анашизм, алкоголизм, гомосексуализм (не всех, конечно), их порочная жизнь — не по мне. Безусловно, я их читал, потому что это магический, почти гипнотический этап в истории англосаксонской и мировой литературы. Но на меня они повлияли лишь отчасти.

Вот Корсо — другое дело! Я даже посвятил комментарий его тексту о том, как он возвращался из тюрьмы[5]. Там потрясающие тонкости! Хотя и поздние стихи Гинзберга про Уитмена мне близки; и Керуак, хотя видно, что человек уже на грани… Нельзя идти по их стопам, это ведет к деградации.

— На Ваш взгляд, это разрушительная поэзия?

— Даже хиппи не такие разрушительные, как битники! Битники должны погибнуть, а у тех, кто сохранился, видимо, был инстинкт самосохранения. Тот же Грегори Корсо сидел в тюрьме, но был итальянцем, а итальянцы любят жизнь.

— Англосаксы тоже Вам близки?

— Безусловно, Тед Хьюз. «Ворона» я люблю, но он абстрактный. А его ранние книги — «Луперкаль» и «Ястреб под дождем» — практически лоуренсовская поэзия о животных, о птицах. «Красивая пляска», «Взгляд на свинью», «Выдра» — потрясающие тексты. Я его люблю перечитывать. Он даже интонационно на меня подействовал. Реальность начинается тогда, когда мелос проникает в тебя, и вот битнический мелос в меня не проник. «Мантуанская песнь…» скорее итальянский герметизм — там речь о безверии, когда я потерял веру, понял, что далек от монотеистического восприятия мира. Первая строка, кто имеется в виду? Вергилий? Мантуя? Там много таких намеков. Терпеть не могу символы, аллюзии, всякие цитации, но использую их как часть необходимого инструментария. Сама поэзия — это необходимая фальшь.

— Как Антониони быт добавлял?

— Да, для того чтобы обмануть. Чтобы тебя поймать. Поймать, чтобы отпустить. Как говорил один мой друг: что такое познание? Это поймать, чтобы понять, что ты отпустил. Это наиболее точно, и оно применительно к природе поэтической практики.

И англосакс Уоллес Стивенс — гений. Я посвятил комментарий его «Стихотворению нашего климата»[6]. Там есть строка, которую я обожаю. «Несовер-

---

5 Речь об этом тексте: *Абдуллаев Ш.* Одно стихотворение Грегори Корсо // Воздух. 2016. № 3—4 (http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2016-3-4/abdullaev/ (дата обращения: 26.12.2024)).

6 *Абдуллаев Ш.* Об одном стихотворении Уоллеса Стивенса // Виперсон. 1997. 28 июня (https://viperson.ru/articles/shamshad-abdullaev-ob-odnom-stihotvorenii-uollesa-stivensa (дата обращения: 26.12.2024)).

шенство — это наш рай». Совершенно согласен. Потому что только в нехватке ты обретаешь себя. Там, где неопределенно.

А когда тебе дают все как ясность, как нечто избыточное и завершенное, там тебя нет. Поэтому надо всегда себя спасать, идти в нехватку. Несовершенство — это наш рай. «The imperfect is our paradise» — так оно звучит в оригинале.

— Вы упомянули итальянскую поэзию. Вероятно, Вам близки Квазимодо и Монтале?

— Это герметики. И Монтале, и Квазимодо, хотя он проще. В 40-е годы война его слегка отрезвила, вовлекала в реальность, и он откликался, отражал ее. Там он плох. Но ранние и поздние стихи — бесподобные. Мой ферганский друг Юсуф Караев перевел его «Воронов». Это потрясающе! А Монтале почти весь на меня повлиял, даже его ранние вещи, которые называются красиво, хотя их перевели неправильно. Например, «Панцирь Каракатиц». На самом деле, там кости сепии — Ossi di seppia. Хотя этот сборник традиционен, он написан с оглядкой на Джованни Пасколи, на японскую поэзию конца XIX века. Тем не менее он весь до последних тетрадей великолепен.

Прочту одно. Из сборника Le occasioni («Обстоятельство»). Ведь что такое поэзия? Это обстоятельство, феномен. Феноменализм поэзии заключается в том, что любой поэтический акт является обстоятельством. Так вот, из этого сборника, без названия:

Я вижу птицу неподвижную на кровле,
Похожую на голубя, но мельче и с хохолком.
Быть может, это ветер — ответить трудно при закрытых окнах.
Когда и ты, проснувшись от моторок, на ту же птицу смотришь —
Это все, что нам о счастье знать дано,
Оно с такой расплатою сопряжено, что не про нашу честь,
В то время как счастливцы не знают, что с ним делать[7].

Это очарование, чары, они есть в мире. «Я говорю, и, поражаясь звуку, в своей далекой гамме сходит голос и не находит в воздухе опоры». Как можно не любить его? Это великолепно!

— Что в переводе для Вас самое важное?

— Перевести нужно намного лучше, чем написан оригинал, чтобы соответствовать ему. Солонович пишет слабые стихи, но он великий переводчик, итальянист. Монтале он перевел чуть лучше (нельзя много!), чтобы соответствовать тому Монтале, который есть на самом деле. Первый раз я его прочел в 1979 году, мне попалась книга издательства «Прогресс» в переводе Солоновича с комментариями Николая Котрелева. Прекрасные комментарии, изумительные. И я, когда их прочел, понял, что Монтале точно передал ощущение ферганской атмосферы, пространства, где рафинированности нет, но она предполагается.

— Можно ли сказать, что он стал предтечей ферганской школы?

— Да, мои друзья от него обалдели и по его линии пошли. Для нас был еще важен Пазолини, но только не «Пепел Грамши» — это традиционная поэзия, терцины, оглядка на Данте и Джованни Пасколи, которому Пазолини посвятил дипломную работу. Но в более позднем сборнике «Соловей католической церкви» есть такие строки:

---

7 Перевод Евгения Солоновича, запись чтения Шамшада Абдуллаева.

чем больше огня и жизни в изящном теле,
которое, извергнув семя, уходит,
тем холодней и безжизненней милая сердцу пустыня вокруг...

Это он. Это строки завещания. Само стихотворение так называется.

...Нет такого ужина,
пли обеда, или удовлетворения в мире, какое бы стоило бесконечного шагания по нищим дорогам, где нужно быть одинокими и несчастными, братьями собакам[8].

Разве можно не любить такую поэзию? Рифма не нужна — она мешает. Когда вы читаете рифмованные вещи, вы читаете стихотворение, созданное стихотворением.

— Оно ведет за собой?

— Оно уже было, обращается к форме, которая существовала до него. А там, где этого нет — богатейшая музыка, внутренняя ритмовка, необязательно звучащая, безмолвие настолько активное и интенсивное, что дает право и счастье еще некоторое время продержаться в этом мире. Итальянский подход к созданию стихотворений мне очень интересен. Обожаю Андреа Дзандзотто, это чудо из чудес. Скоро «Носорог» выпустит его роман «На плоскогорье». Это мечта моей юности. Откуда эти ребята знают Дзандзотто? Редчайший автор! А Марио Луци? Он был номинантом на Нобелевскую премию, но ее тогда получил Дарио Фо, а это оральная литература, он же актер. И Марио сказал: все, после такой профанации я не могу верить в Нобелевский комитет. Ему кто-то ответил: «Нобелевский комитет по литературе ошибается раз в год. Так что успокойтесь, пусть будет это для вас утешением». Они за последние тридцать лет нормальные премии дали только Гарольду Пинтеру и Леклезио. А остальное чепуха.

— Монтале в нобелевской речи сказал: «Возможна ли еще поэзия?», — хотя там же и прозвучало: «Я здесь, потому что писал стихи». А для Вас сегодня — в эпоху катастроф, расслаивающегося мира — возможна поэзия?

— Идеал каждого практикующего поэта состоит в том, чтобы избавиться от поэзии. Настоящий поэт мечтает не писать стихов, как алкоголик мечтает не пить. Но он понимает, что смотреть на мир трезвыми глазами равносильно позору.

Еще Ружевич признавался, что поэт тот, кто не пишет стихов. Думаю, во времена крушения это становится очевидным, выходит на первый план. Ощущение шаткости, деструктивности, дезориентированности всего и вся. И тогда ты находишь утешение в понимании: лучше всего — когда ты хочешь не писать. Это самое поэтичное состояние. Когда ты хочешь не думать о поэзии. Она существует в своей нулевой возможности, в своих нулевых ресурсах. И за счет своего отсутствия может себя сохранить. А автор может сохранить себя только тогда, когда поймет: все, чем он занимается, — это чепуха.

Беседовал Владимир Коркунов

---

8 Перевод Евгения Солоновича, запись чтения Шамшада Абдуллаева (в частности, он прочел «одинокими и несчастными» вместо «несчастными и сильными»).

Библиография

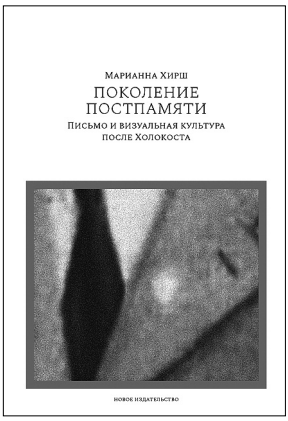
Алексей Павловский

Новая теория постпамяти, или Почему не работает концепция Марианны Хирш

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_367

Хирш М. Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / Пер. с англ. Н. Эппле*.
М.: Новое изд-во, 2021. — 428 с. — Тираж не указан.

Постпамять — это искусство «пить из черепа отца за правду на земле»: иными словами, искусство вообразить или переизобрести реального или воображаемого предка для установления нового морального порядка. Эта поэтическая цитата, заимствованная из стихотворения советского поэта Юрия Кузнецова о Великой Отечественной войне, кажется не менее подходящей для описания постмемориальной работы, чем определение, данное американским литературоведом Марианной Хирш в книге «Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста»: «“Постпамять” описывает отношение, которое “поколение после” выстраивает с личной, коллективной и культурной травмой тех, кто жил до них, — с теми переживаниями и опыту, что они “помнят” только посредством историй, изображений и поступков, среди которых они выросли. Но этот опыт был передан им так глубоко и эмоционально, что казался определяющим их воспоминания. Таким образом, связь постпамяти с прошлым в действительности опосредована не воспоминаниями, но работой воображения, проекций и творчеством» (с. 22).



Перевод книги Хирш на русский язык[1] — хороший повод подвергнуть ревизии эту влиятельную теорию.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

1 Этот перевод — еще один вклад Николая Эппле* в развитие memory studies в России — отличается высоким уровнем исполнения; вызывают сомнения лишь отдельные

«Постпамять» — одна из самых известных концепций в исследованиях культурной памяти, в основном применяемая в изучении памяти о трагедиях XX в. За последние два десятка лет исследователи сослались на публикации Хирш[2] 15 тысяч раз, из них 7 тысяч раз — на статью «Поколение постпамяти» или выросшую из нее книгу (для сравнения: на англоязычные издания Мориса Хальбвакса, «отца-основателя» memory studies, авторы ссылаются не многим больше — 18 тысяч раз)[3]. Пожалуй, «постпамять» — главное, что американская литературная теория дала memory studies в 1990—2000-е гг., наряду с «ностальгией» Светланы Бойм — не менее проблематичной теорией, толкующей о «заражении» современного субъекта потерянным прошлым, «восстановлении» исчезнувшего мира и невозможности связи с тем, что случилось до катастрофы, до травмы, *до тебя*[4].

«Постпамять» не сводится к одной семейной памяти, и в этом удача изначальной интенции Хирш: при всей обращенности к межпоколенческому опыту семьи постпамять может быть аффилиативной силой, когда рассказ о семье обращен к обществу и становится образцом для чужой речи об ином опыте, когда семейная рамка памяти накладывается на рамку социальной идентичности больших групп, «поколений постпамяти». Как пишет Хирш: «Я хочу показать, что работа постпамяти — и это мой центральный тезис <…> — способна заново активировать и заново воплотить (re-embody) более отделенные политические и культурные пласты памяти, соединив их с живыми частными и семейными формами опосредования и эстетического выражения. Таким образом те, кто пережил травматический опыт не непосредственно, могут быть вовлечены в процесс порождения постпамяти (и включены в состав поколения постпамяти), которая не разрушается даже после смерти всех участников травматического события и даже их потомков» (с. 66).

Российские авторы стали пользоваться концепцией постпамяти только в последние годы[5]. И едва ли кто-то сделал для ее популяризации больше, чем Мария Степанова. Ее «романс» «Памяти памяти» (2017), эта главная и наиболее теоретически проработанная книга о межпоколенческой памяти в русскоязычной литературе, содержит в себе главу, посвященную пересказу и критике теории Хирш, согласно которой «история XX в. щедро разбросала по миру очаги катастрофических

термины, например «противопамять» вместо более устоявшегося «контрпамять» (речь идет о *countre-memoire* Мишеля Фуко) или «вос-память» как эквивалент *rememory* Тони Моррисон (калька режет глаз, но и предложить более адекватный вариант затруднительно).

2 См.: *Hirsch M.* The Generation of Postmemory // Poetics Today. 2008. Vol. 29. No. 1. P. 103—128; *Eadem.* Surviving images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory // The Yale Journal of Criticism. 2001. Vol. 14. No. 1. P. 5—37; *Eadem.* Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997; *Eadem.* Past Lives: Postmemories in Exile // Poetics Today. 1996. Vol. 17. No. 4. P. 659—685.

3 Таковы результаты поиска в системе «Google Scholar» на декабрь 2024 г.

4 См.: *Бойм С.* Будущее ностальгии / Пер. с англ. А. Стругача. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

5 См., например: *Адельгейм И.Е.* Память о польско-еврейском прошлом: проблема пространства и вектора (молодая польская проза 2000—2010-х гг.) // Славянский альманах. 2018. № 3—4. С. 432—448; *Багдасарян О.Ю.* Память второго поколения и работа с прошлым в современной детской литературе // Политическая лингвистика. 2019. № 6 (78). С. 132—138; *Зевако Ю.В.* Формирование «аффилиативной постпамяти» об эпохе политических репрессий (на примере подростков — обучающихся 9—11 классов) // Журнал фронтирных исследований. 2019. № 4.2. С. 390—409; *Сафронова Ю.А.* Ностальгия. Забвение. Постпамять // Сафронова Ю.А. Историческая память: Введение. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2019. С. 145—166.

перемен, и большая часть живущих так или иначе может считать себя выжившими: результатом травматического смещения, его жертвами и наследниками, которым есть что вспомнить и вызвать к жизни ценою собственного сегодня». В то же время, подчеркивает Степанова, «питательная среда постпамяти <…>, кажется, куда шире, чем круг вещей и явлений, ставших материалом для работ Хирш»[6]. Фотографии времен холокоста, комиксы и романы постпамяти, фотопроекты и современное искусство потомков выживших во время Шоа — все эти документальные архивы, эксплуатирующие их эстетики и психологические проекции заслоняют собой социальные и политические последствия постмемориальной работы, которую исследователи чаще всего упускают из виду.

Влиятельность Хирш в гуманитарных исследованиях бесспорна, но не менее очевидна «однобокость» ее влияния в том, что касается эмпирики. Ее подход рутинизировался в творчестве последователей, с одной стороны, некритически воспринявших теорию постпамяти в качестве ключа ко всем замкам, а с другой — не попытавшихся ее развить. Если открыть «Google Scholar» и прочитать аннотации двухсот наиболее цитируемых англоязычных статей 2008—2024 гг., в названии которых есть слово «постпамять», то сложится впечатление, что читаешь один и тот же текст. Слишком многим из них подошло бы шаблонное заглавие вида: «Травма поколений и руины идентичности: постпамять в романе монгольского (уругвайского, греческого, еврейского…) писателя такого-то», настолько они похожи. Концепция постпамяти не вышла далеко за пределы литературной теории[7] и при этом достигла в ней ритуальной повторяемости без особой рефлексии. Большая часть авторов воспринимают «постпамять» как особую эстетику в литературе, кино и искусстве, но не более.

Конечно, у них есть оправдание. Последние полвека (как минимум с 1970-х гг.) несколько поколений писателей из безопасного далека послевоенной эпохи эксплуатируют воображаемую связь с поколением предков, попавших в переплет настоящей истории, для того чтобы стать в ней «жертвами» или «преступниками», «героями» или «свидетелями». У «романа постпамяти» есть свой канон; в него входят «Маус» Арта Шпигельмана, «Аустерлиц» В.Г. Зебальда, «После такого знания» Эвы Хоффман, «Harmonia Caelestis» Петера Эстерхази, «Памяти памяти» Марии Степановой. Это поджанр со своими клише, нарративными схемами, метафорами, системами персонажей, вольными рассуждениями о природе памяти и межпоколенческой травматизации. Наконец, «роман постпамяти» состоялся и как предмет исследования: многочисленные литературоведы анализируют все новые запутанные истории, герои которых — потомки узников концлагерей или блокадников, индейцев или афроамериканских рабов, вьетконговцев или хибакуси, жертв аргентинской хунты или ирландских мигрантов[8]. Потомки, которые с разной степенью

6 *Степанова М.* Памяти памяти: Романс. 4-е изд., испр. М.: Новое изд-во, 2019. С. 73.

7 Речь идет о той теории, в которой наработки теории литературы используются для интерпретации широкого спектра явлений, таких как память, травма, гендер, транснациональные связи, сексуальность. Подробнее см.: *Каллер Дж.* Теория литературы: краткое введение / Пер. с англ. А. Георгиева. М.: Астрель; АСТ, 2006.

8 Назову лишь некоторые публикации, заслуживающие интереса за пределами Holocaust studies — в таких непривычных, но активно развивающихся областях, как изучение блокадной постпамяти, армянской, корейской, латиноамериканской: *Kamińska-Maciąg S.* Postmemory of Stalinist Repressions and the Siege of Leningrad in Olga Lavrentieva's Graphic Novel *Survilo* (2019) // Children's Literature in Education. 2023 (https:// doi.org/10.1007/s10583-023-09553-9); *Gwyer K.* Beyond Lateness? "Postmemory" and the Late(st) German-language Family Novel // New German Critique. 2015. No. 125. P. 137—153; *Laycock J.* Survivor or Soviet Stories? Repatriate Narratives in

эгоцентричности реконструируют и додумывают трагичное прошлое своей семьи, для того чтобы создать иллюзию преемственности и обрести в ней основу идентичности, а помогают им в этом интервью с выжившим в Освенциме родителем, снятая нацистами кинохроника в Терезиенштадте или архив отцовских доносов в венгерском КГБ. Литература постпамяти — (авто)биографическая, документальная, транснациональная литература о «трудном прошлом» — является главным предметом исследований в духе концепции постпамяти и будет оставаться им еще долгое время, но можем ли помыслить «постпамять» иначе?

Цель этой рецензии — наметить контуры новой теории постпамяти, отличной от хиршианской. Несмотря на ее влиятельность, теория Хирш и стоящие за ней интеллектуальные традиции уязвимы для критики, содержащей в себе справедливые указания на фундаментальные методологические ограничения и лакуны этой теории, на ее субстантивизм и свойственную ей редукцию постмемориальной работы к травме и эстетике. Это не значит, что нужно отказаться от теории постпамяти, но велика вероятность, что все это время ей не позволяли развиваться иначе. Из каких компонентов состоит теория Хирш и какую методологию они предполагают? В чем ее ограничения? Как мы можем избавить ее от редукционизма? И в чем будут преимущества новой теории постпамяти? Русский перевод «Поколения постпамяти» появился в тот момент, когда мы чувствуем кризис этой теории в ее изначальном, но, хочется верить, не единственном варианте.

Книга Хирш — самый личный текст, когда-либо написанный в рамках memory studies, это одновременно и научная работа, и эго-документ. Многие исследовательские интуиции автора связаны с историей ее семьи и ее личной постпамяти. Хирш родилась в 1949 г. в Румынии, в семье Карла и Лотте Хирш, выживших в еврейском гетто в Черновицах; в 1962 г. семья эмигрировала в США, где Марианна в 1975 г. получила степень по сравнительному литературоведению в Браунском университете. Большая часть научной и преподавательской карьеры Хирш придется на работу в Дартмутском колледже в 1970—2000-е гг. (где одним из ее старших коллег будет литературовед Джеффри Хартман, автор знаменитой книги о холокосте «Самая длинная тень»), а затем в Колумбийском, где она и подытожит свои многолетние исследования, опубликовав «Поколение постпамяти» (2012).

Эта книга удивительным образом совмещает в себе анализ эстетики с автоэтнографией. Хирш рассуждает о чувстве вины, которое она испытывает от того, что заработала символический капитал благодаря рассказам о страданиях родителей и родственников и, более того, анализу своего восприятия. Самоанализ становится источником теории, в которой ассоциация потомка с опытом предков имеет главное значение. «Где бы я оказалась, будь я на их месте? Как бы себя вела? Среди ночи звонит дверной звонок, на пороге гестаповцы — что мне делать? <…> …вспоминая собственное детство, — пишет Хирш, — я слишком ясно чувствую, как вжимаюсь в этот угол в пустой комнате, населенной призраками, которые реальнее живых людей, — это мои родители в молодости с ужасами, которые я, рожденная позже, так силилась себе представить» (с. 236). Эти детские переживания — если мы доверимся искренности автобиографического самоописания Хирш — станут предпосылкой ее академических интересов, а в конце концов и материалом исследования. Так, в одной из глав («Что не так с этим изображением?») она анализи-

---

Armenian Histories, Memories and Identities // History and Memory. 2016. Vol. 28. No. 2. P. 123—151; *Chu S.Y.* Science Fiction and Postmemory *han* in Contemporary Korean American Literature // Melus. 2008. Vol. 33. No. 4. P. 97—121; *Levey C.* Of HIJOS and Niños: Revisiting Postmemory in Post-dictatorship Uruguay // History and Memory. 2014. Vol. 26. No. 2. P. 5—39.

рует фотографии родителей в 1942 г. и задается вопросом, почему ее послезнание о холокосте так расходится с тем, что она видит на снимках. Хирш приходит к выводу, что ее желание погрузиться в чужую травму, приближать, обрезать и кадрировать их снимки объясняет не столько опыт родителей, сколько ее жажду самоидентификации (см. с. 95—125). Не удивительно, что герои ее исследования — писатели и художники «второго поколения» после холокоста — такие же, как она; их проекциям, фантазиям и постмемориальным эстетикам посвящена ее книга.

«Поколение постпамяти» не является традиционной монографией, скорее это сборник эссе, которые Хирш писала сама или вместе со своим мужем Лео Шпитцером в 1992—2008 гг. Книга делится на три части и девять глав, в каждой из которых Хирш предлагает разные подходы к изучению семейной и аффилиативной постпамяти, а также коннективных транснациональных историй. Изучаемые автором источники и кейсы можно разделить на три группы. Во-первых, это визуальные документы — оригинальные фотографии событий, связанных с холокостом и другими геноцидами, тот визуальный архив, что будет реактуализирован в литературе и искусстве постпамяти, например бытование фотографии Цви Нуссбаума в искусстве, фотографии Бухенвальда, сделанные Маргарет Бурк-Уайт. Также это отдельные фотопроекты 1990-х гг., призванные увековечить память о жертвах геноцидов: «И я все еще вижу их лица: образы польских евреев» Голды Тенцер, «Курдистан: в тени истории» Сьюзан Майселас и др. Наряду с изображениями рассматриваются и другие уникальные документы (и связанная с ними постмемориальная работа): «На кухне памяти: наследие женщин Терезина» — сборник кулинарных рецептов, записанных узницами лагеря Терезин и изданных Карой Де Сильва, а также миниатюрная книжка с рисунками из лагеря в Вапнярке, полученная Хирш из архива двоюродного брата, сына выжившего в лагере врача Артура Кесслера.

Во-вторых, Хирш изучает собственно «литературу постпамяти», в которой, как легко заметить по происхождению авторов, она видит транснациональный проект. С одной стороны, это эго-документы, мемуары, автофикшен: графический роман американского комиксиста Арта Шпигельмана «Маус» (1980—1991), сборник чилийской поэтессы Марджори Агосин «Дорогая Анна Франк» (1994), мемуары британской журналистки Энн Карпф «Война после» (1996) как пример идентификации себя с выжившими «первого поколения», даже зависти к страданиям и опыту предков (с. 134—135); документальный роман польского писателя Ярослава Рымкевича «Конечная: Umschlagplatz» (1988) об отношении его соотечественников разных поколений к уничтожению евреев в Польше и конкретно в Варшаве. С другой — это чисто художественные произведения: романы «Аустерлиц» (2001) современного классика немецкой литературы В.Г. Зебальда, «Темная комната» (2001) британки Рэйчел Сейфферт, «Слишком много мужчин» (1999) австралийской писательницы Лили Бретт и — в качестве исключения — выходящий за рамки литературы о холокосте роман Хассана Канафани «Возвращение в Хайфу» (1969) об опыте Накбы, изгнания палестинцев в результате Арабо-израильской войны 1947—1949 гг.

Наконец, в-третьих, это современное искусство, которое реактуализирует визуальный архив холокоста (фотоколлажи «Ночь и туман» (1991) и «Прошлые жизни» (1987) Лори Новак, «Эвридика» (2001) Брахи Лихтенберг-Эттингер, фотопроект с игрушечными миниатюрами «Mein Kampf» (1998) Дэвида Левинталя, работы Джуди Чикаго и Нэнси Сперо) или запечатлевает его свидетелей, как, например, альбом Татаны Кельнер «Пятьдесят лет молчания» (1992) или выставка Джеффри Уолина «Записанные в памяти: портреты холокоста» (1997), а также другие картины и коллажи («Еврейский холокост для начинающих» Ребекки Шоуп, «Ландшафты еврейской памяти» Самуэля Бака). Почти все эти произведения ли-

тературы и искусства привлекли внимание Хирш в момент их публикации в конце 1980-х — 2000-е гг. Свою теорию она создает на этом современном материале, что, возможно, объясняет, почему она видит в постпамяти актуальный феномен конца XX в. и не историзирует ее.

Автор «Поколения постпамяти» всегда работала на пересечении трех направлений: теории коллективной памяти и травмы, понятой через психоанализ и Holocaust studies, визуальной теории, связанной с восприятием фотографии, и, наконец, теории гендера и феминистского чтения. Отсюда та многосоставная интерпретация «работы постпамяти», которую можно найти в ее анализе канонических романов постпамяти о холокосте — «Мауса» Шпигельмана и «Аустерлица» Зебальда. Хирш больше двадцати лет писала на эту тему, и не удивительно, что «постпамять» — это понятие, которое имеет свою историю. Исследователи интеллектуальной истории могут читать «Поколение постпамяти» как путеводитель по самым модным теориям memory studies 1990—2000-х гг.: от «культурной памяти» Яна Ассмана и Алейды Ассман, «ностальгии» Светланы Бойм и «протезной памяти» Элисон Ландсберг — до «космополитической памяти» Даниэля Леви и Натана Шнайдера и «коннективного поворота» цифровой памяти у Эндрю Хоскинса. Хирш ставит постпамять в один контекст с десятками чужих теорий, причем не всегда проблематизируя этот симбиоз подробно и убедительно, отчего ее собственная теория становится слишком эклектичной и размытой даже для ее последователей[9]. У непосвященного читателя такое мелькание концепций, вероятно, создает ощущение высокой теоретической «нагруженности», но тех, кто занимается теорией memory studies, оно заставляет почуять неладное: а) части этой теории относятся к феноменам различного уровня; б) они не могут работать одинаково хорошо. Поэтому теорию Хирш можно уподобить пятиэтажному дому, на каждом из этажей которого свои соседи и свои проблемы. Хотя основы ее теории и методологии можно изложить на одной странице, но обе они вдохновлены рядом интеллектуальных традиций, и обновление теории постпамяти зависит от того, как будущие исследователи обойдутся с этими традициями, станут ли трансформировать их, отрицать, игнорировать или вовсе инкорпорируют новые.

1. *Теория коллективной памяти.* Концепция Хирш испытала влияние со стороны теории коммуникативной и культурной памяти, разработанной в 1990—2000-е гг. немецким египтологом Яном Ассманом и литературоведом Алейдой Ассман, вдохновлявшимися ранними (1920—1940-х гг.) теориями Мориса Хальбвакса о коллективной памяти. Так, «семейная постпамять» при ближайшем рассмотрении оказывается аналогом «коммуникативной памяти» (представляющей собой механизм устной передачи семейной памяти между тремя поколениями), а «аффилиативная» — аналогом «культурной» (механизм архивации и канонизации образов прошлого при помощи институтов и посредников памяти для установления морального порядка и поддержания идентичности группы, см. с. 63—67). Эти аналогии наводят на мысль о вторичности, но проблема еще и в том, что Хирш не пользуется стоящей за теорией культурной памяти методологией: часто упоминая об институтах памяти (архивах, музеях, библиотеках, мемориалах, ритуалах и др.), она не предпринимает институционального анализа коллективной

9 Настолько, что многие англоязычные авторы используют понятие «постпамять» как синоним «социальной памяти» или «культурной памяти», игнорируя семейную и межпоколенческую компоненты, составляющие ядро этой концепции. См.: *Kaplan B.A.* Landscapes of Holocaust Postmemory. N.Y., L.: Routledge, 2011; *Jones P., Osborne T.* Analysing Virtual Landscapes Using Postmemory // Social and Cultural Geography. 2020. Vol. 21. No. 2 (https://doi.org/10.1080/14649365.2018.1474378).

памяти и не ставит вопроса о том, каким могло бы быть содержание понятия «институт постпамяти», в результате чего ее рассуждения о коллективах и институтах повисают в воздухе, — строго говоря, она их просто не исследует.

Но хуже то, что Хирш берет теорию коллективной памяти из вторых рук. Теория постпамяти едва ли вообще возникла бы, если бы Хирш достаточно внимательно прочла Хальбвакса. Пренебрежительно отозвавшаяся о нем в «Поколении постпамяти» как о номинальном отце-основателе memory studies (с. 40), она проигнорировала его концепции семейной памяти, автобиографической памяти и поколений, — словом, все, что соотносится с механизмами постпамяти. Между тем за семьдесят лет до Хирш Хальбвакс, социолог и ученик Дюркгейма, пользовался методологией, предполагавшей изучение аффилиативной природы памяти, означающей, что понятия и образы, возникшие в рамках семейной, религиозной и классовой памяти, а также литературной эстетики, смешиваются и опосредуют друг друга, а иногда становятся идентичными друг другу, как семейная и религиозная память для древних римлян. Хальбваксу не было нужды добавлять к «памяти» приставку «пост-», чтобы описывать то, как потомки воображают прошлое предков, а изучение автобиографической памяти он и вовсе начинал с вопроса о том, как потомок делает частью своего жизнеописания события, произошедшие с его предками задолго до его рождения (такими событиями для Хальбвакса, родившегося в 1877-м, были Франко-прусская война (1870—1871) и революция времен Парижской коммуны, а для любимых им Шатобриана и Стендаля это и вовсе был «век философов», XVIII в.). Там, где Хирш видит гендер и травму, Хальбвакс видел класс и традиции, рассматривая память семьи, поколенческую динамику и функциональность памяти потомка о предке[10]. Перечитывание Хальбвакса через Хирш и наоборот сослужило бы службу для memory studies: постпамять не является феноменом, порожденным одним воображением о катастрофах XX в., — она является фундаментальной категорией коллективной памяти, и Хальбвакс по-прежнему предлагает более универсальную методологию, которую не следует списывать со счетов.

2. *Теория травмы.* Над теорией коллективной памяти Хирш надстраивает теорию травмы, и, хотя отсюда она заимствует больше инструментов, это оборачивается большими концептуальными ошибками. Понимание теории травмы в концепции Хирш находится на уровне литературы 1980—1990-х гг., вдохновленной постфрейдистской интерпретацией скорби и меланхолии у потомков выживших во время холокоста. С одной стороны, это идеи Шошаны Фелман и Джеффри Хартмана о том, что литература является главным механизмом «переноса травмы» между свидетелем и несвидетелем события, с другой — концепции Кайи Сильверман (идиопатическая память vs. гетеропатическая память) и Доминика ЛаКапры (отыгрывание vs. проработка), помогающие объяснить, как работает субъективация представителя поколения постпамяти, когда он встречается с произведениями или изображениями холокоста, его жертв или свидетелей. Более того, Хирш вводит аналогичную понятийную пару, разграничивая «вос-память» Тони Моррисон и свою «постпамять». В первом случае потомок как субъект «заражается» травмой предка, стремится символически воспроизвести ее, сделать частью своего «я», во втором — субъект признает чужой опыт страдания, но не эксплуатирует его, остраняет, как это делает психоаналитик и идеальный носитель постпамяти, в соответствии с интерпретацией Хирш ее предшественников Сильверман и ЛаКапры

10 См.: *Хальбвакс М.* Социальные рамки памяти / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Новое изд-во, 2007. С. 185—218, 219—264, 265—318; *Он же.* Коллективная и историческая память / Пер. с фр. М.Г. // Неприкосновенный запас. 2005. № 2—3. С. 8—27.

(см. с. 128—132). Таким образом, именно из психоаналитической теории травмы заимствует Хирш свой подход к субъективности потомков, к тому репертуару возможных реакций на опыт предков, который в конце концов будет субъективировать их самих, объяснять им, кто они, в чем состоит их «я». В свою очередь, эту теорию субъективности Хирш использует уже при изучении конкретного литературного и художественного материала, что сразу заставляет задуматься, насколько четко автор разделяет факты психики (индивидуальное сознание) и факты эстетики (жанры, условности) как не сводимые друг к другу предметы исследования.

Хорошо известна критика такого подхода к изучению травмы со стороны культурсоциологов конца 1990-х — начала 2000-х гг., но Хирш ее игнорирует. С точки зрения приверженцев теории «культурной травмы», например Джеффри Александера, пишущие о коллективной травме с психоаналитических позиций совершают «ошибку натурализма» (полагая, что травма реальна и непременно порождена событием, а не сконструирована дискурсивной сферой спустя годы после события), а также «ошибку переноса» индивидуальной травмы на общество, группы и поколения, что делает эту теорию эссенциалистской и неинструментальной. То обстоятельство, что потомки выживших ходят к психоаналитикам за объяснением «транспоколенческой травмы» (как герой графического романа «Маус»), а некоторые сами являются дипломированными психологами (как художница Браха Лихтенберг Эттингер), не значит, что психоанализ — это не дискурсивная сфера и не институциональная арена, такая же как политика, юриспруденция, религия, наука, искусство или массмедиа, которые конструируют «травму», являясь одним из режимов, претендующих на производство истины, в том числе и в области постпамяти. Культурная травма — это процесс производства и конкуренции нарративов о страдании группы в прошлом и о последствиях этого страдания для установления нового морального порядка; сама культурная травма является ценностью и не требует «проработки»[11]. Хирш вводит читателя в заблуждение, используя в определении постпамяти термин «культурная травма», поскольку ее теория, порожденная психоаналитической рамкой ранних trauma studies, не соответствует культурсоциологии концептуально и методологически, они враждебны друг другу. Следовательно, разработка новой теории постпамяти предполагает избавление от психоаналитической рамки и реальный анализ институтов и дискурсов постпамяти с точки зрения социологии, а не только эстетики. Это, впрочем, не означает адекватности подхода Хирш к произведениям литературы и искусства, поскольку аналитическая рамка и предмет исследования сливаются у нее до степени неразличения: с одной стороны, «Поколение постпамяти» можно использовать как справочник по конкретным приемам постпамяти, с другой — эти приемы Хирш анализирует при помощи тех же постфрейдистских понятий, что вдохновили ее на создание теории. Здесь можно усмотреть вчитывание и замкнутый круг.

3. *Теория поколения*. Хотя книга называется «Поколение постпамяти», в ней нет научной теории поколений. Хирш просто констатирует: «поколение постпамяти» существует, и ему присущи свойства и мотивации, о которых она пишет. Источником вдохновения здесь служит не социальная теория, а вольные рассуждения писательницы Эвы Хоффман. По ее мысли, всех несвидетелей холокоста нового поколения нужно делить на две группы: собственно «второе поколение», то есть потомки выживших, чьи «внутренние образы обладают большой силой» и связаны с конкретными переживаниями, переданными родителями (с. 68), и «постпоколе-

11 См.: *Александер Дж.* Культурная травма и коллективная идентичность / Пер. с англ. Г.К. Ольховикова; под науч. ред. Д.Ю. Куракина // Социологический журнал. 2012. № 3. С. 6—40.

ние», то есть все те, кто не являются потомками выживших, но при этом «разделяют наследие травмы и таким образом любопытство, настойчивое желание и отчаянную *нужду* знать о травматическом прошлом» (с. 69). Отсюда Хирш выводит свое разделение постпамяти на строго семейную и — аффилиативную, в случае с которой нравственную универсалию памяти о холокосте могут разделять не только еврейские подростки, но и их афроамериканские или руандийские сверстники, представители якобы единого «постпоколения» глобальной травмы холокоста и стоящего за ним морального порядка, — тезис, который неоднократно и с разных точек зрения ставился под сомнение[12].

Научная теория поколений не работает с поколением как субстанцией, существование которой заведомо доказано, особенно в метафорическом смысле слова, если речь идет о «постпоколении» в духе Хоффман. «Поколенческая» часть теории Хирш является самой слабой и плохо разработанной из всех, поскольку с точки зрения методологии не предполагает никакого эмпирического исследования для перепроверки. Новая теория постпамяти должна учитывать эту претензию и искать адекватные подходы. Поколение как статистическая возрастная когорта; классическое, в духе Карла Мангейма, поколение как «особый тип тождественности местонахождения», включая общность исторического опыта и его последствий в виде особой культурной памяти[13]; ценностно (в духе Рональда Инглхарта) и дробно разделенные поколения (бэби-бумеры, миллениалы, зумеры); поколение как литературный (битники, шестидесятники) или маркетинговый бренд («поколение пепси») или даже пейоратив («поколение ЕГЭ») — эти и другие подходы могли бы стать альтернативой отсутствию методологии у Хирш[14].

Решению проблемы способствовала бы и культурсоциология. В этом контексте «поколения постпамяти» представляют собой не совокупность всех потомков участников и свидетелей значимых событий (и примкнувших к ним лиц), а именно «группы носителей» (по Максу Веберу), то есть элитарные меньшинства, конкурирующие друг с другом в борьбе за право формировать (квази)религиозные смыслы и предъявлять их более широкой группе в качестве значимых, необходимых и самоочевидных[15]. Именно такое определение «поколения постпамяти» можно было бы считать аналитическим, а не эссенциалистским. При этом возраст может и не быть первостепенным, он может даже не иметь значения — в отличие от изучения

---

12 См.: *Павловский А.Ф.* В поисках глобальной памяти: куда ведет транснациональный поворот в Memory studies? // Полития. 2023. № 2 (109). С. 166—194; *Ассман А.* Существует ли глобальная память о Холокосте? Расширение и границы нового сообщества памяти // Историческая экспертиза. 2017. № 4. С. 9—30.

13 Ср.: *Erll A.* Generation in Literary History: Three Constellations of Generationality, Genealogy, and Memory // New Literary History. 2014. Vol. 45. No. 3. P. 385—409.

14 Обзор подходов к изучению поколений см. в кн.: *Радаев В.* Миллениалы: как меняется российское общество. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2019. С. 31—50.

15 Ср.: *Александер Дж.* Указ. соч. С. 19—20. Ср. также более ранний и уже классический текст Яна Ассмана «Религия как память о прошлом», в котором он (не пользуясь концепцией поколения или постпамяти) в очень похожем, «веберианском» ключе исследует, как конкретная «группа носителей» — потомков древних евреев, вышедших из мифического египетского плена, — спустя столетия после (предполагаемого) Исхода создала и популяризировала Второзаконие как основу жесткого монотеизма и истории «избранного народа», ставшую не только изобретением культурной мнемотехники Древнего Израиля и разрывом с предшествующей библейской традицией, но и инструментом борьбы с конкурирующими группами за религиозную и политическую власть в Древнем Израиле: *Ассман Я.* Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 213—246.

факторов этничности, класса, религиозности представителей одной возрастной когорты, но разных идеологий и габитусов.

4. *Теория фотографии.* В ранний период карьеры Хирш занималась главным образом исследованием семейных альбомов, и ее теория фотографии как «спускового крючка» постмемориальной работы вызывает на первый взгляд меньше всего вопросов. На фотографическую теорию Хирш оказывает сильное влияние Ролан Барт с его концепцией studium'а и punctum'а: именно на этой основе Хирш разрабатывает понятие «точки памяти», справедливо утверждая, что потомок, рассматривающий фотографии предков во время катастрофы, не только испытывает личностный и эмоциональный «укол» памяти (punctum), но и зависит от доминирующего культурного нарратива об этом событии и от своих фактических знаний об изображенном (studium'а), и, чтобы докопаться до истины, потомку предстоит остранить и то и другое. Хирш суммирует рассуждения авторов, писавших о «ретроспективной иронии фотографии» (Сьюзан Зонтаг, Кристиан Метц), «поствосхищении» (Мишель Андре Бернштейн) и «параноидальном прочтении» (Ив Кософски Седжвик), чтобы показать, как работает «поствосхищающий взгляд» потомков, которые часто неверно или тенденциозно интерпретируют фотографический архив поколения свидетелей для нужд своего эгоцентрического любопытства, своей потребности в нарративной связности прошлого, своей идентичности (с. 121—122).

Такой «поствосхищающий взгляд» необязательно связан с реакцией на фотографию, это еще и «укол (пост)памяти», спровоцированный нахождением в реальном пространстве (в городе, где жили предки, на месте гетто, лагеря и др.), на которое накладывается пространство воображаемое, сотканное из фантазий потомка об этом месте. Здесь Хирш использует термин Алейды Ассман «меня-память» (непроизвольная память, в противовес волевой, мотивированной «я-памяти»), позаимствованный ею из прозы Гюнтера Грасса и означающий воспоминание под воздействием внешней силы, триггера, такого как вещь, место, вкус, запах и др. (с. 305—306). Однако «меня-память» свидетелей, живших здесь, и «меня-память» их потомков, мигрантов второго и третьего поколений, приехавших издалека, опосредованы разными механизмами коллективной и культурной памяти и предполагают разные эмоции при встрече с воображаемым или реальным городом — колыбелью всех последующих поколений, истоком жизни, местом, откуда произошло насильственное изгнание.

Наконец, из фотографической теории проистекает архивный и постархивный подход Хирш к теме бытования фотографии в качестве посредника памяти. Исследовательница отталкивается от гипотезы Зонтаг, согласно которой повторение в медиа одних и тех фотографий, изображающих холокост и другие катастрофы, способствует банализации ужасов — из-за того, что образы теряют свою эмоциональную и моральную силу. Вслед за Барби Зелизер, писавшей о реактуализации фотографий геноцида армян для воспрепятствования забвению последнего, Хирш пишет о том, как писатели и художники «поколения постпамяти» пытаются сделать привычные изображения холокоста необычными путем использования их в новых эстетических системах координат, остранить их, вернуть им прежнюю силу, ранящую взгляд заскучавшего потомка (с. 164—169).

Подобная реактуализация, как показывает Хирш, может идти рука об руку с деконструцией гранд-нарратива (национального, имперского, колониального и др.), когда «архивные художники», влекомые «архивным импульсом» (термин Хэла Фостера), начинают критиковать доминирующий «архив» образов. Этот архив Хирш понимает в фуколдианском ключе — как набор логик и режимов истины: что и как следует отбирать, сохранять, показывать. Такая пересборка очень важна для новых поколений, поскольку — здесь Хирш цитирует Маргарет Олин —

«любое собирание фотографий — это конструирование сообщества», а «рассматривание фотографий всегда часть осмысления себя как нации, особенно в рассеянии» (с. 329)[16], — в том числе с использованием метафоры нации как большой семьи и фотоархива как ее «коллективного альбома». В качестве яркого примера Хирш использует архив семейных фотографий жителей Курдистана 1990-х гг., который был создан отнюдь не курдами, а американским фотографом Сьюзан Майселас, неожиданно ставшей актором постмемориальной работы совсем чужого ей сообщества.

Теория фотографии — это область, в которой экспертиза Хирш чувствуется сильнее всего. Однако из нее, как и из теории травмы, автор выводит свой подход к изучению субъективности, и здесь начинаются проблемы. Хотя Хирш постоянно использует бартовское понятие punctum'а как синоним эмоционального триггера, «окликания», она упускает из виду, что для Барта это еще и идеологическое «окликание» субъекта властью изображения, мифа и властью вообще[17]. Хирш, избегающая политизации постпамяти, игнорирует эту часть бартовской теории, что делает потомка в ее теории более «всесильным», чем он может быть на деле. Фундаментальная проблема теории Хирш в том, что для нее носитель постпамяти — это либеральный субъект, очарованный травмами прошлого («окликнутый»), но свободный в их интерпретации, наследник памяти и распорядитель архива, приближающий и редактирующий фотографию родственников времен холокоста в фотошопе как ему вздумается. Такая интерпретация постпамяти не учитывает ее «нормативной» идеологической природы, например того, какие обязательства предъявляет потомку старшее поколение или же акторы, выступающие его распорядителями (государство, школа, армия, церковь), замещая «предка» как реального агента и при этом продолжая пользоваться риторикой семейной памяти. Это серьезный пробел теории постпамяти, и заполнить его можно, используя теорию интерпелляции, или «обращения», или «оклика власти», выдвинутую Луи Альтюссером[18]. Так, интерпелляция постпамяти создает субъекта через оклик: «Эй, потомок!» (хороший потомок — такой-то, а если ты делаешь вот так, тогда ты плохой потомок). Это тип коллективной памяти, который Пьер Нора в его концепции «мест памяти» назвал памятью-долгом: «Ты должен быть корсиканцем!»[19]

Подобное «конструирование потомка», его объективации и субъективации можно рассматривать в рамках не только постальтюссерианской традиции (к которой примыкает и теория субъективности Мишеля Фуко), но и литературной теории. Идею, что разные посредники памяти и жанры произведений о прошлом мо-

16 И особенно, добавим, в диаспорическом. Проблема межпоколенческой диаспорической памяти с точки зрения фотографии как посредника памяти и цифровой памяти как пространства коммуникации особенно удачно поставлена в следующей работе, посвященной памяти польских и армянских диаспор о «потерянных родинах», хотя и без значимых отсылок к теории постпамяти Хирш: *Clarke D., Parish N., Winfield P., Lecrivain A.* Diasporic Memory Practice on the Internet: Remembering Lost Homelands // Memory Studies. 2023. Vol. 16. No. 4. P. 1003—1019.

17 Ср.: «...Основополагающая черта мифического понятия — его адресность: "грамматическая примерность" касается учащихся строго определенного класса, "французская имперскость" должна тронуть такую-то, а не иную категорию читателей <...>. Миф обладает императивностью оклика <...>, он обращен ко мне» (*Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2008. С. 277, 283).

18 *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) / Пер. с фр. С. Рындина; под науч. ред. И. Калинина и В. Софронова // Неприкосновенный запас. 2011. № 3. С. 14—58.

19 См.: Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пюимеж, М. Винок; пер. с фр. Д. Хапаевой. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 1999. С. 34—35.

гут создавать разные типы потомков, высказывал еще Михаил Бахтин. В «Эпосе и романе» (1941) он писал, что эпос, повествующий о темпорально изолированном мире героических предков, конструирует своего имплицитного читателя как «эпического потомка» — благодарного, обреченного на подражание, преемственность, находящегося в невыгодном для него сравнении с великим основателем[20]. Как писал Ницше, предок «неизбежно преобразуется в бога»[21]. Именно такой подход к созданию типологии «достойных» потомков и соответствующих им «достойных» предков («эпических» и других) может стать началом обновления теории постпамяти в контексте литературной теории, а предметом ее исследования, очень сильно отличающимся от культуры памяти о холокосте, может стать почти не изученная тема постпамяти о Великой Отечественной войне — и в позднесоветский период, и в постсоветский[22].

5. *Теория гендера*. Большинство ссылающихся на Хирш авторов упускают из виду то, что́ сама автор считала наиболее ценным в своей работе: теория постпамяти — это феминистская теория. Хирш концептуализирует «феминистскую работу постпамяти», наделяя ее особыми позитивными качествами (см. с. 138—139, 155—156). Здесь для нас важнее не столько идеологическая декларация, сколько конкретный подход Хирш, в рамках которого культурная память имеет гендерное измерение, — эта плодотворная идея, стоит заметить, редко акцентировалась до Хирш. В своих работах — от первых, посвященных «Шоа» Клода Ланцмана, до поздних статей — она показывает, как разные писатели и художники «поколения постпамяти» пользуются категорией гендера и как это влияет на системы метафор, сюжеты, даже на ассоциацию потомка с жертвами катастрофы — все то, что требует от исследователей особого остранения, «гендерной чувствительности» глаза.

---

20 См.: *Бахтин М.М.* Эпос и роман // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Художественная литература, 1986. С. 401—402, 405—406, 420.

21 *Ницше Ф.* Генеалогия морали / Пер. с нем. В.А. Вейнштока; под ред. В.В. Битнера. СПб.: Лениздат, 2014. С. 91—93.

22 Если бы Хирш создавала свою теорию постпамяти на материале не романов детей тех, кто пережил холокост, а произведений советских литераторов и кинематографистов 1960—1980-х гг. («Подранки» Н. Губенко, «Вечный хлеб» М. Чулаки, который можно считать первым настоящим романом постпамяти о блокаде, поэзия Ю. Кузнецова и др.), велика вероятность, что это была бы совсем другая теория, в которой власть и художник являлись бы действительными распорядителями «постпамяти» молодого поколения о Великой Отечественной войне, субъективирующими «коллективного потомка» представлениями о достоинстве и преемственности, минуя память реальных свидетелей и ветеранов. Как спрашивал герой «Подранков» (1976) Алеша Бартенев, думая над сочинением «Подвиг отцов в Великой Отечественной войне» в 1949 г.: «Что я знаю о своем отце? Только то, что мне рассказал Николай Степанович? И это еще полбеды. Половина класса вообще о своих ничего не знает». Советская культура находила слова, которые именно они должны были знать. См. об этом: *Барабан Е.* Война в кино: одиночество на фоне коллектива // Травма:пункты: Сб. статей / Сост. С. Ушакин, Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 631—657. См. также исследования, которые не были созданы под влиянием Хирш, но альтернативным образом проблематизируют механизмы межпоколенческой передачи семейной памяти и памяти потомков в 1980—2000-е гг.: *Баранова В.* Память о блокаде в семейных рассказах // Память о блокаде / Под ред. М.В. Лоскутовой. М.: Новое изд-во, 2006. С. 262—271; *Каспэ И.* Место смерти: мемориализация войны и образы Ленинградской блокады // Каспэ И. В союзе с утопией: смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 335—397; ср. также о современном контексте: *Мельникова Е.* Блокада как общее место публичных споров // Неприкосновенный запас. 2019. № 6. С. 142—156.

Внимание к категории гендера выражается в трех составляющих подхода Хирш. Во-первых, ссылаясь на гипотезу Гаятри Чакраворти Спивак о дочерях и матерях как о «лучших переговорщиках» в деле передачи травматического опыта, Хирш подчеркивает сложность семейной постпамяти как одновременно межпоколенческой и гендерной коммуникации (с. 129). Во-вторых, переходя от семейной постпамяти к аффилиативной, она показывает, насколько зависимы культурные нарративы памяти, тропы и символы от гендерной составляющей — на уровне сюжетов (символический поиск исчезнувшей матери ребенком в «Аустерлице» и «Маусе»), феминизации, инфантилизации и эротизации образов жертв в произведениях современного искусства на тему холокоста, маскулинизации палачей (с. 214—216, 228—257).

В-третьих, Хирш подчеркивает, что современная ей постпамять о холокосте построена на самоидентификации представителей второго поколения с детскими образами холокоста — детьми-жертвами и детьми-свидетелями, отчего создается эффект, который можно описать словами: «Это мог бы быть я» (с. 245). К такой ассоциации Хирш относится двойственно: с одной стороны, «изображение ребенка-жертвы <…> предоставляет бесплотной ране холокоста пространство для существования». С другой — это «продукт <…> политического климата, конструирующего ребенка как бесспорный символ беспомощности и невинности» (с. 246). «Легкость идентификации с детьми, — продолжает автор, — их почти универсальная доступность для проекций, рискует затемнить важные области различия и инаковости — контекст, специфику, ответственность, историю» (там же). Иными словами, легко ассоциировать себя с ребенком как с пустым означающим, лишенным видимых классовых, религиозных, этнических черт; иными словами, гораздо проще ассоциировать себя с Анной Франк, любящей всех людей на свете, чем с престарелым раввином из местечка (с похожей критикой выступал Бруно Бетелльгейм еще в 1960-е гг.). Не только память, но и эмпатия «поколения постпамяти» обусловлена гендерными стереотипами и предпочтениями, утверждает Хирш, и с этим сложно поспорить.

Проведенный анализ пяти традиций, на которых Хирш основывает теорию постпамяти, показывает, что не все они работают здесь одинаково хорошо. Теория постпамяти не является институциональной, и к ней есть претензии с точки зрения культурсоциологии и теории субъективности. Более того, методология Хирш заимствована в основном из теории фотографии и гендерной теории, остальные же требуют новой интерпретации или радикального обновления, если теория постпамяти хочет обрести более универсальное или инструментальное значение для memory studies.

Теория Хирш обширна, однако реально используемую ею методологию можно свести всего к четырем последовательным вопросам. Во-первых, каким образом представители нового поколения (в основном потомки выживших во время холокоста, прежде всего романисты и художники, а также поэты и режиссеры) реактуализируют визуальный и иной архив свидетельств о холокосте? Во-вторых, почему используется именно эта часть архива и в чем проблематичность ее использования (например, как быть с тем, что большая часть изображений жертв холокоста структурирована нацистским взглядом тех, кто этих людей убивал)? В-третьих, какими приемами пользуются авторы для реактуализации, то есть в чем заключается «эстетика постпамяти» на уровне приемов (здесь можно назвать коллаж старого и нового изображений, перерисовывание фотографических изображений холокоста в комикс, «порнографизацию фашизма» и др.), повествовательных схем (поиск матери ребенком, фотография как двигатель сюжета) и даже поджанров («роман возвращения» и др.). Наконец, в-четвертых, как восприятие документаль-

ных свидетельств изначального архива холокоста и вторичных свидетельств в литературе и искусстве постпамяти субъективирует потомка? Все эти вопросы легко реплицировать по отношению к другим событиям, заменив холокост на блокаду Ленинграда, Накбу, «грязную войну» в Аргентине, сопротивление ИРА и т.д.

Можно сказать, что эти четыре вопроса составляют реальный «прибавочный продукт» теории постпамяти, то есть оригинального хиршианского подхода (который, как мы покажем, не является единственным). Однако анализ конкретных кейсов в «Поколении постпамяти» не следует брать за образец. Во-первых, даже узнавая о той или иной эстетике, мы не получаем сведений о ее корнях, о том, в рамках какой традиции работал писатель или художник, откуда заимствовал приемы или в диалоге с кем совершенствовал их, из какой социальной, профессиональной и иной среды вышел, прежде чем погрузиться в «работу постпамяти». Во-вторых, Хирш почти не знакомит нас с рецепцией рассматриваемых текстов и изображений ни в профессиональной критике, ни в суждениях обычных читателей и зрителей. Возникает вопрос: а насколько хорошо мы понимаем, как работает субъективация носителей постпамяти? Увы, порой Хирш пытается заместить эту отсутствующую рецепцию собственными морально-эстетическими суждениями о том, какая постпамять правильная, а какая нет. Слова «Задача художника постпамяти состоит в том, чтобы…» встречаются в книге неоднократно (с. 154, 238).

За последние двадцать лет теория Хирш подверглась критике за ее субстантивизм и редукционизм. Во-первых, постпамять и поколение постпамяти подаются в ней как заданные сущности, а во-вторых, постпамять сводится к фигуре потомка, к апроприации травмы и набору эстетических стратегий, хотя это не является самоочевидным или достаточным.

Критика субстантивизма в memory studies началась в середине 2000-х гг., как раз тогда, когда Хирш уже написала свои основные тексты. Так, в статье «Фигурации памяти» (2007) американский социолог Джеффри Олик указывал, что в большинстве исследований коллективной памяти воспроизводятся четыре «пагубных постулата» — представления о «единстве», «миметической связи», «материальности» и «независимости» коллективной памяти. Эти ошибки субстантивизма, на наш взгляд, легко обнаруживаются в теории Хирш и в работах ее последователей. Во-первых, постпамять существует per se, то есть она (пользуясь словами, сказанными Оликом о коллективной памяти) «одна, едина, и по ее поводу установлен консенсус». Во-вторых, постпамять «представляет или отражает прошлое само по себе, а не существует изначально в форме репрезентаций». В-третьих, постпамять — это вещь, заданное состояние, «а не процесс или деятельность, несмотря на то что она может быть воплощена в материальных предметах или символизироваться ими». Наконец, постпамять независима, то есть «отлична и отделена от других элементов культуры, а не вплетена в констелляции других смыслов», например политических или медийных[23].

Олик предлагал бороться с субстантивизмом в исследованиях коллективной памяти, используя процессо-реляционную методологию, основанную на четырех подходах к изучению динамичных и исторически оформленных фигураций коллективной памяти: на теории поля Пьера Бурдьё («в разных полях по разным правилам производятся разные типы прошлого»), теории посредников памяти в духе Питера Райхеля («разные типы передачи памяти» отличаются «по критерию надежности и проблемам, которые они решают»), теории жанра Михаила Бахтина

23 См.: *Олик Дж.* Фигурации памяти: процессо-реляционная методология, иллюстрируемая на примере Германии / Пер. с англ. Д. Хлевнюк // Социологическое обозрение. 2012. Т. 11. № 1. 2012. С. 40—74.

(«Прошлое, которое помнят, включает не только историю, которая запоминаема, но и накопленную последовательность коммеморaций: память о коммеморациях <…>, диалог») и, наконец, на теории «профилей» самого Олика — таком изучении исторической политики, в котором политическая идентичность и коллективная память неотделимы друг от друга[24]. При ближайшем рассмотрении мы видим, что теория Хирш очень слабо или вообще не разработана с точки зрения анализа полей культуры и власти, общей теории медиа (а не только фотографии), «памяти жанра» и теории политики памяти. Новая теория постпамяти должна не только преодолеть субстантивизм старой модели, но и переопределить постпамять в процессореляционном ключе.

В середине 2000-х гг., когда работы американских социологов, работающих с коллективной памятью, получают распространение, субстантивизм теории постпамяти можно было критиковать не только с социологических позиций, но и с точки зрения более близких Хирш исследований травмы и исследований холокоста. В статье «Свидетельство второго поколения, передача травмы и постпамять» (2006) нидерландский литературовед Эрнст ван Альфен утверждал, что «постпамять» и «поколение постпамяти» — это неудачные, вводящие в заблуждение термины, при помощи которых Хирш и подобные ей авторы «выдают желаемое за действительное». С одной стороны, они предполагают эссенциализм «второго поколения» как группы, а с другой — фундаментальную преемственность между «первым» и «вторым» поколениями на уровне передачи семейной памяти и межпоколенческой травмы. Ни то, ни другое ван Альфен не считал верным: «…Когда начинаешь думать о “втором поколении” как об аналитическом понятии с концептуальными последствиями, — писал он, — этот термин внезапно становится очень загадочным». Он заставляет воспринимать детей и внуков выживших в холокосте как вторичных жертв. Благодаря этому виктимному статусу потомки получают право на авторитетное высказывание и символический капитал. Необходимо, считал ван Альфен, не постулировать «поколения постпамяти» как единую и реальную сущность, а изучать культуру внимания к жертвам в западном мире, искать ответ на вопрос, каким образом «идея второго поколения получила мощное присутствие в академических кругах», общественной жизни, ток-шоу и судебной системе — настолько, что стала казаться чем-то не поддающимся сомнению[25].

Рассуждения же о преемственности поколений в контексте постпамяти как «творческого процесса воображения» могут запутать понимание межпоколенческих процессов, исказив понимание того, как дети реально представляют себе прошлое родителей. Проанализировав научные и художественные работы об отношениях свидетелей холокоста с детьми, ван Альфен пришел к выводу, что эти отношения характеризуются не столько связью, сколько фундаментальным разъединением вплоть до полного непонимания и невозможности коммуникации[26].

---

24 Там же.

25 *Van Alphen E.* Second-generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory // Poetics Today. 2006. Vol. 27. No. 2. P. 473—474.

26 Это соотносится с теорией травмы, выдвинутой ван Альфеном в 1990-е гг. Ее суть в том, что травма свидетелей холокоста в послевоенные годы была вызвана не событием как таковым, а тем, что «характер произошедших с ними событий никоим образом не охватывался терминами, позициями и системами отсчета, которые предлагал им символический порядок» (Ibid. P. 482), что, вероятно, приводило к серьезным сбоям в межпоколенческой коммуникации, особенно среди европейских евреев, эмигрировавших в США, и их детьми-американцами. См. также: *Van Alphen E.* Caught by History: Holocaust Effects in Contemporary Art, Literature, and Theory. Redwood City: Stanford University Press, 1997. P. 41—64.

«Термин “постпамять” рискует стать невольным симптомом желания детей выживших соединиться с прошлым своих родителей, и это желание остается неудовлетворенным», — писал ван Альфен; постпамять, вопреки представлениям Хирш, это свидетельство радикального разрыва связи с прошлым, «отсутствие памяти» и навязчивая жажда проекции и самоидентификации, которая не означает ни понимания чужого опыта, ни преемственности детей и родителей, ни наследования какой бы то ни было психологической травмы, требующей проработки. Концепция постпамяти «невольно приводит к возникновению вопроса, который сама же и поднимает», подытоживает ван Альфен[27], и к этой критике субстантивизма хиршианской теории хочется присоединиться. Прежде чем изучать постпамять, следовало бы определиться с тем, что именно представляют собой называемые этим словом феномен, процесс и система отношений.

Теория Хирш не только субстантивирует постпамять, но и редуцирует ее — к субъективности потомка, травме и эстетике. Вместе с тем многие авторы хотели бы расширить теорию постпамяти, проблематизировав роль предка, ностальгии и политической идентичности в том же процессе постпамяти (иногда одновременно). Новая теория постпамяти должна учесть этот интерес, поскольку именно он позволит выйти за пределы привычных для хиршианской модели периодов, групп и регионов. Не удивительно, что критиками Хирш здесь являются историки, пытающиеся историзировать постпамять и переосмыслить содержание этого понятия, а также исследователи, в центре внимания которых находятся реальные общественные движения памяти, а не абстрактные «поколения постпамяти» и совсем не только потомки переживших холокост. Проанализируем эти три направления и затем дополним их четвертым: что происходит с постпамятью в цифровую эпоху?

1. Начнем с первого — с желания *вернуть предка в теорию постпамяти*. В статье «Исследование границ ирландской памяти: от постпамяти к препамяти и обратно» (2014) Гай Бейнер, ирландский историк израильского происхождения, предложил вовсе отказаться от конвенционального понимания постпамяти как процесса, связанного с творческим воображением потомка[28]. Бейнер утверждает, что, фокусируясь на «втором поколении» как на главном акторе, распоряжающимся коллективным воображением о прошлом, мы упускаем реальную ситуацию: в борьбе за предпочтительный образ предок никуда не исчезает. Оппозиция «препамять — постпамять» призвана объяснить не только постмемориальную работу памяти, но и динамику коллективной памяти в целом. С одной стороны, «препамять» означает попытки старшего поколения, а точнее его привилегированной части, «предопределить, как будет запоминаться история» в глазах современников и будущих поколений. «Препамять» — это мифогенез, предвосхищение будущей памяти, навязывание молодому поколения морального обязательства: «Запомните меня таким!» С другой стороны, «постпамять» — и здесь Бейнер уходит далеко от определения Хирш — «обозначает разочарования тех, кто чувствует, что их способность повлиять на социальную память о событиях, в которых они участвовали, терпит неудачу»[29]. Носителем постпамяти, по Бейнеру, является современник события, то есть «предок», испытывающий тревогу по поводу того, что молодое поколение запомнило его не так, как надо, что его символический капитал находится под угрозой и теперь ему необходимо реабилитировать себя, вернуть себе власть над собственным образом, дискредитированным молодыми.

---

27 *Van Alphen E.* Second-generation Testimony… P. 486—488.

28 *Beiner G.* Probing the Boundaries of Irish Memory: From Postmemory to Prememory and Back // Irish Historical Studies. 2014. Vol. 39. No. 154. P. 296—307.

29 Ibid. P. 305—306.

Хотя такое переопределение «постпамяти» и вносит терминологическую путаницу, в нем все же есть большой смысл. В качестве иллюстрации Бейнер использует не память о холокосте и даже не историю XX в., а память ирландских республиканцев и лоялистов конца XVIII — начала XIX в., обращая внимание на два фактора, которые Хирш упускает из виду: нормативную природу постпамяти («Потомки, запомните меня таким!») и алармистский дискурс старшего поколения («Потомки, вы запомнили меня не таким!»). Подобная интерпретация постпамяти и ее механизмов как индоктринирующего обязательства и недовольства мемориальной культурой со стороны свидетелей события объясняет межпоколенческую коммуникацию лучше, чем меланхолическое воображение эгоцентричных потомков, пытающихся заполнить лакуны семейной истории. В концепции Бейнера фигура предка возвращает себе агентность или хотя бы высказывает недовольство историей о самом себе, прежде чем потеряет власть окончательно. Что бы сказал узник Освенцима Владек Шпигельман, если бы успел прочесть роман «Маус», где сын изобразил его гигантской антропоморфной мышью? Мы не знаем этого, но зато знаем, как остро ветераны Великой Отечественной войны и блокадники переживали в 1960—2000-е гг. формирование своего образа в глазах молодого поколения, с одной стороны — пытаясь на этот образ повлиять (активно и в конкуренции с другими группами — разными поколениями ветеранов, историков, властей и др.), с другой — защищаясь от него, разочаровываясь и негодуя[30].

«Нормативная постпамять» и «алармистская постпамять» (эти формулы представляются более ясными, чем расплывчатая и путающая оппозиция Бейнера «препамять — постпамять») выглядят как недостающее звено в теории Хирш и, пожалуй, нуждаются в дальнейшем концептуальном развитии. В частности, в соотношении с тем, что мы, дополняя Бейнера, могли бы назвать «эмической постпамятью», принадлежащей исключительно потомкам и сформулированной в их собственных терминах[31], при помощи которых молодое поколение усваивает и сопротивляется, объективирует и интерпретирует память предков, в том числе реагируя на «этические» ожидания и страхи старшего поколения по поводу адекватности этой интерпретации. Таким образом, постмемориальная работа может иметь большее количество модусов, чем предполагает теория Хирш: для большей точности мы можем и должны говорить о типологически разных постпамятях, дискурсах постпамяти — «нормативной», «алармистской», «эмической» — со всем своеобразием их создателей, адресантов и адресатов.

2. Между тем новая теория постпамяти требует не только вернуть предка, но и *выйти за пределы травмы*, то есть травмоцентричного и виктимного представления о постпамяти. Это значило бы признать за прошлым поколением право на

30 *Wachter A.* The Last Heroes of Leningrad: Coping Strategies of Siege Survivors in Soviet and Post-Soviet Society. Vienna: Vienna University Press, 2022. P. 133—175, 179—220; *Павловская А.Ю.* «Малый радиус» блокады Ленинграда: множественные локальности и гетеротопия в «Блокадной книге» А. Адамовича и Д. Гранина // Новое прошлое / The New Past. 2023. № 2. С. 202—212; *Эделе М.* Советские ветераны Второй мировой войны: народное движение в авторитарном государстве, 1941—1991 / Пер. с англ. Е. Иванушкиной. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 348—405.

31 Используемый здесь термин «эмический» восходит к классическому для антропологии разделению на эмический и этический подходы, то есть изучение сообщества глазами инсайдера, в терминах локальной культуры и, наоборот, наблюдение извне при помощи терминов, претендующих на мнимую («научную») нейтральность и универсализм. Но что мешает быть наблюдателем наблюдателей, особенно тогда, когда два поколения формируют свою идентичность, объективируя другое, ценностно противопоставляя себя друг другу и при этом тяготея друг к другу?

героизм и ностальгию, а в тех случаях, когда это неизбежно, — ответственность за непротивление злу или за соучастие в преступлениях. Британский психолог Стивен Фрош в книге «Те, кто пришел после: постпамять, признание и прощение» (2019) пишет: то, что литературоведы называют постпамятью, психоаналитик назвал бы проективной идентификацией вовлеченного свидетеля (implicated witness), который вынужден реагировать на чужое свидетельство или умолчание, вовлекаться в чужое мировоззрение или же сопротивляться ему. Постпамять не только «множит травму», но и требует этического ответа о воздаянии и справедливости. И в этом контексте (здесь Фрош переходит к исследованию постпамяти потомков нацистов) быть потомком жертвы может быть почетной и выгодной позицией, а быть потомком преступника — куда проблематичнее; при этом не будем забывать, что «жертва» и «преступник» — это политические категории, которые не активируются в общественном дискурсе автоматически, равно как и осознание того, что именно ты и есть «потомок преступников» — не такая очевидная, как может показаться, мыслительная операция для немецких детей, рожденных в ФРГ и тем более в ГДР в конце 1940-х — 1960-х гг.[32] Дети не отвечают за преступления отцов, но им хочется ответить — тем из них, кто, подобно Зебальду, «вырос с ощущением, что от него что-то скрывают», в данном случае уже не травму, а родительскую вину[33].

Фрош обращается к идее немецкого психоаналитика Вернера Болебера, согласно которой ложь старшего поколения усложняет его отношения со следующими поколениями, «нарушает чистый поток открытой привязанности». В послевоенную эпоху родители, скрывающие ответственность за нацизм и педалирующие жертву немецкого народа, провоцируют в детях молчание или бунт. В поисках альтернативы новое поколение идентифицирует себя с жертвами, обращается «к радикальным социальным движениям, чтобы бросить вызов нормативным основаниям социального статус-кво»: не только психоаналитический, но и литературный сюжет романов постпамяти, написанных немецкими авторами, признававшимися, что они-то и есть те самые дети «обыкновенной матери-нацистки» или внуки ласкового дедушки, который, как выясняется, служил в СС[34]. Однако здесь, подчеркивает Фрош, «психоаналитическая редукция представляет собой риск»[35]. Недовольство мемориальной культурой не ограничивается кушеткой психоаналитика и листами бумаги, а приводит к появлению общественных движений, рассчитанных не только на то, чтобы восстановить справедливость, но и на то, чтобы отобрать власть у старшего поколения. Перефразируя Сашу Баттьяни, подытожим: разные поколения постпамяти по-разному отвечают на вопрос: «И при чем здесь я?»[36]

Воображать страдания, вину или героизм предков — при всей моральной чувствительности этого процесса — оказывается более привычной стратегией, чем вооб-

---

32 Подробнее про разделенную немецкую память о войне и принципиальную неготовность военного поколения воспринимать себя как «преступников» (в обоих немецких государствах, но по разным причинам), а своих потомков — как «детей преступников» см. в: *Ганценмюллер Й.* «Второстепенный театр военных действий» культуры памяти. Блокада Ленинграда в немецком сознании / Авториз. пер. с нем. Э. Каплуновской // Неприкосновенный запас. 2005. № 2. С. 298—306.

33 *Frosh S.* Those Who Come After: Postmemory, Acknowledgement and Forgiveness. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2019. P. XII—XV, 106.

34 Ibid. P. 88—89, 106—107.

35 Ibid. P. 106.

36 Особенно тогда, когда узнаешь, что близкие тебе люди не только молчали, но и способствовали резне. См.: *Баттьяни С.* И при чем здесь я? Преступление, совершенное в марте 1945 г. История моей семьи / Пер. с нем. Д. Сильвестрова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2021.

ражать их повседневность и радость[37]. Неспроста в одной из глав «Памяти памяти» («Секс мертвых людей») Степанова ставит вопрос: как быть потомку, когда он сталкивается с интимной сферой жизни прошлых поколений и не находит ответа, что ему делать с этим знанием? «Эти голые люди с их ляжками и животиками, с усами и челками когдатошней современности оставлены на милость смотрящего»[38]. Речь не об эротике, а о повседневности — гигантском, всеохватном пласте чужой жизни, которую потомок, как правило, не может адекватно контекстуализировать, понять и связать с самим собою: «Это было чужое, чье-то». Работа постпамяти зависима «от первого, базового неравенства: деления на интересное и неинтересное, притягательное и не очень»[39]. Эта мысль, проходящая через всю книгу Степановой, наталкивает на другую: потомкам проще мыслить своих предков как «жертв», «преступников» и «героев», потому что так интереснее. Более того, так понятнее — дискурсы культурной памяти, щедро конструируемые другим (государством, влиятельной группой, автором постмемориального романа), предлагают «мертвым людям» побыть хоть кем-то в фантазиях потомков. Сложность работы постпамяти в том, чтобы признать: «У всех родственники были фигурантами истории — а мои квартирантами, что ли»[40]. Все ли из нас способны рассказать о своих предках что-то за пределами гранд-нарратива, который не придуман ни ими, ни нами?

3. Наконец, новая теория постпамяти должна учитывать актуальный интерес исследователей — то есть уйти от эстетики и всерьез *политизировать постпамять*. Это направление мысли связано с творчеством тех авторов, которые исследуют общественные движения памяти, пытаясь избавиться от психоаналитических и литературоведческих объяснений постмемориальной работы в духе Хирш и связать «поколение постпамяти» с политической идентичностью.

Вслед за Сюзанной Кайзер, в начале 2000-х гг. исследовавшей постпамять молодого поколения аргентинцев о «грязной войне» 1976—1983 гг. (государственному террору военной хунты, в результате которого погибло десять тысяч граждан, а тридцать тысяч пропали бесследно)[41], Джеффри Макгуайр сравнивает поколения после холокоста и поколения после диктатуры как политических акторов. В книге «Политика постпамяти: насилие и жертвенность в современной культуре Аргентины» (2017) он подчеркивает высокую политизированность постпамяти в Аргентине. Образ сына, потомка, ищущего справедливости, воспринимается как парадигмальный, эмблематичный для местного ландшафта памяти — как в современных литературе, кино и искусстве, так и в конкретных общественных движениях, прежде всего в HIJOS (букв. «потомки», аббревиатура, которая расшифровывается как «Сыновья и дочери за идентичность и справедливость против забвения и молчания»)[42]. Как утверждает Макгуайр, идентичность и опыт HIJOS постоянно исполь-

37 Размышляя о «постпамяти радости», Диана Вулф утверждает, что, вопреки традиционному представлению о семейном рассказе о Шоа, многие выжившие предпочитали рассказывать детям о своем опыте так, будто это было приключение, сказка или даже юмористическая история, что не отменяет ужасов холокоста, но углубляет наше понимание жанровой обработки постмемориального рассказа: *Wolf D.L.* Postmemories of Joy? Children of Holocaust Survivors and Alternative Family Memories // Memory Studies. 2019. Vol. 12. No. 1. P. 74—87.

38 *Степанова М.* Указ. соч. С. 53.

39 Там же. С. 46, 54.

40 Там же. С. 26.

41 См.: *Kaiser S.* Postmemories of Terror: A New Generation Copes with the Legacy of the “Dirty War”. N.Y.: Palgrave MacMillan, 2005.

42 *Maguire G.* The Politics of Postmemory: Violence and Victimhood in Contemporary Argentine Culture. N.Y.: Palgrave MacMillan, 2017. P. 5.

зуются носителями постпамяти «в дискуссиях о правах человека, политической пропаганде и культурных текстах всех видов». Тем самым постмемориальная работа выходит за пределы эстетики в сторону социальных движений и институтов памяти[43]. Столь же эмблематичным и политизированным статусом обладает и другое поколение — так называемые матери и бабушки площади Мая, которые с 1977 г. искали и до сих пор ищут своих похищенных детей и внуков, насильственно переданных в семьи военных, выросших среди чужих людей и не знающих трагической истории своей настоящей семьи[44]. Похожую попытку политизировать постпамять можно найти и в исследованиях других послевоенных или постдиктаторских обществ, например в Румынии[45] и Ливане[46].

4. В качестве дополнения — еще одно направление критики редукции, которое, в отличие от предыдущих, пока не получило развития в memory studies: *теорию постпамяти необходимо цифровизировать*[47]. Большая часть глав книги Хирш посвящена произведениям, созданным в аналоговую эпоху, и только в последней главе («Архивный поворот постпамяти») автор обращается к цифровой памяти, рассуждая о том, что происходит с медиальностью семейного фотоальбома, когда он становится частью общедоступного цифрового архива. Будущее постпамяти как концепта зависит от того, насколько адекватно эта теория будет сопряжена с digital memory studies и тем радикальным изменением в структурах коллективного и культурного памятования, которое это направление изучает[48]. Как изучать «цифровую постпамять»? Что происходит с семейной памятью и межпоколенческой передачей памяти в цифровую эпоху? Какие цифровые институты памяти и посредники памяти влияют на содержание постпамяти? «Цифровые призраки» покойных родственников и онлайн-движение «Бессмертного полка»[49], базы данных генеалогических и мемориальных учреждений — мы живем в цифровую эпоху, когда постмемориальные практики становятся непохожими на привычные для старой теории образцы. Речь идет не о модных гаджетах или программах-однодневках, а о фундаментальной предпосылке: цифровое воображение (и цифровая постпамять как его часть) подразумевает техническую и моральную компетенции, то есть новый этический порядок, который может подвергаться как медиальной дискриминации со стороны влиятельных акторов памяти, так и кибероптимистическому прославлению в качестве новой формы свидетельствования о свидетеле. Цифровая эпоха резко усложняет определение и исследование постпамяти в ка-

---

43 Ibid. P. 250.

44 См.: Ibid. P. 6, 81, 88.

45 *Creţan R., Doiciar C.* Postmemory Sits in Places: The Relationship of Young Romanians to the Communist Past // Eurasian Geography and Economics. 2023. Vol. 64. No. 6. P. 679—704.

46 *Larkin C.* Beyond the War? The Lebanese Postmemory Experience // International Journal of Middle East Studies. 2010. Vol. 42. No. 4. P. 615—635.

47 Одну из первых попыток сделать это в рамках теории Хирш см. в: *Bar-Gil O.* Never Forget — The Net Will Remember: Connective Memory as a Form of Postmemory in the Age of Digital Platforms // Psychoanalytic and Cultural Aspects of Trauma and the Holocaust: Between Postmemory and Postmemorial Work / Ed. by R. Alfandary, J.T. Baumel-Schwartz. L.: Routledge, 2022. P. 87—107.

48 См.: *Павловский А.Ф.* Введение. Цифровые рамки коллективной памяти: куда ведет цифровой поворот в memory studies? // Память в Сети: цифровой поворот в memory studies: Сб. статей / Под ред. А.Ф. Павловского и А.И. Миллера. СПб.: Изд-во ЕУСПб, 2023. С. 7—48.

49 См. о нем: *Бешкинская В.С.* «Бессмертный полк» в эпоху коронавируса: цифровая коммеморация Великой Отечественной войны в 2019—2021 гг. // Память в Сети. С. 180—204.

честве дискурса, процесса и опыта, а учитывая, что «Поколение постпамяти» посвящено в основном аналоговым посредникам памяти и доцифровым коллективам, мы едва ли найдем необходимые ответы в имеющейся теории.

Оригинальная концепция постпамяти была рождена в состоянии «институциональной слепоты», то есть в пренебрежении ролью институтов памяти и связанных с ними коллективов, и для того чтобы вернуть ей зрение, необходимо социологизировать постпамять и осознать ее нормативную природу. В нашей интерпретации постпамять — это дискурс, в рамках которого группы носителей (реальные, а не условные «поколения памяти») и институты памяти, опосредованные разными практиками и медиа, занимаются воспроизводством «предка» и «потомка», старшего и младшего поколений для построения нового морального порядка, демаркации идентичностей и накопления символических капиталов. Такая постпамять может быть проанализирована как в культурсоциологическом, так и процессо-реляционном ключе: она не является натуральной, самоочевидной и неизбежной и при этом обладает властной, перформативной и институционально оформленной природой. Новая теория постпамяти появится тогда, когда исследователи преодолеют субстантивизм концепции Хирш и пересмотрят лежащие ее в основе теории коллективной памяти, травмы, поколения, фотографии и гендера. Для этого необходимо будет избежать редукции к травме, потомку и эстетике, вернуть в теорию предка, выйти за пределы травмы, а также политизировать и историзировать постпамять, показав ее радикальные, но пока еще очень мало отрефлексированные изменения в цифровую эпоху. Тогда теория постпамяти заслуженно обретет свою полную силу.

Федор Николаи

Ресентимент и негодование:

ФРАГМЕНТЫ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОЙ ИСТОРИИ И ПОЛИТИЧЕСКОЙ СОЦИОЛОГИИ ЭМОЦИЙ*

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_388

Фишман Л. Неравенство равных: концепция и феномен ресентимента.

М.: Издательский дом ВШЭ, 2024. — 272 с. — (Политическая теория). — 600 экз.

Demertzis N. The Political Sociology of Emotions: Essays on Trauma and Ressentiment.

N.Y.; L.: Routledge, 2020. — 248 p. — (Routledge Studies in the Sociology of Emotions).

Schneider R.A. The Return of Resentment: The Rise and Decline and Rise Again of a Political Emotion.

Chicago; L.: University of Chicago Press, 2023. — 298 p.

Проблематика ресентимента (ressentiment) и негодования (resentment) широко обсуждается сегодня в гуманитарных исследованиях в связи с ростом правого популизма, сторонников которого в США, Турции, Венгрии, России и других странах обвиняют в манипуляции эмоциями — разжигании ненависти, обиды, возмущения и агрессии[1]. При этом сложный механизм взаимосвязи социальных эмоций, ценностных установок и политических взглядов часто оказывается за рамками обсуждения. Ресентимент всегда связан с комплексом других негативных эмоций и социальных представлений — от смутного недовольства до отрефлексированных требований справедливости. Поэтому важно отметить отличия ресентимента как «переоценки ценностей» конца XIX в. (в понимании Ф. Ницше) от современного комплекса негативных эмоций, социально-экономических проблем и темпоральных представлений (включая разочарование в будущем, которого, по выражению А. Ассман, в эпоху модерна было «хоть отбавляй»).

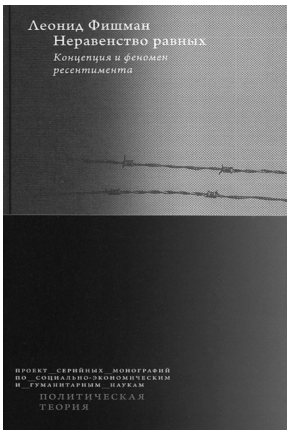
Доппельгангер демократии эпохи модерна

В своей книге «Неравенство равных» политолог Леонид Фишман утверждает, что ресентимент — это не столько комплекс социальных эмоций, сколько эпистемоло-

* Материал подготовлен в рамках научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

1 *Rosenthal L.* Empire of Resentment: Populism's Toxic Embrace of Nationalism. N.Y.: The New Press, 2020; *Vogl J.* Capital and Ressentiment: A Short Theory of the Present. Cambridge: Polity, 2022; *Фукуяма Ф.* Идентичность: стремление к признанию и политика неприятия / Пер. с англ. А. Соловьева. М.: Альпина Паблишер, 2019; *Кукулин И.* Ресентимент и удар ножом в спину: генеалогия российской политической культуры // Лекторий радио Сахаров. 2024. 15 октября (https://www.litres.ru/podcast/andrey-zaharov-32973/ilya-kukulin-resentiment-i-udar-nozhom-v-spinu-geneal-71214272/); *Ямпольский М.* В стране победившего ресентимента: [Дайджест статьи] / П. Филиппов // Ежедневный журнал. 2018. 19 сентября (https://www.ej2020.ru/?a=note&id=32933).

гическая оптика: критический «взгляд, обнаруживающий ресентимент» (с. 9) и стремящийся разоблачить его скрытые основания. Такой взгляд возникает в условиях асимметрии между капитализмом и демократией периода модерна, или постоянно воспроизводящегося неравенства при декларации формального равенства. Главной функцией ресентимента как понятия в эпоху модерна автор считает самооправдание *наблюдателя* — противопоставление своих («позитивных») социальных установок, формирующих полюс «нормального», и патологии ненависти, обиды и ресентимента Другого. То есть в конечном счете речь идет о воспроизводстве социальной нормативности и оправдании политических различий моральными и психологическими факторами, скрывающими сконструированный характер оппозиции «свой — чужой». «Взгляд, обнаруживающий ресентимент, будь он правым или левым, — это в своей основе взгляд субъекта, желающего выступать с позиций “господина” и “нормы”. Проблема заключается в том, что это желание не может быть удовлетворено. Обличитель ресентимента, во-первых, на самом деле не является господином, и, во-вторых, он не может забывать, что одна из норм данного общества все еще заключается в том, что господином считать себя нельзя» (с. 232).



В этом смысле автор ставит под вопрос классический анализ ресентимента у Ф. Ницше, М. Шелера и Н. Бердяева, для которых (при всем различии их взглядов) ресентимент представляет собой «феноменальное единство переживаний и действия, обусловленного бессильным негодованием ввиду невозможности изменить свое положение, из чего возникает моральная установка “переоценки ценностей” с сознательной и бессознательной целью отомстить виновникам перманентного унижения» (с. 100). Эти классические работы важны, поскольку фиксируют комплексный характер ресентимента, который нельзя рассматривать как некую гомогенную эмоцию или социальное недовольство. Но у Ницше и Шелера «самообман рабов, выдающих нужду за добродетель» противопоставляется благородству духовной аристократии, стремящейся изменить общественную ситуацию к лучшему. Фишман же убедительно доказывает, что французская и немецкая аристократия XVII—XIX вв. выступала не объектом, а инициатором ресентимента: майорат заставлял младших сыновей и бастардов завидовать и возмущаться несправедливостью распределения собственности; к этому добавлялся конфликт дворянства шпаги и дворянства мантии, а также конфликты между различными кругами придворного и поместного дворянства, вынужденного скрывать свои чувства от себя и других. Таким образом, ресентимент лучше считать не универсальным антропологическим феноменом, а специфическим социально-культурным и эпистемологическим инструментом знания-власти эпохи модерна.

Этот тезис представляется весьма интересным и вполне продуктивным в аналитическом плане. Во-первых, он помогает проблематизировать современный контекст полемики о ресентименте. Автор справедливо замечает: «Сегодня мы имеем дело с последствиями десятилетий неолиберальной социальной политики — падением влияния организаций трудящихся, сокращением среднего класса, кризисом “общественного труда”» (с. 10). Как и в конце XIX — начале XX в., ресентимент сегодня упоминается большинством авторов как реакция на фактическое неравенство и недовольство своим положением при общей удовлетворенности тенденциями демократизации — отказе от иерархий «высокого» и «низкого» в культуре; преобладании среднего класса; господстве специфических политик идентичности, переводя-

щих политические противоречия на уровень культурно-психологических установок. Важную роль в этом контексте приобретает проблема новых медиа, о которых автор, к сожалению, почти не пишет, но которые делают неравенство более зримым.

Важно отметить, что тезис Фишмана предполагает ключевую роль элит: они воспроизводят ресентимент активнее, чем остальные социальные группы и классы. Это характерно и для ситуации в России, где «элиты, несмотря на все усилия и уступки “западным партнерам”, так и не стали для них “своими” при формальном равноправии”», что вызвало преобладание антизападничества и идеи «особого пути», внутри которого коренятся «ожидание мести и надежда на крушение зловредного Запада» (с. 57).

Однако уравнивание правого и левого, элитистского и низового ресентиментов вызывает вопросы. «Призрак бродит по миру, призрак ресентимента. Ресентимент черных, которых упрекают за это в “черном расизме”, и ресентимент белых, обнаруживших себя далеко не такими процветающими, как прежде. Зачастую подпитываемый религией ресентимент целых стран и регионов — как наследие в равной мере колониального прошлого и неудачных попыток присоединиться к цивилизованному миру. Ресентимент бедных, вытекающий из бессильного возмущения неспособностью и невозможностью изменить свое положение, и ресентимент не самых обездоленных, но давно упершихся в “стеклянный потолок”, который более не пробивается доступными социальными лифтами. <…> Надо всем этим гордо реет популизм, как правый, так и левый, для которого ресентимент — едва ли не второе имя» (с. 7). Насколько продуктивно игнорировать какие-либо существенные различия между всеми этими формами ресентимента? Тем более что далее критика современного ресентимента оказывается непропорционально смещена влево: разделы 5.2 и 5.3 посвящены его роли в феминизме[2], в шестой главе знаменитая книга Г. Стэндинга о прекариате рассматривается как «манифест ресентимента» (с. 166), тогда как анализа и критики правого ресентимента у Фишмана практически нет. Такая позиция явно не учитывает современного роста правых во всем мире и игнорирует вопрос о политических импликациях предлагаемой односторонней критики.

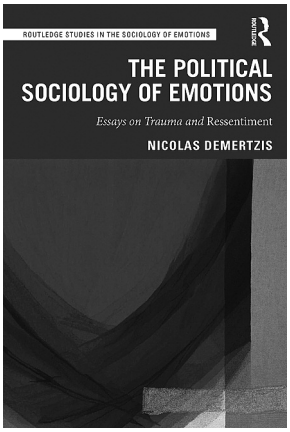
В последних главах автор приходит к парадоксальному на первый взгляд выводу о неизбежности и даже полезности ресентимента: «Ресентимент следует рассматривать как стабилизирующий фактор современных обществ, поскольку он основывается на представлении о *действительном* равенстве преуспевших и не преуспевших, поддерживающем достоинство последних. “Я мог бы достичь большего, если бы не…” Поэтому представляются сомнительными рассуждения о деструктивной роли ресентимента в современных (да и не только) обществах, которым предаются как отечественные, так и зарубежные авторы» (с. 191); «Ресентимент необходим его носителю для внутреннего самоисцеления, равно как и тем, на кого он направлен, чтобы они не погрязли в самоуспокоении» (с. 213). Таким образом, позиция самого Фишмана предполагает признание существующих различий и невозможности принципиальных изменений в современном обществе. Ресентимент выступает у него дерридианским фармаконом — «ядом» недовольства и «лекарством» социальной нормализации одновременно.

---

2 «Возникающий при этом феминизм поздних волн (с его антимаскулинной риторикой и выходящей за рамки рационального критикой патриархата) является ответом на лишь частично успешную реализацию программ раннего феминизма. Современный феминизм содержит значительные элементы ресентимента именно потому, что не просто является плодом разочарования в результатах прежнего феминизма, но потому, что перекладывает вину за это на такого рода факторы, которые изменить нельзя» (с. 159).

Повторимся, речь идет о социальной установке, а не о коллективных эмоциях. В целом автор довольно часто упоминает эмоции, например «чувства неуверенности и тревоги, равно как зависти и стыда» (с. 165), но не обращается к культурной истории или социальным исследованиям эмоций. Особенно ярко это проявляется во второй главе, посвященной распространению ресентимента среди европейской аристократии. Работы о культуре сентиментализма и ее влиянии на Французскую революцию (например, знаменитая книга У. Редди[3]) здесь даже не упоминаются; автор произвольно ограничивается анализом лишь нескольких переведенных на русский язык источников (Ш.Л. де Монтескьё, Ф. де Шатобриана и др.) и монографий по социальной истории. Именно в этом контексте представляется любопытным сравнить книгу Л. Фишмана с работой греческого социолога Н. Демерциса.

Ресентимент, негодование и политические эмоции в обществе риска



Профессор Афинского университета Николас Демерцис в книге «Политическая социология эмоций: эссе о травме и ресентименте» исследует отголоски культурных травм XX в., которые провоцируют появление сложных комплексов эмоций и аффектов, становящихся питательной средой цинизма и ресентимента. В отличие от Фишмана, Демерцис рассматривает ресентимент не как характерный для всей эпохи модерна феномен, а как специфический симптом становления общества риска и исчезновения будущего в конце XX — начале XXI в. Еще в 1990-е гг. о ресентименте рассуждали только исследователи Ф. Ницше и М. Шелера, а политиков редко обвиняли в популизме, тогда как в 2010-е манипуляция политическими эмоциями и их использование популистами стали горячо обсуждаться в самых разных странах (включая Грецию). Если в январе 2013 г. на запрос по словосочетанию «политические эмоции» гугл-поиск выдавал лишь 18 900 результатов, то в феврале 2020 г. эта цифра выросла до 160 миллионов, то есть почти в тысячу раз (с. 12). По мнению Демерциса, современный успех правого популизма связан с трансформациями «структур чувственности» и резким сокращением рациональных суждений в публичной сфере. Сторонники либеральной модели глобализации отвечают на этот вызов, настаивая на необходимости проработки культурных травм XX в. и связанных с ними чувств стыда и вины, апеллируя к универсальному моральному сообществу. На этом фоне левые (которые в начале XX в. делали ставку на классовое недовольство и чувство солидарности) теряют поддержку во многом именно потому, что не могут предложить внятного эмоционального режима в качестве ответа на происходящие масштабные изменения, такие как войны, экономические проблемы и «исчезновение будущего».

Книга Демерциса включает в себя большую вводную главу и две основные части, посвященные анализу травмы и ресентимента. В вводной главе рассматри-

3 *Reddy W.* The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2004. См. об этой книге в обзоре: *Николаи Ф.* История эмоций: три версии // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 289—297.

ваются общие теоретические рамки политической социологии эмоций, которая достаточно широко обсуждается в последние годы в гуманитарных исследованиях[4]. Как подчеркивает автор, эмоции не следует жестко противопоставлять рациональному мышлению — они схватывают и воспроизводят социально-политические представления в форме когнитивных схем или клише, предназначенных для беспрепятственной коммуникации представителей самых разных социальных групп. С этой точки зрения ресентимент не просто включает в себя обиду и раздражение, но и фиксирует частично отрефлексированное недовольство ростом социального и экономического неравенства, символически кодируя его через противопоставления «своего» и «чужого». Рост ресентимента в 2000-е гг. Демерцис связывает с изменением общего эмоционального режима общества риска и прежде всего — с господством цинизма, который становится результатом спада социальной мобильности, низкой эффективности работы государственных институтов, пессимизма и разочарования в принципиально важной для эпохи модерна идее будущего. Однако в отличие от Фишмана Демерцис не считает весь ресентимент одинаковым, а пытается вслед за П. Слотердайком (разграничившим цинизм и кинизм) развести между собой ресентимент как бессильное недовольство при неспособности изменить свое положение и вполне обоснованное негодование, вызываемое устаревающими идеологиями, нарративами и социальными отношениями. По мнению автора, ресентимент правых сторонников Д. Трампа и негодование левых разнонаправленны: первый мифологизирует прошлое и не видит возможностей для перемен в будущем, а второе наряду с отрефлексированной социальной критикой элит включает в себя конструктивный элемент и ищет пути модернизации общества в будущем. Именно в этом контексте Демерцис рассматривает в последней главе рост национализма в современном обществе — как активизацию «национальных чувств», которые в исследованиях наций и национализма долго отодвигались на задний план[5]. Сегодня неудачи левых в символическом кодировании эмоций недовольства и негодования позволяют правым популистам не только мифологизировать прошлое, но и конструировать образ внешнего врага, нивелируя социальные противоречия внутри сообществ.

Первая часть книги посвящена «политике травмы», которая анализируется в духе культурсоциологии Дж. Александера и Р. Айермана — как устойчивый нарратив позднего модерна, наделяющий прошлое особым драматическим статусом. Этот нарратив предполагает строго определенный набор социальных ролей: наследники жертв противопоставляются здесь палачам (виновным в трагедии прошлого)

---

4 См., например: Bringing the Passions Back in: The Emotions in Political Philosophy / Ed. by R. Kingston, L. Ferry. Vancouver; Toronto: UBC Press, 2014; Emotions in Politics: The Affect Dimension in Political Tension / Ed. by N. Demertzis. L.: Palgrave Macmillan, 2013; Feeling Political: Emotions and Institutions Since 1789 / Ed. by U. Frevert, K.M. Pahl, C. Moine. N.Y.; L.: Palgrave Macmillan, 2022; *Hall C.* The Trouble with Passion: Political Theory Beyond the Reign of Reason. N.Y.: Routledge, 2013; *Illouz E.* The Emotional Life of Populism: How Fear, Disgust, Resentment, and Love Undermine Democracy. N.Y.: Polity, 2023; Passionate Politics: Emotions and Social Movements / Ed. by J. Goodwin, J.M. Jasper, F. Polletta. Chicago: The University of Chicago Press, 2009; Political Emotions: Towards a Decent Public Sphere / Ed. by T. Brooks. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2022; Populism and Passions: Democratic Legitimacy after Austerity / Ed. by P. Cossarini, F. Vallespín. N.Y.: Routledge, 2019; Power and Emotion / Ed. by G.J. Heaney, H. Flam. N.Y.: Routledge, 2015; *Waltzer M.* Politics and Passion: Toward a More Egalitarian Liberalism. New Haven: Yale University Press, 2005.

5 В последней главе автор дает подборку посвященных «национальным чувствам» фрагментов из Б. Андерсона, Э. Геллнера, Э. Хобсбаума, Ф. Герца, Л. Гринфельд и др.

и пассивным сторонним наблюдателям. С этой точки зрения «“травма” превращается в современном обществе риска в центральную воображаемую сигнификацию и мастер-означающее (master signifier). <...> Общество риска систематически производит угрозы, поэтому индивиды начинают воспринимать риск как неизбежное зло, к которому склонны Другие. В этом отношении общество риска является социальной формацией, в которой чрезвычайное положение грозит стать нормальным состоянием» (с. 28). Нарратив «травмы» становится узнаваемой схемой, распределяющей социальные роли и оправдывающей неспособность людей изменить что-либо в своем положении. Войны и кризисы были всегда, но именно в эпоху позднего модерна с ее схлопыванием горизонта будущего они стали восприниматься как травмы — предельные события, детерминирующие современность, отголоски которых уже нельзя изменить.

Однако в отличие от Александера и Айермана Демерцис рассматривает нарратив травмы еще и как специфический тип высказывания — эмотив, в рамках которого эмоции разворачиваются в процессе выражения. Кроме того, он предлагает различать между собой несколько стратегий медиатизации травмы, структурно отличающихся и несущих разные политические импликации. Широко распространенная критика нарратива травмы и страданий в медиа (особенно цифровых) отмечает их коммодификацию — встроенность в культуру развлечения. Страдания других демонстрируются в медиа тем, кто находится в относительной безопасности, что превращает последних в пассивных зрителей, отделяет их стандартизованные «квазиэмоции» (с. 78) от социальных и политических действий, редуцирует их реакцию к узнаванию клише и снижению вызванной повседневной рутиной апатии. Такое узнавание клише Демерцис называет метонимической стратегией медиатизации культурной травмы. Однако исследователя больше интересует метафорическая стратегия, позиционирующая травму как ключевой симптом структурных противоречий общества риска и придающая антропоморфные черты безличным алгоритмам и социально-политическим процессам (снижению социальной солидарности, кризису доверия государственным институтам и т.д.). «Метафора представляет собой замену одного означающего другим» (с. 75). Метафорическая стратегия не просто обращена к отдельному зрителю, но включает его в некую социальную или моральную общность людей, для которых данные проблемы или травмы имеют принципиальное значение и требуют усилий по их осмыслению.

Демерцис достаточно подробно рассматривает отголоски культурных травм Второй мировой, гражданской войны 1944—1949 гг. и диктатуры 1967—1974 гг. в Греции. Все эти события наслаивались друг на друга и на другие трагедии первой половины XX в.: эпидемии, экономические кризисы, волны беженцев из Малой Азии и провоцирующие их войны. Кроме того, они до сих пор не имеют официально установленных дат и ритуалов памятования, что затрудняет их репрезентацию и маркирует как одну недифференцированную травму. Накладываясь на индивидуальные биографии (Демерцис приводит цитаты из одиннадцати записанных им интервью с участниками гражданской войны), нарратив травмы оказывается востребован и правыми и левыми, но в разных целях. Для большинства левых, как и для отца автора, — выходца из рабочей семьи, участника коммунистического сопротивления в годы Второй мировой, прошедшего через лагерь для интернированных лиц и вынужденного по требованию победивших в гражданской войне правых монархистов подписать отречение от прежних политических взглядов и признать вину, хотя в самой гражданской войне он не участвовал, — этот нарратив становится вполне понятной и весьма эмоциональной реакцией на пережитые несправедливости и долгую невозможность высказаться. Демерцис подчеркивает, что отказ говорить о прошлом в современном греческом обществе (не столько интересующемся

недавней историей, сколько склонном мифологизировать наследие Византии и отчасти эллинизма) не устраняет эти эмоции, а сохраняет их на аффективном/неотрефлексированном уровне, что становится почвой для недовольства и ресентимента. Автора интересует именно внутренняя амбивалентность медиатизированной «культуры травмы», которая во многом и порождает ресентимент, поскольку метонимическая стратегия гораздо легче воспроизводится аудиторией, тогда как метафорическая модель осмысления сложных связей прошлого и настоящего рассчитана в основном на академическую (левую) аудиторию.

Во второй части книги автор обращается к проблеме разграничения ресентимента и негодования (resentment). Он подробно рассматривает существующие варианты перевода и интерпретации этих понятий — их уравнивание или же разграничение в оригинальных текстах Г. Лебона, В. Зомбарта, Р. Мертона, А. фон Мартина, П. Слотердайка, М. Ферро и в их переводах (прежде всего на английский)[6]. Демерцис предлагает различать как сами понятия, так и стратегии использования этих политических эмоций левыми и правыми популистами. С его точки зрения, негодование представляет собой и аффект, и эмоцию (сюда относится классовое негодование), и метафорическую рефлексию о причинах и характере действий, которые нужны для исправления сложившейся несправедливости. Ресентимент же представляет собой аффективно-эмоциональную структуру, фиксирующую недовольство в уже готовых (нерефлексивных) формах и не предполагающую действий по исправлению несправедливости в будущем. Он опирается на метонимическую стратегию репрезентации травмы, напрямую соединяя личный опыт и воображаемые (национальные) сообщества. Таким образом, негодование и ресентимент наполовину пересекаются: в них присутствует политическое измерение (противопоставление своего и чужого), а моральное сообщество выстраивается в обоих случаях через валоризацию текущей несправедливости. Однако их темпоральные структуры принципиально различны: ресентимент делает ставку на уже произошедшую в прошлом несправедливость (травму), а для негодования важно наличие планов по исправлению этой несправедливости в будущем.

Обращаясь к работам Д. Юма, А. Смита, П. Стросона и Дж. Ролза, Демерцис пробует реконструировать генеалогию, или интеллектуальную историю, негодования как политической эмоции (еще более последовательно это делает Р. Шнайдер в своем исследовании, которое будет рассмотрено ниже). Эта попытка представляется весьма продуктивной. Но применительно к современному обществу концепции автора не хватает социологического или антропологического измерения — более развернутого анализа оттенков этого негодования/ресентимента в восприятии разных поколений и социальных групп[7].

Таким образом, исследование Демерциса принципиально отличается от книги Фишмана сразу в нескольких важных моментах. Во-первых, автор ставит вопросы

---

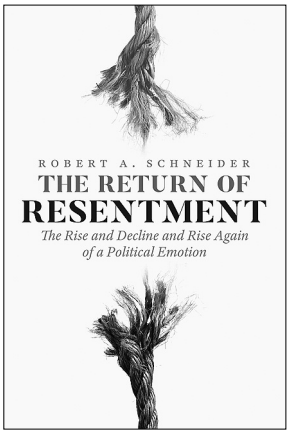
6 Например, английский перевод книги одного из лидеров знаменитой школы «Анналов» М. Ферро «Le ressentiment dans l'histoire» (2007) под заглавием «Resentment in History» (2010) предполагает уравнивание этих понятий. В этом контексте отдельной проблемой представляется перевод этих слов на русский язык. Например, в переводе книги С. Жижека «О насилии» (2008) «негодование» (resentment) превратилось в «ресентимент», а в названии книги Ф. Фукуямы — в «неприятие» (см.: *Жижек С.* О насилии / Пер. с англ. А. Смирнова, Е. Ляминой. М.: Европа, 2010. С. 69; *Фукуяма Ф.* Указ. соч.).

7 Показательно, например, что Демерцис вообще не ставит вопроса о гендерных различиях и причинах ресентимента. (Фишман же много пишет о феминизме, но уравнивает его со всеми другими социальными движениями эпохи модерна, то есть лишает специфики и собственного голоса.)

об интеллектуальной истории и политической социологии эмоций, а также об их исторической специфике и проблемах перевода. Во-вторых, он показывает прямую взаимосвязь политических различий, степени рефлексивности и темпоральных установок при анализе негодования/ресентимента. С этой точки зрения правые популисты побеждают сегодня еще и потому, что их отказ от будущего соответствует современному режиму историчности (А. Артог), а рефлексивность левых проигрывает, поскольку ищет крайне сложные стратегии репрезентации и эмоций, и образов будущего, ориентируясь не на массовую аудиторию, а скорее на академических экспертов.

Негодование: интеллектуальная и политическая история

В этом контексте интересна еще одна книга — «Возвращение негодования: взлет, падение и новый подъем политической эмоции» профессора Индианского университета Роберта Шнайдера. Автор рассматривает интеллектуальную историю понятия негодования (resentment) и политическую историю самой этой эмоции в эпоху модерна. По мнению исследователя, в текстах А. Смита и Д. Юма, Ф. Ницше и М. Шелера, Ф. Фанона и Ж. Амери, В. Браун и А. Хохшилд негодование как эмоция отрефлексировано в прямой связи, во-первых, с представлениями о справедливости, а во-вторых — с политическими дискуссиями четырех принципиально разных исторических периодов. Важно подчеркнуть историчность этой рефлексии, то есть меняющиеся эмоциональные коннотации и символическое кодирование эмоции, вербально маркировать которую (в том числе при переводе) приходится по-разному.



Первые две главы посвящены эпохе Просвещения и сентиментализма. Негодование рассматривается здесь в контексте самых разных социальных противоречий, но прежде всего — между растущей буржуазией и придворной аристократией. Обращаясь к определениям негодования в словарях XVII—XVIII вв., а затем к текстам Дж. Батлера, А. Смита и Д. Юма, Шнайдер убедительно показывает оправданность негодования в их восприятии: оно выступало неизбежным ответом на внешнюю несправедливость. Приставка *re-* в английском слове *resentment* и отсылка к латинскому корню *sentire* (чувствовать) предполагали повторяющуюся почти физическую реакцию на внешнее воздействие. Смит в первой части «Теории нравственных чувств» отмечал неизбежность и справедливость негодования (хотя и с определенными ограничениями): «Негодование может показаться нам справедливым и уместным не иначе как если оно будет сдержано и доведено до гораздо меньшей степени, чем какую получила бы эта страсть, естественно возбуждающая более всякой другой. <...> Человек, равнодушно переносящий оскорбление, не дающий отпора ему и не думающий об отмщении, вызывает наше презрение. Мы не можем разделять ни его равнодушия, ни его бесчувственности; мы объясняем его поведение малодушием, которое возмущает нас не менее, чем оскорбление его противника»[8]. Моральная философия в эпоху сентиментализма претен-

8 *Смит А.* Теория нравственных чувств / Пер. с англ. А.Ф. Грязнова. М.: Республика, 1997. С. 54—55. В этом переводе английское *resentment* на одной и той же странице переводится как «злоба», «опасения», «негодование» (с. 54).

довала на управление страстями и определение сбалансированных форм проявления эмоций (включая негодование) и социальных противоречий.

Третья и четвертая главы посвящены XIX в., когда сначала Великая французская революция и Наполеоновские войны, а затем революции 1830 и 1848 гг. и создание Парижской коммуны показали невозможность социального контроля эмоций и поддержания баланса между ними. Эти социальные конфликты усилили интерес к негативным эмоциям, центром которых благодаря Ницше и Шелеру стал выступать ресентимент, утративший прежние отсылки к поддержанию справедливости: «От желания мести через злобу, зависть и недоброжелательство к коварству — таков прогресс чувств и импульсов, вплотную подводящий к ресентименту»[9]. Важно подчеркнуть, что ресентимент для Шелера и Ницше не сводим к эмоциям — это извращенная *система ценностей*, точнее, их структурная девальвация, или «самоотравление души»[19]. Шелер подчеркивает проблемы с переводом понятия «ресентимент» на немецкий язык: «Мы пользуемся словом “ресентимент” не из особого предпочтения к французскому языку, а потому, что нам не удается перевести его на немецкий. <…> Наверное, немецкое слово “Groll” больше всего подходит для выражения основной части смысла данного слова. “Grollen” — это блуждающая во тьме души затаенная и независимая от активности “я” злоба, которая образуется в результате воспроизведения в себе интенций ненависти или иных враждебных эмоций и, не заключая в себе никаких конкретных враждебных намерений, питает своей кровью всевозможные намерения такого рода»[11]. Если в эпоху Просвещения негодование было ближе всего к гневу — четко осознаваемому, во многом оправданному, вызванному конкретным событием и направленным прежде всего на обидчика, то ресентимент у Ницше и Шелера отличает длительность, неосознанность и несвязанность с конкретным источником негативного воздействия.

Однако такое понимание ресентимента едва ли корректно распространять на всю эпоху модерна; по мнению Шнайдера, уже в 1950—1960-е гг. негодование и недовольство стали восприниматься и символически кодироваться совершенно иначе. В это время целый ряд ведущих западных (прежде всего американских) интеллектуалов — Д. Белл, Т. Парсонс, С. Липсет, Д. Рисмен, Р. Хофстедтер и др. — выступили с критикой маккартизма и «новых правых», стремительно набиравших популярность в условиях холодной войны, несмотря на экономические успехи демократов конца 1940-х гг. и наследие «Нового курса» Ф. Рузвельта. В сборнике «Новые американские правые» (1955) и его обновленном издании начала 1960-х гг. «Радикальные правые»[12] Белл и его коллеги объясняли успех маккартизма бессознательной реакцией значительной части общества на социально-экономические противоречия модернизации. Обращаясь к идеям Т. Адорно и Э. Фромма, они рассматривали бессознательное недовольство как основу авторитарных настроений, которыми правые активно манипулируют в своих прагматических интересах. Р. Хофстедтер в своей теории консенсуса не просто подчеркивал справедливость и эффективность деятельности государственных институтов США эпохи Рузвельта, но и трактовал конфликты как результат частных интересов консервативных элит, сотрудничество с которыми в условиях холодной войны представлялось контрпродуктивным, опасным и аморальным. Недовольство принадлежит тем, кто оказался на периферии

9 *Шелер М.* Ресентимент в структуре моралей / Пер. с нем. А.Н. Малинкина. СПб.: Наука, 1999. С. 16.

10 Там же. С. 13.

11 Там же. С. 10.

12 The New American Right / Ed. by D. Bell. N.Y.: Criterion Books, 1955; The Radical Right / Ed. by D. Bell. 2nd ed. Garden City; N.Y.: Dobleday, 1963.

модернизации, максимально «зримой» и активно обсуждаемой в годы экономического подъема и технологического оптимизма 1950—1960-х гг. Таким образом, либеральная «парадигма недовольства» оказывалась связана с представлениями о прогрессе и девелопментальным историзмом, противопоставляющим «устаревающее» прошлое оптимистическому горизонту ожидания будущего[13].

Впрочем, критика нагнетания социального недовольства со стороны правых была не единственным модусом осмысления негодования/недовольства в это время. Рефлексия о европейском колониализме и нацистском прошлом в текстах Ф. Фанона и Ж. Амери[14] сопровождалась бурным негодованием, которое противилось примирению, поиску эмоционального баланса или консенсуса. Трудное прошлое здесь нужно было не просто проработать и отрефлексировать, как предлагали сторонники психоанализа и исследователи культурной травмы, — оно сохраняло свой эмоциональный потенциал для борьбы с несправедливостью. «Случившегося не воротишь. А вот с тем, что *это случилось*, просто так примириться нельзя. Я протестую, я восстаю — против своего прошлого, против истории, против современности, которая замораживает прошлое в виде истории и, стало быть, самым возмутительным образом его фальсифицирует. <...> Эмоции? Пусть так. А кто сказал, что просвещение должно быть лишенным эмоций? Я-то полагаю, что как раз наоборот. Просвещение справится со своей задачей, только если примется за дело со страстью», — писал Амери в 1966 г.[15] По мнению Шнайдера, эта установка на справедливое негодование/недовольство сохранялась и позднее — в работе Комиссий по установлению истины и примирению, которые начиная с 1980-х гг. были созданы для восстановления прав граждан, пострадавших от диктатур в Чили, ЮАР, Индонезии и многих других странах[16]. С этой точки зрения не только дискуссии о культурной травме, которые важны для Демерциса, но и культурная память сохраняет негодование как важный элемент неприятия несправедливости. «Негодование — это модус памяти, гарантирующий, что грехи прошлого не будут преданы забвению» (с. 124).

Наконец, еще один модус политического недовольства, распространенный в конце 1960-х гг. и доживший до современности (переживающий «новый рост», как сказано в названии книги Шнайдера), — это недовольство «молчаливого большинства» американского среднего класса, проголосовавшего в 1968 г. за кандидата республиканцев Р. Никсона, с которого, по мнению Шнайдера, начинается господство неолиберализма. Негодование и ресентимент — слишком сильные слова для характеристики этой политической эмоции. В ее основе лежит не столько осознанное недовольство, сколько недифференцированное *неприятие* Других (феминисток, гомосексуалов, мигрантов) как часть политик идентичности в смысле Фукуямы[17]. Такое неприятие Других трудно назвать ресентиментом, подчиняющим себе все остальные эмоции и трансформирующим ценности в смысле Ницше или Шелера. И оно лишь частично повторяет манипуляции эмоциями эпохи маккартизма. Классик социологии эмоций А. Хохшилд в известной работе об активи-

13 См.: *Олейников А.* Время истории // Логос. 2021. № 4. С. 5—30.

14 См., в частности: *Амери Ж.* Ресентимент // Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания: попытки одоленного одолеть / Пер. с нем. И. Эбаноидзе. М.: Новое издательство, 2015. С. 109—138.

15 Там же. С. 15.

16 О работе некоторых из них подробно пишет Н. Эппле во второй главе кн.: *Эппле Н.* Неудобное прошлое: память о государственных преступлениях в России и других странах. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

17 *Фукуяма Ф.* Указ. соч.

стах Движения чаепития в Луизиане «Чужие на своей земле: гнев и скорбь американских правых» (2016)[18] убедительно показывает вполне прагматические и достаточно гетерогенные основания такого социального недовольства. «Пять лет, с 2010 по 2015 г., Хохшилд работала в регионе Байу (дельте Миссисипи. — *Ф.Н.*), которому развитие нефтехимической промышленности нанесло огромный экологический ущерб, сильно повлиявший на здоровье и качество жизни местных жителей. Большинство местных охотно признавали эти проблемы, но — и в этом "великий парадокс", к которому Хохшилд регулярно возвращается в ходе своего исследования, — очень немногие из них поддерживают экологические движения за охрану окружающей среды. И практически все отвергают федеральную политику, которая могла бы повлиять на ситуацию. Их недовольство любой активностью правительства сочетается с презрением к государственным программам в целом, и особенно к социальным "подачкам"» (с. 172). Хохшилд подчеркивает, что это недовольство разделяют представители разных социальных групп: часть среднего класса, связанная с разрушающей жизнь региона нефтехимической промышленностью; разочаровавшиеся в социальной мобильности рабочие, которые не хотят менять свой социальный статус; противопоставляющие местные интересы и политику центра фермеры. В этом смысле современный кризис неолиберализма принципиально отличается от ситуации начала 1950-х и 1960-х гг., когда успехи демократов в строительстве общества благосостояния были вполне очевидны. Современное недовольство/неприятие представляется Шнайдеру гораздо более гетерогенным, поскольку связано с разными (но все же скорее правыми) идентитарными сообществами. Инцелов, адептов «нового/культурного расизма», сторонников имперского мышления в России или Турции, религиозных фундаменталистов в разных странах объединяет антагонистическое противопоставление своих и чужих, но разделяют множество тактических вопросов и понимание декларируемых целей.

Шнайдер считает, что попытки теоретически осмыслить специфику этой новой волны неприятия/негодования/ресентимента, предпринимаемые Браун, Фукуямой, Хохшилд и другими известными авторами, не очень продуктивны сразу по нескольким причинам. Во-первых, критика современного правого популизма и политик идентичности уже не может опираться на теорию модернизации, то есть рассматривать недовольство неолиберализмом как бунт ностальгирующих по ушедшему прошлому и оставшихся на обочине глобализации провинциалов и ретроградов. В условиях кризиса самой идеи будущего без переосмысления надежды (тоже наполовину эмоции, а наполовину рациональных ожиданий) такая критика не работает. А во-вторых, критика идентитарных сообществ должна уточнить свое понимание бессознательных или аффективных механизмов, задействованных в современном правом популизме, поскольку психоаналитическая традиция не очень для этого подходит, а поворот к аффекту так и не выработал внятных стратегий социального анализа[19]. Наконец, эта критика существенно недооценивает историчность структур ощущений (Р. Уильямс), или эмоциональных режимов (У. Редди), которые требуют и полевых антропологических исследований, и более теоретического осмысления в рамках интеллектуальной истории и культурной истории, фиксирующих отличия современности от эпохи маккартизма.

Таким образом, главная проблема, которая интересует Шнайдера, — это отсутствие в современных гуманитарных исследованиях работающей концепции объяс-

---

18 *Hochschild A.R.* Strangers in Their Own Land: Anger and Mourning on the American Right. N.Y.: The New Press, 2016.

19 См.: *Кобылин И.И., Николаи Ф.В.* Нужен ли историкам «поворот к аффекту»? // Диалог со временем. 2020. № 72. С. 37—48.

нения и символического кодирования гетерогенного негодования/недовольства/неприятия. Ключевую роль в этом культурном переосмыслении должны сыграть не столько философы (как в эпоху Просвещения и в XIX в.) или социологи (как в 1950—1960-е гг.), сколько антропологи и исследователи интеллектуальной истории эмоций. Причем речь не только о чувстве негодования, но и о надежде, о чувствах справедливости, солидарности и счастья. Такая связка интеллектуальной истории и политической социологии эмоций максимально приближается к идее «практического прошлого» Х. Уайта, поскольку предполагает использование прошлого для формирования этической (и политической) позиции по отношению к различным сообществам и событиям в настоящем и возможном будущем[20]. В этом смысле позиция Шнайдера принципиально не совпадает с тезисом Фишмана, согласно которому ресентимент характерен для эпохи модерна в целом. Интеллектуальная история показывает существенные разрывы в его генеалогии, а также объясняет его смещение вправо как следствие социальной трансформации общества риска, вызванного неолиберализмом растущего социального расслоения и отсутствия внятных культурных альтернатив, которые предлагались бы левыми. С этой точки зрения понятие ресентимента не вполне подходит для анализа современных политических эмоций; точнее, оно требует серьезных уточнений и дифференциаций, без которых оказывается пустым, почти ничего не объясняющим.

* * *

Три рассмотренные книги позволяют взглянуть на современный рост правого популизма с трех разных в дисциплинарном плане сторон: с точки зрения политической философии, социологии эмоций и интеллектуальной истории. Кроме того, их авторы по-разному оценивают соотношение эмоций и символически кодирующих их понятий: Л. Фишмана интересует исключительно понятие ресентимента, Н. Демерциса — скорее политические эмоции негодования, а Р. Шнайдера — их соотношение. Сравнение этих подходов и их социально-политических импликаций интересно не только само по себе, но и в рамках критики побеждающей сегодня модели артикуляции негодования/ресентимента, работающей на поддержание антагонистических политик идентичности. При этом важно не упрощать сложную работу коллективных эмоций и механизмов их культурного кодирования, не сводить их к простым оппозициям («элиты — народ», «правые — левые»). Необходимо признать историчность взаимосвязи социальных эмоций, ценностных установок и маркирующих их понятий. Кроме того, нужны масштабные полевые социологические и антропологические исследования, которые позволили бы подробно картографировать специфику форм проявления негодования, ресентимента и недовольства (как и чувств справедливости, надежды и солидарности) в различных сегментах современных обществ. Для разработки гипотез и исследовательского инструментария подобных проектов рецензируемые работы представляются предельно актуальными. Кроме того, они могут быть полезны и для выработки «фабул», или нарративных схем, символического кодирования справедливого недовольства многочисленными социально-политическими проблемами современного общества, — переводу этого недовольства и негодования из эмоциональной сферы в более отрефлексированную критику. Говоря о формировании детской ли-

20 *Уайт Х.* Практическое прошлое / Пер. с англ. К. Митрошенкова, А. Арамяна. М.: Новое литературное обозрение, 2024. Также см.: *Олейников А.* Хейден Уайт как публичный историк // Новое литературное обозрение. 2019. № 1. С. 95—105.

тературы в 1920-е гг. и проецируя эту полемику на современное отношение к травмам прошлого (и настоящего), С. Ушакин отмечал в одном из интервью: «В этих дебатах не самые последние люди участвовали: Луначарский, Горький, младоформалисты. И вот что любопытно: выход искался как раз в поиске приемлемых схем, не столько содержательных, сколько формальных. Лидия Гинзбург так прямо и писала: нужен фабульный схематизм, нужна наглядность. <…> Нужен фабульный костяк; условно говоря, чтобы было понятно, кто, кого, когда и за что. Ситуация сегодня, на мой взгляд, похожая — нужна внятная картинка. А картинки нет. Точнее — нет картинки, через которую факты прошлого отфильтровались не то чтобы в фабулу, а хотя бы в узнаваемый сюжет»[21]. Сегодня, когда «“массовая аудитория” отдана на откуп массовой же культуре»[22], важной задачей публичной истории и антропологии коллективных эмоций может стать не только критика правого популизма, но и выработка новых нарративных схем кодирования ощущений недовольства, обиды, негодования и уточнение представлений самых разных социальных групп о счастье, надежде и справедливости.

21 *Ушакин С.* «Мы у прошлого не учимся, мы им живем»: Беседа И. Костериной с С. Ушакиным // Неприкосновенный запас. 2015. № 4. С. 161.

22 Там же.

Вера Мильчина

Блестящий донос на просвещение

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_401

Maistre J. de. Quatre chapitres sur la Russie / Édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes.

Paris: Vagabonde, 2024. — 222 p.

Жозеф де Местр (1753—1821) — один из видных представителей консервативной мысли начала XIX в., отличается от своих единомышленников и современников, таких, например, как Луи де Бональд, прежде всего формой своих сочинений. Местр писал так, что его стилистическому блеску и напору очень трудно противостоять, даже если не разделяешь его идеи. В России же к Местру всегда проявляли особый интерес. Ведь он прожил четырнадцать лет (1803—1817) в Санкт-Петербурге, где был полномочным послом сардинского короля Виктора Эммануила I, а свои философские, теологические и политические идеи изложил в изданной посмертно (1821) книге под названием «Санкт-Петербургские вечера», которая открывается поэтическим описанием петербургской белой ночи и памятника Петру, чья «страшная десница и поныне простерта над головами потомков, теснящихся вокруг царственного монумента, — и не постичь, глядя на эту бронзовую длань, грозит она или защищает»[1] (фрагмент, считающийся одним из текстов, вдохновлявших Пушкина при создании «Медного всадника»). За четырнадцать лет Местр завязал в Петербурге немало знакомств среди русских аристократов и сановников; в число его собеседников входили, в частности, министр народного просвещения граф А.К. Разумовский и обер-прокурор Синода, начальник Главного управления духовных дел иностранных вероисповеданий князь А.Н. Голицын[2]. Выходя за рамки строго дипломатических обязанностей, Местр использовал эти знакомства для того, чтобы попытаться оказать влияние (как ему казалось, благотворное) на императора Александра I, а следовательно, на внутреннюю политику России. С этой целью он написал несколько сочинений, прежде всего «Пять писем о народном образовании в России» (лето 1810 г.), адресованных графу Разумовскому, и «Четыре главы о России» (декабрь 1811 г.), негласно обращенные непосредственно к императору. Сочинения эти были опубликованы через много лет после написания: «Пять писем…» в 1851 г., «Четыре главы…» — в 1859-м. После этого «Четыре главы» были переизданы еще раз — в восьмом томе лионского собрания



1 *Местр Ж. де.* Санкт-Петербургские вечера / Пер. с фр. А.А. Васильева под ред. А.Г. Терехова. СПб.: Алетейя, 1998. С. 8.

2 Комментатор французского издания Пьер Глод называет Голицына министром духовных дел, допуская небольшой анахронизм: Министерство духовных дел и народного просвещения было учреждено только в 1817 г., когда Местру пришлось покинуть Россию; впрочем, Глод здесь следует за самим Местром, который в донесениях сардинскому королю именовал князя именно так — министром.

сочинений Местра (1884), куда вошла и примыкающая к ним «Записка о свободе народного образования». Нынешнее французское издание «Четырех глав...» — третье по счету и первое научное: текст выверен по рукописи и снабжен вступительной статьей «Макиавелли от теократии»[3], по объему равняющейся самому сочинению Местра, а также подробными примечаниями, в которые вошли и реальный комментарий, и библиографические уточнения, и «параллельные места» из других работ Местра[4].

Уже в «Записке о свободе народного образования», врученной князю Голицыну 6 октября 1811 г. для передачи императору (свобода в понимании Местра заключалась в данном случае прежде всего в том, чтобы не препятствовать педагогической деятельности в России иезуитов и позволить им открыть здесь независимую академию или университет), Местр намекал:

> Сегодня не подлежит сомнению, что *вот уже три столетия существует в Европе тайная сила, которая трудится неустанно ради низвержения христианства и христианских престолов*. Кто не знает этого, не знает ничего. Но вот чего не знает никто — что держава, подвергающаяся в настоящее время атакам самым страшным и самым изощренным, — это Россия; ее атакуют сильнее всего, и она от этих атак менее всего защищена (с. 10—11).

И прибавлял: «Может это быть показано в особливой записке, коль скоро изъявлено будет желание ее получить» (с. 12).

Александр намек понял и такое желание изъявил. Записка, законченная 16(28) декабря 1811 г.[5] и врученная императору князем А.Н. Голицыным[6] в феврале следующего года, состояла, как и явствует из названия, из четырех глав: 1) «Свобода»; 2) «Наука»; 3) «Религия»; 4) «Иллюминатство», а также Приложения к четвертой главе и Заключения. В отличие от «Пяти писем...» и «Записки о свободе народного образования», которые в России распространялись в копиях, «Четыре главы...» были рассчитаны исключительно на прочтение монархом, в полном соответствии с установками иезуитов, которые были предметом неизменного восхищения Местра, и масонов, с которыми он был близок в юности: и те и другие считали, что в обязанности мыслителя входит «поучение государей», но происходить оно должно втайне: «...есть множество вещей, которые государь исполнит лучше, если сохранит их в сердце своем и уподобится Природе, которое все делает, но ни-

---

3 Выражение французского писателя румынского происхождения Эмиля Чорана, которого у нас принято транскрибировать так, хотя во Франции его, разумеется, именуют Сьораном (Cioran).

4 «Четыре главы» были однажды напечатаны по-русски (*Местр Ж. де*. Четыре неизданные главы о России. Письма русскому дворянину об испанской инквизиции / Пер. с фр. А.П. Шурбелёва. СПб.: Владимир Даль, 2007). Перевод добротный, однако порой обремененный лишними словами и некоторыми неточностями (так, упоминаемое у Местра *vin ardent* Шурбелёв переводит как «горячее вино», между тем русские мужики если что и пили, то не глинтвейн; имеется в виду просто водка), поэтому ниже я привожу цитаты из сочинения Местра в своем переводе.

5 Дата, стоящая в конце рукописи; это уточнение следует учесть всем, кто впоследствии будет писать о «Четырех главах...»; до сих пор считалось на основании донесения Местра сардинскому королю от 31 октября (12 ноября) 1811 г., что «Четыре главы...» написаны в *октябре* 1811 г.

6 А не Разумовским, как считал сын Местра Родольф, впервые опубликовавший «Четыре главы...»; Глод подробно обосновывает это мнение, идя, как он сам указывает, следом за М. Степановым (псевдоним А. Шебунина), автором статьи, опубликованной в «Литературном наследстве» (1937. Т. 29/30).

когда не говорит заранее: я это сделаю» (с. 140). Местру же как сардинскому дипломату приходилось держать свой трактат в секрете даже от собственного короля: он сообщал, что не сумел найти надежного переписчика и потому не может послать Виктору-Эммануилу текст своего сочинения, на самом же деле ему просто не хотелось показывать, как далеко он зашел в наставлениях иностранному государю.

Попробую коротко изложить содержание глав.

1. Свобода — это то, чего человек после грехопадения не достоин; он развращен, не способен желать добра, если им не руководят богопомазанные государи. Споря с Руссо, который утверждал, что человек рождается свободным, Местр преподносит в качестве непререкаемой истины: «...человек вообще, если он предоставлен сам себе, так злонравен, что не годен для свободы» (с. 103). В особенности же не готовы к свободе русские крепостные крестьяне; в настоящее время каждый помещик следит за порядком в своем поместье и держит своих крепостных под контролем, если же дать им свободу, одних законов не хватит, чтобы удержать крестьян от смуты и бунта. Это могла бы сделать религия, но статус и образование православного духовенства не позволят ему исполнить эту роль, тем более что русские — народ страстный, они умеют *желать* (качество, вызывающее у Местра восхищение и едва ли не зависть, но одновременно и тревогу). «Если бы можно было запереть русское желание в крепость, оно бы эту крепость взорвало» (с. 111)[7], а православная религия усмирять эти желания еще не научилась: «Крестьянин, возможно, скорее умрет, чем съест скоромное в постный день, но если надобно подавить страсть — тут на него рассчитывать не приходится» (с. 110). Поэтому спешить с освобождением крестьянства ни в коем случае не стоит: нужно положиться на время, «первого министра Господа в земном мире» (с. 27) и природу, а там, глядишь, какие-нибудь обстоятельства сами приведут к этому освобождению: «Все совершится без шума и бедствий, как совершаются в нашем мире все великие вещи» (с. 115).

2. Науки, прежде всего науки естественные, но также история или география — это все то, чего государь должен сторониться и от чего должен уберегать своих подданных, поскольку они превращают человека в существо «горделивое, охмеленное самим собой и собственными идеями, врага всякой субординации, ненавистника всех законов и установлений, врожденного адепта любых новшеств» (с. 119). Науки взращивают в людях низших сословий безграничное честолюбие и тем расшатывают устои государства, как это произошло во Франции в конце XVIII в. А тем, кто собирается управлять людьми, наука не нужна и даже вредна, потому что ученые к этому вовсе не способны; здесь принесет пользу только изучение классической изящной словесности. Понятно, что эта глава направлена в первую очередь против реформ Сперанского, который предлагал включить в экзамены на чин испытания по самым разным наукам. Не то чтобы Местр желал вообще изгнать науки из жизни России, но поскольку, с его точки зрения, никакого равенства в обществе не существует и существовать не может, каждое сословие должно изучать только то, что ему полезно в его нынешнем состоянии, и не пытаться узнать лишнее: простодушное невежество куда лучше дурного использования премудрости, вычитанной в книгах. Вообще книги должны попадать в руки далеко не ко всем; Местр очень одобряет тот факт, что трактат Мефодия, архиепископа тверского, написан и напе-

---

7 Фраза, ставшая известной задолго до публикации «Четырех глав...», потому что ее услышала от Местра в Петербурге Жермена де Сталь и привела, не называя фамилии, как слова «человека выдающегося ума» в своей книге «Десять лет в изгнании» (1821), а затем по ее книге эти слова процитировал Астольф де Кюстин в своей «России в 1839 г.» (см.: *Кюстин А. де.* Россия в 1839 году. СПб.: Азбука-Аттикус, 2020. С. 576, 965).

чатан на латыни, ибо «все книги такого рода и многие другие должны становиться известны тем, кому их знать надлежит, немедля, всем же прочим — со временем или вовсе никогда» (с. 135). Местр и сам, несмотря на свои глубокие и широкие познания, аттестует себя прежде всего как «экспериментального политика» (с. 116), для которого исторический опыт и здравый смысл важнее любых абстрактных теоретических построений.

3. Глава «Религия» — гневное обличение протестантизма, вред которого очевиден уже по одному его названию: если католическая церковь учит свою паству повиновению верховной власти, как церковной, так и светской, то протестанты с их проповедью свободы критического мышления эту власть расшатывают; они всегда только и делают, что протестуют (формулировка, которую Местр охотно повторял при любом разговоре об этом изводе христианства, в частности в своем трактате «О папе»). Православная церковь, уверен Местр, только выиграет от союза с католической, а от протестантов русскому государю следует держаться подальше и ни в коем случае не допускать их к воспитанию юношества, что, к ужасу и негодованию Местра, происходит в России сплошь и рядом: «…немецкое воспитание <…> *просачивается* в Россию, точно яд, и наносит невообразимый урон» (с. 134). Местр представляет дело так, что, предлагая православному монарху всячески приветствовать развитие в его стране католического культа, он выступает исключительно как беспристрастный и доброжелательный наблюдатель, заботящийся лишь о благоденствии России; меж тем на самом деле им в гораздо большей степени двигал католический прозелитизм, причем не только теоретический, но и практический: немало русских дворян и прежде всего дворянок в 1800—1810-е гг. обратились в католичество из-за общения с Местром. В первую очередь, как справедливо отмечает Пьер Глод, Местра волнуют интересы католической церкви (что он, впрочем, объясняет тем, что именно она стоит на страже монархического порядка, кажущегося ему единственно правильным и спасительным).

4. И наконец, четвертая глава — «Иллюминатство»[8]. Если в предыдущей главе основными врагами существующего порядка были представлены протестанты, то здесь речь идет о врагах еще более могущественных, потому что действующих более скрытно и более изощренно. Это не обычные масоны, чью деятельность Местр считает даже полезной для самосовершенствования причастных, но члены «проклятой секты» иллюминатов, в самом названии которой уже заложена идея света, проливаемого на старинные предрассудки, то есть просвещения, а просвещение, по Местру, и есть главное орудие разложения существующего порядка (см. главу о науке). В четвертой главе конспирологическое, выражаясь современным языком, мышление Местра разыгрывается во всю мощь: иллюминаты, плод «прививки современного философизма к протестантизму» (с. 150), в союзе с евреями (куда ж без этого?) опутывают монархические государства тайными сетями с целью подорвать их основы.

Пьер Глод обрисовывает в своей вступительной статье основные риторические средства, с помощью которых Местр рассчитывает повлиять на своего коронованного читателя. Во-первых, это безапелляционные суждения, которые никак не аргументируются и которым предлагается верить безоговорочно, просто потому что это истины, известные всем испокон веков: «…ни одной нацией невозможно управлять только с помощью законов, этого никогда не случалось и никогда не случится» (с. 109). Максимы такого рода вводятся словами «всегда», «никогда», «всякий раз,

8 В переводе А.П. Шурбелёва почему-то «О просвещении», хотя Местр употребляет здесь слово *Illuminisme*, а не *Lumières* и при всей своей ненависти к просветительской философии XVIII в. осуждает прежде всего членов «секты» иллюминатов.

когда» и проч.; иногда за ними следует пояснение: «Это так очевидно, что не заслуживает особого пояснения» (с. 117). Максимы Местра носят обобщающий характер, но форма их почти всегда по-местровски эффектна; он охотно играет повторами слов и ошеломляет парадоксами: «Никогда ни одним большим народом невозможно было править с помощью правительства»; лишь потом следует пояснение: «только правительства» (с. 112) или «В малых дозах наука — благо, в больших — яд» (с. 128). Ненависть Местра к философам XVIII в. носит не только теоретический характер; он сам предпочитает абстрактным построениям яркие образы, почерпнутые из материального мира: «Свобода произведет на темперамент русских людей то же действие, какое водка производит на человека, к ней не привыкшего» (с. 114). Утверждение, что помещики могут лучше управлять своими крестьянами, чем стали бы управлять ими губернаторы, Местр подкрепляет следующим тезисом: «Конь всегда лучше слушается хозяина, чем путника, который оседлал его на час или два» (с. 112). А необходимость соблюдать осторожность в освоении наук доказывается следующей сценкой: «Наука — порядочная женщина, которая не поддается насилию; она отдается сама. Надобно взять ее в жены, а перед тем долго за ней волочиться» (с. 128). Или другой сценкой, не менее наглядной: «Трудности, отделяющие нас от овладения науками, можно представить в виде глубокого рва, отделяющего нас от прекрасного дворца. <…> но тот, кто попытается перепрыгнуть через ров, не имея для этого сил, не сможет спокойно воротиться домой; он упадет в ров и, если не утонет, будет освистан» (с. 121—122)[9]. Максимы Местра отличаются не только своей выразительностью, но и тем, что хотя он и заверяет адресата-императора в «живейшей привязанности к его любезной и августейшей персоне» (с. 177), он нередко, обращаясь к нему, употребляет императивные конструкции: «Да не переступит профессор-протестант порога ни одной семинарии, ни одной школы, ни одного университета греческого или латинского вероисповедания» (с. 139—140). Местр умен и прекрасно знает, какие аргументы могут противопоставить ему люди иных убеждений; он приводит их и немедленно категорически опровергает. Он задает сам себе вопрос от лица этих несогласных: что общего у талантов с наследственным правлением? Ведь по наследству престол может попасть к безумцу или злодею. Но для Местра тут проблемы нет; он отвечает воображаемому оппоненту: «Нет ничего естественнее, лучше, прочнее, что наследственная монархия, и нет ничего хуже, чем монархия иная» (с. 126). Почему? Потому что.

После прочтения «Четырех глав…» становится вполне понятен смысл эпитета «охранительный». Местр наставляет императора, которому, хотя это и не объявлено в тексте напрямую, адресованы «Четыре главы…», направляет его, предостерегает. Он ставит себя в позицию ментора, однако ментор это своеобразный. Его главное орудие — страх; он постоянно пугает императора-адресата. Он пугает его появлением вследствие освобождения крепостных крестьян «университетского Пугачева» (с. 114). Он пугает его наступлением «духа века сего», который «проникает отовсюду в страну, жившую прежде в древней простоте. Везде рождаются секты: иные нелепы, иные опасны, иные чудовищны. Философизм, который не брезгует ничем, пользуется для истребления христианства наукой, которую обрушили на Россию. <…> Ни один государь не находился еще в такой опасности, какая грозит императору российскому: чудовищная секта, захватившая нынче Европу, уподоб-

9 О местровской привычке описывать явления духовного мира с помощью метафор и сравнений, почерпнутых из мира материального, см.: *Мильчина В.А.* «И вечные французы…»: одиннадцать статей из истории французской и русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 8—27.

лена может быть ядовитому растению, которое еще ядовитее становится при пересадке в новую почву» (с. 131, 133). Он пугает императора порчей нации по вине злокозненных наук: «Каждый подданный государя, который приобщится к наукам, отдалится от религии; национальный характер изменится к худшему; тот христианский фатализм, который двигал русским солдатом и делал его наилучшим в мире, исчезнет; солдат примется рассуждать, а следственно, станет опаснее для своего повелителя, нежели для противника, и проч., и проч.» (с. 141). Он пугает императора всесилием иллюминатов, которые «заручались поддержкой янсенистов в борьбе против папы, поддержкой якобинцев в борьбе против королей и поддержкой евреев в борьбе против христианства в целом: иллюминатство — это чудовище, составленное из всех прочих чудовищ, и если мы не убьем его, оно убьет нас» (с. 155), а в довершение всего «величайший и ужаснейший талант этой проклятой секты» заключается в том, что они «ставят государей себе на службу ради того, чтобы их погубить» (там же). Члены секты, заверяет Местр, запугивали государей «вымышленными опасностями», но сам-то он указывает на опасности настоящие. Наконец, он пугает императора цитатами из протестантских философов, утверждающих, что люди имеют право сопротивляться с оружием в руках тому монарху, который посягает на их законные права: «Вскоре университеты, *уже ставшие протестантскими или становящиеся таковыми*, познакомят с этими сочинениями раскольников, и те бесспорно сочтут их превосходными» (с. 171).

Пьер Глод сделал свою работу образцово: насколько Местр пристрастен и склонен заменять аргументы безапелляционными приговорами, настолько Глод бесстрастен и лишь считанное число раз позволяет себе оценочные суждения. Например, процитировав уверения Местра в том, что в его рассуждениях «нет и толики духа партии», Глод прибавляет, что это, конечно, невозможно прочесть без улыбки. Что более серьезно, погружая «Четыре главы…» в исторический контекст, Глод не только обрисовывает для французского читателя российскую общественно-политическую ситуацию начала XIX в., но и выстраивает с помощью исторической контекстуализации своеобразную защиту Местра. Он признает, что хладнокровные до жестокости рассуждения Местра могут показаться отвратительными[10]. Однако, продолжает он, следует помнить, что все это написано после Французской революции, и жестокость Местра не более чем ответ на жестокость революционеров. И следовательно, Местр не предшественник идеологии тоталитаризма, как считал, например, Исайя Берлин, а всего лишь апологет монархии авторитарной, но толерантной. Сходным образом Глод старается защитить Местра от обвинений в антисемитизме: конечно, в главе об иллюминизме евреи представлены едва ли не главными действующими лицами «проклятой секты» или, во всяком случае, ее самыми деятельными помощниками, но тут, по мнению Глода, в Местре говорит традиционная христианская нетерпимость к иудаизму, так что нет оснований видеть в нем единомышленника тех антисемитов, которые создавали и распространяли «Протоколы сионских мудрецов».

Глод порой встает на защиту издаваемого автора, но в основном, как уже было сказано, сохраняет спокойствие и бесстрастность. С тем же спокойствием и лаконизмом он в самом конце своей вступительной статьи объясняет причины, по которым решил именно сейчас переиздать «Четыре главы…». «Сейчас, — пишет он, — русское общество вновь вспомнило — к счастью или, что более вероятно, к не-

10 Показательный пример: сообщив, что, согласно Тациту, в Древнем Риме однажды казнили разом четыреста рабов, поскольку закон требовал умерщвлять всех рабов римского гражданина, убитого в своем доме, Местр хладнокровно замечает: «Речи, произнесенные по сему поводу в Сенате, крайне любопытны» (с. 105).

счастью — об антизападном консерватизме и традиционных ценностях» (с. 99), и сквозь призму местровской мысли можно разглядеть «соблазны и надрывы, которые вызревали в это обществе еще в ту далекую пору» (там же). Впрочем, историческому контексту сочинения Местра Глод уделяет гораздо больше внимания, чем контексту актуальному, которому посвящает всего один абзац.

Сдержанность Глода достойна уважения, однако возникает желание вернуть Местру Местрово и взглянуть на его систему суждений и доказательств с чуть меньшим хладнокровием. В сущности, «Четыре главы…» — образцовый, стилистически блестящий (как всегда у Местра) донос на саму идею развития[11] и в то же самое время апология стагнации и стабильности: не нужно делать ничего ни для развития наук, ни для освобождения крестьян; от этого один вред; природа всему голова, все, чему суждено развиться, разовьется само постепенно. А что нужно делать? Следить и давить. Следить за нарушениями порядка, установленного от века; давить — нарушителей. А оттого, что донос этот написан блестяще и при отсутствии доказательности сохраняет убедительность, он ведь еще опаснее.

Впрочем, несмотря на весь блеск, в России Местр потерпел неудачу: Александр выслал ненавистного ему Сперанского, но и его, Местра, себе в советники не взял. Милых сердцу Местра иезуитов выслали из Петербурга в самом конце 1816 г., а из России — в 1820-м. Самому Местру пришлось покинуть Петербург в 1817 г. Местр, конечно, был глубокий и яркий мыслитель, и недаром его наследию посвящены многочисленные статьи и монографии. Но не случайно в конечном счете вышло так, что чаще всего его вспоминают в связи со страшной страницей из первой беседы «Санкт-Петербургских вечеров» — апологией палача как фигуры, на которой держится общество.

11 В тексте есть и вполне конкретные доносы: Местр перечисляет сочинения, которые напечатаны в России с разрешения цензуры, однако содержат вещи, с его точки зрения, крамольные и святотатственные (с. 134). Он, правда, пересказывает их содержание, не приводя названий, но, судя по тому, что их удалось более или менее точно идентифицировать сегодняшнему комментатору, современники Местра тем более могли справиться с этой задачей.

Ольга Дмитриенко

«Ключи» к набоковскому коду

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_408

Воронина О. Тайнопись: Набоков. Архив. Подтекст.

СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. — 584 с. — 1500 экз.

В интервью Э. Тоффлеру для журнала «Плейбой» (1963) на вопрос о том, почему писатель коллекционирует разрозненные цитаты и образы, Набоков дал самоироничный «орнитологический» ответ: «…на очень ранней стадии развития романа у меня появляется сильное желание запасаться соломинками и пухом и глотать камешки»[1]. Фрагментарность — уникальная особенность набоковского литературного архива: на каталожных карточках хранятся наброски, наблюдения, выписки из журналов и научных трудов по разным специальностям в зависимости от темы будущего романа. Литературный архив Набокова переносит исследователя в самое начало творческого процесса и вкупе с откровениями архива биографического позволяет увидеть то волшебство, которое этот процесс сопровождает: «весь этот переплет случайных мыслей <…> изнанк<у> великолепной ткани, с постепенным ростом и оживлением невидимых <…> образов на ее лицевой стороне»[2].



Автор книги «Тайнопись: Набоков. Архив. Подтекст» называет свой путь научного познания «опытом архивной интерпретации» (с. 4), она соединяет имманентное истолкование сочинений Набокова, обращаясь к черновикам и подготовительным записям, и историко-генетический подход, основанный на исследовании дневников, писем и рукописей лекций корнельского курса Набокова «Шедевры мировой литературы». Такое взаимопроникновение и взаимопроверка источников позволяет ей создать оригинальные интерпретации самых загадочных рассказов Набокова «Ultima Thule», «Сестры Вэйн», «Ланс», романов «Камера обскура», «Под знаком незаконнорожденных», «Пнин», последней главы автобиографии Набокова, обнаружить проясняющие подробности во многих других текстах, например в «Лолите» выявить прототип одного из персонажей и расшифровать «*призрачный*» и «*роковой*» числовой код «28.3.22» (с. 343).

В первой главе представлен текстологический анализ отрывка черновой редакции окончания «Камеры обскура», отвергнутого автором. В ней ослепший в прямом и метафорическом смыслах Кречмар убивает Магду, погубившую его «полудевочку, полувасилиска» (с. 58), надеясь на то, что ее смерть поможет ему прозреть. В окончательной редакции Набоков предпочел сделать так, чтобы Кречмар погиб от выстрела Магды, отказавшись от стереотипов авантюрного романа

1 *Набоков В.В.* Интервью в журнале «Playboy», 1964 // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода: В 5 т. / Сост. С.Б. Ильина и А.К. Кононова. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 3. С. 573.

2 *Набоков В.В.* Дар // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 4. С. 489.

о ревности и мести. Воронина задается вопросом: чем же такая концовка не устроила автора? — и находит несколько ответов. «Моральный кодекс» авантюрного романа обосновывает право на убийство страдающего, доведенного до отчаяния любовника. Но в таком случае Магда обретает статус жертвы: раненая, в черновике она оказывается не чудовищем, а ребенком, ощутившем боль. Исследовательница полагает, что «стратегии сочинительства Набокова укоренены в его нравственных убеждениях» (с. 68), и потому он отказал Кречмару в праве на месть, изменил исход романа, метафизически открывая повествование. Залогом будущего инобытия героя становится усиливающийся к финалу мотив синевы — «блаженство видеть голубизну» (с. 81), который в авторском переводе на английский оказывается синонимом прозрения. Гибель Кречмана Воронина считает метафизическим ключом к роману. Автор дарует герою «выход из “камеры” <…>, в котор<ую> его загнала сначала страсть, а потом страдание» (с. 72), он разворачивает сюжет в сторону духовного просветления погибшего и «его новой жизни по ту сторону романного горизонта» (с. 84).

В черновике немало реминисценций из литературных произведений о ревности и мести («Отелло», «Гамлет», «Кармен») — убийство неверной героини в финале стало бы повторением известного сюжета и не позволило бы писателю обыграть название романа, содержащее указание на оптическую иллюзию. Редактируя роман, Набоков отказался от прямого цитирования в пользу игры с читательскими ожиданиями — подмены предполагаемой жертвы, как в «Гамлете», в результате чего от ревности погибает тот, кого бессмысленно ревновать, как в «Отелло». Заимствованный сюжет благодаря пародии «переворачивается <…> с ног на голову» (с. 91) — таков принцип действия камеры-обскуры.

Вторая глава — «“Упоение гальки”. Страницы прозы Веры Набоковой» — названа цитатой из эссе Веры Евсеевны Набоковой «О детстве Дмитрия» (весна 1950 г.), переведенного и опубликованного впервые. Воронина вступает в дискуссию с биографом Стейси Шифф[3] о месте «миссис Владимир Набоков» в творчестве мужа. Вера Евсеевна не только друг и советчик писателя; прообраз, скрывающийся под масками персонажей; наборщица текста, корректор и хранитель рукописей — эти ипостаси соответствуют формуле С. Шифф: «Жизнь [Веры] в творчестве мужа». Исследуя письма Набокова к Вере, Воронина находит, что «страсть и игра, сопереживание и словесные “задачки”, нежность и шутки», характерные для их переписки, определяют интонацию и некоторые особенности игровой поэтики Набокова в целом, что придает ей «романтико-биографическую окраску с налетом семейной традиции» (с. 126). Еще более значима «общность трансцендентного чувства» (с. 130) Набоковых, их вера в бессмертие, в то, что любовь способна преодолеть тиранию времени, — все это сокрыто в набоковской художественной реальности.

В эссе «О детстве Дмитрия» исследовательница находит «подстрочник» к последней главе автобиографии. Вера Евсеевна рассказывает о страсти их ребенка к скорости и всем видам транспорта, о часах ожидания на холоде в надежде увидеть «настоящий» (с. 177) поезд. Набоков включил зарисовки из сочинений жены во все версии автобиографии. Обнаружив этот редкий случай соавторства, Воронина выявляет сходство слога пишущих, а также то, что заимствование из «подстрочника» непрямолинейно. Набоков добавляет к эссе жены подробности, ряд мотивов и символических образов, связанных со своим прошлым, с судьбой семьи, с теми «тайными узорами», которые он пытается разглядеть в ней. В дополнение к проходящему локомотиву появляется образ железнодорожных мостов, рождающий

3 См.: *Шифф С.* Вера (Миссис Владимир Набоков): биография / Пер. с англ. О. Кириченко. М.: Колибри, 2010.

череду инвариантов: мост, дорога, судьба, изгнание, размыкание цикла времени, освобождение из плена истории. Автобиография насыщается воспоминанием и совоспоминанием пишущих, их нежностью и преданностью друг другу и всепоглощающей любовью к сыну. В последней главе Набоков отводит жене роль адресата, повторяя прием, которым она пользовалась в эссе, обращаясь к их общей памяти о выдуманном маленьким сыном словечке. Мемуарная проза Набокова и текст Веры Евсеевны сливаются в со-бытии, которому Воронина находит точное определение: память Набокова — это «память на два голоса» (с. 139—150).

В рассказе «Ultima Thule» автор книги разгадывает «галечный» код, также связанный с воспоминаниями Веры. Галька и керамические осколки, которые рассматривал Синеусов на морском пляже в попытке установить «потустороннюю коммуникацию» с умершей женой, найти ее «ответ» в «графическом узоре вечности»[4], также возникли в эссе «О детстве Дмитрия». Вера Евсеевна писала о собранных сыном камнях, отполированных морем стеклышках, о том, что галька вызывает у него «упоение»; пересказывала выдуманные Дмитрием истории. Когда его герой Гоу «утонул до самого дна» по пути в Америку, на дне он нашел чудесные спасительные «цветные камни и стекло, тронутое отражением солнца в воде» (с. 176), собрал их и поднялся на поверхность, где его подобрал другой корабль. Исследуя биографию Набокова, Воронина предполагает, что перечень камушков и цветных осколков в «Ultima Thule» — не только фрагмент потустороннего послания жены Синеусову, но и часть тайного семейного кода, который хранил переживания катастрофы и воспоминания лета — осени 1937 г., когда боль от романа Набокова с Гуаданини была еще свежа. Они вывезли сына на Французскую Ривьеру, где тот собирал осколки керамики, похожие на «самоцветы», а Набоков (в эссе Веры) участвовал в этом сборе и преобразовывал части орнамента в целое. «Целиком восстановить посудину»[5] силится и герой «Ultima Thule», «недостижимая целостность разбитого предмета ассоциируется у художника <…> с восстановлением связи между любящими, которую разорвала смерть» (с. 164).

Проведенный анализ позволяет автору книги увидеть подлинное место Веры Евсеевны в художественной реальности Набокова: «она участвует в со-творении мужем художественной прозы как личной истории и общей судьбы» (с. 122) и придает нарративу Набокова цельность.

В главе «Странная история мистера Атмана» Воронина исследует бесценный документ — дневник 1951 г. (опубликованный впервые в книге в полном объеме), где Набоков придумывает «нового жильца; <…> господина Атмана. Любопытное имя (напоминает рекламного агента и слово на санскрите, обозначающее универсальное “я”). Преподаватель французской литературы в здешнем колледже» (с. 182). Исследовательница видит в Атмане «Набокова вверх ногами, или наизнанку, или <…> отраженного в деформированном, слегка треснувшем зеркале» (с. 191) и возводит его «родословную» к придуманным «двойникам» Набокова из переписки с женой 1936—1937 гг.: Григорию Абрамовичу и Виктору, которые, напоминая создателя, утрировали поведение Набокова в таких, например, «испытаниях», как переговоры с редактором или походы по министерствам в надежде на визу. Сопоставляя взаимодействие повествователя и его «представителя» в рассказах «Облако, озеро, башня», «Василий Шишков», стихах, написанных от имени персонажа последнего рассказа, с письмами этого периода, Воронина допускает, что Набоков прибегает к приему второго «я», когда имеет дело с травмой, вызван-

4 *Набоков В.В.* Ultima Thule // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 126.

5 Там же. С. 116.

ной либо внешними, историческими потрясениями, либо личными переживаниями. Отрезок биографии, с которым совпадает бытие смешного «квартиранта», Набоков воспринимал как непрерывную череду препятствий, отделяющих его от книги, которую он хотел бы написать: необходимость зарабатывать на жизнь, необустроенность эмигрантского быта, убийственные перегрузки преподавания в Корнеле. В этом жизненном контексте «мистер Атман оказывается как побочным продуктом авторского переутомления, так и способом бороться с отчаяньем и тревогой, уже испытанным в конце 1930-х годов» (с. 250).

Он появился в дневнике Набокова 1 января, «был найден мертвым» 30 января, но после безвременной «смерти» не раз «возрождался». Воронина прослеживает «цикл реинкарнаций "универсального 'я'"» и обнаруживает, что Атман выступает прототипом опасающегося призраков героя-повествователя «Сестер Вэйн» и одновременно соавтором-невидимкой самого Набокова: метафизическую концепцию рассказа исследовательница связывает с замыслом возвращения к жизни жертв отчаяния и недугов. Интервью с Тоффлером пронизано духом остроумного француза. Воронина находит присутствие Атмана в «Лолите», в романах «Пнин» и «Бледное пламя». Взаимодействие с «жильцом» влияет на усложнение повествовательной техники в прозе Набокова конца 1940-х — начала 1950-х гг., характерными чертами которой становятся «онтологический сдвиг и введение в нарратив нескольких уровней повествовательной субъектности», включая «закодированное присутствие в нем потустороннего мира» (с. 213). Чтобы разгадать загадки автора, «знаки и знамения» потустороннего мира, нужно находящееся вне нарратива сознание, которое способно изменить «видение созданной в повествовании вселенной — ее природных явлений, сообществ, культур, языков, миров и антимиров» (с. 232).

Воронина также обращается к стивенсоновской парадигматике в набоковедении. Сопоставляя дневниковые записи, рукописи лекций курса «Шедевры мировой литературы» весеннего семестра 1951 г., произведения для которого были отобраны Набоковым предыдущей весной (все они повествовали о метаморфозах), автор книги обнаруживает, как именно преподавание творчества Р.Л. Стивенсона повлияло на замысел и те изменения, которые Набоков вносил в рассказ о посмертном преображении Сивиллы и Цинтии — свою вариацию на тему метаморфоза. Воронина выявляет разные грани сходства Набокова со Стивенсоном: близость в раскрытии ряда тем, сверхъестественные преображения и звуковая тайнопись; интерес к тому, как образы и сюжеты зарождаются во снах. В эссе Стивенсона «О некоторых технических элементах литературного стиля» исследовательница находит «ключ» к джойсовскому подтексту в «Сестрах Вэйн». Воронина воспроизводит «механизм замыкания подтекстов» (с. 306): Стивенсон — Кольридж — Джойс, — проясняя, каким образом аллюзия к «Поминкам по Финнегану» становится «метакомментарием к цикличной повествовательной структуре рассказа», а также указанием на «скрытое в рассказе письмо как центральную парадигму джойсовской "стихопрозы"» (с. 309). Сопоставление архивных источников также указывает на стилистическую связь между преподаванием в Корнеле, рассказом и романом о «бедной девочке» — книге, которую Набоков так «хотел бы написать» (с. 361).

Воронина находит в дневнике 1951 г. развитие и переосмысление метафизических идей, высказанных в автобиографии «о природн<ой> спиральност<и> вещей в отношении ко времени»[6] и полагает, что дневник и задуманные в нем «Сестры

6 *Набоков В.В.* Другие берега // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 3. С. 312.

Вэйн» — «предвестники “Дневника сновидца” и могут служить одной из подсказок к истолкованию философской системы Набокова» (с. 320), связанной с концепцией «серийного времени» Дж.У. Данна. Диахроническое сопоставление рассказа «Сестры Вэйн», романов «Дар», «Лолита», «Пнин» и «Дневник сновидца»; выявление породивших их обстоятельств позволяет распутать «клубок автореференций» (с. 346) и проследить изменение высказываний Набокова на тему несвоевременности смерти, предопределения и роковых чисел: дат смерти отца и деда. От горечи и недоумения в дневниках к сну — обещанию и метафизической надежде в художественных текстах.

В главе «Спиральные галактики, или космический “ход коня” в романе “Под знаком незаконнорожденных” и рассказе “Ланс”» Воронина осуществляет прочтение двух произведений в контексте третьего — автобиографии, которую дополняют письма Набокова к сестре и редакторам Д.Б. Элдеру и К. Уайт. Написанные в первое послевоенное десятилетие рассказ и роман многое связывает. Прежде всего, личный опыт Набокова: его тревога за маленького сына в начале Второй мировой войны и через десять лет, когда сын-подросток стал «безрассудно» рисковать, занимаясь скалолазанием. Рассказ и роман объединяют также тема поиска тайны бессмертия, шахматные, литературные подтексты и интерес автора к новым научным открытиям.

Воронина прочитывает «Ланс» как шахматную задачу, основанную на «ходе коня». Набоков соединяет шахматные образы *knight chess* с рыцарскими архетипами *knight* посредством аллюзий к романам Кретьена де Труа «Ивэйн, или Рыцарь со львом» (1176) и «Ланцелот, или Рыцарь телеги» (ок. 1176 — 1181). Шахматный конь способен делать скачок через любые другие фигуры и клетки, при каждом ходе меняя цвет поля. Сюжетно-пространственные, сюжетно-временные «сдвиги» рассказа Набоков зашифровал в интервью П. Домбергу: «Я сам придумывал задачи, в которых заложена возможность прыжка коня (knight), улетающего с доски [в пространство за ее пределы] и возвращающегося обратно из этого пространства (space)»[7]. Метафизический «ход коня» в рассказе — не только полет Ланса в космос к неизведанной планете, откуда никто не возвращался, но и метафора перехода в мир иной: «…герою предстоит и освоить потустороннее пространство, и совершить “рыцарский” подвиг» (с. 415). Аллюзия к «Ланцелоту» напоминает об этом. Ланс вернулся, нашел обратный путь из потусторонней реальности. Идея возвратного времени также свойственна рыцарскому роману: Ланс способен обращать время вспять или «существовать по сновидческим законам времени “Міра Иного”, которое Набоков вслед за Дж. Данном считал обратимо-возвратным» (с. 438).

Со-прочтение рассказа, романа-антиутопии и автобиографии выводит Воронину к главной набоковской идее «Ланса» и «Под знаком незаконнорожденных»: в автобиографии Набоков упоминает о «взрыве любви» — образ бесконечной личной любви он соизмеряет с космическими безличными величинами. Космос становится метафорой этой любви — родительской и супружеской. Адам Круг не пережил страшную и бессмысленную гибель сына, но Набоков облегчает участь героя, способного на отчаянный «ход конем» — попытку уничтожить кровожадного тирана. Он насыщает роман трансцендентными образами и мотивами звездного неба, светил и спиральных галактик. Философ Круг отказывается понимать смерть как конец, разрывает дурную замкнутость круга и переходит в «божествен-

7 *Nabokov V.* Interview with Pierre Dommergues for Les Langues Moderbes (1967—1968) // Nabokov V. Think, Write, Speak: Uncollected Essays, Reviews, Interviews, and Letters to the Editor / Ed. by B. Boyd and A. Tolstoy. N.Y.: Alfred A. Knopf, 2019. P. 369.

ную» реальность автора, своего создателя, символ которой — диалектическая спираль. В финале погружение Круга во тьму Набоков изображает как приближение к умершим жене и сыну. И для родителей Ланса возвращение сына-астронавта равнозначно обещанию будущей встречи за гранью смерти. «Когда Ланс возвращается, намеченная Набоковым в автобиографии связь между полетом в космос и метафизикой любви и бессмертия становится осязаемой и конкретной» (с. 432).

«Ланс» — рассказ с сокровенными, глубоко личными подтекстами. Казалось, его невозможно подвергнуть анализу, не разрушив почти музыкальную гармонию. Ворониной это удалось. Она вносит в научный дискурс ноту высокого лиризма — литературоведческий анализ обретает интонацию художественного текста. Книга «Тайнопись: Набоков. Архив. Подтекст» обладает способностью генерировать мысль в заданном автором направлении и продуцировать смысл. Возникает ряд вопросов и гипотез, например: может ли биографический контекст «Ланса» быть шире, включать не только сына Набокова, но и самого Набокова и его отца Владимира Дмитриевича? Ведь Ланс — ученый и, как «всякий настоящий ученый <…> должен испытывать это чувственное упоение прямым, божественным знанием. <…> без этой дрожи науки не существует. Ланс из такого теста»[8]. Тогда со-прочтение можно расширить «Даром».

В последней главе «Прозорливость маленького человека. Суд истории в романе “Пнин”» автор книги исследует полигенетические связи литературных подтекстов в романе, а также переписку Набокова с редактором К. Уайт о вариантах «Пнина». Это позволяет увидеть, как менялся замысел Набокова в разработке хрестоматийного сюжета русской литературы: «противостояние “маленького человека” власть предержащим и силам судьбы <…> И какова роль литературной традиции в судьбе Пнина?» (с. 444). Воронина не соглашается с трактовкой «Пнина» как иронической трагедии или романа о боли со зловещим привкусом катастрофы[9] (Pnin — полуанаграмма, полуомофон слова “pain” — “боль”). «Набоков предлагает читателю и анальгетик от этой боли» (с. 467): герой верит в то, что за пределами пыточных камер существует некая «демократия духов», благоволящих тем, кто жалок и человечен; обреченный на вечное бегство, он отваживается на протест.

Автор книги прослеживает, как Набоков вводит в текст трансцендентное, развивая образный ряд Толстого: от дуба («Война и мир») к желудю, от желудя к круглой гладкой голове Пнина — сюжетообразующему образу, порождающему новый образный ряд: мяч, шарообразная голова-купол, изысканная округлая чаша-купель. Так по-гоголевски Набоков «оживляет» сюжетную линию обезглавливания, приглашения на казнь «маленького человека». С помощью анализа этих образов и референций к Гоголю и Пушкину исследовательница раскрывает тайну спасения Пнина. Набоков создает антидраму, заменяя смерть помилованием. Автор посылает своему герою милосердных друзей Клеменсов и одаривает духовной близостью с Виктором, знаком признательности которого становится волшебная чаша. Анализ архивных источников, автобиографии и романа позволяют Ворониной совместить облик драгоценной чаши с образом крещения, обещающим христианину бессмертие души. Чаша-купель, символ метафизического будущего героя, уцелела. Здесь, а также в 3-й, 4-й и 6-й главах автор книги обнаруживает «эффект

8 *Набоков В.В.* Ланс // Набоков В.В. Собрание сочинений американского периода. Т. 3. С. 269.

9 См.: *Бойд Б.* Владимир Набоков. Американские годы / Пер. с англ. М. Бирвуд-Хеджер и др. СПб.: Симпозиум, 2010. С. 327, 337; *Toker L.* Nabokov: The Mystery of Literary Structures. Ithaca; London: Cornell University Press, 1989. P. 31—34.

обманутого ожидания» — композиционный принцип «Повестей Белкина». Набоков заимствует у Пушкина стратегию: сокрытие в занимательном нарративе, построенном на объединении нескольких повествовательных клише, сокровенных мыслей о судьбе своей страны и ее истории. Анализ сновидческих мотивов, «метаморфоз<ы> фигуры смерти с аллюзиями к Толстому, Гоголю и Пушкину» (с. 535), поэтики дат, связанной с политической историей XX в., приводит Воронину к идее-итогу: «маленький человек» Набокова «участвует в суде истории» (там же), он один оказывается носителем знания, пророчащего соотечественникам избавление от страданий. Таким образом, Набоков не только продолжает традицию русской литературы в изображении «бедных и обездоленных», но и придает «парадигме “маленького человека” уникальный — истинно набоковский — характер» (с. 453). Профессор, эмигрант, отстаивающий свою автономность и моральную свободу, отказывается принять воспоминания Владимира Владимировича Н. за подлинную историю своей жизни, отказывается служить под началом этого непорядочного человека и «преодолевает диктат текста над судьбой» (там же). В финале романа автор отпускает героя на все четыре стороны на глазах удивленного Н. В этом Воронина находит аллюзии к окончанию первой части поэмы Гоголя с образами «начатого и неоконченного пути, чуда и дали» (с. 452).

В книге пять глав, в каждой Воронина берет определенную интонацию, будто настраивая камертон на тексты Набокова. В последней, «гоголевской» главе, например, слышна стилизация интонации повествования «Мертвых душ». Несмотря на это, книга «Тайнопись: Набоков. Архив. Подтекст» воспринимается как структурно и стилистически целое и доставляет интеллектуальное и эстетическое удовольствие.

С. К. Лащенко

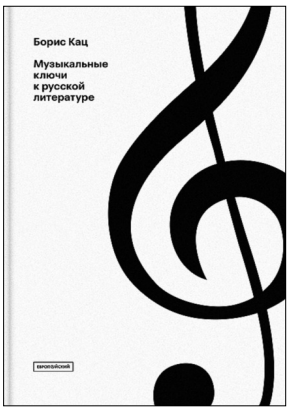
Музыкальные аллюзии русской словесности

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_415

Кац Б. Музыкальные ключи к русской литературе: статьи и очерки.

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2024. — 592 с. — 700 экз.

Начну с того, что обычно ставится в финальные абзацы рецензии, — с наблюдений о культуре издания труда ученого. Но основания тому есть. В современном отечественном книжном пространстве редко встретится научная книга, оформленная с таким вкусом и тактом, строго и достойно, без кричащих полиграфических «приманок», выверенная в мельчайших деталях, набранная в «читающемся» кегле, на хорошей бумаге; книга, текст которой, тысячекратно проверенный, практически лишен не только словесных, но и нотных опечаток. Сложность, как и ценность этой стороны научного исследования, признает и автор сборника, с благодарностью упоминая имена коллег — Веры Мильчиной, Александры Пахомовой и Антонины Балакиной, без которых, по его собственному признанию, трудно было бы довести задуманное до завершения.



И вот теперь — о самом сборнике и его авторе.

Имя Бориса Ароновича Каца хорошо известно гуманитариям. Намеренно не выделяю здесь музыковедов, так как работы ученого адресованы не только им, но и филологам, литературоведам, историкам, деятелям театра и кино. Широта адреса сборника отражает широту не только сугубо научных интересов Бориса Ароновича, но его жизненных интересов — организатора факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге, профессора, читавшего в нем не так давно ряд авторских лекционных курсов.

По существу, сборник статей и очерков — это републикация прежних работ исследователя, составивших два раздела: «Первая связка ключей» (повторяющая вышедший в 1997 г. сборник «Музыкальные ключи к русской поэзии», включавший статьи 1970-х — середины 1990-х гг.)[1] и «Вторая связка ключей» (состоящая из статей середины 1990-х — 2000-х гг., публиковавшихся в различных журналах и сборниках отечественных и зарубежных институций)[2]. При этом многие статьи второго раздела перекликаются со статьями первого, что, разумеется, не исключает обращения к прежде не рассматривавшимся явлениям истории русской словесности.

---

1 Раздел состоит из пяти частей: «К текстам Пушкина», «К полифоническим иллюзиям русских поэтов», «К текстам Пастернака», «К текстам Ахматовой», «К текстам Мандельштама», в каждую из которых входит ряд очерков-ключей.

2 Раздел включает следующие части: «Еще раз к текстам Пушкина», «К текстам Аполлона Григорьева», «К текстам о Вагнере», «К текстам Тютчева», «К текстам Льва Толстого», «Еще раз к текстам Пастернака», «Еще раз к текстам Ахматовой», «К текстам Цветаевой», «Еще раз к текстам Мандельштама», «К текстам Набокова», «К текстам Бродского», «К сочинениям Кнайфеля».

Сегодняшний молодой читатель, скептически оценивающий перспективность разработки едва ли не многовековой проблемы «слово и музыка», познакомившись с работами Б.А. Каца, если не откажется от своего скепсиса, то приглушит его. В книге он найдет немало ценного, интригующего, открывающего музыкальную составляющую текстов А. Пушкина, Б. Пастернака, А. Ахматовой, О. Мандельштама, А. Григорьева, Ф. Тютчева, Л. Толстого, М. Цветаевой, В. Набокова, И. Бродского, «спрятанной в слове» музыки Р. Вагнера или «спрятанного слова» в музыке А. Кнайфеля. Причем не только с точки зрения того, где, когда и как обращались к музыкальным ассоциациям русские поэты и прозаики, насколько их поиски формы перекликались с теми, что осваивали композиторы, но и, как пишет Кац, с точки зрения того, каков смысл тех поэтических текстов, «которые: а) связаны с музыкой тематически; б) содержат неявные (и возможно, не осознававшиеся даже автором) ассоциации с музыкальными произведениями, событиями в истории музыки либо с музыкальным опытом поэта; в) сознательно зашифрованы автором таким образом, что читатель, не владеющий определенной информацией о музыкальном искусстве, не в состоянии их расшифровать» (с. 12), а также — каковы сходства/несходства между специфически музыкальными и специфически поэтическими способами композиционной организации в поэтических текстах, содержащих «(возможно, помимо воли автора) конструктивные элементы, более типичные для музыкальной композиции» или сознательно построенные автором по ее подобию (там же).

Исследователь, оговаривая круг интересовавших его вопросов в предисловии к изданию, не случайно прибегает к понятию «шифр» и производным от него. В ряде случаев здесь идет речь о сложной, нередко почти детективной загадке, таящейся в литературном тексте, а также — об исследовательской мысли, движущейся весьма извилистой дорогой к разгадке-дешифровке скрытых ассоциаций. И если у читателя-неофита возникнет совпадение с предлагаемым Кацем решением — это несомненная интеллектуальная победа представителей обеих сторон; если у читателя рождается несогласие с тем, что сформулировано автором, — это неоспоримый залог начала самостоятельного пути к намеченной цели.

Но есть читатели и иного склада. Это те, кто давно и не безуспешно годами осваивал проблему «слово и музыка», кто размышлял над возникавшими здесь вопросами, а порой и пытался дать ответ на них в собственных научных изысканиях[3]. Пожалуй, среди большинства таких читателей нет тех, кто не был бы знаком со статьями и очерками Каца, кто так или иначе не обращался к сделанным в них наблюдениям и высказанным суждениям если не напрямую, то по касательной, перерабатывая и «присваивая» их. Возможно, и не осознавая того, как любит повторять исследователь. В таком случае знакомство со сборником приобретает особую привлекательность. В известном смысле это «вспоминающее» читательское восприятие или, по Платону, «припоминающее», актуализирующее некогда прочитанное и задающее, согласно с особенностями развития современной культуры, особый, пользуясь метафорой Бориса Ароновича, третий ключ. На этот раз — ключ к научному исследованию.

---

3 За последнее десятилетие число специалистов, заинтересовавшихся данной проблематикой, выросло в разы. Только в НЛО автору настоящей рецензии довелось писать о фундаментальных исследованиях Б.М. Гаспарова, Н.Н. Брагиной, А. Фишзон, М.В. Пащенко, С.А. Макаровой, посвященных отдельным аспектам проблемы взаимодействия музыки и литературы, рассматриваемой на различном материале отечественной словесности. К названным работам имеет смысл добавить разрозненные статьи, эссе, комментарии, авторы которых изучают роль музыки во «внемузыкальных» видах искусства и словесности в искусстве музыкальном.

Сам автор справедливо напоминает, что «ключи — в отличие от отмычек — открывают не все замки, а только те, которые им соответствуют. <…> А если такой ключ и открывает некую запертую дверь, то в смысловом пространстве того же текста остаются другие двери, которые “музыкальными ключами” уже не отопрешь» (с. 15).

Выделю лишь один вектор научных догадок Каца (что, как представляется, оправдано обращением к нему и в первом, и во втором разделах сборника) — пушкинский, интересу к которому ученый остается верен на протяжении всей своей исследовательской биографии[4].

В статье «Звуки италианские!» (1981) такой «пустячок» пушкинской речи, как явное предпочтение, оказываемое в написании слова «италианский», а не «итальянский», выводит автора к доказательным суждениям о характере слышания поэтом особенностей итальянской («италианской») речи. Причем не в повседневном ее звучании, а в звучании, идущем от музыки: ведь «Пушкину приходилось гораздо чаще слышать на языке Россини пение, чем собственно речь» (с. 19).

Обращаясь к пушкинским строкам, Кац отмечает явное пристрастие поэта к распеванию гласных — характерному приему зияний[5] (с. 20), как, например, в «Отрывках из Путешествия Онегина». В знаменитой строфе, посвященной музыке Россини, исследователь выделяет «сгусток таких зияний», причем не только на стыке слов, но и на стыке строк. Аргументы в пользу своего наблюдения автор находит и в окончательном, беловом варианте текста, и в варианте черновом, где эта особенность пушкинской поэтической речи проступила с еще большей очевидностью, и в эпистолярном наследии поэта. «Видимо, — предполагает Кац, — этот комплекс “наслаждений жизни”, из которых “одной любви Музыка уступает” был в то время в сознании Пушкина неразрывно связан со звуками итальянского вокала, а сгустки зияний в стихах становились (разумеется, непреднамеренно) своеобразными знаками этого комплекса» (с. 23).

Другая статья — «Из Моцарта нам что-нибудь» (обновленный вариант первой цензурированной публикации 1979 г.) — попытка введения ряда соображений, способных внести ясность в давнюю дискуссию тех, кто усматривал в строке из «Моцарта и Сальери» «ошибку Пушкина, будто бы спутавшего две самые известные арии Моцарта» (позиция Б.В. Томашевского и М.П. Алексеева), и тех, кто выступил на стороне поэта, полагая, что указание двух разных сочинений Моцарта — «часть глубинного пушкинского сопоставления образов Керубино и Дон-Жуана» (Б.М. Гаспаров)[6].

Не пытаясь расставить все точки над i, приняв ту или иную сторону в споре авторитетнейших ученых-пушкинистов, Кац предостерегает будущих исследователей от формулирования далеко идущих концепций, базирующихся на самом упоминании Пушкиным двух, а не одной оперы Моцарта. И главное, вводит в научное пространство чрезвычайно плодотворную, как представляется, мысль о характере восприятия Пушкиным творчества Моцарта в целом. Мысль эта, думается, заслуживает того, чтобы быть глубоко продуманной.

---

4 Здесь нельзя не упомянуть блестящую книгу Б.А. Каца «Одиннадцать вопросов к Пушкину: маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия» (СПб.: Изд-во Европейского университета, 2008).

5 Зияния (хиатусы) — прием, характеризующийся стыковкой стоящих рядом двух и более гласных внутри слова или на стыке слов. Зияний долго избегали русские поэты, решившиеся нарушить существовавший «ломоносовский запрет» лишь со времен Кантемира.

6 См.: *Гаспаров Б.М.* Ты, Моцарт, недостоин сам себя // Временник Пушкинской комиссии. 1974. Л.: Наука, 1977. С. 119—120.

Известная небрежность поэта «в упоминании моцартовских текстов» говорит, как полагает исследователь, «не о поверхностности» отношения к моцартовскому наследию, но об отношении к нему «как к целостному, не дифференцирующемуся внутри себя явлению. Пушкину важна прежде всего та совокупность эстетических признаков, которая определяется именем Моцарт. Музыка Моцарта для Пушкина — не столько корпус текстов, сколько единый текст, фрагменты которого в принципе равнозначны» (с. 29). Этот феномен можно было назвать «чем-то моцартовским», слышанным Пушкиным как целое, что и обуславливает оправданность желания поэта услышать «что-нибудь» из созданного композитором. В любом случае оно будет нести на себе мету «моцартовского», и этого герою пушкинской маленькой трагедии вполне достаточно.

Второй раздел сборника начинается статьей «Любовь — мелодия или гармония? Несколько соображений об афористических строках из пушкинского “Каменного гостя”» (2008), за ней следует небольшой цикл статей, связанных с «Моцартом и Сальери».

Между временем написания упомянутых статей, вошедших в первый и второй разделы, — почти четверть века. Как видим, Кац остался верен и выбору конкретных пушкинских сочинений, и используемой методике исследования. Увидеть в частном общее, через наблюдения о деталях пушкинской речи понять логику мышления поэта, характерную для конкретного этапа его биографии, — итог скрупулезной работы ученого и его прекрасного «понимающего знания». Отличие в использовании всего одного слова в знаменитом пушкинском афоризме о музыке и любви побуждает исследователя к вполне обоснованной догадке: разность используемого понятия («…но и любовь мелодия» / «…но и любовь Гармония») обусловлена разностью адресатов — Марии Шимановской и Полины (Прасковьи) Бартеневой, в альбомы которых поэт вписывал строки, ставшие впоследствии знаменитыми. Отсюда — и оригинальная исследовательская трактовка роли афоризма в контексте пушкинского «Каменного гостя».

Невозможно пройти и мимо иных, порой вовсе неожиданных догадок Каца — о влиянии поэмы Мармонтеля «Полигимния» на композицию «Моцарта и Сальери». Поэму Мармонтеля ученый характеризует как «пространную стихотворную сатиру на соперничество Глюка и Пиччини»[7] (с. 301), описывающую в том числе «(видимо, впервые в мировой литературе) совместную трапезу двух соперничающих композиторов» (с. 303). Кац вполне допускает, что сказанное в поэме и еще более в предисловии к ней, написанном сыном Мармонтеля, подтолкнуло Пушкина к тому, чтобы свести героев своей маленькой трагедии в трактире (с. 301—302), о чем не было до этого ничего известно и чего попросту «не было и не могло было быть в исторической реальности». «Пушкин, — подчеркивает Кац, — первым усадил Моцарта и Сальери за стол и заставил их пить вместе, а потом уж это проделывали с ними множество сочинителей в самых разных жанрах и целях» (с. 302—303).

Неожиданны и суждения Каца о статьях Ф.В. Булгарина, предваряющих исполнение в России моцартовского Реквиема и дающих отзыв о состоявшемся музыкальном событии. Допущение, сделанное исследователем, позволяет не только расширить круг возможных источников пушкинского опуса (с. 308—310), но и

7 Здесь имеется в виду соперничество Глюка и Пиччини, породившее войну партий глюкистов и пиччинистов. Суть противоборства состояла в разности понимания назначения музыки и связанных с ней ожиданий. Глюкисты поддерживали К.-Ф. Глюка в его желании реформировать оперное искусство, пиччинисты отстаивали традиции оперного искусства, выступали за сохранение ее основ незыблемыми.

внести существенные коррективы в утвердившуюся традицию рассматривать отношения Пушкина и Булгарина как долговременную принципиальную вражду.

Парадоксальность движения авторской мысли завораживает, а расширяющийся круг явлений, связанных с пушкинской поэтикой, рождает уверенность в возможности немалого числа «открытий чудных», сулящих дальнейшее приближение к пониманию великого гения.

В сборнике есть и другая группа исследований. В ней, как отмечает Кац, «предпринимается попытка <…> уточнить, в какой мере и при каких условиях поэтический текст может использовать столь мощные выразительные средства, как полифонические конструкции, выработанные многовековым развитием европейской музыки» (с. 13). Решая эту задачу, автор обращается к отечественному поэтическому наследию разных времен и стилей, объясняя столь очевидную поэтическую «всеядность» общностью их «музыкоцентристской» эстетики. Саму же научную идею ученый конкретизирует, обращаясь к наследию Пастернака (выделяя в ней, в частности, проблему полифонии и поэзии), а также анализируя «структурное сходство с музыкальными композициями» ряда сочинений Ахматовой и Мандельштама.

И наконец, особую часть сборника составляют статьи, посвященные прямому влиянию музыки на литературу, или, точнее, — сложившегося в рамках отечественной традиции особого алгоритма взаимодействия музыки и словесности. Их герои — столь не похожие друг на друга композиторы, как Р. Вагнер и А. Кнайфель.

Обращаясь к Вагнеру, исследователь, конкретизируя решающуюся задачу, пишет, что тема статьи — «топика вагнеровского музыкально-драматического творчества в русских стихах конца XIX — первой половины XX века» (с. 339), и сообразно с этим выстраивает работу (1994), прослеживая отражение вагнеровских мотивов в наследии отечественных поэтов, преимущественно тех, кто оказался близок или представлял эстетику Серебряного века.

Делая героем научных изысканий Александра Кнайфеля[8] (статья[9] впервые опубликована в 1995 г.), Кац поднимает интереснейшую проблему «немотствующего» слова, сокрытие и одновременно смысловая внятность которого составляют одну из укорененных в музыкальном искусстве особенностей обращения к поэзии. Речь идет о музыке, некогда существовавшей в единстве со словом (будь то хорал или революционная песня), но впоследствии разорвавшей это единство и начавшей жить своей жизнью, истоки которой восстанавливаются лишь в подсознании слушателя. Отталкиваясь от фактов общеизвестных, относящихся к истории музыки прошлых веков, исследователь обращается к сочинениям Кнайфеля, «композитора с обостренным чутьем к конкретной окрашенности и артикулированности звука, с выраженной склонностью к нетрадиционным способам звукоизвлечения и глубоко индивидуальным ощущением музыкального времени» (с. 576).

Своеобразие музыки Кнайфеля и любопытнейшие суждения, высказанные на сей счет Кацем, задают несвойственный прежним статьям модус чтения «вопрошающего», где первым в ряду вопрошающих становится сам исследователь. В заключительных абзацах статьи он поднимает проблему, которая, как представляется, может стать основанием для разработки большой научной теории, пока в своей целостности даже не осмысленной отечественными профессионалами.

---

8 Александр Аронович Кнайфель (1943—2024), петербургский композитор, создатель «авангардной» музыки, подвергшейся критике на VI Съезде композиторов (1979) вместе с музыкой Э.В. Денисова, С.А. Губайдуллиной и ряда других авангардистов. Автор сочинений, звучавших на крупнейших музыкальных фестивалях Европы.

9 Статья написана на основе доклада, прочитанного в 1991 г. на симпозиуме в Университете штата Огайо (Колумбус, США).

«XIX век, — утверждает Кац, — стремился к обнаружению в финалах тех слов, что были спрятаны в музыке на ранних этапах звучания. <…> Слово, так сказать, выводилось из глубин музыки на ее поверхность. XX же век, кажется, демонстрирует прямо противоположную тенденцию: запрятать слово в звуки музыки и чем глубже, тем лучше» (с. 588).

Насколько же найденные Б.А. Кацем музыкальные ключи к русской литературе, первые из которых подбирались почти четверть века тому назад, способны и теперь открывать «закрытые двери»? Или проще: насколько целесообразно было сегодня републиковать известные работы авторитетного исследователя?

Полагаю, что решение вполне оправданно. И дело здесь не только в том, что статьи публиковались ранее в труднодоступных сегодня сборниках, малыми тиражами, и многие из них успели стать библиографической редкостью.

Своей работой исследователь еще раз доказал силу осознанного взгляда на искусство, отсутствие которого не компенсируется с помощью интернета. Некогда прочитанное, усвоенное и присвоенное, проговоренное в диалоге с единомышленниками и коллегами откладывается в копилку того самого «багажа», который всегда помогает чувствовать себя своим при перемещении в любое культурное пространство, — будь то поэтические миры Пушкина или Набокова, звучащие ландшафты Вагнера или Кнайфеля. Это, разумеется, не страхует от неточностей и оговорок, каковые встречаются даже в столь тщательно подготовленном тексте данного сборника. Но такое общение — залог уверенности в правильности выбранного направления движения, без которой невозможно не только начать научную работу, но и довести ее до завершения.

Есть лишь одно маленькое «но». За годы, прошедшие со времени самой поздней по времени публикации статьи (2008), в отечественной гуманитарной науке удалось сделать немало. Появились статьи, монографии, нередко перекликающиеся со статьями Каца, отталкивающиеся от высказанных в них замечаний или продолжающих наблюдения ученого. Понимаю, что даже ссылки на таковые утяжелили бы сам текст и значительно осложнили бы авторскую работу над изданием. Но думается, принятый по умолчанию принцип «пусть будет, как было» в данном случае не срабатывает. Логично было бы в «слове от автора» оговорить сознательно сделанный выбор, что позволило бы, с одной стороны, убедить читателя в осведомленности исследователя в происходящем в сегодняшней гуманитаристике, с другой — объяснить неслучайность решения.

И еще одно замечание, непосредственно касающееся вопроса своевременности републикации статей Б.А. Каца. Каждая из них — в большей или меньшей степени — возвращает читателя к подзабытой сегодня практике «медленного чтения», а исследователя — к уходящей традиции медленного доказательного осмысления. Неожиданно звучащее в контексте данной рецензии высказывание Ф. Ницше «С такой книгой <…> нет надобности торопиться» («Утренняя заря, или мысль о моральных предрассудках», 1887) как нельзя более убедительно подходит к опубликованным текстам. Статьи сборника не только возвращают к животрепещущим проблемам гуманитарной науки последних десятилетий и, кстати сказать, «намекают» на то, что к замкам многих «закрытых дверей» русской литературы пока так и не найдены ключи. Как «генетические» друзья медлительности, они подталкивают и читателя, и исследователя, «сбросив скорость» нашей «торопливой эпохи» (Д. Микикс), замедлив темп «проглатывания» информации, вчитаться в написанные прекрасным языком научные тексты, вдуматься в авторские соображения и попробовать опереться на них в дальнейшем.

Артем Зубов

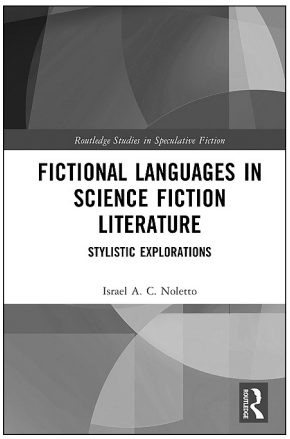
Научно-фантастическое «словотворчество»

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_421

Noletto I.A.C. Fictional Languages in Science Fiction Literature: Stylistic Explorations.

L.; N.Y.: Routledge, 2024. — X, 259 p. — (Routledge Studies in Speculative Fiction).

Название книги «Вымышленные языки в научно-фантастической литературе» не совсем точно отражает ее предмет. В фокусе внимания Израэля Нолетто (Федеральный институт Пиауи, Бразилия) не языки как таковые, а поэтические эффекты, которые производит на читателя язык научно-фантастических произведений, — речь идет прежде всего об эффектах остранения и погружения. Вопросы о том, как устроены придуманные писателями языки с точки зрения лингвистики, какие реальные языковые системы были взяты за основу и как были модифицированы, какие лингвистические теории развиваются в тех или других произведениях, затрагиваются в книге, но все же основное внимание уделяется организации повествовательного дискурса научно-фантастического текста, взаимосвязи языка и мира текста, вопросам стиля и читательского восприятия.



Известно, что писатели-фантасты нередко используют в своих произведениях непонятные слова и выражения, чтобы придать экзотичности миру текста и вовлечь читателя в повествование. Порой за этим может стоять детально разработанный вымышленный язык, приближающийся по полноте к реальным; такой язык может даже начать жить своей жизнью, приобрести внетекстовое существование. В других случаях использование подобных выражений не подразумевает изобретения нового языка. Зачастую достаточно лишь нескольких уместно расставленных слов, чтобы произвести нужный эффект: перенести читателя в вымышленный мир, указать на его «странность» по отношению к реальности. Так, одной из узнаваемых жанровых конвенций научной фантастики является использование неологизмов для обозначения футуристических технологий или других вымышленных реалий, причем эти неологизмы могут даже не иметь какого-то конкретного значения, чтобы успешно функционировать — погружать читателя в мир текста. Между этими полюсами располагается обширное поле научно-фантастического «глоссопоэзиса», которому и посвящена книга.

В научной фантастике, по мысли Нолетто, между миром повествования и языком устанавливается индексальная связь, а «словотворчество» неразрывно связано с созданием цельного и связного вымышленного мира. Вместе с тем «глоссопоэзис» не всегда получает сюжетное обоснование. Авторские неологизмы и непонятные фразы могут указывать на фантастичность мира текста, но их принадлежность к некоему вымышленному языку не обязательно при этом будет тематизироваться (с. 10). Автора же интересуют такие романы и рассказы, в которых вымышленный язык является частью сюжета и выполняет различные повествовательные функ-

ции: служит раскрытию темы, выступает в роли одной из сюжетных загадок, показан как одна из реалий создаваемого мира, по которым читателю этот мир следует реконструировать, и т.д.

Цель автора, как он сам ее характеризует, амбициозна: предъявить «доселе беспрецедентное исследование» (hitherto unparalleled exploration) повествовательных функций вымышленных языков с применением множества разнообразных аналитических подходов (с. 3). Другими словами, если традиционно вымышленные языки изучаются либо лингвистически, либо тематически, то Нолетто предлагает комплексный подход, нацеленный на изучение всех указанных функций сразу. Он выделяет пять таких функций: спекулятивную, риторическую, дескриптивную, диегетическую и паратекстуальную (с. 19). Первая состоит в том, что вымышленный язык может служить раскрытию темы произведения: писатели нередко прибегают к «глоссопоэзису» для осмысления природы языка, воображения, социальных и прочих проблем. В этих случаях придуманные языки представляют собой основанные на реальных лингвистических теориях художественные *спекуляции*, передающие авторский замысел. Например, введение в сюжет антиутопии «1984» (1949) «новояза», основанного на популярной теории «языковой относительности» Сепира — Уорфа, позволяет Дж. Оруэллу порассуждать о связи языка и сознания в тоталитарном обществе.

Использование фраз на вымышленном языке как элемент *риторики* текста является эффективным приемом вовлечения читателя в мир произведения. Эти фразы служат своего рода текстуальными аттракторами: привлекают внимание и создают загадку, для решения которой необходимо обжить пространство текста, узнать принятые в нем правила семантического соотнесения. Измененный английский язык постапокалиптического мира в романе Р. Хобана «Риддли Уокер» (1980) указывает на временную дистанцию между миром текста и реальным миром, причем изменения в языке мотивированы этой дистанцией: деградация языка отражает деградацию мира. Таким образом, осваивая придуманный язык и узнавая неочевидные, неясные значения и коннотации, читатель глубже погружается в изображаемый мир.

Узнавание вымышленного языка в процессе чтения похоже на обучение новому языку методом погружения в иноязычную среду. Однако в литературном тексте этот процесс может сопровождаться дополнительными эстетическими эффектами. Взаимодействие (англоязычного) читателя «Заводного апельсина» (1962) Э. Берджесса с языком надсат предполагает сначала «забывание» значений английских слов, фонетически передающих слова из вымышленного языка, и усвоение новых значений (так, слово *horrorshow* означает «хорошо»; при создании надсата Берджесс опирался на русский язык). Удовольствие, получаемое от решения загадки, в дальнейшем сменяется отторжением и шоком — побочными эффектами от понимания жутких и садистских коннотаций, которые, как становится ясно, не скрывались и лежали на поверхности.

С точки зрения риторики слова на вымышленном языке — это индексы вымышленного мира, они заинтересовывают читателя и мотивируют «разгадывать» текст. Вместе с этим они могут выполнять и *описательную* функцию — сообщать что-то о мире текста, причем даже в тех случаях, когда их значение не раскрывается. Это достигается при помощи звуковых и семантических ассоциаций, которые не обозначают элементы вымышленного мира буквально, но косвенно их характеризуют. Изящные и утонченные элои из «Машины времени» (1895) Г. Уэллса говорят на мелодичном и приятном для слуха языке, а монструозная сущность морлоков воплощается в грубых и резких звуках их языка. Звучание клингонского языка из сериала «Звездный путь» (1966 — н.в.) указывает на воинственный и

агрессивный характер его носителей, а также подчеркивает их «странную», нечеловеческую физиологию. На примере романа Фр. Герберта «Дюна» (1965) Нолетто показывает, как вымышленные языки могут создавать семантические ассоциации и тем самым характеризовать мир текста. Многие слова в языке фременов, жителей вымышленной планеты Арракис, на которой разворачивается действие романа, представляют собой заимствования из реальных языков — французского, арабского, идиш и др. Хотя значения фременских слов часто либо поясняются в тексте, либо понятны из контекста, знание исходных значений может усилить читательское сопереживание происходящему, а в некоторых случаях и намекнуть на развитие сюжета.

Разумеется, подобные ассоциации — и звуковые, и семантические — часто основаны на стереотипах о реальных языках. Обращение писателей к стереотипам может быть продуктивной стратегией, так как позволяет создать у читателя чувство узнавания и экономно ввести новую информацию. Однако есть у этой стратегии и более глубокая подоплека: как интерпретировать родство вымышленного языка с реальными языками с точки зрения мира текста? Стоит ли считать это родство сюжетно мотивированным, то есть указывающим, например, на то, что фримены из «Дюны» — далекие потомки земных народов, ведь их языки похожи, пусть даже прямых указаний на это в тексте нет?

Этот вопрос важен для Нолетто, поскольку в нем, по мысли автора, проявляется специфичная для научной фантастики логика достраивания мира текста, при которой каждая деталь требует интерпретации через выяснение законов функционирования этого мира, в том числе тех, которые касаются языка. Нолетто признает, что процесс понимания вымышленного языка в литературном тексте ничем не отличается от понимания любого языка вообще и не зависит от специфики жанра. Он ссылается на «принцип минимального отклонения» М.-Л. Райан, согласно которому читатель реконструирует вымышленный мир максимально приближенным к реальности, за исключением тех деталей, которые эксплицируются в тексте[1]. Это же касается и восприятия вымышленных языков: их «странность» относительна, она замечается и оценивается читателем через сопоставление с реальным языком (в примерах Нолетто — с английским), который задается текстом в качестве точки отсчета, или «дейктического центра». Особенность же научной фантастики в том, как она вовлекает читателя в процесс реконструкции воображаемого мира. Здесь Нолетто опирается на идею «протоколов чтения» научной фантастики, предложенную в 1970-е гг. писателем С. Дилэни, который видел специфику жанра в особом использовании языка: в научной фантастике, утверждал он, нарушаются привычные референциальные связи, и от читателя требуется разгадывать новые значения слов в новом, непривычном контексте[2]. В этом жанре «странность» вымышленного языка мотивирует читателя интерпретировать ее исходя из специфики мира, иногда даже и вопреки «принципу минимального отклонения».

Переходя с уровня повествовательного дискурса на уровень повествуемой истории, Нолетто выделяет *диегетическую* функцию вымышленных языков. В некоторых произведениях сюжет и интрига строятся вокруг языка, который воздействует на героев и обусловливает их поступки. При анализе этой функции автор обращает внимание на то, как вводится язык, кто на нем говорит и как он участвует в действии. В рассказе Т. Чана «История твоей жизни» (1998) героиня, лингвист

1 *Ryan M.-L.* Fiction, Non-factuals, and the Principle of Minimal Departure // Poetics. 1980. No. 9. P. 403—422.

2 *Delany S.* About 5,750 Words // Delany S. The Jewel-hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction. Middletown, Con.: Wesleyan University Press, 2009. P. 1—15.

Луиза Бэнкс, исследует инопланетный язык и постепенно попадает под его влияние — начинает воспринимать время симультанно, а не последовательно. Поначалу кажется, будто в рассказе две параллельные сюжетные линии: о контакте с инопланетянами и об отношениях героини с погибшей дочерью. Однако позже становится ясно, что нелинейная организация повествования мотивирована историей и служит для передачи измененного сознания героини, а рассказ от первого лица позволяет читателю вместе с героиней непосредственно переживать воздействие языка. Благодаря языку героиня знает, что ее дочь погибнет, и все равно заводит ребенка; чувство предопределенности и неизбежности передается в воспоминаниях героини, в которых глагольные формы прошедшего и будущего времени перемешиваются. Чан словно взламывает английский язык, заставляя его грамматику работать на передачу нечеловеческого восприятия; связь этих нарушений с личным опытом героини создает грустную, меланхоличную атмосферу.

Последняя функция — *паратекстуальная*. На восприятие вымышленных языков в научной фантастике часто влияют элементы паратекста: словари, карты, указатели и прочие вспомогательные материалы, которые дают дополнительные сведения о вымышленном языке. В качестве примера Нолетто рассматривает книгу У. Ле Гуин «Всегда возвращаясь домой» (1985) — экспериментальное сочинение, выполненное в русле «воображаемой этнографии». Эта книга представляет собой смесь из этнографических отчетов и очерков, посвященных культуре вымышленных существ, фрагментов их фольклора (придуманного писательницей) и визуального материала. Нолетто обращает особое внимание на карты и пояснения к ним, написанные на английском и вымышленном языках. Их можно понимать двояко — и как отражение картины мира вымышленных существ (надписи на картах и их внешний облик характеризуют существ), и как рефлексию внутритекстового повествователя о них (пояснения на английском характеризуют рассказчика). Таким образом, паратекст подталкивает читателя к тому, чтобы перемещаться между внутритекстовой и внешней перспективами, воспринимать книгу и изнутри повествуемого мира, и как полимодальный семиотический объект.

К паратекстуальной функции Нолетто относит и случаи, когда вымышленный язык начинает жить своей жизнью. Так, например, произошло с феминистским языком лаадан, созданным писательницей С. Элджин на основе теории Сепира — Уорфа: читатели принялись развивать его самостоятельно, и ему посвящены специализированные ресурсы в Сети. Притом что в такой форме язык утрачивает связь с повествованием, сведения, почерпнутые читателями из внешних источников, как утверждает Нолетто, могут влиять на восприятие художественного текста и обогащать читательский опыт — правда, как именно это происходит, остается неясным.

Типология нарративных функций Нолетто основана на трудах британских исследователей П. Стоквелла, работающего в русле когнитивной лингвистики и нарратологии[3], и Р. Чейни, которая и обратила внимание на недооценку учеными повествовательных функций вымышленных языков в научной фантастике[4]. Стоквелл выделяет три функции: описательную, индексальную и эмблематическую. Нолетто разделяет эмблематическую на спекулятивную и диегетическую, однако

3 *Stockwell P.* The Poetics of Science Fiction. L.: Longman, 2000; *Stockwell P.* Invented Languages in Literature // Encyclopedia of Language & Linguistics: In 14 vols. / Ed. by K. Brown. 2nd ed. Amsterdam; Boston: Elsevier, 2006. Vol. 6. P. 3—10. В 2021—2022 гг. Нолетто стажировался в Ноттингемском университете (Великобритания) под руководством П. Стоквелла.

4 *Cheyne R.* Created Languages in Science Fiction // Science Fiction Studies. 2008. Vol. 38. No. 3. P. 386—403.

это дробление выглядит искусственным. Границы между функциями размыты (это отмечает и сам автор), и из-за этого в работе встречаются повторы. «Новояз» Оруэлла анализируется и в связи с темой, и в связи с сюжетом, причем выводы дублируются: сюжет и тема раскрывают и организуют друг друга. Нововведением Нолетто можно считать паратекстуальную функцию, хотя она и выбивается из общего ряда. Строго говоря, автор пишет о том, где расположены слова из вымышленного языка, в тексте или в паратексте, а не об их функции. В книге Ле Гуин, например, карты и надписи на них выполняют, как кажется, те же риторическую и описательную функции, что и примеры в соответствующих главах, а не новую — паратекстуальную.

Вообще говоря, выделенные Нолетто пять функций объединяются в одну — способствовать погружению читателя в научно-фантастический мир. Понятие погружения (иммерсии) автор трактует как интеллектуальный процесс накопления явной и скрытой информации: чем больше читатель узнает о происходящем в тексте, тем больше он погружается в него. Нолетто опирается на подход М. Вольфа[5], однако при его применении к анализу вымышленных языков сложный процесс восприятия текста, в ходе которого задействуются не только память и когнитивные способности, но и все тело читателя, выглядит несколько механическим. В сущности, если следовать логике автора, почти любое чтение является «погруженным», ведь для этого нужно всего лишь усвоить какую-то информацию. Что же в таком случае может представлять собой «непогруженное» чтение — скольжение взглядом по странице?

Несмотря на заявление Нолетто о новизне его подхода он не столько предлагает качественно новый взгляд на вымышленные языки, сколько синтезирует наблюдения разных ученых и применяет их для анализа репрезентативных и любопытных примеров. Пожалуй, именно этим книга интересна и может быть полезной.

Л.С. Чекин

Карты в книгах XVI—XVIII вв.:

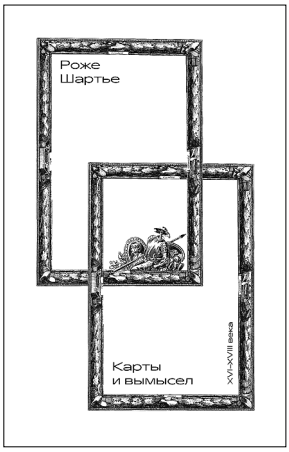
КАРТОГРАФИРОВАНИЕ ВЫМЫСЛА И ИЛЛЮЗОРНОСТЬ ИСТОЧНИКОВЕДЕНИЯ

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_426

Шартье Р. Карты и вымысел (XVI—XVIII века).

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2024. — 222 с. — 1000 экз.

Роже Шартье, французский историк книжной культуры, ведущий представитель последнего, четвертого поколения школы «Анналов», посвятил свой небольшой труд картографическим иллюстрациям в английских, итальянских, французских и испанских изданиях художественной литературы XVI—XVIII вв., в книгах о небывалых путешествиях, куртуазной любви и духовных исканиях. Эти карты либо показывают воображаемое пространство, либо включают выдуманные земли наряду с реальными, либо прослеживают путь вымышленных героев по карте, точно передающей научные географические представления того времени. Книга основана на лекционном курсе и писалась, как отмечает автор в кратком послесловии, «во время пандемии и сопровождавших ее ограничений». По-видимому, ограничения самым роковым образом сказались на возможностях автора пользоваться библиотеками: ему остались незнакомы как некоторые труды предшественников, пытавшихся организовать тот же материал, так и отдельные ключевые источники.



Французский оригинал книги вышел в электронном виде на платформе «OpenEdition Books» и находится на ней в открытом доступе. Русский перевод вышел в бумажном виде, однако в нем дважды, на обороте титульного листа и перед подборкой фрагментов карт, приводятся интернет-ссылка и куар-код, выводящие на электронный оригинал книги[1]. Открытый доступ к оригиналу очень полезен и для оценки качества перевода (переводчик М.С. Неклюдова известна не только своими переводами с французского, но и самостоятельными трудами по французской литературе XVII в.), и для более детального знакомства с иллюстрациями, так как они воспроизведены в оригинале в гораздо лучшем разрешении, чем в бумажном издании перевода[2].

Книга состоит из ряда эссе, посвященных картам-иллюстрациям, и введение по сути является одним из таких эссе. В нем упоминаются карты-иллюстрации в литературе жанра фэнтези XX в. («Хроники Нарнии», «Властелин колец») и в ли-

1 *Chartier R.* Cartes et fictions (XVI^e—XVIII^e siècle). Paris: Collège de France, 2022. https://doi.org/10.4000/books.cdf.14109

2 Из-за сбоя в пагинации бумажного издания ссылки на репродукции фрагментов почти всех карт сдвинулись на две страницы. На с. 14—15 дается ссылка на с. 219, тогда как соответствующий фрагмент находится на с. 217, точно такие же ссылки, сдвинувшиеся на две страницы, даются на с. 24—25, 39, 88, 126—127.

тературе для детей и юношества XIX—XX вв. («Таинственный остров», «Остров сокровищ», «Винни Пух»), о которых в основном тексте книги речи не пойдет. Задача книги, как ее формулирует автор, — проследить генеалогию литературных карт и выяснить, когда они появляются в вымышленных повествованиях. Первая глава посвящена испанским академических изданиях «Дон Кихота» 1780 и 1797 гг., в которых комментаторы выявляют и критикуют географические «ошибки» Сервантеса и прилагают соответствующие карты-иллюстрации. Затем следуют две главы об иллюстрациях в английской литературе вымышленных путешествий (Джонатан Свифт, Даниэль Дефо, Джозеф Холл, Томас Мор), две главы о картах во французской куртуазной литературе XVII в. и совсем маленькая главка, названная «Первые карты», в которой автор объединил краткие описания самых ранних из обнаруженных им карт, в венецианских изданиях «Неистового Роланда» Ариосто 1556 г. и сочинений Петрарки 1525 г. В той же последней маленькой главке помещены и выводы о том, что генеалогические связи между рассмотренными картами возможны, но не доказуемы, что карта-иллюстрация была необязательным элементом издания, так как читатели сами могли воображать карту той или иной страны или острова на основе нарративных описаний и, наконец, что при наличии карт-иллюстраций полностью понять их роль и воздействие мы не можем. Затем идет уже упомянутое краткое послесловие автора.

В русском издании книга завершается статьей переводчицы, которая поясняет нам, что попытка проследить генеалогию литературных карт является не столько задачей, сколько сюжетным ходом книги. Эта статья, озаглавленная «Карта, или границы метафоры», может рассматриваться как вполне самостоятельная исследовательская работа, укрепляющая теоретический фундамент, которого недостает основному тексту книги. В частности, в ней показано, что карта и пространство в эпоху Великих географических открытий были базовыми метафорами[3] (ситуация, в чем-то сходная с «пространственным поворотом» в гуманитарных науках последней четверти XX в., когда их переполнили картографические и другие пространственные метафоры). Картографическая метафора способствовала созданию как «ментальных образов», так и в некоторых случаях артефактов, то есть собственно карт, размечавших в своем двухмерном пространстве среди реальных или вымышленных географических объектов и этапы духовного роста человека, и развитие эмоций, желаний и импульсов, и альтернативное устройство общества.

Поскольку основной темой книги являются именно артефакты, то автору стоило бы ознакомиться с трудами историков картографии, хотя бы с издающейся в Чикаго с 1987 г. фундаментальной многотомной «Историей картографии», в соответствующих томах которой (третьем и четвертом) есть много материала о картах в художественной литературе[4]. Конечно, карты-иллюстрации не существуют лишь внутри границ своего жанра, а обыгрывают приемы, наиболее характерные для коммерческой картографии их времени. Так, карты в «Мире ином и том же самом» Холла эксплуатируют «боязнь пустоты» атласов Меркатора и Ортелия, в которых на основании традиции, слухов, предположений и гипотез подробно выписывалась береговая линия неизвестных арктических земель или пока не открытого Южного

3 Эту тему автор предисловия также разрабатывала в своей монографии: *Неклюдова М.С.* «Я двор зову страной...»: родословная одной метафоры. М.: РГГУ, 2014.

4 The History of Cartography. Vol. 3. Pt. 1. Cartography in the European Renaissance / Ed. by D. Woodward. Chicago: University of Chicago Press, 2007; Vol. 4. Cartography in the European Enlightenment / Ed. by M.H. Edney and M. Sponberg Pedley. Chicago: University of Chicago Press, 2019. Тома «Истории картографии» доступны в интернете: https://press.uchicago.edu/books/HOC/index.html

континента, в результате чего эти предположения и гипотезы приобретали в картографическом пространстве карты тот же статус, что и реальные земли. Карты Холла просто заполняют эти земли своими фантастическими топонимами[5]. А карты-иллюстрации к «Путешествиям Гулливера», напротив, пользуются пустотами, которые не боялся оставлять на своей карте мира современник Свифта Герман Молл, и, например, пририсовывают полуостров Бробдингнег, страну великанов, примерно на месте неизвестной тогда Аляски.

Знакомство с «Историей картографии» позволило бы, в частности, расширить последнюю краткую главку, посвященную якобы самым ранним итальянским картам в иллюстрациях к «Неистовому Роланду Ариосто» и к изданию Петрарки 1525 г., подготовленному Алессандро Велутелло. Автор познакомился бы с картами дантовского Ада в изданиях Джироламо Бенивиени 1506 г. и дома Альда 1515 г., которые, как убедительно показал Т. Кэйчи, вдохновили Велутелло[6]. Еще ближе к веку инкунабул и к началу книгопечатания книга нюренбергского гуманиста Конрада Цельтиса (1459—1508), который слушал в Риме в период между 1487 и 1489 гг. лекции Юлия Помпония Лэта. В 1502 г. Цельтис издал на латинском языке четыре эротико-географических элегии, где в качестве символа одной из четырех частей Германии выступает одна из его возлюбленных. Каждая книга элегий иллюстрирована соответствующей картой[7].

Во французских разделах книги недостает ссылки на предшествующую попытку создания корпуса литературных карт в статье Э.П.М. Сентера[8]. Из статьи Сентера особенно полезным дополнением к корпусу, собранному Шартье, явилась бы карта к утопии анонимного автора «История великого и достойного восхищения королевства Антанжиль» (1616), которую можно было бы сопоставлять, например, с картами к английским утопическим и сатирическим сочинениям.

При чтении французских глав книги (и послесловия, где также основное внимание уделяется наиболее знакомым переводчице французским материалам) следует иметь в виду многозначность слова «карта» во французском языке XVII в. — «картами» могли именоваться как изображения географического пространства, так и нарративные описания страстей, эмоций, духовного роста, политических и религиозных воззрений. Как хорошо показывает автор, анализируя словари того времени, прямой и переносный смысл слова *carte* «не обязательно четко разграничивались» (с. 85—86). Не всегда эти смыслы разграничиваются и в самой книге. Это создает определенные сложности при попытках понять, воплотились ли те или иные тексты в материальных рисунках или гравюрах и когда именно это произошло.

Так, не вполне ясно, на чем основывается автор, датируя карту «королевства Любви» в исполнении Яна Саделера «с большой степенью вероятности» (с. 114) именно 1659 г. Возможно, это ошибка или опечатка вместо 1658 г., то есть года первой публикации текста «Карта королевства Любви», который атрибутируется Тристану Лермиту (в 1659 г. текст был переиздан), однако гравированной карты нет ни в издании 1658 г., ни в издании 1659 г.

---

5 См. также не учтенную автором монографию о Джозефе Холле: *McCabe R.A.* Joseph Hall: A Study in Satire and Meditation. Oxford: Oxford University Press, 1982. P. 85—88.

6 *Cachey Th. J. Jr.* Maps and Literature in Renaissance Italy // The History of Cartography. Vol. 3. Pt. 1. P. 454.

7 *Celtis C.* Quatuor libri amorum secundum quatuor latera Germanie. Norinbergae, 1502.

8 *Senter E.P.M.* Les cartes allégoriques romanesques du XVII[e] siècle. Aperçu des gravures créées autour de l'apparition de la «Carte de Tendre» de la «Clélie» en 1654 // Gazette des beaux-arts. 1977. Avril. VI[e] période. T. 89. 119[e] année. 1299[e] livraison. P. 133—144.

В целом с картой «королевства Любви», созданной на основе повествовательной «карты» Тристана Лермита, Шартье обошелся не вполне аккуратно. В качестве иллюстрации 26 в книге используется не первоначальная гравюра Яна Саделера, а «заново раскрашенная» Даниэлем Дерво гравюра без упоминания о том, что Даниэль-Луи Дерво — художник современный (1914—2010), автор исторических стилизаций, хорошо знакомых коллекционерам карт, и что работа его была опубликована в 1977 г.[9] Дерво ее не просто «заново раскрасил», как предполагает автор, а, судя по подписи на гравюре, и заново нарисовал, и выгравировал («D. Derveaux inv[enit] & sculp[sit]»). А вот где можно посмотреть гравюру Яна Саделера[10], имя которого также подписано на копии, созданной Дерво (J. Sadeler auct[or]), — об этом Шартье умалчивает, говоря только о том, что были «различные издания и тиражи», в зависимости от которых карта «меняет цвета и рамку» (с. 114)[11].

Интересно существенное отличие «гравюры Саделера» в интерпретации Дерво от изображений вымышленных пространств во французской галантной картографии XVII в. Так, самая знаменитая из аллегорических карт, задуманная в салоне Мадлен де Скюдери, выгравированная Франсуа Шово и опубликованная в 1654 г. «Карта страны Нежности», показывает путь к счастью нежной дружбы по весьма условной территории между морем Вражды и озером Безразличия[12]. Но на карте «королевства Любви» изображен не некий вымышленный «остров Цитера», как он назван в русском переводе, а вполне реалистичная береговая линия Китиры, «острова Афродиты» между Пелопоннесом и Критом. Вероятно, это обстоятельство ускользнуло не только от переводчицы, но и от автора, иначе он бы обратил внимание на такой уникальный для галантной картографии пример сочетания вымысла и географической реальности.

Для английских разделов настолько характерна неаккуратность в установлении вероятных генеалогических связей между картами, что переводчица даже попыталась уточнить аргументацию автора. Ее фраза «хронологическая последовательность как бы указывает на серию заимствований, но английские романные карты также позволяют обрисовать возможную типологию отношений между вымыслом и географией» (с. 79—80) не вполне соответствует французскому оригиналу: «Inscrites dans une chronologie qui suggère une chaîne d'emprunts, les cartes insérées dans les récits anglais présentent également une typologie des relations possibles entre la géographie et la fable». Слово *suggère*, «предполагает», и выбранный вариант перевода, «как бы указывает», передают разную степень доверия к гипотезе

9 https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb406097776

10 Вероятно, имеется в виду Ян Саделер — младший (ок. 1588 — ок. 1665) — представитель фламандской династии граверов, работавший в Мюнхене.

11 Та же гравюра Дерво (но с обрезанными на фотографии легендой слева и частью подписи внизу) опубликована в статье: *Pioffet M.-C.* Le Pays inventé ou la Fiction géographique au temps des précieux // Studi francesi. 1998. T. 42. N° 126. P. 448. Ср. о безуспешных поисках гравюры Саделера и о сомнениях в ее существовании в статье: *Donné B.* Tristan dans l'espace des topographies morales et galantes: La Carte du Royaume d'Amour // Actualités de Tristan. Actes du Colloque International (22, 23 et 24 novembre 2001). Nanterre: Universite Paris X — Nanterre, Centre des Sciences de la Litterature, 2003 (Littérales n° special n° 3). P. 215—216. N° 8.

12 Карта читается, конечно, не «сверху вниз» (с. 109), а снизу вверх. Во французском оригинале сказано правильно (de bas en haut, «снизу вверх»). Следует при этом отметить, что подобные ошибки в переводе крайне редки, а разделы о французской галантной картографии, благодаря большому опыту работы переводчицы с текстами XVII в., переведены виртуозно.

о цепочке заимствований из более ранних карт в более поздние. В оригинале отношение автора к такой гипотезе нейтральное, а в переводе отрицательное.

Создание представительного корпуса картографических иллюстраций эпохи XVI—XVIII вв., когда Великие географические открытия сопровождались развитием книгопечатания и расширением европейской книжной культуры, — очень интересная задача, решение которой может дать ответ и на поставленный автором вопрос о роли карт-иллюстраций и их воздействии на читателя в литературе XVI—XVIII вв. Автор не вполне справился с этой задачей. Переводчица объясняет недостатки книги Шартье «исследовательским сопротивлением соблазну источника», нежеланием войти в «бесконечный лабиринт реальных или воображаемых смысловых перекличек и визуальных ассоциаций», то есть сознательной антиисточниковедческой позицией. Согласно ее оценке, «книга обманчиво прямолинейна», что «в значительной степени является искусно сконструированной иллюзией...» (с. 172).

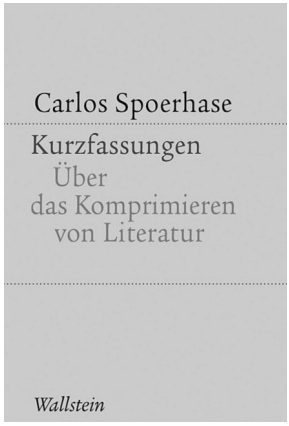
Сложно судить, насколько удачной получилась иллюзия, но я все-таки верю, что основной задачей автора было не сконструировать иллюзию, а внести вклад в изучение истории книги и картографических иллюстраций. Мне дает основание так считать глава об испанских изданиях «Дон Кихота» 1780 и 1797 гг., которая является добротным книговедческим исследованием и содержит ценные наблюдения о функции карты как части научного аппарата в академических изданиях. Шартье впервые объединил в одном исследовании эти академические карты с другими разнородными иллюстрациями — с картами-путеводителями по галантной и моральной топографии и с картами — элементами псевдоученого оформления вымышленных путешествий, и при этом предположил возможность взаимного влияния этих категорий карт-иллюстраций. Если бы автор в должной мере учел труды предшественников, историков картографии, то он, возможно, смог бы воссоздать более цельную и менее иллюзорную историю картографической иллюстрации в книгах XVI—XVIII вв.

Новые книги

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_431

Spoerhase C.

Kurzfassungen: Über das Komprimieren von Literatur.



Göttingen: Wallstein, 2024. — 95 S. — (Kleine Schriften zur literarischen Ästhetik und Hermeneutik; Bd. 15).

В небольшой книге профессора Мюнхенского университета Карлоса Шпёрхазе «Краткие изложения: о сжатии литературы» отмечается недостаточное внимание филологов к кратким изложениям литературных произведений (таких, как «“Война и мир” за 5 минут»), которые получили широкое распространение в современной культуре, но воспринимаются, как правило, сугубо негативно. Обычно о них упоминают лишь в рассуждениях о кризисе школьного и университетского образования, все больше ориентирующего учащихся на знакомство с отрывками, а не с целыми текстами. В тех же случаях, когда требуется знать содержание всего произведения, школьники и студенты предпочитают пользоваться краткими изложениями, доступными в интернете в виде текстов, аудиозаписей или анимированных видеороликов. Кроме того, специальные программы на основе искусственного интеллекта позволяют самостоятельно изготавливать необходимые выжимки.

Впрочем, подобные дискуссии не являются чем-то новым. Уже в Античности спорили о ценности эпитом; в начале XX в. П. Валери определял стихотворное произведение как нечто, что нельзя резюмировать; Т. Адорно и Г. Блюменберг указывали на невозможность кратко пересказать их философские тексты. Утверждения о невозможности резюмировать, отмечает Шпёрхазе, связано с представлением об особой ценности подлинника, который не может быть подменен никакой уменьшенной копией. Даже постмодернистская теория, так много сделавшая для подрыва иерархии подлинника и вторичного следа, сопротивляется кратким пересказам: уже не раз отмечалось, что кратко пересказать работы Ж. Деррида или Х. Бабы попросту невозможно. Так утверждается нормативность неподменяемых подлинников.

Краткие изложения, однако, можно понимать не как неадекватную подмену оригинала, а как момент в диалектическом процессе его истолкования, который не сводим к передаче смысла исходного текста. Кроме того, пишет Шпёрхазе, необходимо дифференцированно относиться к разным видам сокращений. Те, кто критикует их в целом, обычно слабо представляют себе отличия в назначении эпитом, дигест, бревиариев, эксцерптов, рефератов, синопсисов, резюме, аннотаций и т.д. Все они объединены связью с исходным текстом и его уменьшением, но многое зависит от того, уменьшается ли сам текст или

обобщается его содержание, будь то абстрактные мысли или последовательное изложение взаимосвязанных действий.

Отделяемость произведения от подлинного текста исторически определялась по-разному и зависела от жанровой специфики. Во многих случаях допускались сокращение текста при сохранении его релевантной массы или выделение основных идей без сохранения подлинника. В обоих случаях сокращение оказывалось вторичным. Однако сокращенные версии могут появляться одновременно с пространными, что было исследовано Н. Хенкелем на примере позднесредневекового рыцарского романа. Бывает и так, что сначала появляется краткое изложение, а потом — более развернутое.

Кроме того, не всякое сокращение признается таковым. Часто перевод на другой язык приводит к существенному уменьшению количества знаков, а то и к более сжатым формулировкам предложений, и это считается вполне приемлемой практикой. По словам Шпёрхазе, легитимность сокращений во многом зависит от того, с какой целью они делаются. Так, уже от античной эпитомы требовалось сократить текст для определенных надобностей, а не быть просто уменьшенной копией. Разными могут быть и объекты сокращения, будь то отдельные произведения или наследие писателя в целом. Во втором случае всякий том избранной лирики может рассматриваться как сокращение, но и тогда легитимность издания обычно не ставится под сомнение. Допустимыми считаются также цитирование и краткий пересказ работ предшественников в научном труде. И сокращения произведений самим писателем не вызывают сомнений в их правомочности. Таким образом, ценность сокращений по сравнению с оригиналом и легитимность их появления отнюдь не всегда зависят от адекватности воспроизведения подлинника.

Многообразие исторических функций сокращений и их легитимаций Шпёрхазе подробнее рассматривает на примере литературы XVIII в. По мнению автора, в эту эпоху сокращенные изложения имели три основные функции: краткие тексты легче сохранять — запоминать или переписывать; они лучше распространяются; с их помощью проще составить себе представление о структуре текста.

Так, с сокращениями обычно издавался роман «Робинзон Крузо» Д. Дефо; в XVIII — начале XIX в. таких публикаций было втрое больше, чем полных. С сокращениями обычно издавалась и «Памела» С. Ричардсона. Краткие версии этих и многих других произведений практически не исследовались филологами, и связано это с профессиональной этикой, требующей полного прочтения. Кроме того, неавторизованные сокращения обычно не учитывались в библиографических справочниках, а в библиотечных каталогах в большинстве случаев не отмечалось специально, что речь идет о сокращенном издании. Таким образом, сокращения как особая разновидность литературы оказывались невидимыми для филологии. Впрочем, зачастую и сами читатели XVIII в. не понимали, что имеют дело с сокращениями.

Причины их появления в ту эпоху не всегда очевидны. Одной из важнейших был издательский расчет. Так, английское авторское право не защищало издателей полных версий от сокращений. Более того, составители кратких версий могли оформить на них авторские права. Такого рода мотивы обычно не упоминаются в самих текстах и ускользают от внимания исследователей. К тому же краткий «Робинзон Крузо» был дешевле и доступнее широкому кругу читателей. Он распространялся в малом формате и бумажной обложке продавцами-разносчиками, становясь благодаря этому популярным чтением. Изменение формата способствовало жанрово-

поэтологической трансформации текста: именно в сокращении он становился захватывающим приключенческим повествованием.

Уже в те времена сокращения часто трактовались как признак социальной деградации произведения: оно делалось доступным для детей и юношества, для женщин и представителей низших слоев. Но это не всегда было так. Ф.Й. Ворстброк, исследовавший позднесредневековые «книги бедняков» (libri pauperum), обнаружил, что за ними признавалось важное педагогическое значение: они облегчали школьникам чтение и заучивание сложных текстов. Эти соображения сохраняли свое значение и позднее. Наконец, компактные издания было легче взять с собой в дорогу или просто всегда иметь при себе. Так, «Карманный оракул» Б. Грасиана был действительно карманного формата, и это способствовало его популярности. Таким образом, и здесь легитимность сокращений, использования малого формата во многом зависит от контекста использования.

При этом если в научной среде сокращение имеет обычно подчиненную и служебную функцию, то в политическом контексте оно может становиться самостоятельно значимым. Государственным деятелям обычно некогда читать исследования целиком, они полагаются только на специально составленные для них выжимки и на их основе принимают решения. Тем самым, отмечает Шпёрхазе, сокращения текстов могут быть связаны не с социальной деградацией, а наоборот — с возвышением. Создание сокращенных изложений оправдывалось занятостью правителей уже в Средние века: они делают работу с текстами более эффективной. При этом, однако, как в политической, так и в научной сферах не принято признаваться в их использовании из-за сохраняющейся стигматизации таких практик. Авторы и редакторы сокращенных изданий несут на себе печать вины в банализации содержания, его выхолащивании. И действительно, сокращенные версии могут существенно влиять на последующую рецепцию произведения. Так, труд А. Смита «О богатстве народов» пользовался особой популярностью потому, что в сокращенных изданиях экономические рассуждения были отделены от историко-культурных, что, однако, создавало искаженное представление о книге.

Как пример важной (наряду с сохранением и распространением текстов) функции сокращения произведений для выявления их структуры Шпёрхазе приводит изготовление И.В. Гёте в 1798 г. для личного употребления сокращенной версии «Илиады», где была лучше видна взаимосвязь отдельных песен. В этом же контексте проблематика сокращений обсуждалась в XVIII в. и в связи с тем, о чем писал Г.Э. Лессинг в «Лаокооне»: возможно ли совместить временную последовательность с пространственным соприсутствием? Насколько легитимно превращение текста в визуально ясные перечни, таблицы и диаграммы? В качестве еще одного примера Шпёрхазе рассматривает прозаические изложения отдельных песен «Мессиады» Ф.Г. Клопштока, составленные самим автором так, чтобы они умещались на одной странице рядом с первыми строфами поэтического текста, тем самым приглашая к его прочтению. И.Я. Бодмер, посоветовавший Клопштоку составить такие краткие изложения, считал, что они, помимо прочего, помогут читателю уделить больше внимания поэтическим красотам, а не только действию. Именно благодаря кратким изложениям «Мессиада» оставалась школьным чтением до XIX в.: учителя умели связать в целостную картину полные и сокращенные части. Это по силам преподавателям и в наше время, считает Шпёрхазе.

Осуществленное Клопштоком сжатие собственного текста представлялось вполне легитимным; иное дело — когда

ту же работу выполняет не автор, а кто-то другой. В таком случае допустимость сокращений во многом связана с изменением культурной роли редактора. В те эпохи, когда преобладала эстетика краткости и ясности, сжатие текста редактором могло трактоваться как его улучшение. Это было связано с идеей, что редакторская работа вообще способна делать тексты лучше, ведь они не просто разные и индивидуальные, а могут быть подвергнуты градации по степени качества. Благодаря редактору текст может обрести особую эстетическую выразительность или аргументативную строгость.

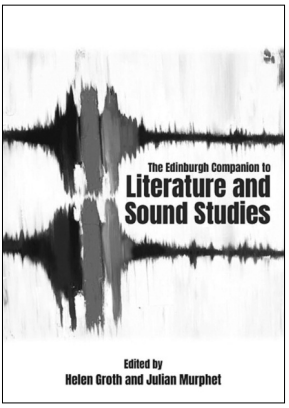
Впрочем, сокращения могут производиться не только автором или редактором, но и самим читателем. Любое чтение связано с сокращением: распределением внимания, выделением значимого. Многие читатели «перепрыгивают» через неинтересные подробности, просматривают тексты по диагонали или вовсе пролистывают их. В современных исследованиях делались предположения, что как раз сокращенные издания книг разных эпох позволяют увидеть, что в них было важно для современников, как они их читали. На самом деле, как полагает Шпёрхазе, сокращенные версии могут говорить вовсе не об общепринятых практиках чтения, а о намерениях конкретных редакторов. Однако и в этом случае краткие версии позволяют увидеть характерные для эпохи представления о допустимом обращении с текстом.

Далее, не только рядовые читатели, но и филологи редуцируют тексты до набора значимых фрагментов. Шпёрхазе ссылается на К. Цёлльнера, установившего, что в исследованиях о «Путешествиях Гулливера» Дж. Свифта цитируется и интерпретируется одна и та же небольшая часть текста, прочее же остается без внимания. Таким образом, филологические исследования о Свифте соотносятся не столько с оригинальным произведением, сколько с принятыми в профессиональном сообществе практиками его укорачивающего прочтения.

В заключение автор отмечает, что по мере развития технологий искусственного интеллекта способы сокращения текстов будут только множиться — и все сильнее влиять на отношение к культурному наследию. Проблема заключается в том, что критерии сокращений обычно не эксплицируются и не обсуждаются, краткие изложения не являются критичными по отношению к самим себе, и отсутствие филологических исследований о них только усугубляет проблему. Шпёрхазе призывает коллег отказаться от игнорирования сокращенных изложений и поучаствовать в определении их будущей роли, которая, как показывает пример с продленной жизнью «Мессиады» Клопштока, вовсе не обязательно должна быть гибельной для оригинального произведения.

Евгений Савицкий

The Edinburgh Companion to Literature and Sound Studies / Ed. by H. Groth, J. Murphet.



Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. — VIII, 418 p. — (Edinburgh Companions to Literature and the Humanities).

Исследования звука в литературе позволяют расширить наше понимание функций вербальных текстов в культуре. Обращая внимание на звуковой ландшафт текста, мы задумываемся о том, как моделируется в нем контакт субъекта со средой, как устроено наше взаимодействие друг с другом в этой среде, влияющей и на индивидуальные чувства, и на социальные практики. Звуковой мир текста может не только выполнять нарративную функцию, но и управлять эмоциями читателя. Он увеличивает удовольствие от чтения, приближая редуцированный сенсорный опыт (восприятие текста в тишине) к мультисенсорному процессу обживания незнакомого пространства.

С медиалогической точки зрения литература — одна из первых технологий записи звука, хотя при этом и не фиксирующая звуковые волны непосредственно. Она, пользуясь термином М. Шиона, «акусматична» (см.: Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать. М., 2021; рец.: Логутов А. Между Шейфером и Шеффером // Новое литературное обозрение. 2021. № 170), то есть предполагает разделение реального звукового ландшафта и изображенного, отделение тела, пространства или предмета от их голоса или звучания. Осваивая вербальными средствами звучащие среды, литературное произведение устанавливает связи между чувственными ощущениями: звучащий мир и подвижен, и осязаем. (См. также на эту тему рец.: Золотухин В. Северные звуки и ночные голоса // Новое литературное обозрение. 2024. № 190.)

«Встреча» литературы с исследованиями звука помещает в центр внимания ряд ее специфических свойств. Литература присваивает внешнее для нее медийное средство, демонстрируя свое условное превосходство (Ф. Джеймисон) и способность пусть не записывать/воспроизводить материальность звука, но встраивать акустическое в художественный мир как тему или мотив. Вместе с тем она пользуется собственными средствами, чтобы найти новые возможности «звуковоспроизведения»; это может быть, например, игра со шрифтами или пространством страницы. Текст как бы выворачивается наизнанку — для того чтобы он смог воссоздавать акустические текстуры, обрести энергию и движение, связанные с порождением/восприятием звука, не репрезентировать, а презентировать звучащую среду. Наконец, в литературе исследуется специфичность письма о звуке: насколько возможно или насколько адекватно словесное описание звучания чего-либо?

Как признают составители рецензируемого сборника Х. Грот и Дж. Мёрфет, в области литературно-звуковых исследований у них много предшественников: Г. Стюарт, Р. Шэйфер, Дж. Стерн, М. Рубери, Дж. Пайкер и др. Ключевым для Грот и Мёрфета является вопрос методологии: как исследовать в литературе «содержательную звуковую информацию» (с. 1), то есть звук, помогающий создавать смыслы внутри повествовательных миров? В книге шесть частей (в среднем по четыре статьи в каждой): «Литература, слушание и звучание», «Литература, музыка, перформанс», «Литература, голос, акусматика», «Литература, медиа, кодирование звука», «Литература, война, индустрия» и «Литература, звуковая эпистемология, язык». Остановимся на тех статьях, где разрабатываются проблемы слушания и слушателя.

Х. Грот в статье «Пределы слушания» задается вопросом: что значит слушать роман? Значит ли это прислушиваться к звучанию голоса или же разыгрывать, воспроизводить его про себя? Грот видит в слушании творческое внимание, открытость для чужих историй, которые не так просто сделать своими, а в романе — средство для настройки читательского слуха на то, чтобы внимать таким рассказам. Тему подхватывает

британский композитор и исследователь звука Д. Туп, размышляющий о том, кто такой слушатель и с какой целью он внимает звучащему миру. В статье «ГРОМКО/тихо: звучащее пространство, Джейн Остен, Дороти Ричардсон и другие» он представляет и Остен, и Ричардсон своего рода «саунд-дизайнерами», создающими звучащие миры. Так, Остен собирает множество звуковых элементов в композиции, создающие ощущения гармонии, дискомфорта и т.д., а Ричардсон в «Остроконечных крышах» продолжает остеновскую традицию внимательного слушания, усложняя звуковые взаимодействия в духе модернистской поэтики. Обе писательницы связывают вслушивание в мир с пониманием жизни, ее структур, а также с настройкой интроспекции. Туп анализирует связь между тонкостью слуха и тем, какие решения принимают героини произведений.

В других статьях на первый план выдвигаются материальность звука и его воздействие. Б. Смит в «Вибрирующих театрах Шекспира» предлагает сосредоточиться при анализе представления не на визуальном аспекте и даже не на звучащем со сцены тексте, а на «акустических вибрациях» (с. 115), таких как звуковые эффекты, игра оркестра, а также звуки, производимые публикой. Смита интересует воздействие звука на воспринимающее тело и его аффекты. «Акустические вибрации» как средство театрального опосредования служат инструментом регуляции «аффективной экологии» — позволяют контролировать аудиторию, волновать ее или, наоборот, снимать напряжение. Об аффективном измерении слушания пишет и Т. Вулфф. Обращаясь к проблеме голоса в мюзикле, она отказывается противопоставлять голос как инструмент речи и инструмент пения, ее скорее интересует сплав речевого и певческого. Вулфф анализирует песни-скороговорки и комические арии у У. Гилберта и А. Салливана, а также речитатив в рэпе и современных мюзиклах («Гамильтон» Л.-М. Миранды). Быстрые, утрированно драматичные повествования заполняют звуковой ландшафт спектакля в номерах, сложных для исполнения и понимания. Слушатель приглашается войти в один ритм с исполнителем, ведь только так можно разобрать «скороговорку», одновременно поставив эксперимент над собственным восприятием.

«Акусматическая» часть сборника посвящена потенциалу и последствиям сенсорной редукции, вызванной невидимостью источника звука, в частности достраиванию визуального компонента воспринимаемого объекта с опорой на аудиальный. В следующей части речь идет о зависимости слушания от используемых технологий, а также от рефлексии о них. К.С. Хэррисон обращается к творчеству авторов 1940—1970-х гг., таких как К. Маккаллерс, Р. Эллисон, У. Берроуз, Т. Пинчон, И. Рид, чтобы выяснить, как технологии звукозаписи и трансляции звука помогают ставить этические вопросы, связанные с идентичностью. Варианты многообразны: технические средства позволяют преодолеть или, наоборот, подчеркнуть провинциальную замкнутость (радио у Маккаллерс) или артистическую маргинализованность (частота АМ как маркер музыкального андерграунда у Эллисона), подсвечивают подозрения по поводу массового контроля (образ проигрывателя у Берроуза) и т.д. Тему медийной материальности звука развивает Дж. Сент-Клэр. Возвращаясь к мысли Г. Стюарта о том, что, читая, мы одновременно слушаем, автор показывает, как читатель «Дома листьев» М. Данилевского обрабатывает звуковую информацию, выходя за медийные пределы литературы. Так, в номерах страниц романа закодирован звуковой файл, который, будучи расшифрован в нужном формате, позволяет прослушать фрагмент из песни сестры писателя, кото-

рый становится контекстом для восприятия повествования. Книга обретает саундтрек, но для этого необходимо обратиться за помощью к интернет-сообществу интерпретаторов; слушание литературы в данном случае требует интерактивной дешифровки.

М. Гримшоу-Аагаард в статье «Звуковые дескрипторы в книгах о Тарзане как посредники присутствия» пишет об «иммерсивном слушании» — механизмах погружения в вымышленные миры посредством звуковых образов. Рассмотрев такие близкие понятия, как присутствие, иммерсия, погружение и транспортация, автор приходит к выводу, что в процессе восприятия между реальной средой, где мы находимся, и медиумом, обладающим иммерсивным потенциалом (будь то литература или, скажем, видеоигры), образуется промежуточный локус, в котором мы и переживаем присутствие, то есть ощущение, что «находимся там».

Следующий раздел посвящен вопросам, касающимся препятствий для слушания, — тому, что мешает пониманию или нарративизации. В статье П. Денни описаны две перемены, одновременно происходившие в 1700—1900-х гг.: рождение «цивилизованного» субъекта (с его сдержанностью, немногословием, заботой об аудиальном комфорте собеседника) и формирование «варварской» среды (наполненной индустриальным шумом). В статье же Д. Эллисона этот специфический «гул» модерности рассматривается не как помеха, а как необходимый фон, способствующий продуктивной интеллектуальной деятельности современного субъекта. Здесь слушание предстает как осознанная практика, которой необходимо заново обучаться в меняющихся средах.

В заключительном разделе обсуждение звучания и слушания выходит на новый уровень. Как вообще устроены знание о звуке и практики изучения звучащих сред? Насколько современные исследования учитывают сложное устройство «незримых» звуковых феноменов? Так, Х. Шульце размышляет в своей статье о сосуществовании двух групп практик: в одних изучается все, что относится к звуку и слушанию (auditory epistemologies), а в других исследуется реальность через звук и слушание (sonic epistemologies). Большое значение Шульце придает работе саунд-артистов, ставящей под вопрос сложившиеся конвенции научных дисциплин: звук изучается прямо в момент исполнения, живой встречи с ним. Непредсказуемый звуковой перформанс служит местом для рождения новых научных инсайтов. Незримость, непредвиденность и при этом сильное воздействие — вот те особенности феноменологии звука, что учат обращать внимание на явления, с трудом поддающиеся контролю. В них — и проблема для изучения, и источник творческой энергии.

Полина Рыбина

Эпоха как сюжет: Статьи и материалы /

Сост. А.Ю. Сорочан.



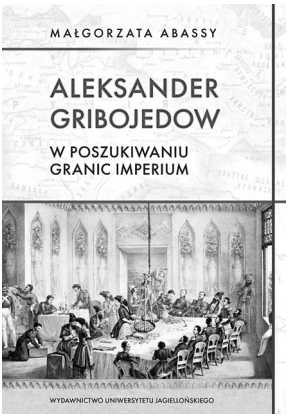
Тверь: Альфа пресс, 2024. — 304 с. — (Время как сюжет; Вып. 13).

СОДЕРЖАНИЕ: От составителя; *Денисенко С.В.* Что такое «эпоха» в русской

литературе? **Жизнь и смерть эпохи:** *Васильева С.А.* Три эпохи русской жизни в романах И.А. Гончарова; *Грачева А.М.* Смерть эпохи Серебряного века в текстах Алексея Ремизова; *Аллахвердиева С.А.* Рождение новой эпохи в поэзии Назыма Хикмета; *Васильева А.М.* «Прекрасная эпоха» Александра II в провинции: репрезентация локальной идентичности в «Тверских губернских ведомостях»; *Рыбакова А.А.* Эпоха «великих перемен» в антинигилистических романах Н.С. Лескова; *Сорочан А.Ю.* Эпоха призраков и призраки эпохи: хонтология и теория репрезентации. **Границы эпохи:** *Пинаев С.М.* «Я человек эпохи Москвошвея...» (Осип Мандельштам: диалог со временем); *Дроздова А.О.* Конец эпохи Смутного времени в поэме Ф.Н. Глинки «Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой»; *Подгорная Е.Г.* Государство на рубеже эпох в романах М.Н. Загоскина «Аскольдова могила» и «Русские в начале осьмнадцатого столетия»; *Богумил Т.А.* Эпохальное время в геопоэтическом образе Алтая; *Липинская А.А.* «Даже в наш век разума»: французская революция и готическая новеллистика; *Карандашова О.С.* «Четыре эпохи развития» русской детской досоветской литературы; *Колымагин Б.Ф.* Эпоха постмодерна как феномен андеграунда и постсоветской поэзии. **Эпоха и человек:** *Лобакова И.А.* Эпоха смуты: ее герои и антигерои; *Урюпина А.С.* «Редкостные птицы» эпохи: Алексей Ремизов и Борис Зайцев; *Карабут Н.В.* Эсхатологические мотивы в русской лирике рубежа XX—XXI в.: поэтические голоса эпохи; *Лобин А.М.* Партизанский отряд как зеркало предвоенной эпохи в повести Л. Бородина «Ушел отряд»; *Карпов Д.Л.* Эпоха ролей: ролевой субъект; *Меркушов С.Ф.* Стругацкие как эпоха в тексте «Приют для бездомных кактусов» Сухбата Афлатуни. **Эпоха и культура:** *Громова П.С.* Эпоха романтизма в русской романтической и постромантической литературе; *Фролов С.В.* Эпохальные реминисценции в творчестве позднего Рахманинова; *Голубева А.А.* Соответствовать характеру эпохи: мысли А.В. Луначарского и Ле Корбюзье о Дворце Советов в Москве; *Никишов Ю.М.* О культуре эпохи социализма; *Мотеюнайте И.В.* Визуальные знаки пушкинской эпохи в русской анимации рубежа XX—XXI вв.; *Еланская С.Н.* «На честном слове и на одном крыле»: лихая эпоха в фильмах Сергея Урсуляка. Эпоха как сюжет. Программа конференции; Указатель названий статей серии «Время как сюжет»; Указатель авторов серии «Время как сюжет».

Abassy M.

Aleksander Gribojedow: w poszukiwaniu granic imperium.



Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2023. — 286 s.

Эффектное заглавие рецензируемой книги поражает своей лапидарностью, а предполагаемый читатель подумает, что речь здесь идет о дипломатической деятельности А.С. Грибоедова, ставшего невольной жертвой имперской политики конца александровского правления и начала эпохи Николая I. И это в самом деле так, но не совсем. Дело в том, что

автор поставила перед собой в высшей степени амбициозную задачу осветить жизнь, личность и деятельность героя своей книги всесторонне. А потому гораздо легче сказать, какой аспект жизни, профессиональной деятельности и наследия Грибоедова в книге не затронут (меньше всего в монографии сказано о комедии «Горе от ума»), чем перечислить все упомянутые оттенки значения слова «граница» и все обсуждаемые аспекты понятий «империя» и «имперскость». К сожалению, желание написать обо всем, о чем хотелось бы упомянуть, чревато эклектизмом. И потому понять, что, собственно, хочет сказать автор, в ряде случаев довольно затруднительно. Тем не менее по прочтении нескольких десятков страниц становится ясно, что речь идет не столько о географических границах Российской империи, сколько о границах возможности Грибоедова осуществить свои личные планы и мечты в условиях ограниченных возможностей, обусловленных реальными интересами государства и целым рядом исторических и культурно-нравственных ограничений, свойственных его общественной и политической сущности.

Малгожата Абасси разъясняет концепцию книги следующим образом: «Исследовательская гипотеза заключена в утверждении, что поиск границ империи в случае Александра Сергеевича Грибоедова был прежде всего внутренним процессом. Он начался с начертания важнейшей границы между “старым” и “новым” — “Россией фамусовых” и новым — “Россией чацких”, что явилось следствием “освободительного” фактора, каким явилась кампания 1812 года» (с. 23). Автор книги стремится доказать, что мысленное начертание границы между старым и новым (внутренним освобождением, которое должно было начаться после 1812 г.) вызвало сложный процесс, целью которого было нахождение путей осуществления этого «нового». Грибоедов стремился к разрушению жесткой системы служебной карьеры (чинов), к осознанию в обществе необходимости учитывать последствия процесса индивидуализации, ведущего к появлению непритворного уважения к правам творческой личности. Однако на эти стремления и мечты наложилась «ментальная граница», окончательно заявившая о себе на рубеже 1825 и 1826 гг. «Бурный конец эпохи вольномыслия вызывает шоковый эффект в сознании и “поколения 1812 года”, и нового царя, Николая I, ужаснувшегося вестью о восстании и решительным образом намеренного никогда более не допустить не только подобного действия, но и любой возможности его осуществления» (с. 24). Красноречивым свидетельством перемен, ознаменовавшим невозможность разрушения надоевших границ, явилось столь знаменательное изменение в окружении Грибоедова, как появление на Кавказе николаевского фаворита И.Ф. Паскевича вместо А.П. Ермолова еще до отставки последнего в 1827 г.

Как видно из этих небезынтересных рассуждений, автор понимает заявленное в заглавии понятие «границ империи» метафорически. Это скорее не границы, а *ограничения*, с которыми сталкивается каждая человеческая личность, не зараженная тотальным конформизмом, а это значит, что и в случае Грибоедова его стремление преодолеть извечное российское «у нас так принято» далеко не всегда связано с его дипломатической деятельностью, в которой он в самом деле выступал как представитель интересов Российской империи, хотя и понимал свою «имперскую» миссию иначе, чем, к примеру, Александр I, Аракчеев и тем более деятели николаевской эпохи. Ведь, как справедливо отмечает М. Абасси, «ни сам Грибоедов, ни поколение декабристов как целое не подвергали сомнениям существование империализма как такового» (с. 67).

Однако использование метафор — палка о двух концах. В искусстве значение их бесспорно, необходимы они зачастую и в обыденной жизни — в мышлении, в высказываниях. На мой взгляд, вполне допустимы и даже полезны метафоры в гуманитарной науке, особенно в литературоведении. В конце концов, насквозь метафоричен весь Бахтин, и это ничуть не приуменьшает научной значимости его работ. Но далеко не столь очевидна применимость метафорического дискурса в экономической науке, в правоведении, политологии и даже в историографии, хотя можно привести блестящие примеры своего рода полезной поэтичности в науке об истории, от Карамзина до Ключевского. В истории военного дела или в истории дипломатии, а именно с этими областями науки сталкивается исследователь, когда пишет о Грибоедове, Ермолове или Паскевиче, метафоры допустимы в весьма ограниченном виде.

Чтобы доказать справедливость своего скептического отношения к попыткам рассмотреть личность Грибоедова, так сказать, комплексно, с применением новейших достижений политологии, социальной и исторической психологии, знаний по новой истории Ирана, Закавказья и еще много чего другого, позволю себе привести (и перевести на русский язык) обширную цитату из подраздела «Отчуждение как следствие пересечения границ», само заглавие которого звучит и в высшей степени «ученно», и метафорически.

«Границы империи и стремление Грибоедова их пересечь являют собой исследовательскую проблему с точки зрения нескольких перспектив: это и петербургский круг друзей, к которым он причислял декабристов, и группа представителей сообщества литераторов, к которому он хотел принадлежать, и идейно близкие ему ссыльные поляки. С Петербургом был связан также круг людей, по отношению к которым Грибоедов не только старался сохранять дистанцию, но и ощущал идейную несовместимость и желание быть от них как можно дальше: это чиновники, преданные государству, обустроенному и управляемому в соответствии с Табелью о рангах. Вырисовывается также третий круг людей, которые вызывали отвращение того, кто написал “Горе от ума”, из-за идей, овладевших их умами, но в то же время привлекали его по причине того, что занимали высокие должности в царской администрации (в том числе его близкий родственник — Паскевич). Именно по отношению к им подобным размывалась граница между отвращением и притяжением, ненавистью к себе самому и восхищением, если иметь в виду занимаемый ими пост. Исследовательская проблема границ в случае Грибоедова дополнительно осложняется, если учесть проблему географической отдаленности. Во время пребывания на Кавказе и в Персии писатель не переставал переписываться с друзьями, жившими в Центральной России. С полной уверенностью можно сказать, что эта переписка не удовлетворяла потребностей самоидентификации с группой лиц, близких ему в идейном отношении и стремящихся к осуществлению возвышенных целей. Но тем не менее после восстания декабристов чем ближе находился он к центру империи, тем меньше было у него возможностей действовать. Такого рода обусловленность дала начало процессам передвижения границ и создания группы друзей (в оригинале именно так: przesuwania granic i tworzenia grupy przyjaciół. — *Б.З.*) за Кавказским хребтом, в Грузии. В этом новом географическом пространстве фундамент, на котором он строил дружеские связи, оставался неизменным: то была общность идей, которые роднили Грибоедова с поколением декабристов. В то же время круг друзей, которыми он себя окружал, пополнился жителями Грузии — интеллектуальной,

общественной и экономической элитой Тбилиси (правильно — Тифлиса. — *Б.З.*). Горный хребет Кавказа предоставлял для многих из поколения 1812 года возможность отделить "имперское" от "декабристского". Кавказ представлял собою одну из границ, которая имела огромное влияние на культуру, а также на индивидуальные и коллективные убеждения принужденных к этому и добровольных изгнанников на окраину империи.

Несколько иначе подлежали трансформации границы с петербургским чиновничьим обществом. Сознательное отношение Грибоедова к этому кругу людей было вполне однозначным: он не желал "выслуживаться". Тем не менее идейная граница не совпадала с реальной системой зависимости и с неосознанными стремлениями. Чем дальше находился Грибоедов от Петербурга, тем сильнее погружался в сферу политики и административного управления империей. После подписания Туркманчайского мирного договора (1828) и отъезда на юг в качестве полномочного посла Грибоедов уже не сомневался в том, что потерпел поражение в попытке отыскать какие-либо средства, чтобы повлиять на собственную судьбу благодаря своей позиции и чину. Он получил повышение по службе, но его зависимость от Табели о рангах лишь увеличилась. Этот процесс нашел отражение в сфере умственных процессов: в Персии он стал отождествлять себя с Российской империей» (с. 42—43).

Так выглядит концепция, положенная автором в основу книги. В приведенном отрывке собраны все основные соображения относительно вынесенных в заглавие «границ империи». Немного упрощая сложный комплекс мотивов, определявших сознание и действия Грибоедова, «поиск границ империи» можно было бы свести к лапидарной формуле, которую произносит Чацкий: «Служить бы рад, прислуживаться тошно». Не совсем понятно, однако, при чем тут империя не как психосоциальный вызов, а как геополитический феномен.

Остальные страницы первой, по замыслу теоретической части монографии посвящены последовательному и достаточно подробному изложению того, какие соображения предлагают современная семиология и, парадоксально, политология о широко понятой границе (границах), какие концепции империи — феномена не только геополитического, но и «ментального» — предлагают политологи последних тридцати лет. Затем автор переходит к биографии Грибоедова и излагает ее полностью, даже обращается к «умственным традициям» рода Грибоедовых. Методологический эклектизм и желание во что бы то ни стало сослаться на актуальные социологические и политологические концепции, даже если они не совсем применимы в случае Грибоедова и, шире, такого во многом уникального явления в истории русского дворянства, как декабризм, заставляют автора обратиться к работам Казимежа Выки, И.Г. Яковенко и М.О. Чудаковой, которые писали о XX в., который ничем не похож ни на энтузиазм времен Наполеоновских войн, ни на мировую скорбь идеалистов-романтиков. Но тогда почему феномен декабризма и мировоззренческие ориентиры декабристов излагаются со ссылками лишь на давно устаревшие работы М.В. Нечкиной?

Наиболее удачными разделами монографии, на мой взгляд, являются седьмая и восьмая глава, посвященные деятельности Грибоедова в Грузии и в Тегеране. Автор книги по образованию не только русист, но и иранист. М. Абасси написала ряд работ по истории Ирана XIX и XX вв. Эти завершающие исследование главы содержат много интересных фактов, а обращений к научной литературе теоретического характера, вызванной желанием «охватить все», здесь, к счастью, немного. В седьмой гла-

ве читатель имеет возможность познакомиться с неосуществленными проектами административно-экономического развития Закавказья, которые разработали Грибоедов и П.Д. Завелейский и которые не столь известны широкому кругу читателей. В главе восьмой, посвященной жизни и деятельности Грибоедова в Персии, достаточно убедительно проясняется вся сложность ситуации, в которой оказался русский посол после заключения Туркманчайского мира, воспринимавшегося как невыгодный для России не только в Иране, но и в Великобритании. После прочтения этой главы нетрудно ответить на вопрос, каким образом автор «Горя от ума», ранее выступавший за разрушение идеологических и правовых основ самодержавной империи изнутри ее, становится одним из строителей внешнего могущества той же империи, оказавшись вне ее границ.

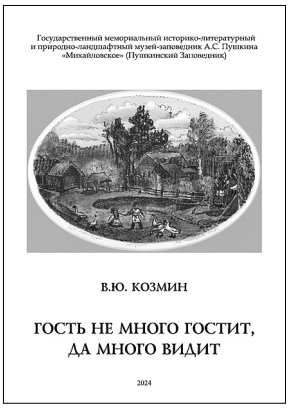
На мой взгляд, личность и разностороняя деятельность Грибоедова представляют собой благодарный материал для исследования их в постколониальной перспективе, то есть следуя по пути, проложенному важной и содержательной книгой А.Л. Зорина «Кормя двуглавого орла...» (М., 2004). К сожалению, автор монографии о Грибоедове не упоминает ее ни разу. Не включена она и в библиографический список литературы предмета.

Издание снабжено предметным указателем, указателем имен и подробной библиографией. Удивительно, однако, что постколониальные исследования занимают в ней весьма скромное место.

Б. Знаменский

Козмин В.Ю.

Гость не много гостит, да много видит: фразеологический путеводитель по музею «Пушкинская деревня».



Сельцо Михайловское: Пушкинский заповедник, 2024. — 344 с.

«Фразеологический путеводитель» по музею «Пушкинская деревня» (расположенному в деревне Бугрово, на пути из Пушкинских Гор в Михайловское) адресован посетителям и не преследует научных целей. В.Ю. Козмин, его автор, многолетний хранитель музея, отметил: «...мы рассказываем о быте псковских крестьян, показываем старинные предметы крестьянского быта и обихода, объясняем назначение экспонатов. Во время экскурсии вспоминаем ту или иную пословицу, поговорку, загадку. А как же без них! Музей-то пушкинский! Поэтому здесь всегда присутствует Слово народа — и Слово поэта. Меткие народные изречения сродни пушкинским афоризмам» (с. 4).

«Пушкинская деревня» — комплекс построек в усадьбе зажиточного крестьянина Карпа Феофилактова; В.Ю. Козмин отыскал это имя в исповедных росписях Пятницкой церкви Святогорского монастыря середины 1820-х гг. Посетители музея осматривают дворовые

постройки (овин, сенник, баню), избу, знакомятся с назначением предметов крестьянского обихода, особенностями их одежды, питания и т.д. Осмотрев «пушкинскую деревню», экскурсанты имеют редкую возможность осмотреть механизмы действующей мельницы на речке Луговке. Многочисленные пословицы, поговорки и загадки, включенные в книгу (контекст, в котором они употреблены, проясняет их значение), для удобства выделены курсивом. Произведения Пушкина, в которых отразились его впечатления от соприкосновения с крестьянским миром, органично соседствуют с рассказами об усадьбе бугровского мужика.

В книге не всегда выдерживается привязка к пушкинскому времени; например: «На войне как на войне» (с. 198). В отдельных случаях желательно было изложить историю пословиц, см.: «В ней (русской печи. — *А.К.*) утилизировали отходы жизнедеятельности людей. Поскольку семьи были большими, то и отходов было много: “Лес рубят — щепки летят”» (с. 114; И.В. Сталин вкладывал в эту пословицу иное значение). Наконец, не все включенные в путеводитель фразеологизмы — плод народного творчества (см. латинское «Каждому свое» (с. 16); библеизмы «Отделить зерна от плевел» (с. 22), «Фома неверующий» (с. 137); литературные цитаты «Ларчик просто открывался» (с. 83), «Скупой платит дважды» (с. 121) и др.).

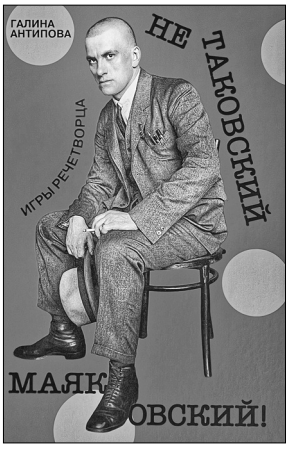
Меткое народное слово, отличающее «литературный музей» от «музея быта», всегда было частью заповедника (в нем есть камни-указатели с выбитыми афористическими цитатами из Пушкина). В.Ю. Козмин показал один из вариантов развития заповедника. В Бугрове экскурсанты погружаются в атмосферу крестьянской жизни первой половины XIX в. Может быть, во всем музее попытаться передать атмосферу пушкинского времени?

В.Ю. Козмин угадал тенденцию развития пушкинских заповедников. Как знать: возможно, спустя несколько лет мы проверим справедливость пословицы: «Живое слово дороже мертвой буквы»?

А.В. Кошелев

Антипова Г.А.

Не таковский Маяковский!: игры речетворца.



М.: Лингвистика: Бослен, 2023. — 208 с. — 2000 экз.

Издание построено вокруг двух областей: игры (очень многообразной у Маяковского) и представлений Маяковского о том, «как делать стихи». Пересечение этих пространств — игра со словом. Книга популярная, но не в ущерб содержательности. Как недавний аналог, можно назвать «Азбуку имажинизма», выпущенную тем же издательством «Бослен», также с большой долей иллюстративного материала. Приведено и откомментировано большое количество разбросанных по различным архивам и воспоминаниям экспромтов, острот, дарственных надписей Маяковского. Немалое место среди них занимают рисун-

ки. Маяковского, видимо, привлекала возможность мгновенной графической фиксации настроения, события.

Из «обычных» игр Маяковский предпочитал азартные, где больше роль случая, чем расчета. В карты, орлянку, на бегах, в казино. Во многих воспоминаниях отмечается, что у него эмоции преобладали над рассудком. Но рядом с этим — методичная выверенность стихов. Маяковский оказывается близок к позиции многих более поздних авторов, что поэт — орудие языка, а не выразитель собственных чувств, как было привычно для его времени. Игра словами — никогда не прекращающаяся работа создания текста. Во многом противоположный Маяковскому Т.С. Элиот говорил, что поэт должен поддерживать себя в состоянии постоянной готовности, как хорошо смазанный пожарный насос. Маяковский это и делал, не впадая в серьезность.

Он играл и с английским — при поездке в Америку. Но диапазон игры выбран собственными предпочтениями поэта. Палиндромов, в отличие от Хлебникова, у Маяковского не было, не было визуальной поэзии, в отличие от Василия Каменского. Экспромты друзьям — как правило, составные рифмы на фамилию, у чего есть большая предыстория среди русских поэтов XIX в. (с. 88). Порой эпиграмма — средство снижения пафоса, например в вариации на стихотворение Н.А. Некрасова: «Поэтом можешь ты не быть, / но зубы чистить ты обязан». Но порой едва ли не критическая статья в миниатюре. «В белом венчике из роз / Луначарский наркомпрос» — тут не только о покровительстве Луначарского академическому искусству, но и о богостроительских увлечениях будущего наркома просвещения до революции. А случайная записка может вести к литературоведческим выводам: рифма «советским — светским» есть в записке к Лиле Брик, но практически такая же рифма присутствует в речи отрицательного персонажа в стихотворении «О дряни». Видимо, для Маяковского семантика рифм самих по себе не существовала.

Но словесная игра порой для того, чтобы заглушить тоску от неразделенного чувства; например, об игре Маяковского с жизнью говорили многие, от Бориса Пастернака до шведского филолога и автора биографии Маяковского Бенгта Янгфельдта. Видимо, для поэта игра действительно была «способом существования» (с. 11). Ирония проникла и в его предсмертную записку. Маяковский носил множество масок. Беспородной собаки или «изверга, который любит смотреть, как умирают дети» (с. 12). Для Лили Брик Маяковский Щен (щенок), для семьи или Татьяны Яковлевой — Вол. Ответы Маяковского публике — грубость, перемешанная с артистизмом. Интересно, что острот о Маяковском — не так много, в книге две: Мандельштама и Е.Ю. Каган (матери Лили Брик и Эльзы Триоле), и обе относятся к молодому Маяковскому. Позднее словесно над ним не шутили ни враги, ни друзья (с. 30). Дидактичности многих стихов Маяковского соответствовала немалая доля учительства и в жизни: Наталью Брюханенко он отучал опаздывать на свидания, Василия Катаняна учил, как рассказывать смешное. Но «одного поля ягодицы» достойны остаться в языке так же, как остались «становясь на горло собственной песне», «больше поэтов хороших и разных» и многое другое.

Причем «горлан» понимал, что с чем-то играть нельзя. Например, отказавшись в стихотворении, посвященном гибели Есенина, от варианта «ни бабы». «Потому что эти “бабы” живы. Называть их так, когда с большой нежностью им посвящено большинство есенинской лирики — бестактно», — писал Маяковский.

Есть в книге и рассказ о сложной игре поэта с властью — где выиграла скорее власть. Поэт порой демонстратив-

но апеллировал к ее поддержке: «Маяковский клал записку в карман со словами: “На это вам ответят в ОГПУ”» (с. 123). Это уже затруднительно считать игрой и остротой. «Выступая, Маяковский всегда ощущал себя чьим-то представителем: футуризма, ЛЕФа, советской власти» (там же). Игре (и индивидуальности, свободе, многому другому) такое не способствует. Затем пришли времена без юмора, «когда человека посадили за то, что он Пушкина предпочитал Маяковскому — так в деле и написали» (с. 108).

Для сравнения с Маяковским и для понимания происхождения его игры с языком приводятся примеры из других писателей от Верлена до Ю. Трифонова, из тех авторов России второй половины XIX в., которых Маяковский мог читать, например Дмитрия Минаева, который говорил о себе, что «даже к финским скалам бурым / обращаюсь с каламбуром».

Автор книги не склонен делать из Маяковского образец и не уклоняется от проведения различия между более и менее очевидными остротами. Не оригинально, например, сравнивать Пастернака с называющимся так овощем (с. 95). Но порой хотелось бы продолжения дискуссии. «На самом деле назначение лесенки (первоначально столбика) у Маяковского можно трактовать по-разному, но никакой смысловой неясности она в 99 процентах случаев не устраняет, потому что все ясно и без нее» (с. 58), но тогда почему бы не поговорить, зачем она? «До сих пор бóльшая часть русских стихов — рифмованная, от чего в других языках давно отказались. Надо думать, этой инерции хватит еще лет на сто, а то и больше» (с. 147) — странное для филолога предпочтение инерции. Даже в Литературном институте, оплоте литературного консерватизма, теперь в основном пишут верлибры.

Библиография популярного издания, конечно же, разумно ограниченна. Но ссылка на критическую по отношению к Маяковскому книгу Ю. Карабчиевского по мюнхенскому изданию 1985 г. создает впечатление, что это что-то малодоступное. Между тем книга уже в 1990 г. была выпущена в России издательством «Советский писатель», а затем переиздана еще несколько раз.

«Если даже тема и задана чем-то внешним: “социальным заказом”, как у советского Маяковского, или наблюдением, или размышлением, как может быть у любого поэта, — то поэтической она становится тогда и только тогда, когда в ней начинает жить сам язык» (с. 147). Будем надеяться, что это услышит начинающий поэт, поняв, что без работы с языком сами по себе наблюдения и размышления немного стоят. Собственно, и Маяковский для этого же писал приложенный к книге текст «Как делать стихи». И там же показал, что игра — это огромная (и очень критичная к себе) работа (не перестающая при этом быть игрой). «Искусство строится на “чуть-чуть”, на йоте, / Помните это, поэтесса Панайотти».

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.

А. М. Ранчин

Толстовский след в «Даре» Набокова:

ЕЩЕ РАЗ ОБ ЭПИГРАФЕ К РОМАНУ

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_446

В опубликованной несколько лет назад содержательной статье об эпиграфе к набоковскому роману Е.И. Ляпушкина заметила: «Утверждение “смерть неизбежна”, завершающее эпиграф, оказывается совершенно необходимым для того, чтобы роману было что оспаривать, чтобы он мог не просто провозгласить победу искусства над смертью, но действенно осуществить эту победу на глазах у читателя, показав, как работает тот единственный способ не дать ничему умереть, который прозревает Федор Константинович»[1]. Она продолжила и развила наблюдения С.С. Давыдова и А.А. Долинина[2] по поводу финальных строк «Дара», соотнеся заканчивающие роман стихи с высказыванием «Смерть неизбежна», завершающим эпиграф: «Тема конца, изживания жизни, ее завершения открыто звучит в заключительных строках “Дара”, написанных онегинской строфой. Стихотворный финал романа начинается с прощания: “Прощай же, книга! Для видений — отсрочки смертной тоже нет” <…>. Эти строки вторят истине эпиграфа: смерть неизбежна — в том числе для книги, для ее образов, для “видений”. Однако дальнейшее развитие темы опровергает это решение: “И все же слух не может сразу расстаться с музыкой, рассказу дать замереть… судьба сама еще звенит, — и для ума внимательного нет границы — там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, — и не кончается строка”. Финал книги — это ответная реплика на заключительный фрагмент эпиграфа»[3].

Все это совершенно справедливо. Онегинская строфа в финале глубоко не случайна: автор «Дара» сложным образом варьирует мотивы заключительных строф пушкинского шедевра[4]. Но ни Е.И. Ляпушкина, ни другие исследователи, насколько мне известно, не обнаружили в эпиграфе скрытой, хотя и несомненной аллюзии[5] на повесть Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича». Поскольку в плане выражения

---

1 *Ляпушкина Е.И.* «Карусель истины» (Смысл эпиграфа в романе В.В. Набокова «Дар» // Русская литература. 2020. № 1. С. 210.

2 См.: *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. [1982.] СПб.: Кирцидели, 2004. С. 135; *Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В.В. Собрание сочинений русского периода: В 5 т. / Сост. Н.И. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 1999. Т. 4. С. 41—43.

3 *Ляпушкина Е.И.* Указ. соч. С. 209.

4 См. об этом: *Долинин А.* Указ. соч. С. 42—43.

5 В понимании природы аллюзии и ее отличия от цитаты я следую за Н.А. Фатеевой; ср.: «Аллюзия — заимствование определенных элементов претекста, по которым происходит их узнавание в тексте-реципиенте, где и происходит их предикация»; «От цитаты аллюзию отличает то, что заимствование элементов происходит выборочно, а целое высказывание или строка текста-донора, соотносимые с новым текстом, присутствуют в последнем как бы “за текстом” — только имплицитно» (*Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. М.: Агар, 2000. С. 128—129).

совпадений между двумя произведениями нет, прямого заимствования Набоковым означающих из толстовского текста практически не происходит, можно назвать эту отсылку криптоаллюзией. Она становится явной при соотнесении высказывания «Смерть неизбежна» с одним из фрагментов первой главы и как раз с концовкой набоковского романа.

Эпиграф с атрибуцией «*П. Смирновский. Учебник русской грамматики*»[6] «точно воспроизводит полный текст упражнения для разбора из гимназического “Учебника русской грамматики” (Изд. 17-е. М., 1903. С. 78) Петра Владимировича Смирновского (1846—1904)»[7] и перекликается с пассажем из шестой главы повести Толстого: «Иван Ильич видел, что он умирает, и был в постоянном отчаянии.

В глубине души Иван Ильич знал, что он умирает, но он не только не привык к этому, по просто не понимал, никак не мог понять этого.

Тот пример силлогизма, которому он учился в логике Кизеветера: Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен, казался ему во всю его жизнь правильным только по отношению к Каю, но никак не к нему»[8].

«Логика Кизеветера» — это, как и грамматика Смирновского, — *учебник*: «Иоганн Готфрид Кизеветтер (1766—1819) — немецкий философ, последователь и пропагандист Канта, автор многих работ, в том числе учебника по логике, который был переведен на русский язык. В нем как пример приводился такой силлогизм: “Кай — человек, люди смертны, потому Кай смертен”»[9]. При этом и цитируемый пример из учебника Кизеветтера, и последняя фраза-пример из книги Смирновского говорят о смерти. Наконец, эпиграф и реминисценция из Кизеветтера похожи структурно. И у Толстого, и у Набокова это серия предложений, где предикаты выражены составными именными сказуемыми с опущенной связкой-копулой *есть*, причем почти во всех случаях у Толстого именная часть предиката выражены существительными, а у Набокова — во всех, кроме примера «Смерть неизбежна», где именная часть предиката представлена кратким прилагательным[10].

Но этим сходство двух произведений не ограничивается. За всплывшим в сознании умирающего Ивана Ильича примером из учебника логики следует воспоминание из детства о кожаном мячике: «То был Кай-человек, вообще человек, и это было совершенно справедливо; но он был не Кай и не вообще человек, а он всегда был совсем, совсем особенное от всех других существо; он был Ваня с мама, с папа, с Митей и Володей, с игрушками, кучером, с няней, потом с Катенькой, со всеми радостями, горестями, восторгами детства, юности, молодости. Разве для Кая был тот запах кожаного полосками мячика, который так любил Ваня?»[11] А почти в самом начале «Дара», не на большом расстоянии от эпиграфа, приводится стихотворение, приписанное главному герою Федору Годунову-Чердынцеву:

Мяч закатился мой под нянин
комод, и на полу свеча
тень за концы берет и тянет
туда, сюда, — но нет мяча.

---

6 *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода. Т. 4. С. 191. Далее при цитировании романа страницы этого издания указываются в тексте моей заметки.

7 *Долинин А.А.* Примечания // Там же. С. 639.

8 *Толстой Л.Н.* Собрание сочинений: В 22 т. М.: Художественная литература, 1982. Т. 12. С. 86.

9 *Линков В.* Комментарии // Толстой Л.Н. Собрание сочинений. Т. 12. С. 463.

10 Ср.: «Дуб — дерево. Роза — цветок. Олень — животное. Воробей — птица. Россия — наше отечество. Смерть неизбежна» (с. 191).

11 *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 86.

Потом там кочерга кривая
гуляет и грохочет зря —
и пуговицу выбивает,
а погодя полсухаря.
Но вот выскакивает сам он
в трепещущую темноту, —
через всю комнату, и прямо
под неприступную тахту.

(С. 197—198)

Похожесть двух детских воспоминаний несомненна[12]. В свете параллели со «Смертью Ивана Ильича» «трепещущая темнота» неожиданно начинает восприниматься как метафора небытия.

Фрагмент из «Смерти Ивана Ильича» словно разделен в «Даре» на две части: на пример из учебника логики и на воспоминание о мячике и таким образом спрятан в тексте романа. Набоков, как известно, любил шахматные задачи и подарил эту любовь нескольким героям, в том числе и Федору Годунову-Чердынцеву. Но в «Даре» для пытливого читателя предложена задача иного рода. По обломкам или отражениям толстовского фрагмента — *учебнику*, *мячику*, суждению «Смерть неизбежна» как инварианту двух посылок и следствия из силлогизма о Кае и как смысловому инварианту толстовской повести — он должен отыскать или реконструировать то, что спрятал автор. Вспоминается иной фрагмент — из набоковских мемуаров «Другие берега»: «...загадочные картинки, где все нарочито спутано (“Найдите, что спрятал матрос”)»[13].

И наконец, концовки. Повесть Толстого заканчивается уходом героя из жизни, являющимся для окружающих абсолютным концом, переходом в не-существование, в то время как для самого Ивана Ильича это вступление в новое бытие, начало новой жизни: «Для него все это произошло в одно мгновение, и значение этого мгновения уже не изменялось. Для присутствующих же агония его продолжалась еще два часа. В груди его клокотало что-то; изможденное тело его вздрагивало. Потом реже и реже стало клокотанье и хрипенье.

— Кончено! — сказал кто-то над ним.

Он услыхал эти слова и повторил их в своей душе. “Кончена смерть, — сказал он себе. — Ее нет больше”.

Он втянул в себя воздух, остановился на половине вздоха, потянулся и умер»[14].

В финале «Дара», как уже было сказано, тоже преодолевается смерть[15]. Но преодолевается метафорически. И еще одно важное различие. Толстой преодолевает, «отменяет» смерть этически. Набоков — эстетически, через творчество: «и не кончается строка», vita brevis, ars longa.

---

12 В стихотворении Федора можно при желании найти переклички и с другими произведениями Толстого, впрочем необязательные. Так, «няня» напоминает о няне Наталье Савишне из «Детства».

13 *Набоков В.В.* Собрание сочинений русского периода / Сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 5. С. 335.

14 *Толстой Л.Н.* Указ. соч. С. 107.

15 Ср. в этой связи о мотивах и знаках инобытия в «Даре»: *Александров В.Е.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / Пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. С. 132—165.

Хроника научной жизни

Международная конференция
«Ян Сатуновский: нахальство знать, что это стихи»

(*Дартмутский колледж, 4 мая 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_449

Четвертого мая 2024 года при поддержке Лесли-центра по гуманитарным исследованиям Дартмутского колледжа (Гановер, Нью-Хэмпшир, США) состоялась международная конференция, организованная литературоведами *Любой Гольбурт* (Калифорнийский университет в Беркли, США) и *Энсли Морс* (Дартмутский колледж, Ганновер, США, ныне Калифорнийский университет в Сан-Диего, США).

Конференцию открыла секция «Публикации и переводы», проходившая в формате круглого стола. Со вступительным докладом к участникам обратился поэт и текстолог *Иван Ахметьев* (Москва, Россия), курировавший первую отечественную публикацию стихотворений Яна Сатуновского (в СССР публиковались его тексты для детей, а остальные стихи выходили в печать только за рубежом). Сборник «Хочу ли я посмертной славы» вышел в 1992 году, после смерти автора. Стараниями Ахметьева в 2012 году вышло также наиболее полное собрание сочинений Сатуновского «Стихи и проза к стихам».

Ахметьев рассказал, каким образом он собирал материалы и как они выглядели. Изначально Сатуновский записывал стихи на библиотечных карточках, затем их перепечатывали сам поэт и его жена. Архив сканов карточек находился у младшего брата Сатуновского Петра Абрамовича, авторизованная машинопись стихов хранится в настоящий момент у старшей дочери поэта. По мнению Ахметьева, корпус авторизованной машинописи можно считать каноничным. В машинописных текстах много пометок и исправлений Сатуновского, просматривавшего перепечатанные женой стихи. Для создания сборников Ахметьев также использовал рукописные черновики с незавершенными стихами. В некоторых случаях была возможность сравнить рукописные и машинописные стихотворения, чтобы скорректировать оформление стихографики. Список вошедших в сборники текстов согласовывался с младшим братом поэта.

Свод стихотворений для «Хочу ли я...» был составлен в хронологическом порядке. Нумеровать стихи Сатуновский начал с 1938 года, однако в середине 1950-х годов перенумеровал их и, вероятно, отказался от некоторых произведений. Корпус авторизованной машинописи заканчивается 1979 годом. Следующие три года Сатуновский записывал стихи от руки и не нумеровал их. На вопрос аудитории, имеются ли аудиозаписи стихотворений Сатуновского в авторском исполнении, докладчик ответил, что поэт Игорь Холин и родственники Сатуновского делали подобные записи.

Таким образом было зафиксировано около сотни стихов. Ахметьев рассказал о плане еще более полного собрания сочинений Сатуновского в четырех томах, в которое войдут «взрослые» и «детские» стихотворения автора, а также пьесы, рисунки и статьи.

Обсуждение продолжило сообщение переводчиков, независимого исследователя *Филипа Редько* (София, Болгария) и Энсли Морс, работающих над выпуском сборника стихотворений Сатуновского на английском. Они описали основную идею предстоящей книги, рассказали про несколько вариантов ее структуры и обозначили особенности поэтики Сатуновского, затрудняющие перевод.

Для перевода выбирались тексты, которые покрывали бы всю биографию автора таким образом, чтобы были представлены все темы, затрагиваемые поэтом (в целом около 150—200 стихотворений). Тексты могут быть сгруппированы в хронологическом порядке с соблюдением нумерации автора или тематически. К последнему варианту склоняется Морс. Она предполагает, что подобный формат будет удобен англоязычной аудитории и, возможно, такой книгой заинтересуются не только в узком академическом кругу. Переводчики сходятся во мнении, что сборник должен быть билингвальным, содержать исторические справки и комментарии, чтобы читатели воспринимали Сатуновского с разных сторон: как советского, русского, украинского и еврейского автора.

Из особенностей поэтики, затрудняющих перевод, докладчики отметили в первую очередь включение иностранных слов, например на немецком, чешском, польском, украинском языках, а также использование диалектов. Морс отметила также асимметричность стихотворений Сатуновского, выражающуюся в перемещении регистров звучания, из-за которого меняется «энергия произведения».

Вторая секция, «Поэтика Сатуновского», началась с доклада «*Жанр определения поэзии*» *Льва Оборина* (Калифорнийский университет в Беркли, США). Докладчик проследил, как эволюционировала дефиниция поэзии у Сатуновского, а также отметил, с какими авторами вступал в диалог сам поэт.

1960-е годы — один из пиков творчества Сатуновского, связанный с его деятельностью в Лианозовской школе. В этот период он создал лирический цикл, посвященный размышлению о поэзии. Докладчик обратил внимание на полемику Сатуновского с конвенциональной поэтической литературой в лице Афанасия Фета в стихотворении № 69: «Так что же — стать советским Фетом / и наслаждаться светом, цветом неба». Метапоэзия Сатуновского содержит мотивику труда: так, например, в стихотворении № 216 «Своим потайным фонариком» 1961-го года автор сравнивает творческий процесс с пахотой земли, что сближает его с поэтикой Маяковского («Разговор с фининспектором о поэзии»). Позже Сатуновский изобразит поэзию как протез, в стихотворении № 534: «Но поэзия — это ведь / не консервный завод? / Нет, поэзия — / это протезный завод!» (1967). А в стихотворении № 572 содержится другое определение: «Поэзия гиблое дело, / дерьмо, и — какое мне дело?» (1968).

Интересным в этом контексте представляется стихотворение № 624 «Поэзия» (1969), написанное из перспективы самой поэзии: «Я вам говорю, чудес не бывает, / меня ветрянкой называют, / А я не ветрянка, / а Чёрная Оспа…» Вступая в диалог с Пастернаком («Высокая болезнь» и «О, знал бы я, что так бывает…»), Сатуновский продолжает спорить с романтической традицией. Как отметил докладчик, детская болезнь (ветрянка) может стать смертельной, если к ней относиться «слишком романтично». Стихотворение № 624 резонирует со стихотворением Бориса Слуцкого «Может, этот молодой…», в котором есть слова: «…может, молодой поэт / сотворяет чудо? // Нет, не сотворит чудес — / чудес не бывает, — он блюдет свой интерес…» Однако Сатуновский не мог читать этот текст Слуцкого, так как он не был опубликован вплоть до 1987 года. Отмечаемое многими сходство поэтики Слуцкого и Сатуновского остается до сих пор мало исследованным.

В центре внимания Оборина, как и других участников, было знаменитое стихотворение Сатуновского № 941 «Главное иметь нахальство знать, что это стихи», написанное в 1976 году и давшее название всей конференции. Основную мысль этого стихотворения можно сформулировать следующим образом: «Поэзия — это то, что вы знаете, что это поэзия». Такая установка отсылает к поискам концептуалистов. В качестве примера докладчик процитировал афоризм Маршалла Маклюэна: «Искусство — это то, от чего можно избавиться», — который выражает теорию концептуального творчества. Искусство является декларированным искусством или понимаемым искусством. Выбранный для анализа текст близок к практикам Лианозовской школы, так как в метапоэзии Сатуновского дефиниция стихов тесно связана с идеей пересечения границ. Ссылаясь на исследования Александра Житенёва, докладчик упомянул, что у современных поэтов, таких как Дмитрий Пригов, Михаил Айзенберг и Евгения Суслова, наблюдается тенденция так же воспринимать поэзию — не как застывшую форму, а как процесс, связанный с трансгрессией установленных норм.

С докладом на тему «*Поэтический субстрат Яна Сатуновского*» выступил *Илья Кукуй* (Мюнхенский университет Людвига-Максимилиана, Германия). В рамках выступления он задался вопросом, существует ли в таких стихотворениях Сатуновского, как рассмотренное Обориным № 941, объективно вычисляемый поэтический субстрат, с помощью которого можно было бы доказать «наивному читателю», что тексты Сатуновского — поэзия. «Субстратом» Илья Кукуй назвал несводимый остаток, фактическую основу, которая остается, если методом феноменологической редукции отсечь в поэзии Сатуновского все, что не относится к поэтическому. Оговорившись в начале доклада, что объективно доказать «наивному читателю» принадлежность № 941 к стихотворному жанру вряд ли представляется возможным, докладчик предложил рассмотреть в качестве субстрата его поэзии ритмико-мелодическую интонацию, упоминаемую самим Сатуновским.

Для определения субстрата поэзии Сатуновского Кукуй обратился к дневниковым записям автора за 9 октября 1962 года («Стихи и проза к стихам»), в которых тот рассуждает об организации поэтического синтаксиса, ритмике и конгруэнтности высказывания. По мнению Сатуновского, изучать ритм стихов отдельно от интонации бессмысленно, так как содержание может быть бессознательным, а ритмико-мелодическое ядро текста создается сознательно. Идея интонации Сатуновского близка концепции Бориса Эйхенбаума, на которого поэт ссылается в дневнике («Мелодика русского лирического стиха», 1922). Эйхенбаум утверждает, что стилистику конкретного стиха определяет не ритм, не фонетический строй, не рифмы и тропы, так как они свойственны любому стиху. Лексический строй определяет художественную речь в целом, в том числе и прозу, поэтому данный критерий также исключается. Стилистика текста базируется на поэтическом синтаксисе интонации, которую Эйхенбаум рассматривает не как явление языка, а как явление поэтического стиля, сводя ее к мелодике.

По мнению докладчика, в стихотворении № 941 «Главное иметь нахальство знать, что это стихи» Сатуновский сделал следующий теоретический и концептуальный шаг. Он редуцировал все элементы, определяющие поэтический текст, и дистиллировал в своем высказывании интонационную первооснову стиха. Интонация стихотворения, как писал Сатуновский, может быть рождена только в живой речи. Не обладая формальными свойствами лирики, текст становится стихом за счет понимания текста как поэтического акта и поэтической интонации. Всеволод Некрасов называл данную способность Сатуновского «ловить себя на поэзии», а Михаил Сухотин писал о том, что Сатуновский поставил нас перед фактом внутренней речи поэта как перед основным источником и критерием поэтической формы. Творческий подход обнаружения поэтического в «прозаичном» и «прозаи-

ческом» в совокупности с написанием текстов на карточках делает Сатуновского в том числе предшественником концептуалистского проекта Льва Рубинштейна.

Доклад *Любы Гольбурт* «*Мальчик-старчик: возрасты поэта*» был посвящен проблематике темпоральности в поэтике Сатуновского. Особый акцент был сделан на фрагментации лирического субъекта в поэтическом пространстве и времени текстов. Часто лирический субъект мерцает между несколькими возрастными ипостасями в рамках одного произведения, изображает себя одновременно молодым и старым, например в стихотворении № 457 «Кусочек Сочи». В тех стихотворениях, где он обращается к себе как к пожилому, присутствует элемент театральности, как в № 693 «Никак не запомню, что я старик». Данная театрализация создает дистанцию между лирическим субъектом и опытом старения, достижение преклонного возраста становится внешним событием. Субъект Сатуновского разделен не только между молодостью и старостью, но и между экстернальностью и интернальностью. Внешний мир становится фоном, на котором разыгрывается внутренний диалог. Старость как внешнее состояние наблюдается другими, но для лирического субъекта она остается лишь оболочкой, как в стихотворении «Вы были для нас стариками...». Субъект осциллирует между видимым и чувствуемым, будучи одновременно принадлежным внешнему миру и погруженным в себя.

Докладчица подчеркнула специфику темпоральности в текстах Сатуновского. Поэт обращает внимание на то, что время можно воспринимать по-разному, и показывает, как оно является линейным и циклическим одновременно. Например, в № 449а «Утро, / а через двенадцать часов будет вечер...» время суток циклично, а девочка становится девушкой, потом старухой. В тексте «Как странно — в 40, 60 и 80 / мы остаемся Мишами, Володями, / хотя для взгляда постороннего, / но, впрочем, это ведь не ново» линейное и циклическое время совпадают. Старость как след времени на человеке Сатуновский изображает не линейным процессом, а точкой обзора, из которой лирический субъект размышляет над пройденным путем и рефлексирует над настоящим. В том, как Сатуновский обращается к идее качественной множественности времени, можно проследить влияние Анри Бергсона. Однако в то же время над концепцией философа Сатуновский иронизирует в № 903: «...философ Анри Бергсон умер в 41-м году...»

Актуальность сравнения творчества Сатуновского и Бориса Слуцкого, на котором останавливался Оборин, отметила также Гольбурт, так как оно выявляет различие в их восприятии времени. Слуцкий часто объединяет старость и усталость в один паттерн, изображает старость как нарративный процесс, линейное и последовательное движение во времени. У Сатуновского же достижение преклонного возраста выступает моментальной фиксацией, точкой остановки, которая позволяет взглянуть на все сразу. В отличие от Слуцкого, рассматривающего феномен старения, Сатуновский использует старость как инструмент для размышления над самой природой времени и субъективного восприятия жизни.

В рамках секции «*Сатуновский и другие*» *Илья Кукулин* (Амхерст-колледж, США, ныне Стэнфордский университет, США) представил доклад «*Полемика Яна Сатуновского с советским литературным конструктивизмом: избегая "сделки с историей"*». Как отметил докладчик, в своем исследовании он опирался на статью Кирилла Корчагина «Констриком, но с новолефовским уклоном»[1], переосмысляя взятый Корчагиным материал и выстраивая альтернативную позицию.

1 *Корчагин К.М.* «Констриком, но с новолефовским уклоном»: Ян Сатуновский и эволюция конструктивистской поэтики // «Лианозовская школа». Между барачной поэзией и русским конкретизмом / Под ред. Г. Зыковой, Вл. Кулакова, М. Павловца. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 547—571.

Наследие конструктивизма сохранялось в работах Ильи Сельвинского и Владимира Луговского даже после поражения Литературного центра конструктивистов. Сатуновский же вел с Сельвинским переписку вплоть до 1960-х, полемизируя с ним о конструктивистских принципах. Предметом интереса докладчика стала именно двоякая позиция Сатуновского — сохранение давней связи с течением, которому он последовательно оппонировал.

Характерная для футуризма «разорванность сознания», провозглашенная еще Николаем Пуниным в одноименной статье 1919 года «мерилом подлинно революционного искусства», конструктивистами яростно отвергалась: напротив, они утверждали необходимость целостности произведения, вплоть до полного подчинения всех уровней стихотворения его главной теме (локальный прием). Предполагалось, что аналогично должна выстраиваться и субъектность человека — вокруг «магистрали» («магистральной конструэмы»), то есть социальной борьбы. Отвергая насилие, Сатуновский также отвергает и само телеологическое понимание прогресса. В его поэзии, напротив, субъект сохраняет автономность от социума, истории и языка за счет того, что помещен вне их, то есть наблюдает их не изнутри, а снаружи, через остранение, и потому освобождается от экзистенциального давления привычных дискурсивных практик. Сатуновский, как и Сельвинский, работает с устной речью на феноменологических основаниях — воспроизводит то ее рваное, резкое звучание, то протяжную, придыхательную мелодичность.

С одной стороны, феноменологическое отображение речи может пониматься как продукт аутентичного сознания, которое не обусловлено идеологией или иными большими нарративами, а стремится соотнести между собой различные сосуществующие дискурсы, ищет точку их пересечения (такова была позиция Георгия Оболдуева, отчасти с ней соглашались Иван Аксенов и Ян Сатуновский). С другой стороны, так выстраивается пестрая панорама самой среды. По мнению докладчика, Сельвинский, критиковавший Сатуновского за «разорванность сознания», попросту неверно интерпретировал его тексты, так как не имел инструментов, необходимых для различения этих практик.

В рамках обсуждения была затронута тема насилия в авангардном искусстве. Люба Гольбурт отметила, что в поэзии Сатуновского все же присутствует насилие, несмотря на отказ от него как от средства достижения прогресса, и это насилие «от первого лица». Кукулин в ответ дополнил, что речь идет об отказе оправдывать насилие — в противовес большевистской концепции, опирающейся на Александра Богданова и через него на Фридриха Ницше.

Энсли Морс в обсуждении вопроса о целостности литературного произведения подняла вопрос о сюжетной составляющей поэзии. По мнению Гольбурт, для Сатуновского наличие или отсутствие в стихотворении сюжета не имело программного значения, в то время как конструктивисты и Сельвинский считали его абсолютно необходимым.

Полина Барскова (Калифорнийский университет в Беркли, США) представила доклад «*Ян Сатуновский и Геннадий Гор: игры ужаса*». Сопоставлению способствовали параллели в биографии и литературных стратегиях двух поэтов. Исследовательница описала фронтовое письмо Сатуновского и блокадное письмо Гора как цельные системы неподцензурного письма о бедствиях войны. Барскова отметила нарочитый отказ от самоцензуры: разбираемые ею тексты создавались с осознанием того, что они никогда не будут опубликованы. В фокусе внимания — вопрос о том, возможна ли речь о смерти, как она может выглядеть и о чем способна свидетельствовать, отсюда — языковая игра, по-видимому, унаследованная и Сатуновским, и Гором из детской поэзии. Так, стихотворение Сатуновского «Один сказал…», посвященное разделу Польши, представляет различные реакции на пу-

гающее известие: молчание, смех и, наконец, обсценное «Раздел. Красотку. И в постель унес», которое Барскова описала как разрушение речи (Илья Кукулин в ходе обсуждения указал, что использованная здесь парцелляция была любимым приемом Ильи Сельвинского). «Так мы учились говорить о смерти», — подводит итог лирический субъект. Наравне с непосредственным насилием, событием здесь становится и сам поиск языка в условиях оппозиции «молчать — кричать». Докладчица расширила ее до триады «молчать — кричать — наблюдать». Производитель речи представлен как резонер, свидетельствующий о замалчиваемой катастрофе.

Для компаративного анализа Барскова использовала также стихотворение Геннадия Гора «С воздушной волною в ушах», изображающее, по ее словам, не столько артобстрел как таковой, сколько его восприятие и состояние травмированного субъекта. Заумь, бессмыслица и «внемыслица», столь характерные для литературных учителей Гора — Александра Введенского и Даниила Хармса, — появляются здесь как распадающийся язык контуженного. При этом Барскова предложила рассматривать пассаж «...Я — немой. Я уже / Ничего и бегу к ничему. / Я уже никого и спешу к никому...» не только как констатацию исчезновения речи («я — немой»), но и как обретение свободы («я — не мой») посредством гибели, то есть как выход из себя, уничтожение принадлежности (последнее усиливается картиной гротескного расчленения, весьма типичной для блокадной поэзии Гора). По Гору, речь идеологизирована и потому априори ложна; выбор в пользу молчания означает свободу не присоединяться ко лжи. На первом месте стоит чувственное проживание истории.

В процессе обсуждения было отмечено, что пути двух поэтов оказались схожи только во время войны: то, что в случае Сатуновского длилось всю жизнь, составило лишь период в биографии Гора.

Финальная секция конференции была посвящена осмыслению Сатуновским социальной среды, политической обстановки, самих обстоятельств времени. Его работа с бытующими дискурсами — официальными и неофициальными — приводила к кристаллизации особых форм ускользающего, как будто маневрирующего высказывания. Поэтическая речь Сатуновского прокладывает себе дорогу от воспроизведения чужой риторики до ее деконструкции, и эта дорога между различными общностями подчас становится разделительной чертой. Не удивительно, что в докладах данной секции многое сводилось к анализу баланса противоборствующих дискурсивных сил, сосуществующих в текстах поэта.

Энсли Морс выступила с докладом «*Транслингвальная поэтика и детская поэзия в работах Яна Сатуновского*». Исследовательница дополнила название своей темы заглавием книги песенок и считалок «Шире круг», что оказалось удачной метафорой для модели сосуществования языков (и напластований в рамках одного языка), выстроенной Сатуновским. Подобно кругу, расширяющемуся от центра, вкрапления иноязычных слов в детских стихах Сатуновского не меняют ориентации на русский язык как основной, которая была свойственна советской культуре в целом. Морс отметила, что заимствования заключаются Сатуновским в строгие рамки и не влияют на саму языковую структуру. Поэтому каждое такое слово несет в этих текстах такую же эмблематическую функцию, какую может нести и национальный костюм, а транслингвизм рассматривается в контексте установления общности, где разные языки подсвечивают друг друга (здесь Морс опирается на позицию Евгения Осташевского). Такой транслингвизм, как и монолингвизм, опирается на представление об априорной переводимости любого понятия, о равнозначности, зеркальности языковых систем.

Нечто похожее осуществлял Сатуновский и вне детской поэзии, причем источниками для интерполяции служили зачастую не другие языки, а сам русский. В этом случае игра на омонимии и ирония над абстрактностью формулировок и

прочие примеры иносказаний демонстрируют, что субъект живой русской речи уклоняется от однозначности официального дискурса. Текст, где присутствуют два языка, даже если второй тоже понятен читателю, создает эффект «неузнавания» (подобно тому, что писал Юрий Тынянов о Мандельштаме в эссе «Промежуток»). Политическая ситуация может принуждать к изобретению нового способа говорить на родном языке — по сути, к изобретению другого языка на основе своего. Это разрушает иллюзию существования нейтрального монолингвизма.

Тема иносказательности в работе с советским дискурсом была продолжена *Марком Липовецким* (Колумбийский университет, Нью-Йорк, США). В основу его доклада «*Политическая поэзия Яна Сатуновского*» легла гипотеза о том, что многие стихотворения поэта содержат скрытые отсылки на публикации в газетах, посвященные ключевым событиям своего времени. Исследование, предпринятое для подтверждения этой идеи, было проведено на основе текстов Сатуновского 1960-х — начала 1970-х годов, в качестве материала для анализа была выбрана газета «Известия».

Сопоставив публикации «Известий» со стихотворениями, написанными в те же или ближайшие даты, Липовецкий выявил в текстах Сатуновского множество аллюзий на текущий советский новостной дискурс. Благодаря установлению этой связи обнаруживается полемический характер многих произведений поэта, и таким образом докладчик вводит в поле исследований политической поэзии Сатуновского существенный массив нового материала. Липовецкий подчеркнул, что такого рода стихотворения никогда не сводятся к простому иллюстрированию содержания газеты; они имеют диалогическую природу. Поэт критически осмысляет официальный дискурс, высвечивая стоящее за ним насилие — и многое другое, что пропаганда тщетно стремится скрыть.

Марат Гринберг (Рид-колледж, Портленд, США) выступил с докладом «*Ян Сатуновский: поэтика несомненной данности: еврейство, антисемиты и канон*». Исследователь поставил вопрос, можно ли считать Сатуновского еврейским поэтом не только с точки зрения контекста, но и с точки зрения его поэтики. Гринберг обратил внимание на то, как конструируется в данном случае чувство национальной и культурной принадлежности, представляющее собой сложный баланс между различными сторонами идентичности субъекта и стоящего за ним автора.

Прежде всего, в докладе рассматривалась темпоральность, погруженность в историко-литературный контекст. По Гринбергу, ощущение времени в стихах Сатуновского связано не с традицией и протяженностью, а с вниманием к событиям текущего дня и их строгой фиксацией. Поэтому почти все его произведения имеют датировки и в совокупности представляют собой едва ли не дневник: Сатуновский всегда живет в моменте и воспринимает происходящее непосредственно, в рамках неотрывного наблюдения, с непреложной точностью воспроизводя эклектичность окружающего мира. Такая поэтика не предполагает ни холодной безоценочности, ни особого эмоционального драматизма; можно сказать, что слившиеся воедино трагедию и фарс Сатуновский встречает одинаково ровным голосом. Поскольку мир раз за разом демонстрирует предрасположенность к враждебности и насилию, в том числе антисемитизму (о чем Сатуновский много пишет с иронией и горечью), ценностную опору субъект обретает не непосредственно внутри него, а на уровне культуры. Так, русская культура оказывается противопоставлена русской и советской истории, а язык — народу («Мой язык славянский — русский, / Мой народ — смоленский, курский...»). В качестве «сакральных текстов», служащих высшим источником морали, выступают «романы из школьной программы».

Нечто очень похожее происходит в поэзии Сатуновского и с еврейской составляющей его идентичности. Присутствует деромантизация, демифологизация ощущения (своего) еврейства, и в то же время порой проявляется связь с традицией —

ей и принадлежит статус канона: «Все, что я пишу, / это, в сущности, комментарии. <…> А где же Канон? / Где — Бóрух Атóд, / Адэнóй Элеhéйнэ, / Ад<э>нóй Эхóд?» — и именно этот истинный канон становится мерой, с которой соотносится все прочее, а литературный труд Сатуновского, «комментирующего» окружающую действительность, оказывается сродни традиции комментирования Торы.

В ходе обсуждений прозвучала мысль о том, что Сатуновский, Сельвинский, Слуцкий и Гор представляют разные типы самоопределения евреев в советской культуре, однако эта обширная тема была отложена для отдельного разговора.

По материалам конференции запланирована журнальная публикация. Вспышка интереса к творчеству и биографии Сатуновского обусловлена текущими событиями в мире, ровно как и все более широким интересом к наследию советской неофициальной культуры. Как отметили участники конференции, внимание к Сатуновскому как самобытному и сложному поэту, вписывающемуся в обсуждавшиеся исторические и литературные контексты, но не совпадающему полностью ни с одним из них, кажется крайне своевременным.

Анна Сабсай, Елизавета Яковенко

XXII Пирровы чтения
«Зло как благо. Интерпретация культурных кодов»

(*Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии, Саратов, 27—29 июня 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_456

В конце июня 2024 года в Саратове состоялись очередные Пирровы чтения. Конференция ежегодно проводится Лабораторией исторической, социальной и культурной антропологии при поддержке Института филологии и журналистики Саратовского государственного университета (СГУ) и Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. На этих двух площадках прошли заседания тематических секций, а участие в них приняли исследователи из Саратова, Самары, Москвы, Санкт-Петербурга, Липецка и Перми.

Каждый год на конференции собираются специалисты в разных дисциплинах: искусствоведении, истории, филологии, культурологии, социологии, — как уже состоявшиеся исследователи, так и аспиранты со студентами. Пирровы чтения начинались как семинар, тематическое ядро которого, как и постоянные участники, с некоторыми изменениями сохраняется до сих пор, и изначально предполагали «студийный» формат, без особого пристрастия к количественным показателям, иерархиям и статусности. Однако при всем разнообразии выступления не производят впечатления разномастной информации, любой материал и любая тема получают антропологическое измерение и встраиваются в общую картину.

Заявленная тема конференции — «зло как благо» — обладала опасной привлекательностью в силу своей обескураживающей актуальности. А чем актуальнее тематика, тем сложнее выстроить ее адекватные границы. Но участникам чтений вполне удалось концептуализировать понятия зла и блага без излишней конъюнктурности.

Основные контуры темы и преамбула ко всем остальным выступлениям были обозначены в выступлениях первого дня. Открыл работу конференции *Сергей Зенкин* (РГГУ, Москва / НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург), представив доклад на тему «*Сообщительность зла: Жорж Батай*». Исследователь предложил собравшимся порассуждать о проблематизации зла в эссеистике Жоржа Батая, напомнив об истории вопроса и о динамике этого понятия в творчестве философа: в сборнике Жоржа Батая «Литература и Зло» (1957) представлены уже опубликованные ранее статьи о восьми французских и иностранных писателях и поэтах XIX—XX веков. Объединение их под таким заголовком может показаться странным: связь со Злом Батай находит не только у «проклятых» авторов — Сада, Бодлера, Жене, — но и у викторианской романистки Эмили Бронте, эзотерического поэта Уильяма Блейка, романтического историка Жюля Мишле (как автора книги «Ведьма»), признанных «классиков» модернизма Франца Кафки и Марселя Пруста.

Формирование понятия Зла у Батая, по мнению Сергея Зенкина, прошло через три этапа, лишь отчасти локализуемых в биографическом времени: метафизический, этический и эстетический. Еще в ранней эссеистике 1920—1930-х, например в статье «Низкий материализм и гнозис», Батай интерпретирует Зло метафизически, как мировое субстанциальное начало, мало соотнесенное с личным опытом субъекта. Оно походит на текучие вещества, пачкающие, оскверняющие человека, и герои произведений самого Батая словно ищут такого осквернения. Однако уже в работах 1940-х Зло приобретает этический оттенок, при этом его понимание актуализирует романтические краски, индивидуалистическая концепция Зла как залога личной свободы проблематизирует границы Добра и Зла, которые могут противоречиво меняться местами.

Стимулом для размышления Батая о категории Зла в эти годы послужили Фридрих Ницше и Жан-Поль Сартр. Обе эти фигуры привлекали внимание философа как источник полемического напряжения. Как полагает докладчик, сартровское эссе «Бодлер» сыграло, по-видимому, решающую роль в выработке Батаем идеи трансгрессии — «законопреступления», нарушения запрета, которое необходимо зависит от этого запрета и даже косвенно утверждает его именно в качестве нарушаемой нормы.

Далее Зенкин подробно раскрыл особенности жизни Зла как этико-философского понятия в широком контексте французской и европейской культуры XX века, обнажив глубокие внутренние, но не всегда очевидные связи между различными аспектами разработки этой категории у философов и антропологов. Так, идеи Батая находят своеобразную подпитку в антропологических теориях Марселя Мосса, писавшего (вместе с Анри Юбером) о жертвоприношении в архаических обществах, и исследованиях Роже Кайуа (ученика Марселя Мосса и друга Батая) — в его книге «Человек и сакральное» (1939) оформляется понятие «трансгрессивного сакрального» на примере ритуалов, которые публично нарушают нормы социального порядка.

Понятие Зла у Батая, таким образом, неотделимо от категории трансгрессии и имеет сложную природу, определяемую особым синтезом сартровского экзистенциализма и социально-антропологических изысканий — и то, и другое в значительной степени открыло ценность анализа личного опыта субъекта. Критерий, по которому Батай различает Добро и Зло, опирается не на незыблемые религиозные инстанции вроде Бога и дьявола, а в экзистенциалистском духе — на переживаемую человеком экономическую структуру времени.

Далее докладчик объяснил, как в творчестве уже зрелого Батая природа Зла оказывается определенным образом связана с идеей жертвоприношения: «Добро — трудовая, производительная деятельность, которая создает устойчивые, со-

хранящиеся во времени ценности, а в качестве Зла расценивается “непроизводительная трата”, безрасчетное расточение ресурсов — материальных ценностей и энергии», и в этом смысле наблюдения Батая оказываются родственны протестантской этике.

Идея «общей», или «солярной», экономики, описанная в книгах Батая конца 1940-х годов (прежде всего в «Проклятой части») свидетельствует о новом, третьем витке проблематизации Зла — эстетическом. Батай разделяет модернистскую идею самоценности искусства, которое не подчиняется никакой внешней, практической целесообразности; в этом смысле вся эта идея есть расточение и, следовательно, связана со Злом. Правда, в таких рассуждениях обнаруживается явное противоречие между идеей мгновенной растраты и символическим ресурсом, которым явно обладает литература как памятник культуры. В книге «Внутренний опыт» (1943) Батай пытался сформулировать радикальную концепцию искусства, согласно которой поэзия есть «жертва слов», а поэт выражает метафорическое самопожертвование: даже физически погибая, он сохраняется в истории как памятная творческая личность, превращается в культурный миф. В более поздней работе «Литература и Зло» Батай также объясняет ценность литературы моментальным событием, которое она совершает, но теперь это уже не жертва, а более широкое, не обязательно разрушительное событие трансгрессии. При трансгрессии человек переживает Зло в своих отношениях с безличными социокультурными требованиями, а не с другими конкретными людьми. Искусство-Зло все еще мыслится скорее в религиозно-метафизическом, чем в собственно этическом плане, хотя и локализуется целиком в опыте индивида без апелляции к каким-либо сверхъестественным инстанциям.

Однако Батай вводит еще две оригинальные идеи, позволяющие выйти из ловушки трансгрессии. Во-первых, в своих поздних работах он связывает трансгрессию с процессом *антропогенеза*: формы общественной и культурной жизни рассматриваются Батаем как становление человека, отличающее его от животных. Главное такое отличие Батай усматривает в механизмах сохранения энергетических ресурсов для предупреждения их ненужной растраты. И во-вторых, Батай конкретизирует процесс — в частности, художественный, — посредством которого происходит это единение трансгрессивного писателя с человечеством. Этот процесс он называет *сообщением* (фр. communication), подчеркивая, что оно отлично от обычного «общения» как обмена сигналами и смыслами. Благодаря сообщению неподвижная, казалось бы, субстанция этического Зла приходит в движение, циркулирует между людьми, соединяет их вместе; а трансгрессия, определявшаяся в антропологии как нарушение безличных социальных запретов, у Батая становится межличностным событием. И в этом смысле «литература не невинна» и обнаруживает свою сущностную связь со Злом.

Подводя итоги доклада, Зенкин подчеркнул, что Батай, безусловно, развивает романтическую рефлексию о Зле как активной, творческой силе, но материалистически переносит ее действие из сферы самодостаточных сущностей (метафизических, этических, социальных) в сферу конкретных взаимодействий между людьми. Безличная диалектика Гегеля заменяется процессом личностно определенной коммуникации («сообщения»). Образцовым носителем этой конкретной коммуникативной логики, трансформирующей личностное Зло в межличностную «сверхмораль», которую, вероятно, и можно при определенных обстоятельствах именовать благом, является литература.

Как нередко бывало и прежде, доклад, которым открываются Пирровы чтения, стал во многом программным, и ряд аспектов заявленной темы «зло как благо» были обозначены уже в его рамках. Далее грани понятия «зла как блага» развивались в других сообщениях, в том числе и с откликами во время дискуссии.

Юлия Иванова (ВГСПУ, Волгоград) своим докладом «*На последнем рубеже принципа кооперативности: игровая речевая агрессия*» продолжила рассматривать тему зла с позиции лингвистики. По мнению Ивановой, игровая речевая агрессия, наряду с игровым использованием абсурда и нонсенса, маркирует «последний рубеж» принципа кооперативности. В качестве материала, подтверждающего такие аргументы, были представлены результаты опроса студентов-лингвистов. Выяснилось, что реплики, которые чаще всего вызывали метаязыковую рефлексию «это игра», содержали те или иные проявления агрессии: оскорбительные жесты, обзывание, проклятия, угрозы и ругательства. В спонтанном диалоге игровая речевая агрессия вызывает диалогические реакции, которые можно разделить на три группы: ответная агрессия, примирение, избегание. Тактики достижения этих целей включают агрессивные речевые акты (проклятие, обвинение, упрек, метаязыковую рефлексию, игровую имитацию серьезного диалога и т.п.). Таким образом, по утверждению докладчицы, игровая агрессия представляется идеальной иллюстрацией принципа «зло как благо»: деструктивное по форме, это явление служит важным конструктивным целям и способствует снятию конфликтного напряжения, творческому переосмыслению объективной реальности и укреплению эмоциональных связей.

Рефлексия визуальных искусств — одно из важнейших тематических направлений Пирровых чтений. Не стала исключением и прошедшая конференция: работа первого дня завершилась кинокомментариями. Так, доклад *Григория Дробинина* (Гимназия имени Е.М. Примакова, Москва) «*Насилие над идиллией: способность ко злу как этап инициации в “Трилогии о детстве” С.А. Соловьёва*» содержал виртуозный анализ символики в соловьёвских фильмах: «Сто дней после детства» (1975), «Спасатель» (1980), «Наследница по прямой» (1982). Докладчик убедительно продемонстрировал, что ключевую роль в этих фильмах играют идиллические пространства как места обретения инициационного опыта. Стилистика их киноизображения художественна до вычурности и как бы намеренно контрастирует с актуальным опытом советской действительности: пионерский лагерь на территории дворянской усадьбы с вожатым-скульптором, ставящим лермонтовский «Маскарад», «дача» Рено с кабинетом Пушкина на одесском пляже Аркадия, прибрежная спасательная станция, где герои переживают катартические откровения… Соловьёв активно использует живописный и литературный инструментарий XIX века, выстраивая из аллюзийных деталей самостоятельные сюжеты, идущие параллельно основной линии и дополняющие ее. Видеоряд словно инкрустирован культурологически нагруженными, почти барочными «образами-рифмами»: зеркала, камни, цветы, сосуды, рамки вплетаются в кинофабулу и проблематизируют ее. Соловьёвский кадр организован как живописно-статуарная мизансцена, внутри которой персонажи помещаются внутрь оконных и дверных проемов, ниш под статуи, оказываются рядом с произведениями искусства, будь то портреты или театрализованное исполнение классических текстов русской литературы. Сюжет о взрослении вписан в откровенно фиктивное изображение идеализированной эпохи.

В ходе обсуждения доклада прозвучали уточняющие вопросы и реплики. Было отмечено, что подобное конструирование зрительского восприятия и рефлексии в фильмах Сергея Соловьева можно назвать своеобразным позднесоветским маньеризмом.

На вечернем кинопоказе *Вадим Михайлин* (СГУ, Саратов) представил сообщение «*Прекрасность паранойи: “М” (1931) Фрица Ланга*», в котором, комментируя фильм, развернул ключевые для своей методологии антропологические тезисы: кинематографические сцены анализировались исходя из специфики проективных

реальностей. Последовательность сцен, с которой начинается фильм Ланга, представляет собой идеальное наглядное пособие по организации зрительского восприятия методами, доступными свежеизобретенному звуковому кино. Зрителю, который начинает смотреть «М», кажется, что он увлечен детективной интригой и психологией человеческих отношений — но ему это только кажется. На самом деле увлечен он совсем другой историей, которую ему не показывают. В фильме, главным действующим лицом которого является маньяк-детоубийца, зритель не видит ни одного трупа и ни единой сцены, так или иначе связанной с непосредственной попыткой убийства. Более того, все видимые акты насилия здесь совершает не протагонист, а те, кто боятся его либо пытаются поймать: прохожие на улице, полицейские и члены подпольного криминального синдиката, который — параллельно полиции — объявляет собственную охоту на маньяка. Образ города в фильме способен наделить зловещим смыслом любой элемент пейзажа, но те знаки, что выстроятся в конечном счете в систему, запрятаны среди сотен и тысяч пустых и привычных форм. Любая из них может оказаться, а может и не оказаться уликой, притом что общее их число радикально превышает границы не только нашей памяти, но и нашего внимания.

Михайлин подчеркнул, что в «М» Фриц Ланг проблематизирует поиск более широких когнитивных рамок, которые могли бы создавать иллюзию контроля со стороны внешней инстанции. Общение с искусством «утешает», как и общение с Богом. По мнению докладчика, Ланг обнажает именно эту функцию искусства за счет сочетания двух одновременно и постоянно действующих механизмов. С одной стороны, режиссер раз за разом переадресует зрителя к закадровой реальности, незримой, но постоянно напоминающей о себе. С другой — размещает именно в этой призрачной реальности, о которой зритель может только догадываться, все то, чего зритель больше всего боится, а потому сильнее всего хочет увидеть. Особый интерес вызвали наблюдения докладчика о том, что в структуру фильма оказались вмонтированы приемы, явно восходящие к принципам психодрамы Якоба Морено.

Программа следующего дня чтений открылась сообщениями на историческую тему. Первой выступила медиевист *Ольга Тогоева* (Институт всеобщей истории РАН, Москва) с докладом «*Убийство средневекового тирана, или Когда преступление становится полезным*», которая предложила изящную рефлексию такого сложного по своей природе социального феномена, как восприятие фигуры тирана и трактовка тираноборческих установок в общественном сознании XV—XVI веков. Тагоева начала с анализа любопытного исторического казуса: в 1407 году в Париже по приказу герцога Бургундского Жана Бесстрашного был убит его кузен и единственный родной брат французского короля Карла VI Людовик Орлеанский. Признавшись в совершенном деянии, герцог Бургундский озаботился собственной официальной защитой, результатом чего стало заседание во дворце Сен-Поль, резиденции Карла VI, 8 марта 1408 года, на котором присутствовали как члены королевской семьи, так и множество придворных. Здесь от имени Жана Бесстрашного выступил его советник — доктор теологии Жан Пти, который в течение четырех часов зачитывал перед собравшимися составленный им трактат «Оправдание герцога Бургундского».

Этот текст и стал основным предметом анализа в докладе. В нем, по мнению Тогоевой, была предложена весьма оригинальная концепция тирании, при помощи которой Жан Пти обосновывал возможность и необходимость убийства Людовика Орлеанского. Трактат Жана Пти сложно было охарактеризовать как выступление адвоката, несмотря на выбранное им самим название «Оправдание» («Justification»). Своей основной задачей автор видел не защиту герцога Бургундского, но очернение личности Людовика Орлеанского, как если бы брат Карла VI

был еще жив и действительно узурпировал власть в королевстве. Таким образом, Жан Пти действовал скорее с позиций прокурора и аккуратно подводил своих слушателей и будущих читателей к мысли о том, что герцог Бургундский не просто невиновен, но совершил богоугодное, достойное и справедливое деяние, приказав убить тирана. Доказательства выстраивались в том числе и с опорой на авторитетные источники прошлого: Ветхий Завет, тексты Цицерона, сентенции Григория Великого и Джованни Боккаччо, Иоанна Солсберийского и Фомы Аквинского. Иными словами, Жан Пти взялся за сверхсложную задачу: необходимо было обосновать убийство весьма необычного «тирана» — тирана, который еще не стал таковым, то есть покарать не за совершенные деяния, а за намерение их совершить.

Тогоева привела примеры востребованности подобной юридической аргументации во Франции и в последующие столетия, например в памфлете «Нравы, настроения и привычки Генриха Валуа» (1589), опубликованном до гибели Генриха III, но с призывом его убить. Между сочинением Жана Пти и анонимным памфлетом обнаруживаются и несомненные текстуальные переклички, но самое главное сходство — в логике рассуждения: прямой призыв к убийству правителя оказывается возможным, потому что тот только намеревается стать тираном. Оправдать убийство еще одного государя, который для его подданных-католиков представлялся исчадьем ада и будущим неправедным властителем, было бы возможно, если бы подобное деяние объявлялось благом — как с точки зрения светской власти, так и, что значительно важнее, с точки зрения церкви, то есть не являлось ни преступлением, ни грехом.

Весьма специфический материал был прокомментирован *Светланой Сидоровой* (Институт востоковедения РАН, Москва). В докладе «*Узаконенное страдание: обряд самосожжения индийских вдов под контролем британской администрации*» она рассказала о том, как сати — знаменитый ритуал самосожжения главной жены раджи — контролировался английскими чиновниками. Англичане описывали сати в подробностях, используя такие характеристики, как бесчеловечный (unhuman), ужасающий (horrid), чудовищный (terrible), отвратительный (abominable), отталкивающий (detestable), варварский (barbarous), шокирующий (shocking), примитивный, жестокий (cruel), дикий (savage), невыносимый (insufferable). Такой довольно стандартный лексический набор встречается в разных колониальных нарративах личного характера (дневники, мемуары, письма, путевые записки), но в какой-то момент становится и частью официальных текстов: деловой переписки, донесений, отчетов. Морально-этическая оценка обряда была сформулирована еще миссионерами в конце XVIII века: в их трудах сати определялся как наиболее одиозный ритуал, сочетающий в себе публичное самоубийство и особую жестокость.

Британская администрация оказалась перед сложным выбором между соблюдением норм христианской морали и лояльным отношением к местным традициям, нужным для сохранения стабильности политической обстановки. Англичане были вынуждены искать некие разумные компромиссы и предоставили населению «правильную» версию архаического действа, очищенного от крайностей и подчиненного букве священного индуистского текста и британского закона одновременно. Власти кодифицировали ритуал определенным образом, в результате чего зло обрело вид и форму «благопристойной» узаконенной процедуры, предельно бюрократизированной, о чем свидетельствуют десятки страниц ежегодных отчетов, составляемых магистратами на основе сообщений полицейских.

По мнению Сидоровой, контроль государства над столь экстремальными ситуациями предполагал установление не столько моральной, сколько политической легитимности. Правила и способы проведения жестокого ритуала, установленные европейцами, утверждали принцип верховенства закона, причем закона их собст-

венного. Контроль над злом в глобальном контексте был поиском оптимального устройства формирующейся империи с опорой на идею управления многообразием и на демонстрацию терпимости в вопросах веры по отношению ко всем классам как фундаментального принципа британского правительства.

Ярослав Голубинов (Самарский университет) продолжил тему исторической рефлексии границ «зла как блага», обратившись к эпохе Первой мировой войны. Представленный им доклад «*Красота из обломков зла: "окопное искусство" (trench art) как практика эстетического освоения фронтового пространства-времени в 1914—1918 гг.*» (работа по гранту РНФ № 24-28-01430 «Война и темпоральный режим модерна: исследование витального опыта настоящего в восприятии комбатантов и некомбатантов Первой мировой войны») содержал оригинальную, до сих пор малоизученную фактуру: описание различных эстетических способов освоения пространства войны.

Можно говорить о пространствах (англ. spaces) фронта 1914—1918 годов. Окружающая среда (environment) и ее элементы, в частности климат и непосредственное поле боя (terrain), менявшееся в ходе атак, артобстрелов, возведения укреплений и т.п., соединялись в ландшафте (landscape), который комбатанты как-то пытались приспособить для своего повседневного существования, жизни помимо боя. Обыкновенно этот ландшафт осмысливается как исключительно деструктивный, наполненный хаосом, смертью и злом. Однако обнаруживается и совершенно иной ракурс проблематики: пространство войны становится местом созидания, творческих практик, противостоявших деструктивной работе тотальной войны. Помимо необходимых для выживания дел, комбатанты тратили время и на неутилитарные занятия, связанные с созданием объектов так называемого окопного искусства (trench art). Это были разные предметы, от памятных медальонов и вазочек до зажигалок и статуэток (например, религиозных). Материалом для таких артефактов служило все, что создатели могли найти у себя под ногами: осколки снарядов, стреляные гильзы разных калибров, камни, куски дерева, кости животных, обрывки материи… Можно отметить широкое распространение данной практики времяпрепровождения на фронте, ее всеобщность (артефакты «окопного искусства» изготавливали и присланные в Западную Европу и задействованные на земляных работах китайцы, и русские военнопленные в германских лагерях), наличие универсальных мотивов и сюжетов в изображениях, способов производства.

Докладчик также представил богатый визуальный материал и подчеркнул, что эта практика рассматривается им не столько в качестве одного из видов декоративно-прикладного искусства (чем, по традиционной классификации, являются предметы trench art), сколько как способ организации времени и пространства. Можно говорить по крайней мере о двух аспектах: 1) проблеме досуга на фронте, «убийства времени» из-за скуки или тоски, а также ностальгии, что позволяет через изучение темпоральной специфики «окопного искусства» связать последнее с историей эмоций; 2) «окопное искусство» оказывается одним из способов преображения ландшафта, его эстетизации, возвращения ему более мирного характера. В качестве источниковой базы исследования Голубинов использовал материалы музейных и архивных коллекций (фотографии и непосредственно сами предметы), прессу эпохи Первой мировой войны, эго-документы, а также художественные произведения, созданные участниками войны непосредственно в 1914—1918 годах или после нее.

Юлия Жердева (Самарский университет) в сообщении «*Руина как участие: романтизация и банализация фронтовых разрушений в автодокументальных текстах Первой мировой войны*» напомнила, что Первая мировая война стала первым международным военным конфликтом, детально и подробно задокументированным современниками. Даже несмотря на цензурные ограничения, особен-

но сильные в Российской империи, массовая тиражная иллюстрированная пресса была переполнена фотографиями с фронта, перепечатываемыми из британских и французских журналов, а почти в каждом армейском подразделении имелся фотоаппарат, с помощью которого комбатанты фиксировали различные стороны своего военного быта. Однако эта война оказалась зафиксирована и в многочисленных эго-документах, дневниках и письмах, а позднее в воспоминаниях, содержание которых позволяет увидеть такие грани военного опыта, которые никогда ранее не фиксировались участниками военных действий. Одним из наиболее ярких, эмоционально окрашенных впечатлений от фронта, которые содержатся в этих документах, является «переживание» руин как видимого, осязаемого проявления зла войны.

Эти факторы позволили использовать в исследовании прежде всего автодокументальные тексты комбатантов и некомбатантов (дневники, письма и воспоминания) — преимущественно сестер милосердия, врачей и офицеров, — в которых обнаруживается переключение между различными регистрами переживания. В описаниях руин участники войны следуют определенным эмоциональным режимам. Как известно, сам образ руин во второй половине XX — начале XXI века давно стал каналом интерпретации реальности (С. Сонтаг). Эстетизация руин в европейской культуре Нового времени понимается через призму представлений об «утраченном рае», с одной стороны, и «островков вечности среди временного» — с другой (В. Дегтярев). В пропаганде всех воевавших стран руины сакрализованных культурой объектов, чаще всего культовых сооружений и архитектурных памятников, представлялись свидетельствами «варварства» противника и его методов ведения войны (А. Крамер, Дж. Хорн). Романтизация руин в автодокументальных текстах комбатантов встречается довольно регулярно, однако, по мнению Жердевой, вряд ли может рассматриваться только как литературное или писательское клише. Во многих текстах, женских и мужских, происходит упаковывание воспоминаний о собственном детстве и оставленном доме в размышления об увиденном разорении польских и австрийских имений. На это темпоральное переживание о «счастливом прошлом» нередко накладывается ощущение ужаса от мысли, что то же самое может случиться с их «родовым гнездом». Руина выступает триггером для эмоционального сопереживания, отношения к противнику как к человеку, а не как к врагу (Н. Врангель). Одновременно с этим в текстах фиксируется банализация разрушений, привыкание к новой топографии фронта как пространства смерти, ужаса и разорения.

Следующая часть программы была посвящена литературным проекциям темы «зла как блага». В своем втором докладе «*Et in Arcadia ego: искусство управления страхом в идиллическом дискурсе*» *Вадим Михайлин* развернул идеи, уже отчасти затронутые в других выступлениях, а именно зло как благо в пространстве идиллии и особенность построения проективной реальности в искусстве. Докладчик представил возможное объяснение устойчивого тематического комплекса, включающего эротическую фрустрацию, агон и смерть как жанрообразующие элементы.

Выступление отражало базовые идеи, которые Михайлин обосновал в ряде своих работ, в частности появление собственно «литературы» как особого фикционального режима существования текстов: переход границы между выдуманным и реальным подчиняется законам, отличающимся от действующих в перформативных жанрах греческой архаики и классики, таких как эпос, трагедия или элегия. Одиннадцатая идиллия Феокрита — текст довольно странный: в нем нет ни интересного сюжета, ни лирической или трагедийной экспрессии, но он не отпускает читателя. Эта идиллия и может считаться той точкой, с которой начинается происхождение индивидуального восприятия, то есть рождение чистой фикционально-

сти, предлагающей читателю свободную игру аллюзиями на любые представимые миры, «мифологические» или «актуальные»: притом что проективная реальность, в пределах которой эта игра осуществлялась, не скрывает своей сугубо воображаемой природы. Михайлин показал, как синтетическая жанровая природа идиллии переплавляет и трагедийную (ситуация значимой смерти), и комедийную агональность, построенную на эротической фрустрации. Эмпатийный триггер позволяет читателю не забыть о переживаниях, связанных с опытом поражения и смерти, но перевести их в индивидуальный режим.

Анастасия Липинская (СПбГЭУ, Санкт-Петербург) в докладе «*Осквернённое святилище. Ностальгия по "древнему злу" в новеллистике Джона Бакана*» обратилась к готическим новеллам, отметив, что применительно к историям с привидениями (англ. ghost stories) говорить о добре и зле в привычном понимании вообще довольно трудно. Почти любое произведение данного жанра строится вокруг столкновения обычного человека с миром зловещих чудес, с чем-то сверхъестественным. Добрые это или злые силы? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. В целом имеет смысл говорить не столько о чем-то злом и принципиально враждебном, сколько об ином, другом, необъяснимом. Даже категория страшного или жуткого в данном случае, по мнению докладчицы, вторична, а вот «инаковость» первична. Призрак может быть опасен или нет, может пугать либо завораживать, но главное — сам факт аномалии, нарушения фундаментальной границы, разделяющей жизнь и смерть. Сам же герой, переживающий столкновение с неведомым, тоже не обладает изначально хорошими или плохими качествами, его поведение не связано с этическими оценками — он всего лишь случайно вторгается в пределы запретного.

В поздней готике, новеллистике Дж. Бакана, эти качества заново проблематизированы и доведены до предела. В частности, парадоксальным выглядит отношение к древнему злу: с одной стороны, встреча с языческими божествами и культами (типовой сюжет готической новеллистики) грозит гибелью, с другой — борьба с этими силами сама несет в себе разрушение. Так, в новелле «Дубрава Астарты» герои уничтожают храм, перепахивают землю и посыпают место солью по ветхозаветной схеме, сжигают деревья прекрасной священной рощи, в которой гнездились голубки. Ликвидация зла у Бакана одновременно предполагает погружение в архаические модели поведения, а освобождение героя от одержимости и влияния страшного колдовства оборачивается ностальгией по разрушенной архаике.

В жанре готики и хоррора, как известно, страшное сочетается со смешным. В комическом регистре литературный аспект «зла как блага» был дополнен *Константином Поздняковым* (СГСПУ, Самара): в его докладе «*Меня потянуло к злодействам и одновременно с этим к наслажденьям": Анатолий Эльснер — Арцыбашев отечественного хоррора*» подробно анализировалась стилистика забытого ныне писателя, который, впрочем, вполне мог претендовать на роль предтечи многих современных явлений массовой литературной продукции. Анатолий Оттович Эльснер, чьи романы «Железный доктор» и «Грозный идол, или Строители ада на земле» переизданы в серии «Horror Story», может считаться первопроходцем хоррора в отечественной литературе XX века. Правда, первопроходцем весьма специфическим.

Докладчик изрядно повеселил аудиторию цитатами из текстов Эльснера, где обнаружилось невероятное нагромождение безвкусных пассажей и штампов мелодраматической литературы невысокого пошиба («Я бесстыдна и наслаждаюсь крайностью распутства, потому что, выражаясь языком поэзии, цветок нашей любви возрос на трупах»). В очередной раз можно было убедиться в том, что русская литература, пытаясь преодолеть в эпоху Серебряного века табу на изображение эротики и мистики, часто впадала в грех весьма неуклюжих стилистических экспериментов, и инфернальное зло в них выглядит почти пародийно. Однако

случай Эльснера — именно тот, когда, как и в случае с Арцыбашевым, важны не художественные достоинства, а некие новые повороты в тематике и сюжете. Константин Поздняков высказал предположение, что некоторые экзерсисы Эльснера оказываются явно новаторскими для отечественной мистической фантастики: появляется герой нового типа, используются элементы боди-хоррора (чудовищность, уродливость человеческого тела, насилие над ним и вообще телесность как таковая в «страшном» сюжете). Конечно, Эльснер не является продолжателем традиции утонченной мистической прозы XIX века, представленной Пушкиным, Гоголем, Марлинским, Одоевским, А.К. Толстым, а среди его современников — Леонидом Андреевым и Александром Амфитеатровым. Однако в отечественном контексте опыты Эльснера по переосмыслению наследия готического романа представляются значимыми, пусть даже и как некий сюжетно-стилистический курьез.

Маргинальное неожиданно может стать магистральным. В финале доклада был сделан вывод о том, что современная хоррор-продукция всего постсоветского пространства куда ближе к стремительным сюжетам Эльснера, нежели к неспешным и атмосферным мистическим повестям В.Ф. Одоевского или А.К. Толстого.

В следующем сообщении отчасти продолжилась тема сложных и многообразных связей между высокой литературой и массовой беллетристикой, но на совершенно ином материале: *Ксения Сундукова* (Самарский университет) выступила с докладом «*Убийство как благо в системе лейтмотивов Гайто Газданова*». На материале романов «История одного путешествия», «Возвращение Будды», «Эвелина и ее друзья» была прослежена сложная сеть лейтмотивов, одним из которых становится убийство.

Среди разных газдановских вариаций лейтмотива преступления, заслуживающего и не заслуживающего наказания, идея о справедливом и даже необходимом убийстве явно выделяется, тем более что этому автору не присущи простые «черно-белые» решения сложных нравственных проблем. В докладе была осуществлена попытка выстроить типологию убийств и вариаций их оправдания в произведениях Газданова.

После выступления прозвучали дискуссионные и дополняющие реплики. Так, Сергей Зенкин предложил докладчице рассматривать газдановскую тему «зла как блага» не в контексте авантюрной беллетристики, которая, конечно, присутствовала в читательской рецепции, а во взаимосвязях с творчеством современников, например произведениями Владимира Набокова.

Анастасия Митрофанова (Институт социологии ФНИСЦ РАН, Москва) и *Светлана Рязанова* (Пермский федеральный исследовательский центр Уральского отделения РАН) представили обстоятельное аналитическое описание социокультурной и политологической проблематики в рамках их совместного доклада «*Сотериология зла: коллективная травма и сплоченные сообщества*».

Выступление было посвящено тому, как разные религиозные и этнические сообщества воспринимали коллективную травму государственных репрессий. За несколько лет изучения механизмов межпоколенческой передачи травматической памяти методом глубинных интервью докладчицы обнаружили ряд паттернов, не зависящих от времени и характера пережитых репрессий: нежелание обсуждать травмирующие события, стремление оправдывать действия государства целесообразностью, преуменьшение значимости факта репрессий для семейной истории. Потомки склонны рассматривать произошедшее с предками как событие, оказавшее зловредное воздействие на семейную идентичность. Однако в ходе исследований были выявлены группы, демонстрирующие противоположное отношение, когда травма, должным образом проговоренная в рамках сообщества, выступает источником силы, как на личном уровне, так и на уровне сообщества; и даже обла-

дает эффектом, конституирующим сообщество. Отсюда возникает амбивалентное восприятие травмирующих событий, которые не считались однозначным злом.

Такой вариант трактовки травмы выявлен прежде всего в ходе исследования респондентов-верующих, представителей так называемого отделенного братства (баптисты-инициативники) и членов церкви классических пятидесятников. В границах религиозного сознания протестантских церквей травма выступает не столько как зло, сколько как явление сотериологического, то есть спасительного характера: «эта линия вообще прослеживается от Христа». Такой подход делает травму необходимой религиозному сообществу для осуществления индивидуального подвига веры. Еще одним аспектом, делающим травматический опыт желательным, становится идея травмы как сохраняющей общину верующих от обмирщения, обеспечивающей высокое качество духовной жизни. Отправной точкой для анализа является утверждение, что в переживании травмы верующими используются особые установки, обусловленные их религиозными взглядами, способными кардинальным образом изменить восприятие травматического опыта. Данная модель отношения реализуется в религиозных общинах, относящихся к числу так называемых меньшинств, но сходные установки можно найти также и в православной литературе, посвященной переживанию опыта репрессий в XX веке.

Утверждение о «сотериологическом» смысле зла, принесенного травмой, о ее конституирующем для коллективной идентичности характере свойственно еще одной категории опрошенных — потомкам депортированных народов («Очень многое народ пережил, и поэтому очень малый народ у нас, но он сплоченный и сильный духом»). Из события зловредного травма превращается в предмет гордости и индикатор достойного поведения. Особенность групп потомков депортированных и «религиозников» заключается в наличии у них механизмов говорения и проработки коллективной травмы. Хотя у других категорий опрошенных травма воспринимается как семейное событие, потомки депортированных чаще говорят о народе, чем о семье, а потомки репрессированных верующих — о церкви. Память о репрессиях у этих групп сохраняется не только и даже не столько в семье, но и на коллективном уровне и выражается в том числе на публичных мероприятиях. Если в случае протестантов можно предположить, что механизмы коллективной проработки травмы функционируют успешно благодаря незначительной временной дистанции, отношение потомков депортированных к травме не связано со временем, так как пилотное интервью с потомком абхазских мухаджиров, высланных из Российской империи в 1860-е годы, демонстрирует вполне живой нарратив памяти.

В заключение доклада Митрофанова подчеркнула, что сотериологическое восприятие травматизирующих событий нельзя отождествлять с психоаналитической концепцией «отрицания». Оно представляет собой конструирование культурной травмы посредством наделения зловредного события смыслом. Это позволяет превратить травму из стигмы, по Гофману, разрушающей коллективную идентичность, в своего рода почетный стигмат.

Марина Корецкая (СамГМУ, Самара) выступила с сообщением «*О пользе и вреде священных идей в профессиональной жизни: идея призвания в медицине*», в котором осветила динамику изменения в современном информационном поле понятия миссии / священного служения медика-профессионала. Сначала докладчица представила истоки самого понимания идеи призвания, которая происходит из христианской этики и представляет собой секуляризованное учение апостола Павла о том, что каждый верующий призван Богом к служению. Мартин Лютер в контексте протестантской этики истолковал это учение в связке с исполнением светских обязанностей, в том числе трудовых и семейных: они должны исполняться так, как если бы от их выполнения, а не от монашеской аскезы, зависело спасение. Далее эта идея

получает распространение уже вне очевидной привязки к религии в области трудовой этики, при этом унаследованные от религиозного источника пиетет и категоричность сохраняются. В целом у всех перечисленных авторов с профессиональным призванием ассоциируются следующие характеристики: индивидуальная склонность к той или иной профессии, наличие особого таланта («хирург от Бога»), готовность видеть смысл жизни в профессиональном служении (то, что Вебер называет «страстью», когда говорит о призвании ученого), желание постоянно совершенствоваться в своих навыках, готовность связать всю свою жизнь с построением карьеры в выбранной области, верность корпорации, самоотверженность и даже готовность к самопожертвованию при выполнении своих обязанностей.

Однако в постиндустриальном обществе, по мнению Корецкой, подобная идея переживает серьезные трансформации. Меняются рынок труда, структура занятости и сопутствующие им реалии, и появляется более разнообразный выбор в вопросах профессиональной идентичности. Однако тем более интересным социальным феноменом является сохранение сегодня идеи призвания в некоторых профессиях. Среди таковых учителя, ученые и преподаватели вузов и, наконец, медицинские работники. Все эти профессиональные области отличает длительность карьерного пути, требующего постоянных экзистенциальных инвестиций. Кроме того, в случае этих профессий работодателем по преимуществу является государство. Идея профессионального призвания по-прежнему востребована здесь, поскольку она позволяет мотивировать работников к тому, чтобы они были готовы выстраивать долгие трудовые стратегии, медленно продвигаясь по карьерной лестнице. В социальной среде медицинских университетов идея профессионального призвания часто репрезентируется публично, являясь важным элементом торжественных речей и корпоративных ритуалов.

В ходе дискуссии было отмечено, что представление о миссии, безусловно, определяется сакральными корнями профессии, а у многих инновационных видов деятельности, как, например, IT-специалистов, такой «родословной» нет. В то же время и в самой медицинской среде можно обнаружить любопытную внутреннюю градацию-иерархию. Например, стоматологи, несмотря на очевидный коммерческий престиж профессии, оказываются здесь маргинальными фигурами и не включаются в миссию врачевания как служения. Отвечая на вопросы аудитории, докладчица подчеркнула, что эта же этика камуфлирует откровенную эксплуатацию сотрудников со стороны учреждений. Медработники традиционно считаются лояльно настроенной группой населения, и отчасти идея призвания может способствовать конформному поведению, подчинению властной иерархии в лице корпорации и государства. Были приведены и совсем свежие примеры, которые подтвердили этот тезис: выяснилось, что даже на чисто бюрократическом уровне, в оформлении учебного процесса, в современных медицинских вузах обнаруживается манипулирование понятиями «миссии», «служения» и «блага», и речь идет вовсе не о ритуальной клятве Гиппократа, а о неких новых попытках использования идеи «священной» профессии в административном контексте.

Андрей Иванов (ЛГТУ, Липецк) в докладе «*Образы СССР/России в воображаемом путевом дневнике Дэвида Боуи*» обратился к особенностям рецепции образа СССР представителями западной творческой среды. Известно, что СССР воспринимался Западом как нечто таинственное, зловещее, связанное с опасностями и от этого интригующее и притягательное. Некоторые из тех западных деятелей культуры, кому удавалось посетить СССР, делились путевыми впечатлениями, содержащими во многом мифологизированные повествования, в которых факты повседневной жизни соседствовали со стереотипами, клише и идеологемами. Яркий пример известного западного артиста, не понаслышке знакомого с советским бытом, — анг-

лийский музыкальный исполнитель Дэвид Боуи, который посещал Советский Союз в 1973 и 1976 годах как обычный турист. Следует отметить, что в то время Дэвид Боуи, звезда мирового уровня, был практически не известен советским гражданам и путешествовал почти инкогнито, причем не только по столичным городам.

Иванов обратился к впечатлениям артиста от посещения СССР в 1970-е годы, а также к антуражу его одного из самых загадочных альбомов — «1.Outside» (1995). По мнению докладчика, практически все творчество рок-музыканта после 1970-х и почти вплоть до 2016 года оказывается проникнуто аллюзиями к его визитам в советский мир, который часто рефлексируется с явным привкусом антиутопии. Единственный приезд Боуи с концертным выступлением состоялся в 1996 году в рамках «Outside Summer Festivals Tour», уже в совершенно новых социальных условиях. Но концерт прошел неудачно, и Боуи решает больше не посещать Россию. Однако «следы советского» так или иначе обнаруживаются в самых разных композициях, например «русские» мотивы явно повлияли на подготовку одного из самых мрачных альбомов исполнителя «The Next Day». В содержании альбомов 1995 и 2013 годов отражены темы поездки Боуи в СССР/Россию: ожидание, слежка, параноидальная шпиономания и переживание катастрофы.

Программа третьего дня Пирровых чтений была посвящена исследованию категории зла как блага в контексте детской тематики. *Елена Савенкова* (независимый исследователь) в докладе «*Как появились ужасные дети. Медиаконтекст*» проанализировала образ ребенка в популярной культуре.

Мы привыкли к тому, что образы ребенка и детства, казалось бы, априори символически связаны с представлением о Добре, а Зло проявляется лишь с возрастом и принадлежит миру взрослых. Однако понятие доброго, невинного ребенка претерпело серьезные социокультурные изменения, и в современной литературе и кинематографе все больше возрастает интерес к «ужасному ребенку». Разумеется, эта метаморфоза произошла не сразу, в европейской и отечественной культуре изменения, которые привели к такому результату, накапливались постепенно. Контекст здесь, конечно, определяет христианская парадигма, в которой ребенок — ангел, способный за счет своей невинности отторгнуть все плохое (святочные рассказы, «Девочка со спичками» Г.-Х. Андерсена, рассказ Ф.М. Достоевского «Мальчик у Христа на елке», викторианское назидание). Викторианская эпоха, наследуя романтизму, во многом заложила жанровую матрицу «детского» и создала образы прелестных шалунов: скажем, Алиса у Льюиса Кэрролла — любопытная и своенравная искательница приключений, или Питер Пэн Джеймса Барри, который, по сути, воровал детей из спален добропорядочных родителей, но при этом все равно оставался очаровательным и невинным, находясь почти «по ту сторону Добра и Зла». Именно в произведениях Барри впервые появляется оппозиция «ужасный взрослый — прекрасный ребенок». Последний, впрочем, наивен, но бессердечен. В каком-то смысле сюжет о Питере Пэне — это и есть ключевой поворот, который привел впоследствии к переосмыслению Детства.

Наряду с образом ребенка-ангела Савенкова упомянула и ребенка-героя, столь популярного в советской детской литературе и кинематографе. Здесь, как и в случае с детской невинностью, героизм понимается как чистый, идеальный (например, гайдаровские Мальчиш-Кибальчиш или Тимур). Впрочем, и в историях о пионерах-героях таились элементы жуткого, например суггестивные описания детской жертвы и детской крови. Резкий поворот к образу ужасного ребенка в российской культуре произошел в 1980-е в повести Владимира Железникова «Чучело» (и в одноименном фильме Ролана Быкова), где впервые столь ярко было продемонстрировано, что дети не ангелы и не герои, а при определенных обстоятельствах весьма жестокие и бесчеловечные создания. В каком-то смысле «Чучело» — произведение,

которое перевернуло представление о детстве так же радикально, как и роман Уильяма Голдинга «Повелитель мух».

В культурном сознании нарастает недоверие к Детству, которое открывает в себе страшные бездны. Одно из первых триумфальных явлений «ребенка-дьявола» в массовой культуре — это образ Дэмиена в фильме «Омен» (1976), не оставляющий никаких иллюзий взрослому миру, поскольку он являет чудовище в онтологическом смысле и никакие воспитательные меры здесь не применимы. И далее этот новый дизайн детства порождает целую галерею инфернальных детей в литературе и фильмах ужасов: дети-вампиры, дети-зомби, дети-психопаты, дети-палачи, которые больше не воспринимались как заблудшие души, но являли собой особо безнадежный и яркий образ Зла. Так, по мнению докладчицы, в культуре рефлексируется ощущение всеобщего кризиса и тотальное недоверие к Будущему. Миф о невинном детстве развенчивается все активнее, и это изменение затрагивает сегодня не только массовую культуру, но и повседневную жизнь.

Ирина Саморукова (Самарский университет) и Анна Синицкая (СФ МГПУ, Самара) в докладе «*Укрощение крокодила: эволюция детского бестиария*» продолжили репрезентацию зла как блага в детской сюжетике. В центре доклада оказался весьма специфический образ, который вносил необходимую «бестиарную» нотку в изображение зла как дьявольского начала. Саморукова и Синицкая подчеркнули, что слово «эволюция» в названии сообщения, разумеется, не означает какой-либо прямой линии в родословной образа крокодила. Не стремились докладчицы и к повторению существующих исследований: о крокодильих слезах написано, например, в работах на материале средневековой и ренессансной эмблематики (А.Е. Махов); определенной каталогизации крокодилья тематика подвергалась и в давней книге Константина Богданова[1]. Однако, по мнению Саморуковой и Синицкой, стоит попробовать изменить исследовательскую оптику: крокодил, с одной стороны, воплощает образ, который связан с детскими кошмарами, с другой — с поиском, подчас неожиданным, возможностей «приручения зла», но при этом он актуализирует семантику поглощения/обновления мира. Основным материалом выступала детская литература, «детские» крокодильи сюжеты, от Чуковского до Успенского, вплоть до советской и современной анимации, как культовых, так и малоизвестных историй: «Ваня и крокодил», «Что случилось с крокодилом?», «Мой зеленый крокодил», «Крокодил Гена», а также цикл «Летающие звери» (серия «Крокодил на Луне»). Современная мультипликационная продукция свидетельствует о явном угасании интереса к образу крокодила на уровне сложных сюжетов, однако пасть животного по-прежнему популярна в детской игровой индустрии. Любая «звериность» предполагает переключение регистров антропоморфности и зооморфности. Однако если, например, образ оборотня репрезентирует выход за пределы, испытание границ человеческой природы, то в случае с крокодильими сюжетами мы видим нечто прямо противоположное: знак «нездешней» экзотичности оказывается вписанным в норму. Так, в книгах Эдуарда Успенского крокодил Гена — меланхолик, но это скучный, «правильный» и в чем-то даже буржуазно-респектабельный персонаж. Особенно это видно на примере детской «иконографии» крокодила, в которой художники, иллюстрирующие книги Успенского, явно наследовали стилистике первых изданий книг Чуковского.

Одна из докладчиц обратила внимание аудитории на то, что крокодилий сюжет демонстрирует тенденцию, прямо противоположную той, которая была отмечена в предыдущем выступлении: если ребенок как ангельский образ постепенно превра-

1 *Богданов К.А.* О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

щается в воплощение абсолютного зла, то крокодил претерпевает обратную эволюцию — очевидно «одомашнивание», комическое обытовление крокодила. Она также напомнила о популярности в советском прокате на излете существования СССР австрало-американского комедийного боевика «Данди по прозвищу “Крокодил”» (1986): в массовом сознании формулируется запрос на некоего дикого простака. И это притом что возможный прототип героя Данди — знаменитый Арвид Блументалис, в биографии и медийной репрезентации которого содержался потенциал маргинального военно-героического дискурса: сражавшийся в составе латвийской армии на Восточном фронте во время Второй мировой войны, он оказывается сначала в советской, а потом в американской зоне оккупации. Далее Блументалис превращается в своеобразного Тарзана-Робинзона: эмигрирует в Австралию, живет среди аборигенов и занимается охотой на крокодилов. Став персонажем массовой культуры, он всю жизнь весьма умело обыгрывал в своем имидже «дикость», которая оказывается противопоставлена и современной цивилизации, и общепринятым нормам поведения. Но при этом никакие «волчьи» коннотации оборотня задействованы не были. Можно предположить, что даже в таком популярном жанровом направлении фильмов ужасов, как крок-хоррор с активно эксплуатируемой образностью челюстей, библейская катастрофичность монстра, который способен всех поглотить и заключить в своем чреве, уступает место четко зафиксированным границам ужаса.

После доклада прозвучали вопросы и уточнения. Так, Ольга Тогоева напомнила о том, что в средневековом бестиарии крокодил все же является исключительно исчадием ада. В ответ на комментарий Анна Синицкая подчеркнула, что, разумеется, напрямую из бестиарной символики не следуют никакие значения, однако крокодильи сюжеты обладают особой парадоксальностью и все же заставляют вспомнить некоторые отсылки к «родословной» образа. Так, например, «плачущий крокодил» издавна нагружен несколько странными, на взгляд современного человека, сочетаниями смыслов, которые проявляются в контексте той или иной эпохи. Страшный Чужой, способный выражать и агрессию, и некую меланхолическую грусть и жалость, репрезентирует весьма интересный семантический комплекс. В отечественных детских сюжетах именно сентиментальная окраска оказывается востребованной (мультфильм «Мой зеленый крокодил» (1966)): рептилия, как и другие хищники, например волк, в позднесоветском дискурсе обретает черты рефлексирующего интеллигента-меланхолика.

Далее прозвучал вопрос о том, можно ли на подобном материале проследить динамику детской рецепции «страшного». Были сделаны наблюдения, что если в современной детской игровой культуре, в том числе визуальной, чаще всего обнаруживается максимальная «мимимишность», «милота» и неопасность зверя, который явно утрачивает свои функции знака смерти, то «приручение» крокодила, видимо, также свидетельствует о понижении порога страха, но все же образ сохраняет опасную притягательность и обаяние пожирания/поглощения как перехода. «Неоднозначность» крокодила обнаруживается и в современном искусстве, например в комиксах, в которых явно используется узнаваемая «мультяшность» из советского детства: на выставке «Девушки и крокодил» художника Георгия Литичевского (2016) в Москве автор, говоря о крокодиле, заметил: «Он и страшный, и плакать может, дружит с разными птичками».

Отдельная тема, которая в докладе была лишь кратко упомянута, — это связь крокодильей семантики не только с «детским», но и с «ностальгическим» контекстом. В свое время Светлана Бойм отметила, что рептилоидный сюжет (семантика динозавра) апокалиптичен, но при этом является проекцией техноностальгии[2].

2 *Бойм С.Ю.* Будущее ностальгии. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 88.

Можно предположить, что метафорика вокруг образа крокодила обладает своей ностальгической спецификой именно в советской культуре.

С недавних пор на Пирровых чтениях выступления студентов проходят в рамках специальной секции, которая получила название «Песочница», и именно ей завершилась основная программа этого года. Молодые исследователи посвятили свои доклады разным аспектам зла как блага в социальном и игровом медийном контексте: *Любовь Бузикова* и *Яков Щеглов* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) представили рассуждение на тему «*Поколенческие особенности адаптации к неопределенности: отъезд как стратегия vs. отъезд как социальная смерть*», а *Вероника Баранова* и *Анастасия Липидина* (СГУ, Саратов) проанализировали амбивалентность виртуального зла в рамках доклада «*Эсхатология и сотериология чумного города на материале игр "Pathologic" и "Pathologic 2"*».

На итоговой дискуссии прозвучали вопросы и развернутые комментарии, которые иногда превращались в самостоятельные небольшие доклады, существенно расширяющие и дополняющие заявленную тему.

Анна Синицкая

XXII Международная конференция молодых ученых «Векторы»

Секция «Миры советского человека: к перспективистскому советоведению»

(*МВШСЭН, 19—20 апреля 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_192_2_471

Долгое время существовала тенденция воспринимать советского человека как органический монолит, в духе Homo soveticus. Кажется, будто инерция этого подхода не преодолена до сих пор: велик соблазн, с одной стороны, рассматривать все явления советской жизни в одномерной системе «подавляемая личность — подавляющее государство», с другой — хронологически и культурно гомогенизировать советское время. Один из первых очерков советской повседневности — «Мир советского человека» Петра Вайля и Александра Гениса[1] — не раз упрекали в том, что его авторы перенесли взгляд советской интеллигенции на всю советскую культуру[2].

Тенденция восприятия истории общества в СССР через призму судеб интеллигентов сохраняется и сегодня, несмотря на то что субъективность других групп советских граждан все чаще оказывается в фокусе рассмотрения исследователей. Организаторы секции «Миры советского человека: к перспективистскому советоведению», проходившей 19—20 апреля в рамках XXII Международной конференции молодых ученых «Векторы», предложили взглянуть на советскую культуру как на

1 *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2018.

2 См., например: *Yurchak A.* Everything Was Forever Until It Was No More: The Last Soviet Generation. Princeton: Princeton University Press, 2006.

сложный конгломерат перспектив: не мир, но *миры* советского человека, включая, но не ограничиваясь исключительно типичным, наиболее распространенным или нормативным — к примеру, миром советского архимандрита и замполита, пионера и пенсионера, чекиста и диссидента, отойдя от стандартной дихотомии между «официальным», «идеологическим» и «неофициальным», «неподцензурным».

Первый день работы секции прошел в лектории Музея современного искусства «Гараж». Выступая со вступительным словом, один из организаторов *Вадим Данилов* (РГГУ, Москва) приветствовал гостей и докладчиков, акцентировав их внимание на уходе от «больших нарративов» советологии, который был обозначен программной целью секции.

Заседание 19 апреля открыл *Александр Дуднев* (НИУ ВШЭ / МВШСЭН, Москва) с докладом «*Коллективный архитектор. Жилищно-строительная кооперация как заказчик архитектуры 1920—1930-х годов в СССР*». Выступление поставило под вопрос расхожее представление о том, что советская жилищная политика полностью находилась в руках власти. Докладчик предпринял попытку создать более сложную рамку изучения раннесоветской архитектуры, чем формально-стилистический, дискурсивный или акторный подход, в некотором смысле интегрировав черты каждого из них и задав бóльшую глубину описания данного явления. Жилищно-строительные кооперативы изучаемого периода Дуднев разделил на пять типов: кооперативы энтузиастов, нэповские кооперативы, объединенные (рабочие) кооперативы, привилегированные кооперативы и кооперативы сообщества. Каждый тип объединений обладал разной степенью приверженности кооперативным принципам и способностью к привлечению ресурсов, вовлеченности пайщиков в общую деятельность. Дуднев представил новую перспективу влияния сообщества на архитектуру в довоенном СССР, проследил связь между типом кооператива и архитектурными особенностями возводимых по его заказу зданий и показал, что степень влияния пайщиков на архитектуру тем не менее варьировалась от типа к типу.

Тему истории советской архитектуры продолжил *Константин Антипин* (МГУ) с докладом «*Парамодернизм: стилевые маргиналии внутри модернистской парадигмы советской архитектуры 1960—1980-х годов*». Докладчик остановился на неоднородности советской послевоенной архитектуры, где параллельно с основной линией, вполне укладывающейся в интернациональный канон Современного движения (Modern Movement), существовал пласт, резко противоположный модернистской лапидарности — усложненный, декоративный и тяготеющий к формам и материалам, использование которых устоялось исторически. Этот стиль, нашедший свое отражение во внешнем облике правительственных дач, развлекательной архитектуре детских городков и летних кафе, Антипин предлагает называть «парамодернизмом», имея в виду все коннотации греческой приставки παρά— включая «вопреки», «несмотря на», «наряду», «мимо» и «вне».

Ольга Ульянова (Европейский университет в Санкт-Петербурге) представила доклад «*Ленинградский пластмассовый дом: архитектурный курьез или символ советских 1960-х?*». О пластмассовом доме в интернете часто пишут как о курьезе. В докладе же он предстал как пример пусть и экспериментальный, но тем не менее включенный как в современные ему мировые архитектурно-художественные тенденции, так и в советский процесс освоения зарубежного опыта и поиска решений для индустриального строительства. Наиболее вероятным образцом, повлиявшим на облик ленинградского пластмассового дома, по мнению докладчицы, следует считать «Дом будущего» (House of the Future) Марвина Гуди и Ричарда Гамильтона (1957). Докладчица предположила, что такой дом мог быть экспериментальным образцом временного жилища для Крайнего Севера и Юго-Восточной Сибири, на что указывает как его форма, так и яркий желтый цвет, отсылающий к класси-

ческим образцам «научно-исследовательской» архитектуры, например подводным домам Ж.-И. Кусто.

В своем докладе «*Вынужденная "молодость" и запрос на древность: конкуренция темпоральных образов Иванова в путеводителях 1960—1980-х гг.*» *Лев Богданов* (ИвГУ / Музей первого Совета, Иваново) остановился на двух несколько парадоксальных образах, которые конструировались вокруг города Иваново. Этот город, образовавшийся за счет слияния села Иваново и Вознесенского Посада в 1871 году и не являющийся в полном смысле «историческим», тем не менее был включен в маршрут Золотого кольца, что вызывало необходимость конструирования определенного образа в текстах, предназначенных для туристов. В путеводителях подчеркивалась молодость Иваново и его революционная история, в то время как «состаривание» города отмечается в краеведческих текстах, ориентированных на жителей Иванова.

Анна Агапова (НИУ ВШЭ, Москва) выступила с докладом, основанным на материалах собственного семейного архива, «*Ассамбляж путешествия советского инженера в позднем СССР (по материалам домашнего архива В. А. Алексеенко)*». Фотографии и дневники советского туриста-«дикаря» докладчица анализировала в рамках объектно-ориентированных онтологий (Дж. Урри, Д. Харауэй). Мотоцикл в докладе предстал как организм-симбионт, полноправный участник туристической группы, «честный служака», достойный быть запечатленным на памятном «двойном портрете» со своим водителем.

Виктория Вохмина (ПГИК, Пермь), выступая с докладом «*Дискурс семейности в позднесоветский период как отголосок риторики периода "оттепели"*», напомнила участникам и гостям секции о таком сюжете 1980-х, как формирование советского семьянина, выразившемся, в частности, во введении в школьную программу предмета «Этика и психология семейной жизни». Докладчица остановилась на концептах женственности («легкомыслие», «девичья честь») и мужественности («ответственность», «бережное отношение»), идеала семьи, формируемых в рамках учебной дисциплины.

Интересный взгляд на агентность советского человека предложил *Никита Ерохов* (НИУ ВШЭ, Москва). Его доклад «*Горизонтальная мобилизация простого советского человека в позднем СССР*» поставил под вопрос дефицит агентности, зачастую приписываемый советским гражданам. На материале одного биографического интервью Ерохов представил альтернативную теоретическую модель, описывающую те случаи, когда информант докладчика находился в неиерархичной, но при этом дисциплинарной ситуации — например, участвовал в бунте против начальства в пионерлагере или на спор брал больше мешков зерна, чем нужно. Это явление Ерохов предлагает называть «горизонтальной мобилизацией».

Роман Петров (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) выступил с докладом «*Исследовательский "Расёмон": жанровая мультифокальность интервью*» и продолжил тему, с одной стороны, устной истории, с другой — дистрибуции власти в советском обществе. Журнал «Студенческий меридиан», работу которого изучал Петров, был описан как институт, который первоочередной своей задачей ставил «помощь студентам», причем не только и не столько непосредственно публикациями: «конфликтные письма» отправлялись в Министерство образования, где «договоренность была такая — всегда студента оправдать». Этот тип отношений докладчик концептуализировал в рамках фукианской концепции «пастырской власти», нащупав ее отправление не только в практике работы журнала, но и во взаимоотношениях внутри редакции. В качестве побочного сюжета Петров поднял тему взаимодействия исследователя и информанта, в которой первый воспринимается последним как недостаточно компетентный, «занимающийся ерундой» и обра-

щающий внимание на несущественные темы — этот сюжет также с интересом обсуждался в дискуссии после выступления.

Семен Дымшиц (Европейский университет в Санкт-Петербурге) продолжил тему работы советских творческих коллективов докладом «*Механизмы внутристудийной цензуры научного кинематографа в период "малокартинья"; на материале сценарно-редакторского отдела "Леннаучфильма"*». Выступающий указал на то, что, в отличие от художественного кинематографа в период «малокартинья» рубежа 1940—1950-х, документальное кино было свободно от бюрократического аппарата худсовета Министерства кинематографии. В этой отрасли сохранялся режиссерский метод кинопроизводства. Редактура была направлена в основном на дикторский текст, а формальные визуальные решения практически не подвергались правке.

В докладе *Александры Филиппенковой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Постсоветская рецепция советского кинематографа: случай эго-документов из фонда РГАЛИ*» советское кино было рассмотрено с точки зрения reception studies. Докладчица изучила письма, присланные Кларе Лучко зрителями телепрограммы «Фильмы нашей памяти» (ОТР, 1994—1996), и рассмотрела рецепцию ими советских фильмов как одну из нитей «запутанной памяти» о Советском Союзе. Такое активное восприятие, по словам докладчицы, является одной из практик памяти и способом производства нарративов об СССР. Результатом рецепции фильмов становится, таким образом, выражение личной и политической позиции, ностальгия и обретение права на свое прошлое.

Анна Головина (РАНХиГС, Москва) выступила с докладом «*Парадокс приобретенной свободы: советские практики в политической активности в 1991—1999 гг. (на примере гендерных диссидентов)*». Действуя в рамках посттранзитарных исследований, отвергающих рассмотрение постсоветского исторического процесса как пути к неминуемой демократизации, докладчица представила дискурсивные практики гендерных диссидентов 1990-х как сложный конгломерат, включающий в себя как советские («наивные письма» во власть, нормализация стигмы, воспроизведение фрагментов гегемонного дискурса), так и постсоветские практики (митинги и демонстрации, стигматизация маргинального поведения членов сообщества, обращение к международному сообществу, стремление к конструированию демократического государства).

Доклад *Варвары Стрельниковой* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) «*Утопические миры ранней постсоветской литературы: проект ферганской поэтической школы и "левантийская литература"*» был посвящен двум «провинциальным» литературным сообществам постсоветской русскоязычной литературы в Израиле и Узбекистане. Оба сообщества по-особому находили свое место в системе имперских координат, при этом переживая ощущение своей «провинциальности». Ферганская поэтическая школа воспринимает Фергану как «благословенное пустое место, где совершенно естественно звучит любой поэтический текст»[3], и использует эту «пустоту» как инструмент, позволяющий выстроить новую литературную эстетику с опорой на европейскую модернистскую традицию, в то время как проект «левантийской литературы» сфокусирован на Средиземноморье как на альтернативном литературном пространстве, исторически объединявшем и гипотетически способном объединить Восток и Запад. Несмотря на обращенность из настоящего в прошлое, Стрельникова рассмотрела оба примера как модернистские, основанные на универсальности идеала и эстетическом элитизме.

3 *Абдуллаев Ш.* Поэзия и Фергана // Знамя. 1998. № 1 (https://znamlit.ru/publication.php?id=375 (дата обращения: 03.12.2024)).

Второй день секции прошел в кампусе Московской высшей школы социальных и экономических наук (Шанинке). Заседание открыл доклад «*Советский человек: от шаблона к понятию*» *Александра Фокина* (МВШСЭН / Сеченовский университет, Москва). Выступающий начал с указания на проблему, с которой сталкивается история понятий, подходя к материалу XX века: предпринимавшиеся до сих пор попытки создать словарь советской лексики не лишены как недостатков, так и определенной идеологической нагрузки. Далее Фокин представил историографический обзор понятия «советский человек», сразу отмежевавшись от попыток гомогенизации советского. Homo soveticus, подчеркнул Фокин, состоит из множества гетерогенных групп, объединенных общим знаменателем государства, в котором эти группы находились. Понятие «гомо советикус», введенное Александром Зиновьевым[4] и популяризированное Юрием Левадой[5], в выступлении подверглось критике, поскольку в этой идее советский человек воспринимается как существо, которое «не удалось» социалистическому проекту и потому обладает исключительно отрицательными чертами. Далее докладчик остановился на критике бинарных оппозиций «культура — контркультура», «советский — антисоветский», «государство — народ», которые, несмотря на простоту восприятия, скрывают от взгляда исследователей гетерогенность, множественность оттенков и полутонов политической системы СССР. После Фокин произвел герменевтический анализ понятия «советский человек» в текстах 1940—1950-х годов, где оно обозначает не только гражданство, но и определенные моральные характеристики. В заключение докладчик указал на общественные организации и клубы по интересам, существовавшие в СССР, как на перспективное поле, в котором можно изучать активность и горизонтальность советского человека.

Марфа Русанова (СПбГУ) в докладе на тему «*“Этот Левиафан — просто Сквозник-Дмухановский”: к проблеме смены языка эмоций в дневниках революционного времени 1917—1920-х гг.*» представила анализ эго-документов, выявив характерные черты того, как современники революции описывали свои эмоции. Русанова рассказала, что для описания «не оправдавшей ожидания» реальности авторы дневников используют образы периферии дореволюционной демократической публицистики.

Независимая исследовательница *Оксана Бутук* в своем выступлении, озаглавленном «*Два мира раннего СССР в дневнике арктического промышленника Федора Кузнецова: кому строить страну — революционному солдату или образованной интеллигентке*», описала ситуацию конфликта, возникшего между каюром Федором Кузнецовым и исследовательницей Ниной Рябцевой-Демме на зимовке в бухте Тихой. В замкнутом пространстве на территории Арктики, которое, как заметила докладчица, за счет изоляции группы людей на длительное время вне контакта с внешним миром представляет собой своеобразную социальную лабораторию, между образованной дочерью буржуа Демме и революционно настроенным пролетарием Кузнецовым произошло столкновение, но не гендерное или психологическое, а классовое. Конфликт между образованными и необразованными, развернувшийся на станции, велся на поле культуры культурными же средствами: например, Демме и Кузнецов полемизировали друг с другом в стихотворной форме.

Валентина Строганова (СПбГУ) в докладе «*Проблема организации военно-медицинской службы блокадного Ленинграда в эго-документах на материалах*

4 *Зиновьев А.* Гомо советикус. Lausanne: L’Âge d’homme, 1982.

5 *Левада Ю.* Человек советский: [Стенограмма лекции] // Полит.ру (http://polit.ru/article/2004/04/15/levada/ (дата обращения: 03.12.2024)).

эвакогоспиталя № 1012» сосредоточилась на воспоминаниях сотрудников госпиталя, занимавшего во время блокады Ленинграда помещения университета. В докладе были освещены проблемы медицинского характера и бытовые трудности, с которыми сталкивались мемуаристы. Также Строганова указала на значение морального фактора в лечении пациентов госпиталя.

Выступление *Ксении Пименовой* (УрФУ / Музей истории Екатеринбурга, Екатеринбург) под заглавием «*Индивидуальный проект субъективности ведомственного архитектора послевоенной поры*» касалось неочевидных для истории советской архитектуры аспектов индивидуальности архитектора и представило собой попытку посмотреть на работу Сергея Орлова сквозь призму его личного архива. Дополнительную актуальность докладу придавало то обстоятельство, что работа советских ведомственных архитекторов, к которым относился Орлов, оставалась вне рамок рассмотрения современной им публицистики. Крайне любопытны приведенные докладчицей факты о положении архитектора среди советской элиты — так, Орлов повторил мебель, спроектированную по заказу заводоуправления, для своей собственной квартиры, а военнопленный венгр, работавший над скульптурными портретами маршалов Советского Союза, изготовил Орлову его собственный бюст. Как показала Пименова, в практике ведомственного архитектора, несмотря на процессы стандартизации и типизации, оставалось немало пространства для индивидуализированных творческих решений. Эти решения архитектор обосновывал, с одной стороны, через личную инициативу и ответственность, с другой — через стремление продемонстрировать высокий социальный и профессиональный статус.

Мария Щепетнева (Европейский университет в Санкт-Петербурге) выступила с докладом «*Каталог обретений и утрат: частные пространства в автобиографических нарративах советско-российских пожилых людей*». Источником для исследования послужили письменные автобиографии с сервисов интернет-самиздата «Ridero» и «Литрес: Самиздат». Мемуаристы, по словам докладчицы, совмещают роли автобиографов и краеведов, и насыщенные описания пространств в этих текстах становятся, по выражению Щепетневой, «попыткой ремонта» в отсутствии сведений о прошлых поколениях — краеведческая работа позволяет авторам гипотетически реконструировать, как жили их предки. Работая с пространствами, мемуаристы используют принцип кругов, восходя от семьи к району, от района к населенному пункту и т.д. Соседей авторы описывают через запахи и звуки, производя множественные практики и сценарии отношений, устанавливающихся между ними. Пространственная компонента, по словам докладчицы, позволяет углубить понимание биографического «self», подробнее изучить проявления субъективности самих мемуаристов.

Доклад *Степана Попова* (ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург), озаглавленный «*Позднесоветский “дневник для заметок”: повседневный опыт, идеологический дискурс, “монструозное” письмо*» был посвящен описанию дневника советского персонального пенсионера Владимира Щастного как «монструозного» письма[6]. Докладчик указал, что агентность автора в тексте дневника снижена («с помощью меня сегодня сделали прогулку»). Эту особенность Попов связал с практиками рабкоров 1930-х, к которым принадлежал в молодости и сам Щастный.

В центре рассмотрения доклада независимой исследовательницы *Татьяны Дашковой* «*Переодевание в вождей и игры в альтернативное прошлое в фильмах*

6 *Попов С.* Монстры и маргиналы письма, а также откуда они берутся — читая дневники Владимира Васильевича Щастного // Своими словами. 2022. № 3. С. 269—281.

перестройки и 90-х» оказались практики использования образов советских вождей. Докладчица подробно остановилась на рецепции этих образов в позднесоветском и постсоветском кинематографе. В выступлении были проанализированы картины «На Дерибасовской хорошая погода, или На Брайтон-Бич опять идут дожди» (1993), «Кооператив “Политбюро”, или Будет долгим прощанье» (1992), «Комедия строгого режима» (1992), «Осечка» (1993), «И черт с нами!» (1991) и некоторые другие. Дашкова указала, что то, как зрители воспринимали образы советских вождей, с одной стороны, тяготеет к гротескности и карнавальности, с другой — через слияние персонажа и образа вождя выражает опасность настроений, симпатизирующих реставрации тоталитарного режима.

Вера Силкина (ГМИИ Республики Татарстан, Казань) представила доклад «*“Раздумье” советского художника о западном искусстве*», в котором была проанализирована картина ученика Бориса Иогансона — Хариса Якупова — «Живые и мертвые» (1967) из собрания Государственного музея изобразительных искусств Республики Татарстан. Докладчица рассмотрела работу Якупова с точки зрения биографии художника и привела прообразы «формалистских» произведений искусства, запечатленных на картине, с которыми ее автор предположительно мог познакомиться в ходе поездки в Европу.

Екатерина Порутчик (НИУ ВШЭ, Москва) в своем выступлении «*Производство аттракционов — запущенное дело*» рассказала об особенностях проектирования и производства аттракционов в СССР. По словам министра культуры СССР Екатерины Фурцевой, приведенным докладчицей, к началу 1960-х годов в стране почти не выпускались «крупные механизированные аттракционы, отражающие последние достижения советской науки и техники». Тем не менее по итогам конкурса на создание новых аттракционов, проведенного в 1963 году, первая премия не досталась никому из участников, а комбинат в городе Ейске Краснодарского края, с 1957 года занимавшийся производством аттракционов, практически так и остался монополистом в этой области.

Татьяна Самарина (ИЭА РАН, Москва) в докладе «*Мир советского танца: “русский лирический” против твиста и рок-н-ролла*» говорила о позднесоветской практике конструирования и внедрения «народно-бальных» танцев («пингвин», «адыгейский вальс» и т.д.), которая, однако, не получила массовой рецепции ввиду того, что предлагаемые в качестве альтернативы западным танцам образцы не были основаны на импровизации и требовали профессиональной подготовки танцоров. С другой стороны, внедрение «народно-бальных» танцев способствовало развитию художественной самодеятельности и созданию танцевальной среды.

Доклад *Дарьи Санниковой* (ТГУ, Томск) «*Музыка в среде советского ребенка: особенности и практики прослушивания в период 1960—1980-х гг. (на примере жителей сибирских городов)*» освещал собственную полевую работу исследовательницы в среде сибиряков 1970-х годов рождения. Как отметила Санникова, на выбор круга предпочитаемой музыки чаще всего оказывали влияние старшие братья или сверстники. Также докладчица отметила влияние фактора географического положения на формирование особой музыкальной культуры в Сибири.

Анастасия Самойлова (Европейский университет в Санкт-Петербурге) в докладе «*Ленинградский рок-клуб: взгляд изнутри*» проследила влияние «советской социализации» и устройства общественных организаций в СССР на институциональную форму Ленинградского рок-клуба. Так, к примеру, один из его основателей в интервью докладчице сообщил, что основой для устава клуба стал устав ВЛКСМ. Функционирование заведения не подпольно, а «по-настоящему» информантами докладчицы мыслилось как существование «с бумажкой» — то есть с уставом, заявлениями на вступление, членскими билетами и формальной организационной

структурой. С другой стороны, Ленинградский рок-клуб, по словам Самойловой, оставался самоорганизующимся объединением, а иерархическое устройство способствовало улучшению качества работы его членов, в том числе творческой.

Выступление *Арсения Моисеенко* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) «*“Под так называемой крышей ВЦСПС и ВЛКСМ”: что такое видеопиратство в годы перестройки?*» касалось институциональной истории видеосалонов перестроечного периода. Начавшись с попыток легализовать данное поле при участии ВПТО «Видеофильм», Госкино СССР, ВЦСПС, ВЛКСМ и кооперативов, видеофикация довольно быстро привлекла внимание вышестоящих органов. Итогом стал запрет производства и проката кассет для организаций кооперации и учреждение реестра видеосалонов.

Завершил заседание секции доклад *Сергея Ушакина* (Принстонский университет, США) «*“Что должно быть” и “что есть”: как Виктор Шкловский лечил модальную шизофрению соцреализма*». По мнению Ушакина, модальная шизофрения соцреализма[7] — одновременная демонстрация «того, что есть» и «того, что должно быть», расщепление и многообразие точек зрения на один и тот же объект в зависимости от его временно́й местоположности — воспринимается Виктором Шкловским как необходимое условие творческого процесса, базовая предпосылка искусства. Несоцреалистическое искусство, напротив, представляется Шкловскому как «замена рая», где нет ни человека, какой он есть, ни человека, каким он может быть, — «нет движения искусства»[8].

Разноплановость исследовательских оптик и материалов, представленных на секции, демонстрирует, что дискуссия относительно того, кем и чем являлся советский человек, далека от завершения, и развиваться она может как через включение в поле зрения ученых еще не описанных фрагментов советской действительности и опыта, так и через создание новых теоретических рамок, концептуализирующих власть, культурный процесс, институции, технику, текст, субъективность, память и другие явления, свойственные советскому проекту[9].

Иван Сапогов, Вадим Данилов

---

7 *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.

8 *Шкловский В.* «В некотором государстве…» // Шкловский В. За 60 лет: работы о кино / Сост. Е. Левин. М.: Искусство, 1988. С. 239.

9 Пользуясь случаем, хочется еще раз поблагодарить Женю Иванову, Анастасию Митюшину и Александру Паперно за помощь и содействие, без которых не смогла бы случиться коллаборация нашей секции с Музеем современного искусства «Гараж», наших коллег по оргкомитету конференции «Векторы» за сотрудничество и поддержку, докладчиков и гостей, за счет которых интересная дискуссия не прекращалась ни во время работы секции, ни в кулуарах.

Наши авторы

Александр Белобратов
(Санкт-Петербургский государственный университет, доцент; кандидат филологических наук) austrianlibr@hotmail.com.

Людмила Бугаева
(Санкт-Петербургский государственный университет, профессор; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Никита Быстров
(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, доцент; кандидат философских наук) nikita-bystrov@yandex.ru.

Николай Вокуев
(Университет Квебека в Труа-Ривьер, докторант Департамента литературы и социальной коммуникации; переводчик) nikolai.vokuev@uqtr.ca.

Ирина Головачева
(Санкт-Петербургский государственный университет; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, профессор; доктор филологических наук) igolovacheva@gmail.com.

Вадим Данилов
(РГГУ, факультет культурологии; аспирант) rrotullohem@gmail.com

Ольга Дмитриенко
(доктор филологических наук, профессор высшей школы печати и медиаиндустрии СПбГУПТД) olga.dmitrienko.od@gmail.com.

Александр Долинин
(кандидат филологических наук; почетный профессор Университета Висконсин-Мэдисон) dolinin@wisc.edu.

Сергей Завьялов
(поэт, переводчик, филолог) szavjalov@yahoo.com.

Шимон Зандбанк
(почетный профессор Еврейского университета в Иерусалиме) shimtirz@netvision.net.il.

Артем Зубов
(МГУ им. М.В. Ломоносова, преподаватель; кандидат филологических наук) artem_zubov@mail.ru.

Илья Калинин
(приглашенный исследователь Гумбольдтовского университета в Берлине) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Анатолий Кошелев
(Государственный архив Новгородской области, старший научный сотрудник; доктор филологических наук) anatoly.koshelev@yandex.ru.

Шломо Крол
(переводчик) sentjao@gmail.com.

Светлана Лащенко
(Государственный институт искусствознания, сектор истории музыки, руководитель; доктор искусствоведения) vreikh@mail.ru.

Юрий Левинг
(Принстонский университет; PhD) yleving@princeton.edu.

Вера Мильчина
(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Федор Николаи
(РГГУ, профессор / ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор философских наук) fvnik@list.ru.

Лев Оборин
(Калифорнийский университет в Беркли, МА) lev_oborin@berkeley.edu.

Иван Оносов
(Музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты», сотрудник) ionosov@mail.ru.

Алексей Павловский
(ИТМО, Центр социальных и гуманитарных наук, ассистент / Европейский университет в Санкт-Петербурге, Центр изучения культурной памяти и символической политики, ассоциированный сотрудник) apavlovskiy-eu@yandex.ru.

Ольга Панова
(доктор филологических наук; ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, ведущий научный сотрудник / МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор) olgapanova65@mail.ru.

Степан Попов
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирант; НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург), приглашенный преподаватель) stepanpopov15@gmail.com.

Андрей Ранчин

(Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, ведущий сотрудник; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

Полина Рыбина

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), старший преподаватель; кандидат филологических наук) rybina_polina@mail.ru

Анна Сабсай

(РГГУ, Институт филологии и истории; магистрантка) annasabsay@yandex.ru

Евгений Савицкий

(Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) e_savitski@mail.ru.

Иван Сапогов

(РГГУ, философский факультет, магистрант) sapogovivan@gmail.com

Никита Сафонов

(ЕУСПб, факультет социологии и философии, ассоциированный исследователь) nsafonov@eu.spb.ru; hackovalue@gmail.com.

Анна Синицкая

(СФ МГПУ; кандидат филологических наук) vidha@yandex.ru

Евгений Сошкин

(Brīvā Universitāte, преподаватель; PhD) e_soshkin@yahoo.com.

Роман Тименчик

(Еврейский университет в Иерусалиме, профессор; кандидат филологических наук)

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Александра Цибуля

(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирант; Государственный Эрмитаж, методист) chipollino13@yandex.ru.

Леонид Чекин

(Член Общества Серена Киркегора; доктор географических наук) chekinls@gmail.com.

Елизавета Яковенко

(РГГУ, Институт филологии и истории; магистрантка) yakovenko3006@mail.ru

Summary

Metropolises of Culture / Provinces of Experience

Guest Editor: Ilya Kalinin

Nikolai Vokuev in his article "Structures of Feeling" in the "Rebellious Peripheries": Russophone Decolonial Discourse in the Context of Cultural Materialism and the Semiotics of Culture" analyzes the similarities between Juri Lotman's semiotic theory of culture (semiosphere) and Raymond Williams's cultural sociology (cultural materialism). The author argues that both theories are sensitive to the counter-hegemonic potential of peripheral cultural dynamics, including anti-colonial one, which can be explained, among other things, by the biographical trajectories of both scholars. This dual perspective (particularly concepts such as "structures of feeling" and "explosion") is applied to understanding the decolonial discourse emerging in the Russian-language public sphere in the context of the tragic events of the last years.

Ilya Kalinin's article "Poetics of History: Russian Formalism on Metropolis and Periphery" is dedicated to the attempts of placing Russian formalism at the crossroads of two interconnected theoretical optics that reveal the political dimension of cultural production and (self)description. The first one goes back to Antonio Gramsci and views culture as a space of struggle for hegemony, in which traditional and organic intelligentsias enter. The second owes its origin to subaltern and post-colonial studies, which turned to the baring of the interrelations between political supremacy, economic dominance and symbolic hegemony that permeates authoritative models of cultural interpretation and historical narratives of its evolution. Reading theoretical, historical and literary texts by the OPOYAZ representatives (primarily Shklovsky) from this analytical perspective allows us to reconstruct intuitions and arguments similar to the critique of cultural hierarchies and progressivist paradigms that emerged at the turn of the 1970s and 1980s. The political charge of this criticism was determined by the logic of the struggle for the cultural emancipation of oppressed groups described by Gramsci. By appealing to this logic, one can also describe the commonality of theoretical emphases characteristic of the works of the Petrograd formalists and researchers from Southeast Asia, which arose as a theoretical aftershock generated by revolutions, the collapse of empires, and anti-colonial wars.

Stepan Popov in his article "I Am Telling About Events and Making a Preparation from Myself": Russian Formalists between Biographical Experience and Literary Theory" states that, as early as the early twenties, the Russian Formalists began to discover ways to describe literary production within the context of various social, economic and institutional factors. However, the Formalists did not use the analytical potential of

this discovery only at the level of literary history or literary criticism. In a sociological vein, the Formalists, especially Boris Eikhenbaum (Moy Vremennik) and Viktor Shklovsky (Tret'ya Fabrika), tried to evaluate their own biography. Formalists attempted to describe not individual psychological or existential experiences, but the logic that stood behind their social actions and social behavior. In this way, they changed the genre features of autobiographical writing and also provided an example of successful convergence of literary and theoretical discourses. A "side effect" of the act of rereading the biography was a more general trans formation of the Formalists' approaches to literary history.

Culture in / of Relocation

Guest Editors: Irina Golovacheva, Lyubov Bugaeva

In the article "On the Trail of the Sun: Aldous Huxley's Case Study against the Background of Continental and Transatlantic Migration of British Writers in the Inter-War Decades" **Irina Golovacheva** examines Aldous Huxley's European and transatlantic relocations as a case of self-exile. The author identifies a set of internal reasons and external circumstances that highlight the pattern of Huxley's choice against living in England. The quarter of a century he spent in the United States, where he finally settled, must be added to the twelve or so years he spent in Italy and France. The material used in the paper includes Huxley's texts, his correspondence, the memoirs of his friends, the archives of the Huntington Library, and, finally, the author's interview with Laura Archera Huxley (1911—2007), the writer's widow.

Olga Panova's paper "Blacks Among Reds: African American Expatriates and Emigrants in the USSR in the 1930s" examines the phenomenon of African American emigrants and expatriates in the Soviet Union in the 1930s. The first part is devoted to African American communists (Lovett Fort-Whiteman, Williana Jones Burroughs, etc.), the second to "fellow travellers" — technical and agricultural specialists, journalists, artists (Homer Smith, Wayland Rudd, Lloyd Patterson, etc.). Case studies focusing on individual life stories offer a generalized vision of the phenomenon in which ideology, ethnic/racial, cultural, and professional identity define the peculiar world of the small African American community in Stalin's USSR. The article uses primary source materials from the Russian archives.

The article "At the World History's Dirty Wall": The Wanderings of Klara Blum, the Austrian Poet" by **Aleksandr Belobratov** explores the life and work of the Austrian/Soviet/Chinese poet Klara Blum (1904—1971) which were marked by her continuous relocation/immigration — from Austro-Hungarian Empire to the Republic of Austria, Palestine, the Soviet Russia, France, and China. At first, her desire to find a true homeland led first to a deep faith in the Aliyah (resettlement of Jews in the Holy Land), then to a belief in the communist ideals proclaimed in the Soviet Union, and finally to the pursuit of love in the "Middle Kingdom". In the countries that "revealed their essence" to Blum, her poetic Self formed through things that "inspired and inflamed" her: Jewish national identity, a sense of belonging to liberated humanity, and a shared love for a Chinese communist.

In 1947, the filmmakers known as the "Hollywood Ten," refused to testify before the House Un-American Activities Committee (HUAC) and were cited for contempt of Congress. The vast majority lost their jobs: some relocated to Mexico, some left the profession, while others continued to work under pseudonyms. The article "Expulsion from Paradise: The Fate of the Hollywood Ten" by **Lyubov Bugaeva** casts the history of the "Hollywood Ten" as a narrative of forced relocated in external and internal space (as well as in the intersections of the two spaces), as a relocation both to a different country and to a different identity (a false name and personage). The article studies the consequences of this "relocation" for both those displaced and for Hollywood. Those "expelled" during the McCarthy era included not only members of the "Ten" (Dalton Trumbo, John Howard Lawson and others), but also Bertolt Brecht and Charlie Chaplin. Special attention is given to this artistic community's experience of a conflict between ideology and art as well as to the reflections about this conflict during the era of the blacklist and afterwards.

Akhmatova's Orphans

Guest Editor: Yuri Leving

Roman Timenchik in his article "Akhmatova and so-called "Orphans" returns to the validity of the notion of "the literary school" when speaking of the group of four young Leningrad poets centered around Anna Akhmatova in 1962—1966. The intertextual interrelations of the writings of Akhmatova and **Anatoly Naiman** are addressed and Naiman's unpublished essay of 1964 is annexed.

Evgeny Soshkin in the article "Akhmatova's Dead Orphans" reconstructs and analyses Akhmatova's paradoxical recurring motif of the free circulation of the orphan trait between mother and child, regardless of who is dead and who has suffered the loss. This paradoxical motif accompanied Akhmatova's theme of motherhood from the very beginning but gained new connotations in the context of her mourning for her repressed and imprisoned son during his lifetime. The author of the article concludes that Akhmatova's dialectic of mutual guilt bet ween mother and child is based on the unconditional imperative of preventing separation even at the cost of the death of both. A dead mother feels the same guilt towards a living child as a living one towards a dead one, and in both situations she can address the child with a counter-reproach for her own, maternal, orphanhood.

Alexander Dolinin in his article "Joseph Brodsky's Poem «Dorogaia, ia vyshel segodnia iz domu...» («Brise Marine»): A Non-Biographical Approach" offers a new interpretation of Joseph Brodsky's poem "Dorogaya, ya vyshel segodnya iz domu pozdno vecherom… " that based not on biographical facts and legends, but on a comparison of the Russian text with its English self-translation. The most serious discrepancies between the two — the addition of the French title "Brise marine" borrowed from Mallarme and of the baffling "middle name" as arendering of "name" in the English version — indicate the existence of a hidden scheme built into the poem that contradicts the overt message of its first half: a denunciation of M.B., Brodsky's former lover and muse. According to the author, Brodsky

invoked two related traditions of classical and Renaissance poetry: bashing an unfaithful lover in the poems of Catullus and Propertius, and promising "immortality through verse" in the sonnets of Shakespeare and other Renaissance poets.

Lev Oborin in his article "Anatoly Naiman's "Vegetation": Towards Poetology of Branching" examines the poem "Vegetation" by Anatolii Naiman in the context of his poetics, and in particular of his late period. The poem's three parts are interpreted as reflections on three possibilities of poetic writing developed by Naiman and his contemporaries: in discussing the natural cycle of life and death, the poet alternately employs elegy, philosophical essay in verse form, and scientific poetry. While the first part of the poem can be traced back to Romantic melancholy, the second and third parts refer to the poetics of the European Baroque. All of these possibilities were developed by "Akhmatova's Orphans" and other poets of the Soviet underground; in "Vegetation", Naiman attempts to summarize these explorations, giving each part of the poem its own stylistic overtone.

Yuri Leving in his article "Where is the Mattress's Cowgirl Riding? On Joseph Brodsky and Alexander Kushner's Controversy around "Letter to an Oasis" examines the history of the creation and publication of Joseph Brodsky's poem "Letter to the Oasis," which was originally addressed to the poet A.S. Kushner, but at the request of the addressee the initials were removed. Along with the reconstruction of the historical and literary contexts, the author offers a line-by-line commentary on Brodsky's poem, showing its structure and intertextual connections.

The Language of Witness, the Language of Catastrophes

Nikita Bystrov in his article "A Quiet Whisper Without Words": The Language of Silence in the Poetry of Dan Pagis" explores the relationship between motifs referring to the biblical myth of the Tower of Babel and the idea of the language of silence in the works of the Israeli poet Dan Pagis. In the texts under discussion — primarily in the poem "Tower" and in the poem "Traces" — the language of silence is interpreted as the language of testimony about those who perished in the Jewish Holocaust. But for Pagis, it is also the language of poetry — to the extent that it can describe the existence of a subject who seems to be "stuck" on the border between the worlds of the living and the dead, feeling that they belong to both simultaneously.

Table of contents No. 192 [2'2025]

NEW POETRY

7 *Vitalii Zimakov.* if we are to believe dead aviators

10 *Sergei Ryzhenkov.* consequently

METROPOLISES OF CULTURE / PROVINCES OF EXPERIENCE

Guest Editor: Ilya Kalinin

15 *Ilya Kalinin.* From the Guest Editor

PART 1. METROPOLISES OF CULTURE

19 *Raymond Williams.* The New Metropolis (*trans. from English by* Nikolai Vokuev)

28 *Stuart Hall.* The West and the Rest: Discourse and Power (*trans. from English by* Nikolai Vokuev)

48 *Nikolai Vokuev.* "Structures of Feeling" in the "Rebellious Peripheries": Russophone Decolonial Discourse in the Context of Cultural Materialism and the Semiotics of Culture

PART 2. PROVINCES OF EXPERIENCE

64 The Formation of a Diasporic Intellectual: An Interview with Stuart Hall by Kuan-Hsing Chen (*trans. from English by* Nikolai Vokuev)

82 *Ilya Kalinin.* Poetics of History: Russian Formalism on Metropolis and Periphery

122 *Stepan Popov.* "I Am Telling About Events and Making a Preparation from Myself": Russian Formalists between Biographical Experience and Literary Theory

CULTURE IN / OF RELOCATION

Guest Editors: Irina Golovacheva, Lyubov Bugaeva

135 *Irina Golovacheva*, *Lyubov Bugaeva.* From the Guest Editors

143 *Irina Golovacheva.* On the Trail of the Sun: Aldous Huxley's Case Study against the Background of Continental and Transatlantic Migration of British Writers in the Inter-War Decades

164 *Olga Panova.* Blacks Among Reds: African American Expatriates and Emigrants in the USSR in the 1930s

184 *Aleksandr Belobratov.* "At the World History's Dirty Wall": The Wanderings of Klara Blum, the Austrian Poet

199 *Lyubov Bugaeva.* Expulsion from Paradise: The Fate of the Hollywood Ten

AKHMATOVA'S ORPHANS

Guest Editor: Yuri Leving

217 *Yuri Leving.* From the Guest Editor

222 *Roman Timenchik.* Akhmatova and so-called "Orphans"

242 Appendix: *Anatoly Naiman.* On Akhmatova's *Poem without a Hero*

246 *Evgeny Soshkin.* Akhmatova's Dead Orphans

260 *Alexander Dolinin.* Joseph Brodsky's Poem «Dorogaia, ia vyshel segodnia iz domu...» («Brise Marine»): A Non-Biographical Approach

272 *Lev Oborin.* Anatoly Naiman's "Vegetation": Towards Poetology of Branching

284 *Yuri Leving.* Where is the Mattress's Cowgirl Riding? On Joseph Brodsky and Alexander Kushner's Controversy around "Letter to an Oasis"

THE LANGUAGE OF WITNESS, THE LANGUAGE OF CATASTROPHES

311 *Shimon Sandbank.* "From the Horror of the Voice": The Destruction of Mimesis in the Poetry of Dan Pagis (*trans. from Hebrew by* Shlomo Krol and Nikita Bystrov)

319 *Nikita Bystrov.* "A Quiet Whisper Without Words": The Language of Silence in the Poetry of Dan Pagis

335 *Dan Pagis.* Selected poems (*trans. from Hebrew by* Nikita Bystrov)

IN MEMORIAM

SHAMSHAD ABDULLAEV (1.11.1957—23.10.2024)

340 *Alexander Ulanov.* Hard Clay

343 *Alexandra Tsibulia.* A "Madman's Pupil" as an "Unbearable Image"

346 *Ivan Onosov.* The Vision of Invisibility

348 *Nikita Safonov.* Ripple and Rhythm: Experiments in Reading

354 *Sergei Zavialov.* Ancestral Dust

358 Last Interview with Shamshad Abdulaev. Poetry is an Indispensable Falsity (*interviewed by* Vladimir Korkunov)

BIBLIOGRAPHY

367 *Aleksei Pavlovsky.* A New Theory of Post-Memory, or Why Marianne Hirsch's Concept Does Not Work (Review of M. Hirsch's *The Generation of Post-Memory*, Moscow, 2021)

388 *Fedor Nikolai.* Ressentiment and Indignation: Fragments of an Intellectual History and Political Sociology of Emotions (Review of L. Fishman's *The Inequality of Equals.* Moscow, 2024; N. Demertzis'. *The Political Sociology of Emotions.* N.Y.; L., 2020; Schneider R.A. *The Return of Resentment.* Chicago; L., 2023)

401 *Vera Milchina.* A Brilliant Denunciation of the Enlightenment (Review of Maistre J. de. *Quatre chapitres sur la Russie* / Édition établie, présentée et annotée par Pierre Glaudes. — Paris: Vagabonde, 2024. — 222 p.)

408 *Olga Dmitrienko.* "Keys" to the Nabokovian code (Review of O. Voronina's *Crypotgraphy: Nabokov. Archive.* Subtext — St. Petersburg. Ivan Limbakh Publishing House, 2023 — 584 p. — 1500 copies)

415 *Svetlana Laschenko.* Musical Allusions in Russian Verbal Art. (Review of B. Kats' *Musical Keys in Russian Literature: Articles and Studies.* St. Petersburg. European University in St. Petersburg Press, 2024)

421 *Artem Zubov.* Science Fictional "Word-creation" (Review of Noletto I.A.C. *Fictional Languages in Science Fiction Literature.* L.; N.Y., 2024)

426 *Leonid Chekin.* Maps in Books from the 16th—18th centuries: Cartography of Fiction and Illusions of Source Studies (Review of R. Chartier's *Maps and Fictions (16th—18th Centuries).* St. Petersburg University Press, 2024, 222 p., 1000 copies)

431 New books

ON THE MARGINS

446 *Andrei Ranchin.* The Tolstoyan Trace in Nabokov's *Gift*: Another Look at the Novel's Epigraph

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

449 *Anna Sabsai*, *Elizaveta Iakovenko.* International Conference "Yan Satunovsky: The Nerve to Know This is Poetry" (Darmouth College, May 4, 2024)

456 *Anna Sinitskaia.* XXII Pyrrhic Readings. "Evil as Good. The Interpre tation of Cultural Codes" (A Laboratory of Historical, Social, and Cultural Anthropology, Saratov, Jun 27—29, 2024)

471 *Ivan Sapogov*, *Vadim Danilov.* Panel "The worlds of the Soviet Man: Towards a Perspectival Sovietology" XXII International Conference of Young Scholars "Vectors" (April 19—20, 2024)

481 Summary

485 Table of Contents

489 Our Authors

Our authors

Aleksandr Belobratov

(PhD; Associate Professor, Saint Petersburg State University) austrianlibr@hotmail.com.

Lyubov Bugaeva

(Dr. habil.; Professor, Saint Petersburg State University) ldbugaeva@gmail.com.

Nikita Bystrov

(PhD; Associate Professor; Ural Federal University named after the first President of Russia B.N. Yeltsin) nikita-bystrov@yandex.ru.

Leonid Chekin

(Dr. habil.; Member of the Seren Kierkegaard Society) chekinls@gmail.com

Vadim Danilov

(PhD candidate; RSUH, Faculty of Cultural Studies) rrotullohem@gmail.com.

Olga Dmitrienko

(PhD, Professor, St. Petersburg University of Technology and Design) olga.dmitrienko.od@gmail.com.

Alexander Dolinin

(PhD; Emeritus Professor at the University of Wisconsin-Madison) dolinin@wisc.edu.

Irina Golovacheva

(Dr. habil.; Professor, Saint Petersburg State University; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky) igolovacheva@gmail.com.

Elizaveta Iakovenko

(Master's student; RSUH, Institute of Philology and History) yakovenko3006@mail.ru.

Ilya Kalinin

(Visiting Researcher, Humboldt University in Berlin) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Anatoly Koshelev

(Dr. habil.; Senior Researcher, State Archive of the Novgorod Region) anatoly.koshelev@yandex.ru.

Shlomo Krol

(Translator) sentjao@gmail.com.

Svetlana Laschenko

(Dr. habil.; Head, History of Music Section, State Institute for Art Studies) vreikh@mail.ru.

Yuri Leving

(PhD; Princeton University) yleving@princeton.edu.

Vera Milchina

(PhD; Leading Researcher, RSUH / RANEPA) vmilchina@gmail.com.

Feodor Nikolai

(Dr. habil.; Professor, RSUH / Senior Research Fellow, RANEPA) fvnik@list.ru.

Lev Oborin

(MA, University of California — Berkeley) lev_oborin@berkeley.edu.

Ivan Onosov

(MA; Staff Member, Joseph Brodsky Museum) ionosov@mail.ru.

Olga Panova

(Dr. habil.; Head Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences / Professor, Lomonosov Moscow State University) olgapanova65@mail.ru.

Alexey Pavlovskiy

(Assistant, Center for Social Sciences and Humanities, ITMO University / Associate Fellow, Center for the Study of Cultural Memory and Symbolic Politics, European University in St. Petersburg) apavlovskiy-eu@yandex.ru.

Stepan Popov

(Graduate student, Institute of Russian Literature, Russian Academy of Science; Visiting Lecturer, HSE University (Saint Petersburg)) stepanpopov15@gmail.com.

Andrey Ranchin

(Leading Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences, RAS) aranchin@mail.ru.

Polina Rybina

(PhD; Assistant Professor, Faculty of Philology, MSU) rybina_polina@mail.ru.

Anna Sabsai

(Master's student; RSUH, Institute of Philology and History) annasabsay@yandex.ru.

Nikita Safonov

(European University in Saint Petersburg, Department of Sociology and Philosophy, Associate Research Fellow; MA) nsafonov@eu.spb.ru; hack0value@gmail.com.

Shimon Sandbank

(Emeritus Professor at the Hebrew University) shimtirz@netvision.net.il.

Ivan Sapogov

(Master's student; RSUH, Faculty of Philosophy) sapogovivan@gmail.com.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Senior Researcher, Institute of World History, RAS) e_savitski@mail.ru.

Anna Sinitskaia

(PhD; Samara branch of Moscow City University) vidha@yandex.ru

Evgeny Soshkin

(PhD; Lecturer at Brīvā Universitāte) e_soshkin@yahoo.com.

Roman Timenchik

(PhD; Professor, The Hebrew University of Jerusalem)

Aleksandra Tsibulia

(PhD Candidate, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS; Methodology Adviser, State Hermitage Museum) chipollino13@yandex.ru.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Nikolai Vokuev

(PhD student at the Department of Letters and Social Communication, Université du Québec à Trois-Rivières; Translator) nikolai.vokuev@uqtr.ca.

Sergei Zavialov

(Poet, Translator, Philologist) szavjalov@yahoo.com.

Artem Zubov

(PhD; Lecturer, School of Philology, MSU) artem_zubov@mail.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nikolai Nakhshunov	M.A. (chronicle of scholarly life)
Marina Iaroslavtseva	M.A. (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Universitá Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, 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 / 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 / HSE University, professor

Alexander Etkind*
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.