литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 183 [5’2023]

РИТОРИКА СЕГОДНЯ: ОТ ДЕКАДАНСА ДО РЕНЕССАНСА (ПРАКТИКИ)

7 *Валерий Вьюгин*. От составителя

8 *Константин А. Богданов*. Пьянство и русская литература: риторические модели

23 *Илья Калинин*. Между фабрикой и музеем: риторика для пролетариата

46 *Ольга Давыдова, Лариса Муравьева*. Риторика манипуляции: визуальный сторителлинг в комиксах Лив Стрёмквист

63 *Любовь Бугаева*. Мысленный эксперимент как нарративная стратегия: между логикой и риторикой

CREATIVE WRITING STUDIES: ИССЛЕДОВАНИЯ В ОБЛАСТИ ЛИТЕРАТУРНОГО МАСТЕРСТВА

76 *Ольга Нечаева, Майя Кучерская*. От составителей

84 *Ольга Нечаева*. Брюсов-педагог: античная литература и класс поэзии в ВЛХИ

96 *Олег Лекманов*. Осип Мандельштам — учитель молодых авторов (по воспоминаниям современников)

107 *Кэрол Эни*. Либеральные большевики о творческом мастерстве (*пер. с англ.* Нины Ставрогиной)

122 *Майя Кучерская, Евгения Кельберт*. Профессор Бродский: poetica ex cathedra

ПРОЧТЕНИЯ

139 *Андрей Зорин*. Женское пение, эрос и насилие в мире Л.Н. Толстого. Статья вторая. Полеты над миром

168 *Александр Жолковский*. Старое и новое. О песне «День Победы 9 мая» Джавида Курбанова и Семена Слепакова*

194 *Вера Мильчина*. Война Карандаша с Пером (слово и изображение в книге Гранвиля «Иной мир»)

АНКЕТА

210 Русская литература и империализм (*Анна Герасимова, Евгений Добренко, Владислав Соболев*)

ИОСИФ БРОДСКИЙ И ИМПЕРСКИЙ ТЕКСТ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ

223 *Евгений Брейдо*. Комментарий к стихам Бродского «На независимость Украины»

233 Анкета «Имперский текст в русской поэзии» (*Елена Фанайлова, Валерий Шубинский, Михаил Немцев, Сергей Завьялов, Варвара Недеогло, Дмитрий Кузьмин*)

ВЛАДИМИР КАЗАКОВ: МОЛЧАЩИЙ НЕ В РИФМУ

261 *Анатолий Рясов*. От составителя

262 *Владимир Казаков*. Дон Жуан в Мадриде (*подг. к публикации Петр Молчанов и Анатолий Рясов*)

267 *Игорь Лёвшин*. Антилингвистическая утопия Владимира Казакова. И немного о Всеволоде Петрове

277 *Василиса Шливар*. Достоевский и Казаков: попытка параллельного прочтения

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

289 *Данила Давыдов*. О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

304 *Александр Уланов*. Начиная со стойкости (Рец. на кн.: Абдуллаев Ш. Монотонность предместья. М., 2022)

309 *Анна Голубкова*. Освобождение через письмо (Рец. на кн.: Причинное место: сборник фем-письма: В 2 т. Алматы, 2022)

БИБЛИОГРАФИЯ

314 *Евгений Савицкий*. Эстетика медленности в литературе кризисных эпох: от Гёте до Маяковского и Келлермана (Рец. на кн.: Frick J. Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit. Göttingen, 2023; Egloff M. Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit. Paderborn, 2022)

326 *Надежда Крылова*. «Историк в деталях»: изображение как свидетельство (Рец. на кн.: Бёрк П. Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю. М., 2023)

337 *Анна Швец*. Эпистемология цифрового объекта (Рец. на кн.: Viola L. Humanities in the Digital. N.Y.; L., 2023)

345 *Наталья Пушкарева, Александр Жидченко*. Зарубежные исследования советской женской повседневности (Рец. на кн.: Seasoned Socialism: Gender and Food in Late Soviet Everyday Life. Bloomington, 2019; Ilič M. Soviet Women — Everyday Lives. L.; N.Y., 2020; McKinney J. Russian Women and the End of Soviet Socialism. Cham, Switzerland, 2020)

353 *Елена Маркасова*. Интеллектуальная история и лингвистический поворот (Рец. на кн.: «Культура Духа» vs. «Культура Разума»: интеллектуалы и власть в Британии и России в XVII—XVIII веках. М., 2022)

366 *Михаил Макеев*. Эмоции, деньги и литература в «эпоху застоя» (Рец. на кн.: Портер Дж. Экономика чувств: русская литература эпохи Николая I: (Политическая экономия и литература). СПб., 2021)

371 *А.И. Рейтблат*. Старое как новое (Рец. на кн.: Волошина С.М. Власть и журналистика: Николай I, Андрей Краевский и другие. М., 2022)

378 *Мария Михайлова*. Мечта о «народно-незыблемой православной Руси» (Рец. на кн.: Фетисенко О.Л. Кохановская: «Степной цветок» русской словесности. СПб., 2021)

388 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

403 *Илья Кукуй*. Международная конференция «Слепые пятна антиканона: (пере)осмысление советского андеграунда» (Колумбийский университет, Институт Харримана, Нью-Йорк, 13—15 февраля 2023 года)

414 *Василиса Борзова, Александр Гришин, Владислав Третьяков*. Международная конференция «XXIX Большие Банные чтения: “Неимперская Россия: образы, идеи, практики”» (журнал «Новое литературное обозрение», 7—9 апреля 2023 года)

435 Наши авторы

437 Summary

441 Table of Contents

444 Our Authors

Редакция

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

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

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

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

Александр Скидан (практика)

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

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

Надежда Крылова (хроника научной жизни) *магистр культурологии*

Александра Володина (выпускающий редактор) *канд. филос. наук*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca'Foscari, профессор

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

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

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

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

Риторика сегодня: от декаданса до ренессанса (Практики)

Валерий Вьюгин

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_7

Valery Vyugin

From the Compiler

Мы продолжаем публикацию подборки статей, посвященных современной риторике. Работы, появившиеся в предыдущем номере, были обращены к различного рода теоретическим сторонам темы. В предлагаемом блоке представлены исследования, авторы которых стремятся показать, как риторическая перспектива может быть полезна при анализе конкретных случаев. **К. Богданов** демонстрирует, каким образом в терминах риторики прочитывается такая жизненная практика и, соответственно, топос, как пьянство: в центре его внимания различные инвективные и апологетические формы вербальных репрезентаций «литературного алкоголизма» на русской почве. Разговор об отечественной культуре продолжает **И. Калинин**, чья статья посвящена самоучителям для малообразованных начинающих писателей — специализированным «риторикам» и «антириторикам», как их называет автор: потребность в них стала ощущаться в СССР 1920—1930-х годов после призыва широких трудящихся масс в литературу. Предметом размышлений **О. Давыдовой** и **Л. Муравьевой** стала риторика визуального сторителлинга в комиксах Лив Стрёмквист. Исследователей интересует игра Стрёмквист с пропорциями между «рассказом» и «показом», рассматриваемая как риторический механизм, обеспечивающий манипулятивный потенциал анализируемого нарратива. **Л. Бугаева** посвящает свое исследование роли мысленного эксперимента в романах Виктора Пелевина и Роберта Сойера. Этот способ аргументации с опорой на воображение осмысляется в статье как находящийся на пересечении нарратологии, философской логики и риторики.

Константин А. Богданов

Пьянство и русская литература:

РИТОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ

Konstantin A. Bogdanov

Drunkenness and Russian Literature: Rhetorical Models

Константин Богданов (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Ключевые слова: пьянство, русская литература, риторика, Игорь Северянин, К. Фофанов

УДК: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_8

Статья посвящена теме пьянства в русской литературе как примете ее мотивной и биографической традиции. В центре внимания связь этой традиции с проблематизацией самой риторики как теории и практики (само)убеждающего красноречия. По мнению автора, применительно к истории русской культуры XIX — начала XX века особенностью этой связи стала своеобразная апология пьянства как равно литературного и жизненного выбора.

Konstantin Bogdanov (Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Key words: drunkenness, Russian literature, rhetoric, Igor Severyanin, K. Fofanov

UDC: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_8

The article is devoted to the topic of drunkenness in Russian literature as a sign of its motive and biographical tradition. The focus is on the connection of this tradition with the problematization of rhetoric itself as a theory and practice of (self)persuasive eloquence. According to the author, in relation to the history of Russian culture of the 19th — early 20th century, a peculiarity of this connection was a kind of apology for drunkenness as a literary and life choice.

Настоящая статья представляет собою расширенную версию комментария к одному немаловажному, как я полагаю, аспекту биографии Игоря Северянина — а именно устойчивой склонности поэта к выпивке. Сама по себе такая тяга могла бы стать предметом медицинского, а точнее наркологического — психиатрического и физиологического — анализа [Ciobica et al. 2015; Goodwin 1988], но для филолога и историка культуры она интересна своим риторическим обрамлением — набором аргументов, призванных к ее объяснению и посильному оправданию со стороны самого поэта.

Риторика подобных объяснений в каждом конкретном случае по своему определению персональна, но, как подсказывают те же медики, позволяет судить о ней на обобщающем фоне типологически схожих случаев. Притом что присутствие алкоголических тем в литературе может считаться универсальным для западноевропейской и американской культуры [Gilmore 1987; Taylor 2013], для меня таким фоном послужит русская литература, а шире, русская культура, которая, как и любая культура, существует, с одной стороны, в преемственности, а с другой стороны — трансформации тех или иных повторяющихся явлений.

Любые традиции меняются, но даже радикальные перемены, как это хорошо знают антропологи, не отменяют их общей редукции к тем или иным базовым основаниям социального и культурного опыта. Для русской традиции, помимо прочего, это и опыт пьянства и навык риторических способов его объяснения.

Разговор о риторике применительно к практикам социального взаимодействия при этом не столь тривиален, как это могло бы показаться. Прежде всего он сложен и интересен при прояснении того, что в этих случаях называть риторикой. С одной стороны, — и это, казалось бы, очевидно — риторика — это дисциплина, описывающая и вместе с тем предписывающая приемы речевого, а шире, дискурсивного (письменного, акционального, а теперь — и широко медиального) убеждения.

С другой стороны — это сама речевая деятельность. Анри Мешонник в этой связи остроумно отметил парадокс, который состоит в том, что традиционная риторика (как дисциплина) «рассматривает речевую деятельность исключительно как риторику», но «хотя мы все без остатка и есть сама речевая деятельность, мы не можем иметь к ней прямого доступа» [Мешонник 2014: 83]. Что мешает это сделать?

В том виде, в котором риторика в качестве такой дисциплины сложилась уже в Античности, она допускает предельно широкие классификации в своих частностях. История филологии умножила и усложнила такие классификации nec plus ultra. Сегодня, по удачному выражению Георгия Хазагерова, «это Авгиевы конюшни, над которыми бьются Гераклы классической филологии» [Хазагеров 2022: 49]. Но Геркулесовы столбы финальных редукций остаются прежними: это inventio — «изобретение», dispositio — «расположение», elocutio — «изложение», memoria — «припоминание», pronuntiatio/actio — «произнесение/жестикуляция, мимика». Но есть и проблема: коль скоро в случае inventio, dispositio и elocutio речь идет о формальных аспектах организации того, что говорится, пишется и показывается, а в случае memoria и pronuntiatio/action — об эмоциональных особенностях, то возможная иерархия между ними допускает противоречивые, а часто и взаимоисключающие характеристики самой риторики.

Допустимость расширительного представления о риторике подразумевалось уже ее классиками. По рассуждению Цицерона (в «Бруте»), знаменитые ораторы были прежде всего людьми чести и долга, знатоками не только красноречия, но также философии и словесности (см., например: Brutus. 50: 186—188, 76: 265). Квинтилиан делал исходя из этого следующий шаг: выдающийся оратор должен быть «доблестным мужем» или попросту «хорошим человеком» (vir bonus), выделяющимся не только своими способностями к красноречию, но и добродетелями души, востребованным в общественных и частных нуждах (Inst. Orat. Prohoemium. IX—X). Ни Цицерон, ни Квинтилиан не предполагали, конечно, что акцент на гражданских качествах оратора снимает с него обязанность овладения навыками виртуозной речи, но в глазах аудитории требования, предъявляемые к оратору, в существенной мере были (и остаются по сей день) безразличными к формальным и силлогистическим особенностям ораторского говорения. Психолингвистические исследования последнего столетия придали этому наблюдению лабораторную убедительность: восприятие любого текста зависит от социальных и психологических установок реципиента — так называемых ситутативных предиспозиций (прежде всего — отношения к автору текста), создающих своего рода модель «опережающего» истолкования смысла информации [Wertsch 1975].

У этого вопроса есть и свой этический извод, который тоже был подмечен очень давно. По определению, возводимому античной традицией к сицилий-

скому оратору Кораксу (VI век до н.э.), целью оратора является не раскрытие истины, но убедительность при помощи вероятного [Hinks 1940: 61]. В достижении такой цели, по Платону (в «Горгии»), «знать существо дела красноречию нет никакой нужды, надо только отыскать какое-то средство убеждения, чтобы казаться невеждам бóльшим знатоком, чем истинные знатоки» (459B)[1]. Но если софистическая риторика — это риторика «мнений», а значит, и обмана, то исправить это положение, как настаивает тот же Платон в «Федре», должны философы, стремящиеся к истине. Но и эта надежда не отменяет дейктической проблемы говорения — ведь ораторская речь, как замечал уже Аристотель, «слагается из трех элементов: из самого оратора, из предмета, о котором он говорит, и из лица, к которому он обращается; оно-то и есть конечная цель всего (я разумею слушателя)» (1358 b)[2]. Однако и оратор, и слушатель — величины не постоянные: аудитория наделена этосом — возрастными и социальными характеристиками, а значит, и пафосом, то есть страстями, придающими риторическим доказательствам (логосу) неизбежные и переимчивые эмоции.

Все эти обстоятельства и раньше и теперь ведут к дискуссиям о «правильной» и «неправильной», «старой/устаревшей» и «новой риторике». Как теперь выясняется, существует не одна риторика, а несколько. Но если это так, то что дает нам накопленный арсенал знаний о риторике как дисциплине?

Теоретические сложности в разговорах о риторике не снимают вместе с тем вопроса о том, какие ее особенности как дисциплины и как «естественной» речи выражают себя в опыте той или иной культурной традиции. Рассмотрение отдельных примеров — и их соотнесения друг с другом — представляется здесь занятным и поучительным.

Но вернемся к Северянину. Поэт временами много пил, а его пьянство приобретало пугающие черты. Ф.Ф. Фидлер, хорошо знавший литературную среду дореволюционного Петербурга, в октябре 1913 года записывает в дневнике свой разговор с Сологубом о Северянине. По словам Сологуба (к этому времени разорвавшего отношения с Северяниным после сорвавшейся поездки с чтением стихов по Западной России):

> Он пьет так сильно, что его организм уже не может принимать пищи. Несколько лет назад у него был роман с дочкой какого-то портье, родившей ему младенца; она требовала через суд, чтобы он взял на себя заботу о ребенке, но он отказался признать свое отцовство. Теперь у него сын от какой-то портнихи; он и в этот раз хотел отречься от матери с ребенком, но Сологуб и Чеботаревская уговорили его взять обоих к себе. Теперь «жена» содержит его трудом своих рук, сам же он существует лишь за счет родственников, предоставляющих ему бесплатное жилье и 50 рублей ежемесячно (которые он пропивает) [Фидлер 2008: 610][3].

---

1 *Платон.* Горгий / Пер. с др.-греч. С.П. Маркиша // Платон. Диалоги. М.: Эксмо, 2008. С. 273.

2 *Аристотель.* Риторика / Пер. с др.-греч. Н. Платоновой // Античные риторики / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: МГУ, 1978. С. 24.

3 В комментарии к этой записи К. Азадовский указывает: «Видимо, в устном рассказе Ф. Сологуба отразились кратковременные (в 1908 г.) отношения Игоря Северянина с Е.Т. Гутцан, плодом которых была дочь Тамара (в замуж[естве] — Шмук), и его роман с Е.Я. Золотаревой в 1912—1915 гг. (в 1913 г. у них родилась дочь Валерия, в замуж[естве] — Семенова)» [Фидлер 2008: 722].

В воспоминаниях Сергея Спасского, впервые увидевшего Северянина ранее в том же году в Тифлисе (во время совместного турне с Сологубом), гостиничное времяпрепровождение поэта описывается так:

> Мы пошли через смежный номер. Там находился Северянин. Он полулежал на диване в старой тужурке, невыспавшийся, с несвежим, опухшим лицом. На столе перед ним — графин водки и тарелка с соленым огурцом. Отрывисто и важно он сообщил, что вскоре выйдет «Громокипящий кубок»... Был пьян и сам Северянин. Мутно смотря поверх присутствующих в пространство, выпевал въевшийся в уши мотив. Казалось, он не воспринимает ничего, механически выбрасывая хлесткие фразы. Вдруг покачивался, будто вот упадет [Спасский 1933].

26 декабря того же 1913 года Северянин вместе с Маяковским выехали в Симферополь. По воспоминаниям самого Северянина, в поезде они «сидели большей частью в вагоне-ресторане и бесконечно беседовали за стаканом красного вина», а в самом Симферополе в гостинице «Бристоль» «почти ежевечерне пили шампанское... пивали обыкновенно по шести бутылок» [Северянин 1996: 170, 171].

Поэтически, но тоже недвусмысленно о пристрастиях и облике Северянина этих лет вспомнит Маяковский в поэме «Облако в штанах» (1915):

> из сигаретного дыма
> ликерною рюмкой
> вытягивалось пропитое лицо Северянина.
> [Маяковский 1955: 187][4]

Судя по мемуарным свидетельствам, ситуация не сильно изменилась и в последующие годы. В 1915 году Фидлер записывает со слов Корнея Чуковского впечатление от устроенного Северяниным «поэзовечера»:

> Попасть на этот вечер было труднее, чем на концерт или выступление Шаляпина. Почти исключительно — девицы; при появлении явно подвыпившего поэта они пожирали его такими сладострастно восхищенными глазами, что «наверно, могли забеременеть от одного созерцания» [Фидлер 2008: 660].

Много позднее Василий Шульгин вспомнит о Северянине и его жене эстонке Фелиссе Круут, которая пыталась отучить поэта от пагубной привычки:

> Он был совершенно непутевый; 100%-ая богема, и на чисто русском рассоле. Она (Фелисса Круут. — *К.Б.*) была от балтической воды; он — от российской водки. Он, по-видимому, пил запоем, когда она стала его женой... Сколько раз ей казалось, что одержана окончательная победа; и вдруг он запивал так, как будто хотел проглотить всю «балтийскую лужу». Сколько «честных» слов оказались бесчестными?[5]

---

4 Следующие две строки: «Как вы смеете называться поэтом / И, серенький, чирикать, как перепел!», — возможно содержат каламбур: «серенький» — «Северянин», «перепел» — «перепил». Маяковский раздражительно упоминал Северянина и в последующие годы. См. об этом: [Кацис 2000: 114—117].

5 Дневник Василия Шульгина. Запись от 7 января 1951 года (цит. по: http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/vospominaniya-o-severyanine/dnevnik-shulgina.htm (дата обращения: 18.07.2023)).

Интересно, что в автобиографической поэме «Падучая стремнина» сам Северянин вложит в уста своей возлюбленной Златы целый монолог о беде пьянства и ее упреки к нему:

А мой отец (Господь, прости мне эти
Для дочери опасные слова!)
Пропойца, негодяй, он нехороший,
Нечестный человек. Вы пьете с ним.
Притом, мне кажется, гораздо больше,
Чем следует; не глупо ль прозвучало,
Что следует пить водку, эту мерзость,
Губящую как тело, так и дух?
Я — враг ее: она мне причинила
Так много горя; матери моей
Ускорила кончину, потому что
Отец мой, вечно пьяный, поведеньем
Бессовестным ее в могилу свел.
Я — враг ее, а раз отец — пропойца,
Естественно, что и ему я враг.
И если вы действительно хотите
Мне другом быть, не пейте больше, милый,
И не ходите в этот дом проклятый,
Где нераздельно властвует вино.

[Северянин 1995а: 197]

Здесь же не обошлось без мазохистических воспоминаний:

Знакомая прекрасно обстановка
Отчаянье такое всколыхнула
Во мне, что стал я пить, и в результате
Допился до потери представленья,
Где я, зачем и что со мной.

[Там же: 222]

Между тем апология опьянения — реального или воображаемого — часто встречается в стихах Северянина[6]. Уже в ранних стихотворениях оно равносильно поэтической свободе от унылого и суетного быта:

Как нам не пить, когда в вине — забвенье,
И гордый мир, и бодрость, и мечты…
Вино, вино! Ты — символ вдохновенья,
Аэростат от вздорной суеты.

6 См.: «Бокал прощенья» (1907), «Звезды» (1907), «Юг на севере» (1910), «Эпиталама» (1911), «На Островах» (1911), «Шампанский полонез» (1912), «Те, кого так много», «Икра и водка», «Последняя любовь», «Знатная дама», Бродячая собака (1915), «Прежде и теперь», «Поэза “Villa mon repos”» (1921), «Чьи грезы?», «Мы победим!», «Увертюра» («Ананасы в шампанском», 1915), «Орешек счастия», «Г-н цап-царап», «И это явь», «Памяти Н.И. Кульбина» (1918), «Поэза влияний “Crème d’Epinne Vinete”», «Поэза новых штрихов» (1920), «Станюкович», «Сонет Бальмонту» (1920), «Верлен» (1926), «Потемкин» (1926), «В пути» (1928).

За знойный темп думанного мгновенья
Я отдаю столетья темноты.
И, как не пить, когда в вине — забвенье,
Когда в вине — державные мечты!
(1909) [Северянин 1995б: 462]

Как лютик, упоенный лютней, —
Я человек не из людей.
И право, как-то жить уютней
С идеей: пить из-за идей.
(1909) [Северянин 1995б: 8]

Поэтическим манифестом, оправдывающим «пьянство поэта», стало стихотворение Северянина «На смерть Фофанова» (1911) — поэта и человека, исключительно близкого и превозносимого Северяниным в качестве своего друга и наставника:

Пока поэт был жив, его вы поносили,
Покинули его, бежали, как чумы...
Пред мудрым опьяненьем — от бессилья
Дрожали трезвые умы!
Постигнете ли вы, «прозаики-злодеи»,
Почтенные отцы, достойные мужи,
Что пьяным гением зажженные идеи —
Прекрасней вашей трезвой лжи?!
Постигнете ли вы, приличные мерзавцы,
Шары бездарные в шикарных котелках,
Что сердце, видя вас, боялось разорваться,
Что вы ему внушали страх?!
Не вам его винить: весь мир любить готовый
И видя только зло, — в отчаяньи, светло
Он жаждал опьянеть, дабы венец терновый,
Как лавр, овил его чело!..
Я узнаю во всем вас, дети злого века!
Паденье славного — бесславных торжество!
Позорно презирать за слабость человека,
Отнявши силы у него.
[Северянин 1995в: 165]

Это занятный текст. Главные доводы в оправдание пьянства Фофанова в глазах самого Северянина, вероятно, относимы и к нему самому. Мир поэта — это пьяный и равно возвышенный и честный мир, которому противостоит толпа «мерзавцев в котелках». Да, пьянство — это слабость, но такова цена «мудрого опьянения» — бегства от зла к любви и красоте.

Редкий мемуарист не упоминает о пьянстве Фофанова. Истории о пьянстве поэта сопутствуют его биографии. О некоторых из них поведал в своих дневниках упомянутый выше Фидлер и Иероним Ясинский — литературный критик и писатель, активно сотрудничавший с целым рядом российских журналов конца XIX — начала XX века.

В воспоминаниях Ясинского рассказ о знакомстве с Фофановым выглядит характерно. При встрече поэт отрекомендовался так:

> Я не кончил второго класса училища. Но все же поэт знает больше, чем ученый. Может быть, даже хорошо, что я не знаю ничего того, что знают другие поэты. Я — поэт Божьей милостью… Отец мой был дровяником и горьким пьяницей, а от вина рождается не только блуд, но и поэзия, он родил меня, и я сочетаю в своем лице и то, и другое. <…> Можно сказать, он пьянствовал всю жизнь. Он не мог писать стихи, если не выпьет. Выпивши, он говорил невероятные глупости, сравнивая себя с Иоанном Кронштадтским, с Толстым и — с Иисусом Христом… А поэтическая фраза лилась из-под его карандаша или пера непринужденно, красиво, легко [Ясинский 1926: 173—174].

Максим Горький, познакомившийся с Фофановым незадолго до его смерти, писал о нем:

> Он был невыносимо, до страшного жалок, всегда пьяный, оборванный и осмеиваемый, но как бы ни был он сильно пьян, его небесно-голубые глаза сияли именно так, как это изобразил Репин… Несколько раз он присылал ко мне за деньгами… Сам Конст[антин] Мих[айлович] был у меня лишь однажды и… совершенно пьяный… говорил он что-то бессвязное, непонятное… Потом спросил вина… выпив, уснул на диване, а через час или два незаметно ушел [Горький 1955: 461—462].

Фофанов, конечно, не был единственным поэтом, запомнившимся современникам не только качеством стихов, но и количеством выпитого спиртного. Пьяные выходки поэта, страдавшего наследственным алкоголизмом, могли бы составить отдельную грустно-анекдотическую историю. Ранимость поэта сопутствует в этих «анекдотах» воспоминаниям о его семейных неурядицах, публичных скандалах и скабрезностях, тяжелой психопатии и неврастении, гнетущей бедности, медицинским хлопотам и, наконец, его смерти 48 лет отроду, подытожившей его равно разгульную и невеселую жизнь.

Судьба Фофанова высвечивает немаловажные особенности в самой проблематике «литературного пьянства». Биографическая история русской культуры многолюдна многопьющими художниками, музыкантами, писателями и поэтами. В этом ряду, берущем начало с имен Ломоносова[7] и особенно Сумарокова [Гуковский 1941: 353][8], история продолжается в умеренном винопитии романтиков, которая постепенно становится историей близких к алкоголизму писателей разночинцев и народников. В их числе — умершие от запоев Лев

---

7 См. эпиграмму В. Тредиаковского на Ломоносова: «Хоть глотку пьяную закрыл, отвисши зоб / Не возьмешь ли с собой ты бочку пива в гроб? / И так же ли счастлив мнишь в будущем ты веке, / Как здесь у многих ты в приязи и опеке? / Никак там твой покров и черт и сатана? / Один охотник сам до пива и вина, / Другой за то тебя поставит в аде паном, / Что крюком в ад влечет, а ты большим стаканом» [Поэты XVIII века 1972: 399].

8 Ср.: «Под конец своей жизни Сумароков жил в Москве, в Кудрине, на нынешней площади. Дядя (И.И. Дмитриев) мой был 17 лет, когда он умер. Сумароков уже был предан пьянству без всякой осторожности. Нередко видал мой дядя, как он отправлялся пешком в кабак через Кудринскую площадь, в белом шлафроке, а по камзолу, через плечо, анненская лента. Он женат был на какой-то своей кухарке и почти ни с кем не был уже знаком» [Дмитриев 1869: 20—21].

Мей (1822—1862) и Аполлон Григорьев (1822—1864)[9], Николай Помяловский (1835—1863), умерший от заражения крови после длительного припадка белой горячки[10], Александр Левитов (1835—1877), бродяжничавший по трущобам и умерший от чахотки после длительных запоев[11], Федор Решетников (1841—1877), скончавшийся от отека легких в результате алкоголизма[12], Николай Успенский (1837—1889), зарезавшийся перочинным ножиком в московском переулке [Чуковский 1933: 60—61]. Алкоголизм в конечном счете довел до смерти Леонида Андреева (1871—1919) [Уайт 2005]. Писатели были не одиноки: от пьянства умер замечательный художник Леонид Соломаткин (1837—1883) [Нестерова 1997: 23—35] и композитор Модест Мусоргский (1839—1881) [Березуцкий, Березуцкая 2020; Тиганов 2015]. Тяжелыми запоями страдал М.И. Глинка [Ерышев 2013], П.И. Чайковский [Фролов 2002; Wiley 2009: 446—447], А.К. Глазунов [Луконин 2016: 216—219].

Тема пьянства важна для творчества Н.А. Некрасова (притом что сам Некрасов пил мало), тем интереснее его поэтические объяснения пьянству как социальному и психологическому явлению в поэме «Кому на Руси жить хорошо». Такова, в частности, речь Якима Нагого в главе «Пьяная ночь», из которой выясняется:

Нет меры хмелю русскому.
А горе наше меряли? <…>

У каждого крестьянина
Душа, что туча черная.
Гневна, грозна; и надо бы
Громам греметь оттудова,
Кровавым лить дождям.

---

9 *Венгеров С.* Григорьев А.А. // Энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрона: в 86 т. Т. IXa: Гравилат — Давенант. СПб.: Тип.-лит. И.А. Ефрона, 1893. С. 722.

10 Ср.: «В сентябре 1863 года, после сильного припадка delirium tremens, продолжавшегося несколько дней, у него открылась опухоль в ноге и затем образовался нарыв, по вскрытии которого в клинике Медико-хирургической академии обнаружилась гангрена, и 5-го октября 1863 года П[омяловский] умер» // Русский биографический словарь / Изд. под наблюдением пред. Имп. Рус. ист. о-ва А. А. Половцова: в 25 т. Т. 14: Плавильщиков — Примо. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1905. С. 500.

11 *Венгеров С.* Левитов А.И. // Энциклопедический словарь Брокгауза — Ефрона: в 86 т. Т. XVII: Култагой — Лед. СПб., 1896. С. 439.

12 См. воспоминания Глеба Успенского: «Когда я появился в Петербурге в 61 году, то было два резких явления — начало движения молодежи и пьянство остатков и полуталантов, людей 40-х годов, людей старого воспитания. Я жил между теми и другими. Аполлон Григорьев, Аверкиев, Курочкин В[асилий], Якушкин, Левитов, Решетников, Помяловский, Кущевский, Демерт, С.И. Максимов… и тьмы тем пьяных людей. Никуда нельзя было прийти, чтобы не натолкнуться на пьяные сцены. Я года два только и делал, что возил пьяных в белой горячке в больницы, выправлял из квартала, звонил к дворнику — “не ваш ли?” [Успенский 1929: 612—613]; «С крупными писателями я не имел никаких связей, а мои товарищи — люди старше меня лет на десять — почти все без исключения погибали на моих глазах, так как пьянство было почти чем-то неизбежным для тогдашнего талантливого человека. Все эти подверженные сивушной гибели люди были уже известны в литературе, и, живи они в наше время, когда можно на полной свободе “пленять своим искусством свет”, — они бы написали много изящных произведений» [Глеб Успенский в жизни 1935: 63—64].

А все вином кончается:
Пошла по жилам чарочка —
И рассмеялась добрая
Крестьянская душа! <...>

«Нам подобает пить!
Пьем — значит, силу чувствуем!
Придет печаль великая,
Как перестанем пить!..»

[Некрасов 2000: 43, 47]

Из истории написания поэмы известно, что одним из вариантов окончательного ответа на поставленный в ее названии должен был оказаться мужичок во хмелю, которого крестьяне-странники встречают в кабаке [Успенский 1971: 374—375; Михайловский 1909: 22].

В «Господах Головлевых» М.Е. Салтыкова-Щедрина (1875—1880) пьянство двух из главных героев — Владимира Михайловича Головлева и его сына Степана — и вовсе обретает метафизический смысл. Спивающиеся герои оправдывают свой алкоголизм морально-нравственным катарсисом: Владимиру, не способному сопротивляться пьяному искушению — и безмерно от этого страдающему, — водка в то же время открывает ценности христианского милосердия: проницательное понимание ложной и истинной праведности. Защищая сына Степана от своей лицемерной и жестокосердой жены («ведьмы», как он ее называет) Арины Петровны и устроенного ею «семейного суда», Владимир не случайно вспоминает притчу о мытаре и фарисее: «Мытаря судить приехали?.. вон, фарисеи... вон!» [Салтыков-Щедрин 1972: 43]. В Евангелии от Луки прощения заслуживают мытарь, осознающий себя недостойным оправдания перед Господом, а посрамления — фарисей, хвалящийся своей праведностью. «Всякий, возвышающий сам себя, унижен будет, а унижающий себя возвысится» (Лк., 18: 9—14). Степан наделяет водку целебной, чуть не лекарственной пользой: «водка... для здоровья полезна», «ромом вылечился», «пить скверно, да и не пить нельзя — потому сна нет». Но вместе с тем — в принятой им на себя роли трикстера («Степка-балбес») — видит в водке чуть не святую воду: «водка — святое дело» [Там же: 32]. Выпивку он сопровождает церковным песнопением «Спаси, господи, люди твоя» — то есть зачином тропаря Креста, читаемого при освящении воды: «Спаси, Господи, люди Твоя и благослови достояние Твое, победы царем на сопротивные даруя и Твое сохраняя Крестом Твоим жительство» [Домострой 2016: 118]. Сцены выпивки и описание опьянения настолько часты в романе Салтыкова-Щедрина, что при всем крайне негативном отношении писателя к алкоголю прочитываются как некий трактат о его судьбоносной роли в эпическом повествовании об истории семьи Головлевых. Для прозы Салтыкова-Щедрина — как и вообще для традиции русской литературы второй половины XIX века — обычна установка на типизацию. Мотив пьянства — это мотив жертвенности и вместе с тем спасения: запои — это «неистощимые родники боли» и вместе с тем катарсиса, примиряющего с «общей жизненной неурядицей» [Салтыков-Щедрин 1972: 321].

Татьяна Ляшенко, проанализировавшая мотив пьянства в романе, остроумно и, может быть, излишне смело соотносит его с описанием ритуального

действия, способствующего достижению трансцендентного состояния — выхода за пределы собственного «я» в пространство воображения и в конечном счете экзистенциального (само)забвения (исследовательница вспоминает в этой связи об индийском обряде Кали-пуджу, в ходе которого адепт, потребляющий вино из священного сосуда, «разрушает» себя, как бы принося себя в жертву своей покровительнице) [Ляшенко 2020]. При желании исследователя к этнографическим обобщениям текст Салтыкова-Щедрина дает повод увидеть в нем описание алкогольного опьянения и как мистерии, и как спиритического сеанса (о котором пишет и сам писатель) [Салтыков-Щедрин 1972: 326], и как фантасмагории (впадающий в алкоголизм удачливый брат Степана Павел предается придуманным им «сценам с разговорами», в которых он мстит ненавистному Иудушке), и как практику мокши — освобождение из круговорота жизней и смертей (сансары) и достижение нирваны — обретение покоя (таково, например, описание опьянения Степана: «Самая тьма наконец исчезала, и взамен ее являлось пространство, наполненное фосфорическим блеском. Это была бесконечная пустота», но под конец исчезает даже она — торжествует Ничто [Салтыков-Щедрин 1972: 61]).

Штабс-капитан Снегирев в «Братьях Карамазовых» Достоевского объясняет пьянство так: «В России пьяные люди у нас и самые добрые. Самые добрые люди у нас и самые пьяные. Добрыми становятся люди в ненормальном состоянии. Каков же нормальный человек? Злой. Пьют добрые, но плохо поступают тоже добрые. Добрые забыты обществом, жизнью правят злые» [Достоевский 1976: 222].

Мазохистично признание спившегося чиновника Семена Мармеладова в «Преступлении и наказании»: «Пью, ибо сугубо страдать хочу» [Достоевский 1973: 15]. Мармеладов — «пьяненький», таким он лежит после ухода дочери Сони из дома, не в силах удержать ее от постыдного решения, но даже в этом состоянии осознающий возвышенность ее выбора: «Так не на земле, а там… о людях тоскуют, плачут, не укоряют, не укоряют» [Достоевский 1989: 23]. (Напомню, что в 1865 году Достоевский начинал писать роман «Пьяненькие», наброски из которого вошли в «Преступление и наказание».)

Мастер-кузнец Левша из сказа Лескова пьет на спор, но тоже горемычно: поспорив с англичанином, кто кого перепьет, он умирает от белой горячки. Пристрастны к пьянству и положительные герои малой прозы Скитальца — и это пьянство оправдано, как свидетельство «широты русской души» и добровольной жертвенности [Чэн Лян 2021]. Большая и малоизученная тема — мотивы опьянения и пьянство Блока (хотя материалов для этого и дневниковых и мемуарных более чем достаточно).

Обзор «алкогольной темы» в русской литературе, без сомнения, мог бы послужить материалом для обширного исследования. В нашем случае вышеприведенного беглого перечня достаточно, чтобы присмотреться к риторике «литературного» — мотивного и собственно биографического, бытового пьянства русских писателей и поэтов. Ключевые слова в этой истории находятся несложно: с одной стороны — это бегство от рутины повседневности, забвение, восторг и вдохновение, с другой — горе, но и жертва, безысходность, но зато и жизненная правда, сострадание и любовь.

Для антрополога естественно думать, о чем писала уже Мэри Дуглас, что «выпивка является по своей сути социальным актом, совершаемом в общепризнанном социальном контексте» [Douglas 1987: 4]. Для литературного мира

таким контекстом, по-видимому, служили разные вещи. С одной стороны общество, хотя и осуждавшее, но и примирявшееся с пьянством как устойчивой приметой социального окружения и национального характера. С другой стороны, таким контекстом была уже сложившаяся традиция литературных примеров, подсказывающих, как можно и нужно писать в границах тех или иных жанров и направлений — будь то, условно говоря, романтизм, реализм, декаданс или что-то другое. Психологические исследования доказывают, что сам интерес к алкогольной тематике в литературе тем сильнее, чем с более позитивными ценностями эта тематика ассоциируется. А вера в то, что художественно одаренные люди пристрастны к алкоголю, объяснима ценностями самого творчества как свободы выражения [Chu et al. 2019].

В историко-культурной ретроспективе истоки поэтического и, шире, литературного пьянства восходят к Античности, где, по оправданному суждению Франсуа Лиссарага, «поэзия и вино так тесно связаны между собой, что даже становятся метафорами друг друга» [Лиссараг 2008: 127]. Дар поэта — это дар, обязанный винопитию — соотнесению сказанного/пропетого и выпитого, взаимодействию духа и плоти. Мера выпитого — например, у Феогнида и Анакреона — это мера контроля над собою и тем, что и как говорится [Roth 2000]. Но в любом случае — это добровольное опьянение. В XIX веке эта дилемма дает о себе знать в неоформленном, но подразумеваемом споре Шарля Бодлера с Жаном Антельмом Брийья-Савареном, законодателем гастрономических приоритетов кулинарной культуры Франции. Для Саварена вино — это еда, неотъемлемая часть питания. Для Бодлера вино — это наркотик. Ролан Барт в предисловии к «Физиологии вкуса» Саварена (1-е издание — 1825 года, за которым последовали многочисленные переиздания) подчеркивает эту разницу в представлении о вине поэта и прославленного кулинара [Barthes 2002: 808]. Обыватель пьет, запивая вкусный обед. Поэт пьет, чтобы забыться и вдохновиться. Именно этому посвящено стихотворение в прозе Бодлера «Опьяняйтесь!» из сборника «Парижский сплин» (1869):

> Пьяным нужно быть всегда. Это — все: в этом все дело. Чтобы не чувствовать тяжкого груза Времени, что сокрушает вам плечи и пригибает к земле, нужно постоянно опьяняться.
> Но чем? Вином, поэзией или добродетелью — чем хотите. Но опьяняйтесь. [Бодлер 2011: 79]

Главный грех в череде человеческих бед — «это скука, исторгающая из глаз невольные слезы» («C'est l'Ennui! — l'oeil chargé d'un pleur involontaire»). И алкоголь призван к тому, чтобы ее развеять[13]. Традиция, заложенная уже в Античности и декларативно заявленная Бодлером, найдет своих продолжателей и в русской поэзии — и прежде всего у русских символистов, «жизнестроительство» которых также оправдывает самоопьянение разного рода — будь то алкоголь, входящие в моду наркотики, промискуитет или квазирелигиозная экстатика. По меткому выражению Аврил Пайман, поэтическая «соборность» русского символизма обернулась, помимо прочего, «всемирным запоем» [Пайман 1998: 266]. Блоковская строка «In vino veritas» — пароль и лозунг, пусть и травестийный, литературного и особенно поэтического мировосприятия.

13 О сознательной и публичной эксцентричности Бодлера см.: [Соколова 2015]. О рецепции и своего рода культе Бодлера в России см.: [Wanner 1996].

В развитие темы литературного пьянства есть смысл оговариваться, что риторика пьянства как таковая предполагает разные аргументы за и против[14]. Вероятно, есть здесь и своя «жанровая» специфика. Похвалы выпивке, освобождающей поэта от скуки и рутины повседневности и пробуждающей его вдохновение, отличаются от добровольной аскезы, условно говоря, тех литераторов (по преимуществу прозаиков), которые воспринимают пьянство как своего рода путь самопожертвования, богоискательства и морально-нравственного преображения[15]. Применительно к российской культуре показательным и важным здесь остается следующее: это столкновение собственно поведенческих и дискурсивных моделей риторики в пользу первых. Возможно, основной причиной этого обстоятельства стали, с одной стороны, традиции церковной гомилетики, эпидейктического красноречия (а не традиций совещательного и судебного красноречия, как то было в Западной Европе), с другой — прокламируемый отказ от школьной и университетской риторики, убеждение в необязательности риторического образования вообще [Богданов 2008: 68—104]. Вероятно поэтому же: (не)риторический вопрос «Пить или не пить?» в русской литературе ставился — а часто все еще и ставится — как вопрос «Быть или не быть?».

Библиография / References

[Березуцкий, Березуцкая 2020] — *Березуцкий В.И., Березуцкая М.С.* М.П. Мусоргский: взаимовлияние творчества и алкоголизма // Журнал неврологии и психиатрии им. С.С. Корсакова. 2020. Т. 120. № 2. С. 66—75.

(*Berezuckij V.I., Berezuckaya M.S.* M.P. Musorgskiy: vzaimovliyanie tvorchestva i alkogolizma // Zhurnal nevrologii i psikhiatrii im. S.S. Korsakova. 2020. Vol. 120. No. 2. P. 66—75.)

[Богданов 2008] — *Богданов К.А.* О крокодилах в России. Очерки из истории заимствований и экзотизмов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Bogdanov K.A.* O krokodilakh v Rossii. Ocherki iz istorii zaimstvovaniy i ekzotizmov. Moscow, 2008.)

[Бодлер 2011] — *Бодлер Ш.* Стихотворения в прозе. Фанфарло. Дневники / Пер. с фр. Е.В. Баевской. СПб.: Наука, 2011.

(*Baudelaire C.* Petits poèmes en prose. Le Spleen de Paris. La Fanfarlo. Journaux intimes. Saint Petersburg, 2011. — In Russ.)

[Глеб Успенский в жизни 1935] — Глеб Успенский в жизни. По воспоминаниям, переписке и документам / Сост. А.С. Глинка-Волжский. М.; Л.: Academia, 1935.

14 Примеры таких аргументов с отсылкой к различным культурным и социально-психологическим факторам добровольной интоксикации в истории европейской культуры и, в частности, литературы см.: [Roth 2005].

15 См., например, характерные рассуждения Игоря Авдиева, давнего собутыльника Венедикта Ерофеева: «Пить — это тоже аскеза. Чтобы пить, нужно многое оставить: оставить близких, плюнуть на карьеру, выгрести дотла карманы, закусывать акридами... Сохраняется только братство избранных и Бог, Который посреди двух или трех, поднявших глаза к созвездиям и просящих благословения. Опрокидывая стакан, человек учится смотреть на небо, но если пьяным становится на четвереньки, то начинает лакать, а потом блевать. Взирая на небо, невозможно блевать. С тем, кто лакает, не об чем пить» [Ерофеев 2003: 557].

(Gleb Uspenskij v zhizni. Po vospominaniyam, perepiske i dokumentam. Moscow; Leningrad, 1935.)

[Горький 1955] — *Смиренский В.* Из переписки с М. Горьким // Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. Т. 29. М.: Гослитиздат, 1955. С. 461—462.

(*Smirenskij V.* Iz perepiski s M. Gor'kim // Gor'kiy M. Sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 29. Moscow, 1955. P. 461—462.)

[Гуковский 1941] — *Гуковский Г.А.* Сумароков и его литературно-общественное окружение // История русской литературы: В 10 т. Т. III. Ч. 1. М.; Л.: АН СССР, 1941.

(*Gukovskij G.A.* Sumarokov i ego literaturno-obshchestvennoe okruzhenie // Istoriya russkoy literatury: In 10 vols. Vol. III. Pt. 1. Moscow; Leningrad, 1941.)

[Дмитриев 1869] — *Дмитриев М.А.* Мелочи из запаса моей памяти. М: Русский архив, 1869.

(*Dmitriev M.A.* Melochi iz zapasa moey pamyati. Moscow, 1869.)

[Домострой 2016] — Домострой. М.: Наука, 2016.

(Domostroy. Moscow, 2016).

[Достоевский 1973] — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 6. Л.: Наука, 1973.

(*Dostoevskiy F.M.* Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 6. Leningrad, 1973.)

[Достоевский 1976] — *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: В 30 т. Т. 15. Л.: Наука, 1976.

(*Dostoevskiy F.M.* Polnoe sobranie sochineniy: In 30 vols. Vol. 15. Leningrad, 1976.)

[Достоевский 1989] — *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 5. Л.: Наука, 1989.

(*Dostoevskiy F.M.* Sochineniya: In 15 vols. Vol. 5. Leningrad, 1989.)

[Ерофеев 2003] — *Ерофеев В.В.* Мой очень жизненный путь. М.: Вагриус, 2003.

(*Erofeev V.V.* Moy ochen' zhiznennyy put'. Moscow, 2003.)

[Ерышев 2013] — *Ерышев О.Ф.* Последнее письмо М.И. Глинки. Патографические заметки о личности композитора // Обозрение психиатрии и медицинской психологии. 2013. № 4. С. 107—112.

(*Eryshev O.F.* Poslednee pis'mo M.I. Glinki. Patograficheskie zametki o lichnosti kompozitora // Obozrenie psikhiatrii i meditsinskoy psikhologii. 2013. No. 4. P. 107—112.)

[Кацис 2000] — *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.: Языки русской культуры, 2000.

(*Kacis L.F.* Vladimir Mayakovskiy. Poet v intellektual'nom kontekste epokhi. Moscow, 2000.)

[Лиссараг 2008] — *Лиссараг Ф.* Вино в потоке образов. Эстетика древнегреческого пира / Пер. с фр. Е. Решетниковой. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Lissarrague F.* Un flot d'images. Moscow, 2008. — In Russ.)

[Луконин 2016] — *Луконин Д.Е.* «Больно видеть, как мало признаются… его заслуги». Беляевский кружок в художественной жизни России (конец XIX — начало XX века). М.: Новый хронограф, 2016.

(*Lukonin D.E.* "Bol'no videt', kak malo priznayutsya… ego zaslugi". Belyaevskiy kruzhok v khudozhestvennoy zhizni Rossii (konets XIX — nachalo XX veka). Moscow, 2016.)

[Ляшенко 2020] — *Ляшенко Т.М.* Метафизический смысл пьянства в романе М.Е. Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» // Litera. 2020. № 1. С. 257—269.

(*Lyashenko T.M.* Metafizicheskiy smysl p'yanstva v romane M.E. Saltykova-Shchedrina "Gospoda Golovlyovy" // Litera. 2020. No.1. P. 257—269.)

[Маяковский 1955] — *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1955.

(*Mayakovskij V.V.* Polnoe sobranie sochineniy: In 13 vols. Vol. 1. Moscow, 1955.)

[Мешонник 2014] — *Мешонник А.* Рифма и жизнь / Пер. с фр. Ю. Маричик-Сьоли. М.: ОГИ, 2014.

(*Meschonnic H.* La rime et la vie. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Михайловский 1909] — *Михайловский Н.К.* Полное собрание сочинений: В 7 т. 4-е изд. Т. 7. СПб.: Русское богатство, 1909.

(*Mihajlovskij N.K.* Polnoe sobranie sochineniy. 1906—1909. Vol. 7. Saint Petersburg, 1909.)

[Некрасов 2000] — *Некрасов Н.А.* Полное собрание сочинений и писем: В 15 т. СПб.: Наука, 2000.

(*Nekrasov N.A.* Polnoe sobranie sochineniy i pisem: In 15 vols. Saint Petersburg, 2000.)

[Нестерова 1997] — *Нестерова Е.В.* Леонид Иванович Соломаткин. Жизнь и творчество. СПб.: Аксиома, Алетейя, 1997.

(*Nesterova E.V.* Leonid Ivanovich Solomatkin. Zhizn' i tvorchestvo. Saint Petersburg, 1997.)

[Пайман 1998] — *Пайман А.* История русского символизма / Пер. с англ. В.В. Исакович. М.: Республика, 1998.

(*Pyman A.* A history of Russian Symbolism. Moscow, 1998. — In Russ.)

[Поэты XVIII века 1972] — Поэты XVIII века / Под ред. Г.П. Макогоненко. М.: Советский писатель, 1972.

(Poety XVIII veka / Ed. by G.P. Makogonenko. Moscow, 1972.)

[Салтыков-Щедрин 1972] — *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: В 20 т. Т. 13. М.: Худ. лит., 1972.
(*Saltykov-Shchedrin M.E.* Sobranie sochineniy: In 20 vols. Vol. 13. Moscow, 1972.)
[Северянин 1995а] — *Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 3. СПб.: Logos, 1995.
(*Severyanin I.* Sochineniya: In 5 vols. Vol. 3. Saint Petersburg, 1995.)
[Северянин 1995б] — *Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 2. СПб.: Logos, 1995.
(*Severyanin I.* Sochineniya: In 5 vols. Vol. 2. Saint Petersburg, 1995.)
[Северянин 1995в] — *Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 1. СПб.: Logos, 1995.
(*Severyanin I.* Sochineniya: In 5 vols. Vol. 1. Saint Petersburg, 1995.)
[Северянин 1996] — *Северянин И.* Сочинения: В 5 т. Т. 5. СПб.: Logos, 1996.
(*Severyanin I.* Sochineniya: In 5 vols. Vol. 5. Saint Petersburg, 1996.)
[Соколова 2015] — *Соколова Т.В.* Силуэт эксцентрической личности в творчестве Бодлера // Шарль Бодлер & Вальтер Беньямин: Политика & Поэтика. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 48—67.
(*Sokolova T.V.* Siluet ekstsentricheskoy lichnosti v tvorchestve Bodlera // Sharl' Bodler & Val'ter Ben'yamin: Politika & Poetika. Moscow, 2015.)
[Спасский 1933] — *Спасский С.* Маяковский и его современники (отрывки) // http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/vospominaniya-o-severyanine/spasskij-mayakovskij-i-ego-sovremenniki.htm (дата обращения: 19.07.2023).
(*Spasskij S.* Mayakovskiy i ego sovremenniki // http://severyanin.lit-info.ru/severyanin/vospominaniya-o-severyanine/spasskij-mayakovskij-i-ego-sovremenniki.htm (accessed: 19.07.2023).
[Тиганов 2015] — *Тиганов А.С.* Модест Петрович Мусоргский // Психиатрия. 2015. № 3. С. 95—97.
(*Tiganov A.S.* Modest Petrovich Musorgskiy // Psikhiatriya. 2015. No. 3. P. 95—97.)
[Уайт 2005] — *Уайт Ф.* «Тайная жизнь» Леонида Андреева: история болезни // Вопросы литературы. 2005. № 1. С. 323—339.
(*White F.* "Taynaya zhizn'" Leonida Andreeva: istoriya bolezni // Voprosy literatury. 2005. No. 1. P. 323—339.)
[Успенский 1929] — *Успенский Г.И.* Из письма Г.И. Успенского к В.А. Гольцеву, без даты (1888, декабрь) // Успенский Г.И. Сочинения и письма в одном томе. Л.; М.: Госиздат, 1929.
(*Uspenskij G.I.* Sochineniya i pis'ma v odnom tome. Leningrad; Moscow, 1929.)
[Успенский 1971] — *Успенский Г.И.* «Кому на Руси жить хорошо» // Некрасов в воспоминаниях современников / Сост. С.А. Розанова. М.: Худ. лит., 1971.
(*Uspenskij G.I.* Komu na Rusi zhit' khorosho // Nekrasov v vospominaniyakh sovremennikov. Moscow, 1971.)
[Фидлер 2008] — *Фидлер Ф.Ф.* Из мира литераторов: характеры и суждения / Изд. подгот. К. Азадовский. М.: Новое литературное обозрение, 2008.
(*Fidler F.F.* Iz mira literatorov: kharaktery i suzhdeniya. Moscow, 2008.)
[Фролов 2002] — *Фролов С.В.* Пьянство в контексте творческого процесса позднего Чайковского // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. 8. Мотив вина в литературе: Сб. науч. тр. / Отв. ред. И.В. Фоменко. Тверь: Лилия принт, 2002. С. 49—56.
(*Frolov S.V.* P'yanstvo v kontekste tvorcheskogo protsessa pozdnego Chaykovskogo // Literaturnyy tekst: problemy i metody issledovaniya. Iss. 8. Motiv vina v literature: Sb. nauch. tr. Tver', 2002. P. 49—56.)
[Хазагеров 2022] — *Хазагеров Г.Г.* Четыре взгляда на троп. М.: Флинта, 2022.
(*Hazagerov G.G.* Chetyre vzglyada na trop. Moscow, 2022.)
[Чуковский 1933] — *Чуковский Н.* Жизнь и творчество Н. Успенского // Успенский Н. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1933.
(*Chukovskiy N.* Zhizn' i tvorchestvo N. Uspenskogo // Uspenskiy N. Sochineniya: In 2 vols. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1933.)
[Чэн Лян 2021] — *Чэн Лян.* Мотив пьянства в прозе Скитальца (С.Г. Петрова) и Лу Синя: к вопросу о русском и китайском менталитетах // Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство: Сб. ст. с междунар. участием. Вып. XII / Отв. ред. А.В. Курочкина. Уфа: РИЦ БашГУ, 2021. С. 94—101.
(*Chen Lyan.* Motiv p'yanstva v proze Skital'tsa (S.G. Petrova) i Lu Sinya: k voprosu o russkom i kitayskom mentalitetakh // Sovremennye problemy literaturovedeniya, lingvistiki i kommunikativistiki glazami molodykh uchenykh. Traditsii i novatorstvo: Sb. st. s mezhdunar. uchastiem. Iss. XII. Ufa, 2021. P. 94—101.)
[Ясинский 1926] — *Ясинский И.И.* Роман моей жизни. М.; Л.: Гос. изд-во, 1926.
(*Yasinskij I.I.* Roman moey zhizni. Moscow; Leningrad, 1926.)

[Barthes 2002] — *Barthes R.* Lecture de Brillat-Savarin // Barthes R. Œuvres completes: En 5 t. T. IV: Livres, textes, entretiens, 1972—1976. Paris: Seuil, 2002.

[Chu et al. 2019] — *Chu T., Au W.T., Hoyan C.H.F.* Effect of alcohol-related poems on drinking // Cogent Psychology. 2019. No. 6. https://doi.org/10.1080/23311908.2019.1586079

[Ciobica et al. 2015] — *Ciobica I., Ciobica A., Timofte D., Colibaba S.* General aspects regarding the phenomenon of alcoholism in literature // International Letters of Social and Humanistic Sciences. 2015. Vol. 57. P. 35—41.

[Douglas 1987] — *Douglas M.* Constructive drinking. Perspectives on Drink from Anthropology. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

[Gilmore 1987] — *Gilmore T.B.* Equivocal Spirits: Alcoholism and Drinking in Twentieth-Century Literature. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.

[Goodwin 1988] — *Goodwin D.W.* Alcohol and the Writer. Kansas City: Andrews and McMeel, 1988.

[Hinks 1940] — *Hinks D.A.G.* Tisias and Corax and the Invention of Rhetoric // The Classical Quarterly. 1940. Vol. 34. No. 1—2. P. 61—69.

[Roth 2000] — *Roth M.* “Anacreon” and drink poetry; or, the art of feeling very very good // Texas Studies in Literature and Language. 2000. Vol. 42. No. 3. P. 314—345.

[Roth 2005] — *Roth M.* Drunk the Night Before: An Anatomy of Intoxication. Minneapolis; London, University of Minnesota Press, 2005.

[Taylor 2013] — *Taylor A.* Cultural aspects: illustrations of alcohol use in literature // Alcohol: Science, Policy and Public Health / Ed. by P. Boyle et al. Oxford UP, 2013. P. 30—33.

[Wanner 1996] — *Wanner A.* Baudelaire in Russia. Gainesville: University Press of Florida, 1996.

[Wertsch 1975] — *Wertsch J.* The Influence of Listener Perception of the Speaker on Recognition Memory // Journal of Psycholinguistic Research. 1975. Vol. 4. P. 89—98.

[Wiley 2009] — *Wiley R.J.* Tchaikovsky. Oxford: Oxford UP, 2009.

Илья Калинин

Между фабрикой и музеем:

РИТОРИКА ДЛЯ ПРОЛЕТАРИАТА

Ilya Kalinin

Between Factory and Museum: Rhetoric for the Proletariat

Илья Калинин (приглашенный исследователь, Принстонский университет, Принстон, США; кандидат филологических наук) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Ключевые слова: риторика, риторическая культура, ЛЕФ, РАПП, субъективация, культурная революция, культурное наследие

УДК: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_23

В 1920-е годы в связи с процессом невероятно активного рекрутинга представителей трудящихся масс в новую пролетарскую литературу расцвел жанр «самоучителей», дающих доступ к азам литературного мастерства («Как писать романы» и «Как писать поэмы», «Как писать сценарии» и «Как писать пьесы»). Подавляющая часть такого рода продукции воспроизводила традиционный функционал риторики, задавая нормативные рамки и ценности литературного письма, приобщая трудящихся к популяризированным формам высокой культуры. Однако внутри этого потока руководств можно выделить и *антириторику* нового типа, апеллирующую не столько к культурному образцу, сколько к производственному праксису самих рабочих, к технике их собственной рабочей профессии, которая должна была лечь в основу техники писательского ремесла. В определенной степени перипетии культурной революции можно описать именно как столкновение нескольких типов риторических (и антириторических) программ приобщения новых производителей культуры к технологиям ее производства, а судьбу этой революции — как победу одной из них, победу, предопределившую не только реставрацию прежних культурных форм, но и возвращение различных форм господства и подчинения, эксплуатации и доминирования.

Ilya Kalinin (PhD; Visiting Research Scholar, Princeton University, Princeton, USA) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Key words: rhetoric, rhetorical culture, LEF, RAPP, subjectification, Cultural Revolution, cultural heritage

UDC: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_23

In the 1920s, in connection with the process of incredibly active recruit of representatives of working masses into the new proletarian literature, the genre of “how-to guides” flourished, giving access to the basics of the literary craft (“How to Write Novels” and “How to Write Poems,” “How to Write Screenplays” and “How to Write Plays”). The vast majority of such output reproduced the traditional functionality of rhetoric, specifying the normative framework and values of literary writing, introducing working people to popularized forms of high culture. Within this stream of guidelines, however, an *anti-rhetoric* of a new kind can be singled out that appeal less to a cultural model and more to the production of the praxis of the workers themselves and the mechanisms of their own professions, which was to form the basis of their writing technique. To a certain extend, the vicissitudes of this cultural revolution can be described as the clash of several types of rhetorical (and anti-rhetorical) programs to include new producers of culture in the mechanisms of its creation, while the fate of the revolution can be described as the victory of one of them, a victory that predetermined not only the restoration of previous cultural forms, but also the return of various forms of domination and subjugation and exploitation and domination.

Вместе с «правом на жизнь» наша революция предоставила широчайшим трудовым массам право на творчество, на «хлеб и песню». Больше того: пролетарская революция призвала эти массы к созиданию новых культурных ценностей новой эпохи.

От редакции сборника «Как и над чем работать писателю», 1927

Риторика и политика

В 1920-е годы в связи с процессом масштабного призыва представителей трудящихся масс в новую пролетарскую прессу и литературу расцвел жанр «самоучителей», — пособий, дававших доступ к основам литературного письма и ставших ответом на открытие многочисленных студий и кружков[1]. В 1930-м по инициативе Максима Горького возникает специальный журнал «Литературная учеба», название которого говорит само за себя. Обретение доступа к прежде недоступным культурным практикам порождало спрос на специальные руководства по эксплуатации необходимых технических средств (их многотысячные тиражи и переиздания, порой доходящие до десяти и выпущенные еще до сворачивания частично рыночных отношений, характерных для НЭПа, подтверждали объективность этого спроса). Общее руководство этим доступом, за обладание которым на протяжении первого десятилетия советской власти боролись группы с различными институциональными статусами и ресурсами, по-разному видевшие будущее новой культуры и способы ее строительства, неизбежно опиралось на определенный идеологический фундамент. Характер этого фундамента зависел от видения того будущего, строителем которого должен был стать начинающий автор. При этом само наличие этого базиса социокультурной нормативности, выходящей за пределы чисто технических рекомендаций, оказывалось скрыто надстройкой непосредственного обучения началам литературного мастерства.

Формально-технический вопрос «как?» безоговорочно доминировал над содержательно-идеологическим вопросом «что?» или «о чем?». «Как писать статьи, стихи и рассказы» Г. Шенгели (1926), «Как надо писать в газеты. Общедоступное техническое руководство для начинающих корреспондентов» Д. Куманова (1927), «Как и над чем работать писателю» (коллектив авторов, 1927), «Как работать писателю» В. Тверского (1928), «Как писать пьесу. Популярное руководство для начинающих драматургов» А. Бородина (1928), «Рабселькорам и военкорам. О том, как я учился писать» М. Горького (1928), «Как писать сценарии» В. Шкловского (1931). Этот список можно продолжать, но его расширение будет все убедительнее свидетельствовать о технической доминанте, выступающей в качестве конструктивного принципа такого рода пособий, призванных обеспечить массовое культурное строительство базовыми практическими знаниями и навыками литературного производства: «Техника писательского ремесла» В. Шкловского (1927), «Новое в писательской технике» А. Крученых (1927), «Постройка пьесы (Беседы о драматургии)» Ф. Ильинского (1928), «Школа писателя: Основы литературной техники» Г. Шенгели (1929), «Писатель за работой» М. Беккера (1928), «Что надо знать начинающему пи-

1 Об этом см.: [Добренко 1999: 381—429].

сателю (выбор и сочетание слов, построение стихов и рассказов)» А. Крайского (1930), «О писательском труде» Демьяна Бедного (1931), «В лаборатории писателя» П. Медведева (1933).

Едва ли не единственным исключением в этом ряду вопросов, адресованных технике, оказывается книга Виктора Перцова «О чем и как писать рабочему писателю» (1931), предваряющая главы «Работа над языком» и «Труд писателя» главами «Партийность литературы» и «Как изображать собрания». В этом подчеркнутом внимании к изображению собраний Перцов, — к тому времени уже вышедший из «Нового ЛЕФа», — отражал позицию РАППа (Российской ассоциации пролетарских писателей), определявшую технику работы со словом через классовую принадлежность нового субъекта письма, следующего интересам пролетарской партии. В свою очередь, представители литературной группы «Перевал», идейным лидером которой был Александр Воронский, предостерегали начинающих авторов об опасности редукции искусства как к «технике», «приему», «работе», «мастерству», ассоциируемой ими с литературной политикой левого фронта [Воронский 1927: 2], так и к классово-партийной идентичности, отстаиваемой РАППом, противопоставляя им интуитивное проникновение в природу искусства, гармонично совмещающее в себе чувственное и рациональное, переплетающее между собой индивидуальное, родовое и классовое начала [Воронский 1924; 1928].

Общую критику самого жанра технических пособий по литературному письму выдвигают редакторы-составители вышедшего в издательстве «Молодая гвардия» сборника «Как и над чем работать писателю»:

> Нам представляются, однако, крайне вредными попытки написания «учебников» по теории художественного творчества... С нашей точки зрения, вредными являются попытки создания своеобразных «Подарков молодым литературным хозяйкам», повествующих о том, «как наиболее экономно и дешево изготовить тысячу вкусных и дешевых литературных блюд» — от частушки до романа, и притом все это на какой-нибудь сотне страниц. Такие «труды», не имея ничего общего с наукой о литературе, страдая схематизмом, подменяя популярность вульгаризацией и упрощенством, не сообщая молодому писателю элементов положительного знания, учат только верхоглядству и наездничеству [Как и над чем работать... 1927: IV].

Такого рода «кулинарным книгам» составители сборника противопоставляют собственное пособие, в котором известные писатели и критики, принадлежащие разным поколениям и литературным направлениям (В. Маяковский, Н. Асеев, М. Шагинян, В. Вересаев, А. Воронский, Ю. Лебединский, В. Винокур) «на живом материале помогли бы молодому писателю понять сначала природу художественного слова и творчества, а затем подвели бы и к изучению технических навыков и приемов писательского ремесла» [Там же].

Однако лежащее в основании этой критики противопоставление технической работы над языком и композицией содержательному принципу классовости или партийности, равно как и «природе художественного слова и творчества», в действительности было ложным. Разработка технического аппарата новой литературы имплицитно включала в себя вопрос о социальной установке, определении политической позиции, диалектически связанной с техническими характеристиками аппарата. В случае с лефовскими теоретиками эта «политизация эстетики» (Беньямин) была эксплицитно отрефлексирована

[Литература факта 1929][2]. Но и в случае с другими литературными пособиями социальная установка являлась не внешним эффектом правильного «выбора и сочетания слов», а внутренним условием самой технической работы, тех общих «инженерных» принципов, на которой она строилась.

Нарочитый технократизм этих «учебников» был прошит идеологической программой, точнее серией конкурирующих между собой программ. Техника, писательское ремесло, лабораторная работа писателя ориентировались на определенный ценностный горизонт, не совпадающий с грамматическими и стилистическими нормами литературного языка и композиционными правилами построения текста. Та или иная версия технической нормативности, предъявляемая перечисленными выше *пособиями* и *руководствами*, имплицитно опиралась на ту или иную интерпретацию социального праксиса, политического логоса и культурного этоса трудящихся, вступающих в новую эпоху своего классового становления. Иными словами, они не только *помогали* и *способствовали* (*пособляли*), но и *руководили*, открывали доступ к особому типу дискурса и осуществляли контроль над новыми дискурсивными «призывниками» и «добровольцами», в доступной форме описывая его правила, указывая на его образцы и разбирая их внутреннюю организацию, таким образом задавая нормативный порядок дискурса [Фуко 1996][3].

Несложно увидеть в этой специфической сцепке формально-технического порядка и социокультурной нормативности хорошо знакомые черты классической риторической традиции, необъявленное возрождение которой наступило в, казалось бы, самом неожиданном контексте — в период декларируемого слома культурного кода Старого режима и культурной революции. Возрождение риторики (причем именно в ее «старорежимном» модусе обучения правилам порождения текста) из духа революции оказалось предопределено диалектическим характером последней: подвергая идеологической критике, а порой и материальному разрушению старую культуру, она инициировала приобщение широких и малограмотных социальных слоев, прежде вовлеченных лишь в повседневную устную речь, к литературной технике письма[4] и культурному производству в целом. Ее ренессанс оказался неизбежным следствием нужды в массовом литературном обучении и ликвидации культурной немоты. То, что этот ренессанс скрывал свою истинную родословную, было опосредовано манифестированным пересмотром прежней культурной традиции, одним из наиболее одиозных элементов которой была риторика[5].

---

2 Наиболее концентрированный анализ этой связи можно найти в докладе Вальтера Беньямина «Автор как производитель» (1934) [Беньямин 2012а], в котором он опирается прежде всего на лефовскую программу «литературы факта» и работы Сергея Третьякова; более подробно об этом см.: [Калинин 2018: 614—618].

3 Подробное описание литературной политики 1920-х в связи с механизмами дискурсивной субъективации трудящихся см.: [Калинин 2012; 2019].

4 О диалектике устности и письменности в риторической перспективе см.: [Ong 1982].

5 Социальная репутация риторики, деконструированной как идеологический аппарат, обслуживающий интересы ушедшей в прошлое сословной структуры общества, была подорвана не только в Советской России. Девальвация риторической традиции шла повсеместно, хотя и не такими революционными методами и темпами. Так, в середине 1960-х годов французский теоретик литературы Жирар Женетт, описывая школьное образование во Франции, консервативное по своей институциональной природе, указывал на то, что являющаяся ее неотъемлемым предметом риторика изменила свой «*идеологический статус*: в то время как старая риторика заявляла

Изгнанная в дверь — вместе с недавним господствующим классом и культурно воспроизводящими его гимназическими и университетскими программами — риторика (в своей наиболее узнаваемой к тому времени роли обучения навыкам литературного письма и ораторского искусства) хотя и инкогнито, но триумфально вернулась в окно — вместе с потоками рабкоров и селькоров, студийцев и литкружковцев, устремившихся в советскую периодику и пролетарскую литературу. Подавляющая часть такого рода обучающей продукции воспроизводила традиционный риторический функционал, задавая нормативные рамки и ценности литературного письма, приобщая трудящихся к популяризированным формам высокой культуры. Однако внутри этого потока руководств можно выделить и риторику нового типа, апеллирующую не столько к культурному образцу, сколько к производственному праксису самих рабочих, к технике их собственной рабочей профессии, которая должна была лечь в основу техники писательского ремесла.

Возвращение риторики было тем более безымянным, поскольку сама многовековая риторическая традиция в ходе культурной революции была дискредитирована еще более радикально, чем в предшествующие эпохи романтизма и реализма[6]. Если прежде критике подвергались *риторизм*, или *риторичность*, риторики — ее схематизм, противопоставленный оригинальности, ее манипуляторная демагогичность, противопоставленная искренности и верности природе вещей, — то теперь традиция «готового слова»[7] стала определяться не только через культурные, языковые, но и через классовые, политические детерминанты:

> Стремясь к уничтожению классового общества и, следовательно, классовой борьбы, революционный пролетариат преодолевает и уничтожает — в процессе идеологической борьбы с буржуазией и ее агентурой — всякую риторичность и риторику, как орудие классового угнетения и эксплуатации, не создавая взамен никакой новой риторики [Гофман 1931: 264].

У этого утверждения, сделанного одним из учеников опоязовцев Виктором Гофманом, правильные теоретические предпосылки, но неверные практические выводы. Его тезисы о том, что «риторические принципы — это переодетые политические принципы, а риторика — мистифицированная политика», что «содержанием [риторических форм] являются конкретные классовые интересы, реальная политика данного класса на данной ступени его развития», а «[риторические] формы закрепляли “монополию” на идеологическое твор-

---

о себе открыто, наша риторика носит чисто имплицитный характер. Само слово “риторика” исчезло из официального словаря, а в обиходном языке приобрело отчетливо уничижительную коннотацию, став синонимом пустой и напыщенной болтовни (если речь идет о риторике в действии) или жесткой системы педантских правил (если речь идет о теории дискурса)» [Женетт 1998а: 266] (Курсив автора. — *И.К.*). Критика «напыщенной болтовни» выделялась представителями ОПОЯЗа в качестве одного из центральных атрибутов ленинской полемической стратегии, направленной против «революционного краснобайства» (Ленин); об этом см.: [Калинин 2018: 607—611].

6 О том, как разворачивался «демонтаж красноречия» в эти эпохи, см.: [Лахманн 2001: 235—251].

7 Детально и содержательно концептуализированная в работах Александра Михайлова, см. прежде всего: [Михайлов 1997: 509—564].

чество за господствующим классом» [Там же: 263—265], впоследствии не раз типологически воспроизводились, причем не только в рамках марксистской теории литературы. Через сорок лет после Виктора Гофмана Ролан Барт, описывая различные функциональные режимы риторики, которые могут сосуществовать, сменяться и доминировать в различные эпохи, предлагал посмотреть на нее не только как на особую речевую технику, предмет обучения и науку, но также как на мораль (то есть не только систему языковых норм, но и систему моральных предписаний, регулирующих оценку отступления от этих норм) и социальную практику (являющуюся привилегией господствующего класса и обеспечивающую его символическую гегемонию) [Barthes 1970: 173].

Так или иначе, связь риторики и опирающейся на нее специально организованной (устной или письменной) речи с обеспечением социальной иерархии и концентрацией культурного капитала в руках привилегированных социальных слоев не вызывает сомнений и подтверждается историей риторической традиции и ее трансформаций. Но в то же время история советской культурной революции показывает, что революционный пролетариат, «изгоняя риторичность языка и уничтожая риторику как мнимую науку, как классово-враждебную теорию» [Гофман 1931: 267], изгонял (да и то лишь отчасти и лишь временно) лишь специфическую риторичность языка Ancien Régime и прежде всего само понятие риторики, все же «создавая взамен» новый тип риторики, продолжающей нести на себе следы классовой борьбы и отпечаток социального портрета тех, кто захватил власть над этим орудием[8]. Если прежде терминологический вокабулярий риторики составляли ирония и антифразис, антономасия, эвфемизм и гипаллага, металепсис и ономатопея, а образцом служили сочинения классических античных авторов, то теперь ее профессиональный жаргон был переориентирован на тезаурус рабочих специальностей, носители которых, став потребителями новых «кратких руководств к красноречию» (Ломоносов), должны были превратиться в производителей «новых песен», — «новых культурных ценностей новой эпохи» [Как и над чем работать… 1928: III]:

> Сапожник должен знать названия инструментов: «флишни», «фарштак» и пр., сапожник должен понимать такие выражения, как: «вшивать ранты», «шнурить подошвы», «обтягивать носки». Точно так же и начинающий драматург должен усвоить так называемую теорию, т.е. учебу драматургического дела [Ильинский 1928: 3].

Михаил Беккер сопоставлял труд писателя с работой портного и советовал начинающему автору «иметь записную книжку, циркуль и карандаш. Это его орудия производства. Он должен накоплять сырье, делать разного рода заготовки, примерки, закройки… На вдохновение надейся, а сам не плошай» [Беккер 1928: 6—7]. В. Тверской, давая свои наставления о том, «как работать писателю», сравнивает «приемы работы со словом» с тем, как «портной из сукна и ниток шьет платье, а столяр из дерева и клея делает мебель» [Тверской 1930: 5—6]. Виктор Шкловский в принципе заземляет навыки письма, которыми стремится овладеть начинающий рабочий писатель, в профессиональной спе-

8 См., например, главу «О “пролетарской риторике” Виктора Шкловского» в магистерской диссертации Степана Попова [Попов 2022: 32—43].

циализации, не совпадающей с литературной, укореняя риторику в технике, причем не в расширительном смысле «техники писательского мастерства», а в буквальном смысле техники как специфических приемов материального производства:

> Для того чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек, имеющий профессию, описывает вещи по-своему, и это интересно.
>
> У Гоголя кузнец Вакула осматривает дворец Екатерины с точки зрения кузнеца и маляра, и таким образом Гоголь смог описать дворец Екатерины [Шкловский 1929: 3].

При этом, несмотря на кажущуюся убедительность этого примера, не стоит забывать о том, что сам Гоголь не был ни кузнецом, ни маляром — он был писателем, лишь имитирующим профессиональную оптику соответствующих специальностей. В его случае профессиональная точка зрения кузнеца и маляра была вторичной по отношению к писательской технике, теперь же именно последняя должна была вырастать из профессионального опыта начинающих рабочих писателей. Риторика не просто возвращалась в новую пролетарскую культуру, она возвращалась к технике, — ремеслу в его первичном древнегреческом значении τέχνη.

И все же это была именно риторика, причем в той самой — характерной для классической риторической традиции — комбинации дескриптивной и прескриптивной функций, исчезновение которой констатировал Женетт в уже упоминавшейся статье «Риторика и образование» (1966): «…старая риторика выполняла одновременно *критическую* функцию изучения литературы и *поэтическую* функцию (в смысле Валери) производства новых литературных произведений, для которых она предлагала образцы; таким совмещением функций и определялась *риторическая ситуация* (Курсив автора. — *И.К.*)» [Женетт 1998а: 278]. Культурное строительство 1920-х сменило прежние основания для критики и вменяемые начинающим авторам образцы. В наиболее радикальной версии описания принципов нового пойэсиса могла происходить полная замена прежней парадигмы дискурсивного производства на новую, использующую в качестве своей модели производство материальное. Однако *ситуация культурной революции* парадоксальным образом была именно *риторической ситуацией*, причем даже в большей степени, чем когда-либо прежде, поскольку превращала обучение речевой технике (во всем диапазоне жанрового разнообразия: от романа до выступления на партийном или профсоюзном собрании) в массовую социальную индустрию, несопоставимую по масштабам с прежним элитарным образованием.

При этом пестрое разнообразие «пролетарских риторик» может быть подвергнуто той же — подобной пасьянсу — процедуре, которой на протяжении первой половины XX века подвергала разветвленную таксономию тропов и фигур риторическая метарефлексия, в конце концов сократившая ее до метафоры и метонимии [Женетт 1998б]. В нашем случае можно выделить три типа таких «риторик»: 1) те, цель которых состояла в том, чтобы в упрощенном и доступном виде воспроизвести прежний риторический аппарат, вступив в компромисс с новыми социальными реалиями как на уровне целевой аудитории, так и на уровне эмпирической предметной фактуры; 2) те, цель которых состояла в том, чтобы переработав систему целеполагания прежнего риторического ап-

парата, перераспределить производимый им культурный капитал в пользу победившего класса и его партийного авангарда, добившись нового классового господства; 3) те, цель которых состояла в том, чтобы создать совершенно новый (по сути антириторический) технический аппарат, укорененный в непосредственном праксисе трудящихся, действительно преодолевающий риторичность как орудие классового господства и освобождающий от отношений доминирования и эксплуатации как таковых.

К описанию двух последних стратегий, представляющих собой структурно новые типы (анти)риторических стратегий, мы и обратимся.

Риторика РАППа и антириторика ЛЕФа

Литературная политика ранней советской эпохи[9], — центром которой была дискуссия и конкуренция между различными представлениями о том, кто, каким образом и под чьим руководством должен был стать новым советским писателем, — имела отношение не только к литературе и не только к «формовке писателя» [Добренко 1999]. Иными словами, ставка в этой литературной политике была больше самой литературы, больше того, кто должен был стать порождающей ее фигурой. Именно поэтому, после того как стало ясно, что эти усилия достигли определенного результата, необходимость в армии «начинающих писателей и поэтов», сохраняющих связь между писательством и производством, между литературой и рабочими массами, перестала быть насущной. Эта необходимость «вытаскивать» из исторической немоты рабоче-крестьянские массы, призывая их представителей превращаться в рабкоров, селькоров, начинающих пролетарских писателей и крестьянских поэтов, отпала, как и стоящая за ней модель риторической дискурсивной субъективации. После этого писатель вновь стал частью замкнутой и элитной профессиональной корпорации, — что и произошло в процессе подготовки к I Съезду советских писателей и было им закреплено.

Литературную политику того времени, направленную на ускоренное строительство советской литературы, можно сравнить с ударной стройкой Магнитогорского металлургического комбината, который был одновременно и одним из звеньев (пусть и ключевых) индустриализации, и символом, воплощающим ее революционный характер. Если продуктом, который должен был производить этот комбинат после завершения его строительства, являлся металл, то сам процесс строительства этого завода производил иную продукцию — социалистическую революцию и ее субъектов, что и показал в своей книге Стивен Коткин:

> Магнитогорск был не просто бизнесом для получения прибыли, а проектом преобразования страны: ее географии, ее истории и, прежде всего, ее народа. Магнитогорск был самой Октябрьской революцией, социалистической революцией, сталинской революцией [Kotkin 1995: 71].

9 Между октябрем 1917-го и апрелем 1932 года, когда ЦК ВКП(б) принял постановление «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которому все писательские организации, существовавшие в СССР, подлежали роспуску, а на их месте создавался единый Союз советских писателей.

Так и в случае с литературным строительством: если непосредственной целью создания института советской литературы была литература, авторы и их аудитория («формовка советского писателя и читателя», если воспользоваться формулой Евгения Добренко), то социальным горизонтом самого строительства этого института было производство советского человека, поэтические способности, риторические навыки, художественные умения и рецептивная чувствительность которого были факультативны по отношению к овладению базовой политической грамматикой социалистического дискурса, его идейными и практическими установками.

Рапповская программа, строящаяся на призыве новых пролетарских кадров в литературу, утверждала опосредующую инстанцию рапповского же критика, консультанта или «руковода», которая должна была выступать как организующее звено, ответственное и за художественное/риторическое форматирование, и за связь между литературой и социальной практикой. Рапповский «пролетарский писатель» должен был быть «писателем нового типа» (именно это определение постоянно используют лидеры РАППа), одновременно устойчивая и пластичная идентичность которого должна была совпадать с «линией партии» и постепенно оформлявшейся дискурсивной идиоматикой советского литературного языка.

В то время как для лефовской программы работы с начинающим автором была важна возможность опираться на непосредственный трудовой опыт пролетария, для рапповского понимания «пролетарской литературы» был важен «опыт работы над книжкой». В первом случае (ЛЕФ) «литературная учеба» должна была осуществляться на рабочем месте в результате активного осознания рабочим-писателем своей роли в строительстве социализма. Во втором (РАПП) она осуществлялась в процессе «повышения политического и культурного уровня», обеспечиваемого «литературной учебой».

Различие между этими группами может быть обнаружено на уровне той нормативной критики (выполняющей обе риторические функции: критического описания наличного и производства нового), с помощью которой они направляли и регулировали массовое движение в литературу.

Так, рапповский критик и прозаик Владимир Ставский в статье «Как консультировать очерк» описывает один из случаев своей работы с «начинающими»:

> Получил очерк о том, как в Нижегородском крае «приспосабливаются» некоторые кулаки, но очерк нуждался в серьезной литературной консультации. Я поступил так:
>
> 1) немедленно дал указание автору очерка, чтобы он также немедленно разоблачил кулаков этих на месте через печать и местные организации;
>
> 2) немедленно сам написал письмо о кулаках в краевые организации;
>
> 3) затем автору очерка послал свои соображения о том, как написан данный очерк как художественное произведение, что в этом очерке хорошо, чего в нем не хватает [Ставский 1932: 11].

А вот как структурирует типологически сходную риторическую ситуацию Виктор Шкловский, к этому времени являвшийся одним из ведущих лефовских теоретиков:

> Я знал одного кузнеца, который принес мне стихи; в этих стихах он «дробил молотком чугун рельс». Я ему на это сделал следующее замечание: во-первых, рельсы не куют, а прокатывают; во-вторых, рельсы не чугунные, а стальные; в-третьих,

> при ковке не дробят, а куют; и, в-четвертых, он сам кузнец и должен сам знать лучше меня. На это он мне ответил: «Да ведь это стихи» [Шкловский 1929: 5—6].

Обучающая риторическая программа Ставского состоит в последовательном движении от организационных решений к стилистической переработке, от прагматики к эстетике, от строительства социализма к производству прибавочной художественной стоимости. В отличие от него Шкловский изначально выносит художественную ценность за скобки, иронично обнажая комичность эстетической позиции как таковой («Да ведь это стихи»). Его риторическая программа состоит в столь же последовательной критике технических просчетов, сделанных начинающим пролетарским поэтом в сфере своих собственных профессиональных знаний; ее позитивная, поэтически производительная часть указывает на необходимость приведения в соответствие технологических цепочек стихотворного письма и того трудового процесса, который им репрезентируется.

Учиться «литературному ремеслу» означает, по Шкловскому, прежде всего учиться какой-нибудь рабочей специальности, причем учиться всю жизнь: «Прежде чем стать профессионалом-писателем, нужно приобрести другие навыки и знания и потом суметь внести их в литературную работу» [Там же: 4]. То есть вначале необходимо получить эти навыки, а потом уже пытаться их «внести в литературную работу».

Эта «вторая профессия» выполняет не компенсаторную, но конституирующую функцию по отношению к писательству:

> Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голода, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он *должен быть* (Курсив мой. — *И.К.*) кузнецом или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в прихожей, как галоши, когда входишь в литературу [Там же: 5].

«Литературная учеба» для Шкловского и для других представителей ЛЕФа во многом была синонимична повышению профессиональной квалификации стремящегося «в писатели» рабочего. «Если вы хотите стать писателем, то вы должны рассматривать книгу так же внимательно, как часовщик часы или шофер машину», — учит Шкловский в своем пособии по овладению ремеслом писателя [Там же: 7].

Учиться писать означает для него внимание к двум моментам. Во-первых, нужно актуализировать универсальные практические навыки, необходимые любому профессионалу: рациональное внимание к вещам, наблюдательность, аналитическую способность «развинчивать» тексты и вещи, конструктивное отношение к материальному миру. Во-вторых, необходимо повышать уровень квалификации в своей «второй профессии» (второй по отношению к писательству) — то есть на самом деле в первоначальной и основной рабочей специальности.

Первое условие связано с овладением приемами построения вещей, не важно каких: поэм, производственных очерков, рельс, станков или тракторов. Второе — обеспечивает полноту охвата материала, доскональное знание темы, взгляд на раскрываемую проблему с внутренней, то есть с практической, точки зрения[10].

---

10 О концептуализации «писательства» и самой фигуры художника в позднем ЛЕФе и о том, как через фигуру Шкловского она соотносится с ранним формализмом, см.: [Калинин 2010].

В отличие от лефовца Шкловского, один из руководителей РАППа Алексей Сурков, обосновывая задачи призыва ударников в литературу, писал не о «производственных навыках», не об «учебе у своей рабочей профессии», а о «творческом росте», состоящем в обретении идеологической позиции под бдительным руководством ассоциации пролетарских писателей[11]. Если главным топосом лефовской риторики был физический, материальный труд, то рапповцы были одержимы идеей «творчества», также понимаемого как труд, но в сублимированной форме «правильного мировоззрения» и «художественного мастерства».

Приобретение «литературного умения» и повышение «политического и культурного уровня», — с точки зрения рапповцев выступавшие определяющими элементами формирования пролетарского писателя, — собственно и являлись в их понимании главной задачей «призыва» в литературу «широких масс трудящихся». При этом массовость призыва была важна не только для увеличения количества потенциальных писателей, прошедших сквозь его институциональные и дискурсивные шлюзы, но и сама по себе. Сама организация потока, хаотически заполненного «живым творчеством масс» (Ленин), была едва ли не важнее того результата, который манифестировался как его цель. Поэтому фигура «писателя нового типа» выступала не столько целью, сколько структурным ядром, позволяющим канализировать и упорядочить (с помощью мощной сети литературных кружков, консультационных отделов в редакциях журналов, практических руководств по литературному письму) творческую активность масс, направив энергию их собственного энтузиазма в управляемый процесс дискурсивной субъективации, осуществляемый благодаря риторическому аппарату критики, нормализации и обучения.

Левый антириторический радикализм лефовцев реализовывался в изначальном признании начинающего очеркиста в качестве полноправного субъекта языка, — языка, совпадающего с его трудовым опытом. Вопрос состоял не в том, чтобы научить его правильно говорить, прививая тем самым правильное мировоззрение. Вопрос состоял в необходимости осознания самим рабочим того, что его повседневная практика строительства новой жизни уже является речью, пространством *революционного* и уже поэтому *художественного* дискурса. В этом смысле идеальный рабкор-очеркист с точки зрения ЛЕФа — это человек, своей работой и сознательным отношением к действительности устраняющий необходимость в самой литературе (и риторике) как инстанции, представительствующей от лица жизни и производящей определенные теоретические обобщения, которые утверждают свою нормативность по отношению к жизни.

Проблему, однако, представлял сам литературный язык, то есть набор литературных образцов, критическое обращение к которым должно было закладывать фундамент для нового дискурсивного производства. Выдвинув лозунг «учебы у классиков», рапповцы столкнулись с проблемой *наследия*, сконденси-

11 Ср.: «Воспитание из массы членов ассоциации (а следовательно, из ударников, призванных в литературу в первую очередь) в максимально короткие сроки кадров пролетарских писателей, в процессе учебы и творческого роста овладевающих творческим методом диалектического материализма, — вот генеральная, определяющая содержание кружковой практики, задача всей работы. Новый, повышенный уровень задач требует и нового повышенного качества руководства, новой совершенной системы работы» [Сурков 1931: 39].

рованного в классической литературе. Поскольку ресурсом нормативных художественных форм рапповцы считали в основном классическую (то есть «аристократическую» или «буржуазную» по своему социальному происхождению) литературу, возникала опасность «быть… плененным и… попасть в ловушку чуждой (буржуазной) идеологии» [Перцов 1931: 66]. Поэтому цель своей литературно-кружковской работы рапповцы видели в «критической переработке с классовой пролетарской точки зрения опыта буржуазной литературы» [Там же], в привитии дискурсивного иммунитета от возможной идеологической инфекции, которая может быть занесена в сознание начинающего пролетарского писателя вместе с присваиваемым им языком классической литературы.

ЛЕФ в этом отношении занимал одновременно более радикальную и более последовательную позицию, отстаивающую концепцию социальной/политической функции формы, неразрывно связанной с содержанием и потому не приспосабливаемой к новым социальным условиям [Заламбани 2006: 72—74]. Тот же В. Перцов, еще не раскаявшийся в своих лефовских взглядах, писал в сборнике «Литература факта»:

> …формальные элементы лишаются смысла вне той целевой социальной установки, которую они обслуживали. Практически немыслимо воспользоваться ими сейчас, т.е., как наивно воображают ныне многие, «взять форму у классиков», без того, чтобы на обшлагах рукава не притащить микробов — чуждого и вредного социального воздействия [Перцов 1929: 160][12].

И все же «наивная» позиция РАППа оказалась более действенной и реалистичной, совместив в себе политику культурной, риторической нормализации, связывающую нового субъекта с классической традицией («культом предков» [Перцов 1929]), и критическую практику ее идеологической очистки. «Некритическому» усвоению литературных образцов рапповцы противопоставляли учебу, состоящую в том, что унаследованные художественные формы последовательно очищались от мировоззрения ранее господствовавших общественных классов. Эта идеологическая «чистка» унаследованных и теперь «творчески присваиваемых пролетариатом» художественных форм должна была осуществляться под бдительным руководством рапповских специалистов («руководов»). На деле же происходила не столько культурная перекодировка, сколько довольно простая культурная экспроприация, состоящая в национализации имперского наследия: прежние художественные формы использовались в прежней структурной функции, — иными оказывались только «кадры», придававшие всему этому иное идейное значение.

Если ЛЕФ постоянно настаивал на том, что именно производственная практика рабочего класса должна дать пролетариату соответствующие ей дискурсивные формы, то РАПП решал эту проблему, механистически различая литературную форму и транслируемое ею мировоззрение. Последнее — несмотря на постоянные риторические ссылки на главенство «практики победившего пролетариата» — заполнялось последовательно воспроизводившимися идеологическими категориями («классовости» и «партийности»), перемещая механизм субъективации в область абстрактной теории. Тем самым в качестве субъ-

12 Критике рапповского лозунга «учебы у классиков» посвящен целый раздел («Как и на чем учиться») лефовского сборника «Литература факта», представленный помимо В. Перцова статьями Н. Чужака, О. Брика и В. Шкловского.

ективирующей инстанции выступал уже не коллективный процесс труда, а деятельность политических органов и культурных институций (от ЦК ВКП(б) до литературных кружков и специальных отделов журнальных редакций, сотрудники которых писали подробные комментарии и замечания к предлагаемым для публикации рукописям начинающих авторов), разветвленной системы, опирающейся на внутреннюю дисциплину и контролирующую содержательное наполнение разрабатываемых ею нормализующих категорий.

Риторика как мораль и социальная практика: от фабрики к музею

В виде аллегорической исторической притчи траекторию культурной революции, столкнувшейся с необходимостью (пусть и негласного) возрождения риторической традиции, можно описать следующим образом.

В ночь с 24 на 25 октября 1917 года Зимний дворец был взят большевиками, и «революция, о которой все время говорили большевики, совершилась» [Ленин 1974: 2]. В 1927 году — к первому десятилетию революции — Сергей Эйзенштейн попытался уже на уровне работы с устойчивыми формами и риторическими топосами культурного наследия не только идеологически преодолеть, но и эстетически деконструировать прошлое Ancien Régime.

Не раз возвращавшийся к этому фильму Эйзенштейна Виктор Шкловский в одном из своих поздних эссе заметил: «Служители Зимнего дворца говорили, что при взятии Зимний пострадал меньше, чем при съемке. Это потому, что большевики боролись с Временным правительством, а не с мебелью» [Шкловский 1985: 389]. Обвинивший позицию Эйзенштейна в «вещизме», Шкловский был прав по сути, но не прав в оценке этой позиции как ложной. В 1927 году бороться нужно было уже не с Временным правительством, а как раз с той «мебелью», — с материализовавшейся риторикой (музеем классических культурных форм), — которую все более активно стал присваивать новый режим в процессе социалистического строительства. Надо сказать, что лефовский соратник Шкловского Сергей Третьяков оказался значительно более чувствителен к этой проблеме, абсолютно точно указав направление главного удара, намеченное в фильме Эйзенштейна:

> Зимний дворец должен быть взят дважды. В 1917 году он был разгромлен как цитадель политическая. Очередь за разгромом цитадели эстетической. Иронический, издевательский уничтожающий показ Эйзенштейном всего этого царско-помещичьего монументального барства — Эрмитаж, ковры, фарфор, картины, статуи — намечает пути эстетического штурма. В этом штурме эйзенштейновская работа — только один участок, ибо «эстетический Зимний» художественным мещанством разлит еще по всей стране, по всем квартирам и привычкам [Третьяков 1927а: 29][13].

Содержащийся здесь призыв к удвоению революционного усилия по преодолению прошлого соответствовал лефовской программе культурной революю-

13 Надо сказать, что понимание этой проблемы можно найти и у самого Шкловского, который в своей берлинской книге «Zoo» оставил довольно много интуиций относительно политической изнанки повседневных форм старого быта, ср., например: «Фрак долго не стареет и может пережить революцию» [Шкловский 1966: 200].

ции, согласно которой эстетический (антириторический) штурм должен был по-настоящему завершить процесс, начатый разгромом «политической цитадели» Зимнего. Новый быт требовал новых вещей [Татлин 1929: 6], производство которых должно было опираться на свойства материала в его отношении к органической форме человека и прежде всего к «социальному моменту», — состоящему в том, что этой вещью будет пользоваться «человек трудящийся… ведя трудовой образ жизни» [Татлин 1930: 9]. Именно поэтому требования к вещам, организующим «обобществленный быт» социалистического общества, должны были быть выше соответствующих «требований, предъявляемых в капиталистических странах» [Там же], — то же требование работает и в диахронической перспективе, распространяясь на вещи, (д)оставшиеся от прошлого.

Однако политический переворот на своем новом, культурном, витке, превратился в поворот на 180 градусов, во многом развернув ситуацию в обратном направлении, к исходной дореволюционной точке, хотя и на ином уровне диалектической спирали, сохранившей основные атрибуты революционного начала[14]. Культурная революция обернулась культурной реставрацией[15]. Не последнюю роль в этом перерождении сыграла возрожденная риторика, в безымянной форме принятая на службу пролетариату. Целиком отданный новыми властями под музей и превращенный в Государственный Эрмитаж, Зимний дворец как символ недавно поверженной империи, нанес ответный удар во время культурной революции, когда на уровне художественных форм было реставрировано то, что было свергнуто во время революции социалистической. По прошествии десяти лет с момента этой революции Вальтер Беньямин фиксирует возникновение практик музейного наследования культуры Старого режима, сравнивая отчужденность европейского пролетариата, воспринимающего музеифицированную культуру прежних эпох как чужую собственность, с хозяйским овладением этой культурой российским пролетариатом:

> Здесь нет и следа от безнадежной скованности изредка появляющихся в наших музеях пролетариев, которые едва осмеливаются попадаться на глаза другим посетителям. В России пролетариат действительно начал овладевать буржуазной культурой, у нас же пролетариату такое действие покажется чем-то вроде кражи со взломом [Беньямин 2012б: 219—220].

Но у этого вступления в права символического наследования была и оборотная сторона: попадая в музей буржуазной культуры, начиная ощущать себя ее собственником, встраиваясь в риторическую рамку, задаваемую ее формами, пролетарий сам становился главным экспонатом этой выставки, превращаясь из революционного субъекта в знак революционного класса, — в индекс революции, вошедшей в фазу реставрации. По ходу культурной революции пути революции и культуры расходились все дальше: последняя все больше ассоци-

---

14 Ср.: «Специфическая амальгама из традиционной русской культуры, идей и поведенческих образцов, принадлежащих коммунистическому циклу», — как совершенно точно охарактеризовал сталинскую «цивилизацию», правда, уже более позднего периода середины — второй половины 1930-х годов, американский социолог и русский эмигрант Николай Тимашев [Timasheff 1946: 354], определив ее исторический вектор в названии своей книги «Великое отступление».

15 Об исторической диалектике постреволюционных практик музейной реставрации и характерных для нее режимах темпоральности см.: [Сандомирская 2022: 190—295].

ировала свои задачи с наследованием и переработкой унаследованного (иными словами, обратилась к своей конститутивной функции исторического связывания), в свою очередь, первая канонизировалась, также становясь частью культурного наследства (те, кто пытался этому противостоять, вытеснялись за пределы мейнстрима, стигматизируясь, а потом и уничтожаясь в качестве представителей «левой оппозиции»). Наметившуюся развилку между революцией и культурой прекрасно почувствовал Беньямин, который в эссе о сюрреализме (1927), в тот момент, когда партия большевиков начала выступать с резкой критикой авангарда, упрекал верную Коминтерну часть французской левой интеллигенции, а также «русских того же разбора» в том, что их «конкретные действия обусловливаются исключительно чувством долга — не в отношении к революции, а к унаследованной культуре» [Беньямин 2004: 274]. Завершение культурной революции состояло в том, что культура победила революцию.

В результате имперская полития вернулась вместе с риторической традицией и классическим искусством: контрреволюционный потенциал ампирной мебели на длинной дистанции оказался мощнее революционного порыва балтийских матросов, к концу 1920-х превратившихся в дисциплинированных посетителей музейных экспозиций, демонстрирующих «царско-помещичье монументальное барство» в качестве общего культурного наследия. Причем характер этого возвращения проблематизирует описанные Луи Альтюссером отношения между государством и его идеологическими аппаратами [Althusser 2014], поскольку в данном случае речь идет о том, как идеологические аппараты *прежнего государства*, востребованные *новым государственным режимом* для укрепления и стабилизации своей власти, привели к его радикальной мутации и частичному воспроизводству прежнего социально-политического порядка управления (как на уровне институций, так и на уровне формальных и неформальных социальных практик). При этом альтюссеровский тезис о материальности ритуалов идеологической интерпелляции оказался полностью подтвержден: приобщение новых элит к старой мебели[16], коллективно воспро-

16 Написанный в 1927 году сатирический роман Ильи Ильфа и Евгений Петрова, раскрывающий перед читателями комическую панораму рудиментов старых мещанско-буржуазных нравов, обретших вторую жизнь в эпоху НЭПа, строится вокруг мебельного гарнитура из двенадцати стульев, в одном из которых героев ждут драгоценности, спрятанные там в 1917 году перед приходом новых властей. Поиск разошедшихся по новым владельцам стульев бывшей помещицы приводит «великого комбинатора» Остапа Бендера к бывшему служащему Коммунхоза с гоголевской фамилией Коробейников, который сохранил у себя дома весь архив, содержащий в себе сведения о переходе старой собственности в новые руки и, таким образом, сохраняющий возможность обратного хода, — движимого и недвижимого имущества, социального порядка, культуры, истории: «Живем мы, знаете, как на вулкане... Все может произойти... Кинутся тогда люди искать свои мебеля, а где они, мебеля? Вот они где! Здесь они! В шкафу. А кто сохранил, кто уберег? Коробейников. Вот господа спасибо и скажут старичку, помогут на старости лет... А то иди, попробуй, ищи ветра в поле. Без меня не найдут!» [Ильф, Петров 2015: 98]. Крах искателей старорежимных сокровищ предопределен тем, что новая власть уже апроприировала старые ценности: на случайно найденные через десять лет после революции брильянты в Москве был построен новый клуб железнодорожников с театром, буфетом, гимнастическим залом, шахматным кабинетом и бильярдной. Таким образом, благодаря «унаследованным» дворянским драгоценностям былые атрибуты барства определили и досуговую инфраструктуру дома новой пролетарской культуры. Начавшаяся в *Старгороде*

изведенное в приобщении масс к старым формам культурного производства, вернуло и прежние формы господства (жесткую иерархичность социального порядка, экономическое неравенство, депривацию национальных меньшинств, имперскую геополитику, отчуждение трудящихся от собственности на средства производства, от его продуктов и в результате — от самого труда). Унаследованная культура старого режима сработала как невидимая рука прошлого, возродившая прежние формы отношений между государством и обществом, равно как и ценностные представления, легитимирующие эти формы.

> Теперь в России можно видеть, как европейские ценности популяризируются как раз в той искаженной, безрадостной форме, которой они в конечном итоге обязаны империализму. Второй академический театр — учреждение, поддерживаемое государством, — играет «Орестею» так, что пыльный эллинский дух предстает столь же лживо-напыщенным, как и на сцене какого-нибудь немецкого придворного театра [Беньямин 2012б: 237].

В своей книге «Основы советской цивилизации» А. Синявский приводит эпизод, как незадолго до смерти, на одном из его последних выступлений, к Маяковскому обратились с вопросом из зала:

> «Маяковский, если бы для пользы пролетарской революции от вас потребовали бы писать ямбом, — вы бы писали ямбом или нет?». Разумеется, поэт ответил утвердительно, несмотря на то что считал этот размер устаревшим и эстетически укорененным в старом культурном и политическом порядке. Вероятно, отвечая таким образом, он был уверен, что делать этого не потребуется, поскольку ямб может нанести лишь вред пролетарской революции. Однако «горькая ирония истории, ирония судьбы Маяковского и других революционных художников заключалась в том, что "для пользы революции" *потребовалось* писать ямбом (Курсив мой. — *И.К.*)» [Синявский 2002: 67—68].

Справедливости ради нужно сказать, что жизнь Маяковского оказалась все же несовместимой с ямбом.

В год первого юбилея Октября, подводя, как тогда казалось, лишь предварительные итоги дебатов вокруг направления, которое должна была принять культурная революция, Сергей Третьяков с иронией отмахивается от «ожиданий пришествия» «красного Гомера» и «красного Толстого», которые бы наде-

---

история поисков утраченного времени завершилась в новой столице победившего пролетариата. Злая историческая ирония заключается в том, что цепочка случайностей, которая на уровне сатирического сюжета привела героев романа к трагической концовке, на уровне социокультурной фабулы выглядит как неизбежный финал революционной диалектики: содержание (брильянты) старых форм (стульев) снимается в новом синтезе (построенном на вырученные от продажи брильянтов доме культуры железнодорожников), по необходимости унаследовавшем сублимированные формы старой культуры (не только в перспективе победы рапповской программы «учебы у классиков», но и в своих непосредственных архитектурных формах: действительно в 1927 году построенный в Москве Центральный дом культуры железнодорожников был спроектирован архитектором А.В. Щусевым в стиле нарышкинского барокко). Трагический финал героев романа оркестрован фарсом культурной реставрации. Так что в год революционного юбилея, когда был построен этот барочный дом пролетарской культуры, воевать нужно было именно с «мебелью», подобно Троянскому коню таящей в себе скрытого врага, — наследие дореволюционного прошлого.

лили новую социальную реальность уже апробированной эпической формой. Лефовский критик выстраивает силлогизм, логическая последовательность которого должна была похоронить характерный для РАППа дискурсивный диспозитив, состоящий в механическом переносе законов исторического развития с материального базиса на символическую надстройку. Внутренняя абсурдность реконструируемой Третьяковым цепочки формальных аналогий, проводимых оппонентами из Российской ассоциации пролетарских писателей — «было буржуазное государство — стало пролетарское государство, была буржуазная промышленность — стала пролетарская промышленность, было буржуазное искусство — стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой — станет пролетарский Толстой» [Третьяков 1927а: 34—35] — должна была обнаруживаться благодаря ее доведению до логического конца, где эта механистическая оптика («молодецкий параллелизм», как называет ее Третьяков) обнажала бы свое слепое пятно, — «пролетарскую церковь или пролетарского царя» [Там же: 35], приходящих на смену своим буржуазным предшественникам. Абсолютно точно определив логическую закономерность, — согласно которой революционный переход, осознаваемый как простая смена классовой принадлежности прежних социальных институтов и художественных форм, неизбежно приводит к возникновению на месте прежней — «пролетарской церкви», Третьяков ошибся в том, что не допускал самой возможности ее воссоздания на уровне закономерности исторической. Он считал, что, указывая на логическую перспективу данной цепочки отождествлений, он подрывает основы ее исходного аргумента (абсурдность фигуры «пролетарского царя» должна была сделать очевидной и абсурдность фигуры «пролетарского Толстого»). Однако история распорядилась иначе, утвердив верность диагноза, но отклонив его критическую/клиническую составляющую. Иными словами, развитие событий реализовало именно тот сценарий, логическая структура которого казалась Третьякову абсурдной по определению. Пришествие «пролетарских Толстых» постепенно обеспечило символическую легитимность и социальную приемлемость фигуры «пролетарского царя», до пришествия которого оставалось всего два года[17].

Пришествию «пролетарского царя» предшествовало рождение «пролетарского святого», — все более сознательные и скоординированные усилия идеологического аппарата партии, направленные на идеологическую канонизацию Ленина после его смерти [Тумаркин 1997]. Обеспокоенную реакцию на эти усилия можно найти в специальном номере «ЛЕФа», посвященном риторическому анализу языка Ленина. В программном редакционном заявлении, открывающем номер, читаем:

> Ленин все еще наш современник. Он среди живых. Он нужен нам как живой, а не как мертвый. Поэтому — учитесь у Ленина, но не канонизируйте его. Не создавайте культа именем человека, всю жизнь боровшегося против всяческих культов. Не торгуйте предметами этого культа. Не торгуйте Лениным! [ЛЕФ 1924: 4].

17 См.: [Brandenberger, Dubrovsky 1998]. В своих лагерных мемуарах Евгения Гинзбург приводит характерную реакцию своей свекрови, пожилой деревенской женщины, на убийство Кирова: «Такое-то уж было… Царя-то ведь уж убивали… (Она имела в виду ни больше ни меньше как убийство Александра II). В ту пору я еще молоденька была… А только сейчас чегой-то не туды стреляли-то… Ведь у нас нынче царем-то не Киров, а Сталин» [Гинзбург 1991: 20].

Уже ближайшее будущее показало, что эти призывы не были услышаны. Живой авторитет Ленина стремительно превращался в ключевой элемент политических ритуалов, мультимедиальная иконография его образа стал обязательной и привычной частью символического ландшафта советской повседневности, что сразу бросалось в глаза приезжающим в Россию сторонникам левых идей: «Культ изображений Ленина принял здесь необъятные размеры», — писал Беньямин в своем дневнике [Беньямин 2012в: 80]; представители британских профсоюзов были еще более критичны, отмечая, что в будущем Ленин может быть даже «причислен к лику святых» (цит. по: [Buck-Morse 1989: 386]). Двусмысленность этих постреволюционных культурных сдвигов, — в которых стремление к радикализации революционного порыва приводило не только к отрицанию старых форм, но и к дальнейшему прокручиванию революционного барабана, возвращающему их в превращенном и даже усиленном виде, — делала будущее разворачивающихся социокультурных преобразований открытым: «Москва, какой она предстает на сегодняшний день, позволяет распознать в схематичном виде все возможные развития событий, и в первую очередь те, что ведут к успеху или поражению революции» (из письма Вальтера Беньямина Мартину Буберу от 23 февраля 1927 года [Benjamin 1966: 443]); «Во что в итоге выльется [революция] в России, предсказать невозможно. Может быть, из нее выйдет настоящее социалистическое общество, а может, быть что-то совершенно иное» (из письма Беньямина Юле Кон-Радт от 26 декабря 1926 года [Ibid.: 439]).

В этом смысле риторический сдвиг, поэтическая деформация языка революции, возвращающая его к, казалось бы, отвергнутой дореволюционным эстетическим и риторическим нормам, предшествовали реставрации самодержавно-имперских политических форм и институтов и в определенном смысле подготавливали ее наступление, вырабатывая узнаваемый язык ее выражения. Характерный пример стилистически легитимного дискурса о революции, удостоверенного публикацией в газете «Известия» (на тот момент печатного органа ЦИК), можно найти в воспоминаниях театрального деятеля и балерины Викторины Кригер (1896—1978), включенных в официальную юбилейную подборку, посвященную революционным событиям в Петрограде и Москве. Революционный мемуар, поданный à la art nouveau, изображал уличные бои в Москве, обращаясь к образу горящего дома, освещавшего улицу, «подобно гигантскому прожектору»:

> Медленно, медленно падали балконы… Корчились куски железа, заворачиваясь папиросными бумажками, извивались змеиными хвостами остатки крыш… Падали стены, превращенные в тончайшие кружева. Выли, свистели в пламенной пляске ажурные лестницы, взмывали ввысь, как пушинки, и падали стремглав, притянутые силой земли [Кригер 1927].

Эта революционная сценография, заменившая пушки на пушинки и организованная по всем классическим канонам Большого театра, отсылала скорее к «Танцу снежинок» из балета П.И. Чайковского «Щелкунчик», чем к языку новой пролетарской культуры. Сплетя этот воздушный, кружевной и ажурный, орнамент памяти о революции, вдохновленная свидетельница зари «новой эры» (Кригер) завершала свое обращение к событиям десятилетней давности так: «Надо в жизни гореть, надо чувствовать ее ритм, ее современность» [Там же]. Комментируя этот фрагмент воспоминаний в своей книге, посвященной формированию советского нарратива об Октябре, Фредерик Корни отмеча-

ет: «...это разрушение хрупкого... бытового порядка резко контрастировало с конструктивным потенциалом энергии, которую Октябрь разбудил в людях» [Corny 2004: 183]. Однако в интересующей нас перспективе важнее отметить не различие между «хрупкостью бытового порядка» и «конструктивным потенциалом энергии», рожденной Октябрем, но различие между «хрупкостью» стиля и «суровостью» предмета изображения, который, казалось бы, должен был задавать иной дискурсивный, риторический регистр (разрыв между *memoria* и *elocutio* в терминах классической риторики). Чувство постреволюционной современности, которому присягает советская балерина, артикулировано так, будто никакой революции не было. Этот порхающий ритм новой жизни, не просто заданный в частных воспоминаниях Кригер, но подхваченный в юбилейном номере центральной газеты «Известия», незаметно — на уровне риторики — сшивал стиль Belle Époque и социальный подъем новой жизни, так что «пролетарский балет» приходил на смену балету императорскому, даже не переобувшись (словно повторив историю с особняком балерины Матильды Кшесинской, — известной своими отношениями с будущим Николаем II и другими великими князьями, — который после Февральской революции был занят ЦК РСДРП(б), а также газетой «Правда»).

Ровно через тридцать лет после выхода статьи Сергея Третьякова другой проницательный критик, не менее чувствительный к связям между поэтическим стилем и политическим режимом, Андрей Синявский, напишет работу «Что такое социалистический реализм» (1957), в которой наметит траекторию внутреннего перерождения советского искусства как постепенное угасание породившей его революционной энергии, как движение от романтического новаторства и эксперимента, гротеска и фантастики к идейной нормативности и художественному консерватизму, характерным для (известной своим *риторизмом*) поэтики классицизма. «Река искусства покрылась льдом классицизма. Как искусство более определенное, рациональное, телеологическое, он вытеснил романтизм» [Синявский 1988: 53][18]. Следя за изменением стилистического строя, Синявский указывает именно на те сдвиги дискурсивного тезауруса советской культуры, которые одинаково значимы как для «литературной эволюции», так и для социально-политического перелома рубежа 1920—1930-х годов:

> Начиная с 30-х гг. окончательно берет верх пристрастие к высокому слогу и в моду входит та напыщенная простота стиля, которая свойственна классицизму. Все чаще наше государство именуется «державой», русский мужик — «хлеборобом», винтовка — «мечом» [Там же: 54].

Критик описывает практики социальной дисциплины как культурную (риторическую) нормализацию, как приобщение к высоким образцам аристократического классицизма, имитируемым с поправкой на контекст, выдвинувший на

18 Эти же тенденции уже были диагностированы Борисом Эйхенбаумом, написавшем об этом в своем дневнике за десятилетие до эссе Синявского. См.: «Вчера написал для “Вечернего Ленинграда” рецензию о повести Л. Борисова “Волшебник из Гель-Гью” (об А.С. Грине). Думаю, что не напечатают (Эйхенбаум не ошибся. — *И.К.*). Скрытая тема статьи — куда идет искусство и литература? Не к “классицизму” ли? Общие установленные нормы, при которых личность художника безразлична, темы величия государства, сентиментальные моменты — не к этому ли идет дело?..» (запись в дневнике от 1 апреля 1946 года; цит. по: [Крюков 2007: 11].

историческую сцену новые когорты приобщающихся. Пример, приводимый Синявским в качестве иллюстрации к его тезису, трудно не процитировать целиком:

> Под белым потолком искрилась нарядная люстра, словно льдинками, прозрачными стеклянными подвесками… Высокие серебристые колонны подпирали ослепительно белый купол, унизанный монистами электрических лампочек… На сцене у глянцевитого крыла рояля стоял в сером костюме Ракитин — голубой струей стекал на его грудь галстук (Елизар Мальцев, «От всего сердца», 1948; цит. по: [Там же: 55—56]).

Вы думаете, что Елизар Мальцев «от всего сердца» вводит на сцену модного тенора, приглашенного выступить в дворянском собрании или на балу у губернатора? Нет, перед нами партийный работник, зашедший в районный дом культуры. Меняется не только риторический регистр, переносящий новую социалистическую реальность в дореволюционное прошлое, реставрирующий Ancien Régime как на уровне стиля, так и на уровне режима повседневности и ценностных установок. Изменение риторической инструментовки приводит к концептуальному переосмыслению прежнего словаря романтической (в терминах Синявского) революционной культуры. «Лампочки Ильича», прежде образующие «электрический скелет хозяйства» [Кржижановский 1921: 9], теперь «словно льдинки» сплетены в прозрачные монисто, подсвечивающие «серебристые колонны». «Голубые струи» отсылают уже не к водосбросам Волховстроя или Днепрогэс, а к галстукам партийцев. Крыло перестает быть частью летательного аппарата, орнитоптер Татлина уже не летает, превратившись в рояль, авангард исчезает под начищенной до глянца поверхностью классики[19].

Горящее сердце горьковского Данко, вдохновлявшего романтическую фазу революционной культуры, перестав биться в новую историческую эпоху (пусть и форсированного, но планового) строительства социализма «в одной отдельно взятой стране», оказалось немедленно гальванизировано соцреализмом и стало равномерно стучать в груди председателя партийной организации завода, фабрики или колхоза, подчиняясь задачам, поставленным перед ним партией и правительством. Наличие структурного центра, ко второй половине 1940-х уже прочно занятого символической фигурой «пролетарского царя», превращало приведенный выше пример в одобряемый государством образец стиля, воспроизводимый на уровне массового публичного дискурса в таких идиоматических конструкциях, как «рабочая аристократия», «рабочая династия», «знатный сталевар», идейная кентавричность и политическая оксюморонность которых уже никем не замечалась, будучи автоматизированной узусом новой риторической эпохи «готового слова».

---

19 В 1949 году этот роман получит Государственную премию, годом позже по нему будет написана опера (муз. Г. Жуковского), пьеса (совместно с Н. Венкстерн) и выйдет фильм «Щедрое лето» (реж. Б. Барнет). Классический, если не сказать классицистический, язык этого колхозного романа стал итогом риторической интерпелляции его автора — выходца из крестьянской староверской семьи, родившегося в Бурятии, отучившегося в школе в столице Алтайского края, переехавшего в Москву в середине 1930-х годов, поступившего в Библиотечный, а затем и в Литературный институт, благодаря которому и обрел свой голос, лишь подчеркнутой старательностью выговора выдающий в нем постколониальную имитацию господствующего языка прежней культурной метрополии (классической русской литературы XIX века).

Библиография / References

[Беккер 1928] — *Беккер М.* Писатель за работой. М.: Изд-во Всероссийского общества крестьянских писателей, 1928.

(*Bekker M.* Pisatel' za rabotoy. Moscow, 1928.)

[Беньямин 2004] — *Беньямин В.* Сюрреализм: последняя моментальная фотография европейской интеллигенции / Пер. с нем. Е. Крепак // Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе. СПб.: Symposium, 2004. С. 263—283.

(*Benjamin W.* Der Surrealismus [Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz] // Benjamin W. Maski vremeni. Esse o kul'ture i literature. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)

[Беньямин 2012а] — *Беньямин В.* Автор как производитель / Пер. с нем. Б. Скуратова, И. Чубарова // Беньямин В. Учение о подобии: медиаэстетические произведения. М.: РГГУ, 2012. С. 133—161.

(*Benjamin W.* Der Autor als Produzent // Benjamin W. Uchenie o podobii: mediaesteticheskie proizvedeniya. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Беньямин 2012б] — *Беньямин В.* Москва / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 2012. С. 212—250.

(*Benjamin W.* Moskau // Benjamin W. Moskovskiy dnevnik. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Беньямин 2012в] — *Беньямин В.* Московский дневник / Пер. с нем. С. Ромашко // Беньямин В. Московский дневник. М.: Ad Marginem, 2012. С. 13—194.

(*Benjamin W.* Moskauer Tagebuch // Benjamin W. Moskovskiy dnevnik. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Воронский 1924] — *Воронский А.* Искусство и жизнь. М.; Пг.: Артель писателей «Круг», 1924.

(*Voronskij A.* Iskusstvo i zhizn'. Moscow; Petrograd, 1924.)

[Воронский 1927] — *Воронский А.* Об искусстве писателя // Как и над чем работать писателю. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927. С. 1—33.

(*Voronskij A.* Ob iskusstve pisatelya // Kak i nad chem rabotat' pisatelyu. Moscow; Leningrad, 1927.)

[Воронский 1928] — *Воронский А.* Искусство видеть мир. М.; Пг.: Артель писателей «Круг», 1928.

(*Voronskij A.* Iskusstvo videt' mir. Moscow; Petrograd, 1928.)

[Гинзбург 1991] — *Гинзбург Е.* Крутой маршрут. Хроника времен культа личности. М.: Книга, 1991.

(*Ginzburg E.* Krutoy marshrut. Khronika vremen kul'ta lichnosti. Moscow, 1991.)

[Гофман 1931] — *Гофман В.* Слово оратора (Риторика и политика). Л.: Изд-во писателей, 1931.

(*Gofman V.* Slovo oratora (Ritorika i politika). Leningrad, 1931.)

[Добренко 1999] — *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

(*Dobrenko E.* Formovka sovetskogo pisatelya. Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury. Saint Petersburg, 1999.)

[Заламбани 2006] — *Заламбани М.* Литература факта. От авангарда к соцреализму / Пер. с итал. Н.В. Колесовой. СПб.: Академический проект, 2006.

(*Zalambani M.* La morte del romanzo Dall'avanguardia al realismo socialista. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)

[Женетт 1998а] — *Женетт Ж.* Риторика и образование / Пер. с фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 263—278.

(*Genette G.* Rhétorique et enseignement // Genette G. Figury: Raboty po poetike: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1998. P. 263—277. — In Russ.)

[Женетт 1998б] — *Женетт Ж.* Сокращенная риторика / Пер. в фр. С. Зенкина // Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1998. С. 16—36.

(*Genette G.* La rhétorique restreinte // Genette G. Figury: Raboty po poetike: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1998. P. 16—36. — In Russ.)

[Ильинский 1928] — *Ильинский Ф.* Постройка пьесы (Беседы по драматургии). М.: Изд-во Всероссийского общества крестьянских писателей, 1928.

(*Il'inskij F.* Postroyka p'esy (Besedy po dramaturgii). Moscow, 1928.)

[Ильф, Петров 2015] — *Ильф И., Петров Е.* Двенадцать стульев. М.: Флюид, 2015.

(*Il'f I., Petrov E.* Dvenadtsat' stul'ev. Moscow, 2015.)

[Как и над чем работать... 1927] — Как и над чем работать писателю. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927.

(Kak i nad chem rabotat' pisatelyu. Moscow; Leningrad, 1927.)

[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: Сборник статей / 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 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 2019] — *Калинин И.* Культурная революция, советский субъект и порядок дискурса // Логос. 2019. № 2. С. 221—251.
(*Kalinin I.* Kul’turnaya revolyutsiya, sovetskiy sub”-ekt i poryadok diskursa // Logos. 2019. No. 2. P. 221—251.)
[Кржижановский 1921] — *Кржижановский Г.* Об электрификации. Речь на VIII Съезде Советов. М.: Гос. изд-во, 1921.
(*Krzhizhanovskij G.* Ob elektrifikacii. Rech’ na VIII S”ezde Sovetov. Moscow, 1921.)
[Кригер 1927] — *Кригер В.* Октябрь // Известия. 1927. 4 ноября.
(*Kriger V.* Oktyabr’ // Izvestiya. 1927. November 4.)
[Крюков 2007] — *Крюков А.С.* Пока я объявлен живым // Эйхенбаумовские чтения — 6. Воронеж: Изд-во ВГПУ, 2007. С. 5—17.
(*Kryukov A.S.* Poka ya ob”yavlen zhivym // Eykhenbaumovskie chteniya — 6. Voronezh, 2007. P. 5—17.)
[Лахманн 2001] — *Лахманн Р.* Демонтаж красноречия. Риторическая традиция и понятие поэтического / Пер. с нем. Е. Аккерман, Ф. Полякова. СПб.: Академический проект, 2001.
(*Lachmann R.* Die Zerstorung der schonen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen. Saint Petersburg, 2001. — In Russ.)
[ЛЕФ 1924] — Журнал Левого фронта искусств. 1924. № 1.
(Zhurnal Levogo fronta iskusstv. 1924. No. 1.)
[Ленин 1974] — *Ленин В.И.* Доклад о задачах советской власти // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 55 т. Т. 35. М.: Изд-во политической литературы, 1974. С. 2—3.
(*Lenin V.I.* Doklad o zadachakh sovetskoy vlasti // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 55 vols. Vol. 35. Moscow, 1974. P. 2—3.)
[Литература факта 1929] — Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929.
(Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhaka. Moscow, 1929.)
[Михайлов 1997] — *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997.
(*Mihajlov A.V.* Yazyki kul’tury. Moscow, 1997.)
[Перцов 1929] — *Перцов В.* Культ предков и литературная современность // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / Под ред. Н.Ф. Чужака. М.: Федерация, 1929. С. 151—165.
(*Percov V.* Kul’t predkov i literaturnaya sovremennost’ // Literatura fakta. Pervyy sbornik materialov rabotnikov LEFa / Ed. by N.F. Chuzhaka. Moscow, 1929. P. 151—165.)
[Перцов 1931] — *Перцов В.* О чем и как писать рабочему писателю. М.; Л.: ГИХЛ, 1931.
(*Percov V.* O chem i kak pisat’ rabochemu pisatelyu. Moscow; Leningrad, 1931.)
[Попов 2022] — *Попов С.* Виктор Шкловский в 1920-е годы: литературный эксперимент, критическая теория, проект «пролетарской риторики»: Магистерская дис. СПб., 2022.
(*Popov S.* Viktor Shklovskiy v 1920-e gody: literaturnyy eksperiment, kriticheskaya teoriya, proekt “proletarskoy ritoriki”: Master thesis. Saint Petersburg, 2022.)
[Сандомирская 2022] — *Сандомирская И.* Past Discontinuous. Фрагменты реставрации. М.: Новое литературное обозрение, 2022.
(*Sandomirskaya I.* Past Discontinuous. Fragmenty restavratsii. Moscow, 2022.)
[Синявский 1988] — *Синявский А.* Что такое социалистический реализм. Париж: Синтаксис, 1988.
(*Sinyavskij A.* Chto takoe sotsialisticheskiy realizm. Paris, 1988.)
[Синявский 2002] — *Синявский А.* Основы советской цивилизации. М.: Аграф, 2002.

(*Sinyavskij A.* Osnovy sovetskoy tsivilizatsii. Moscow, 2002.)

[Ставский 1932] — *Ставский В.* Как консультировать очерк (Заметки из опыта работы) // Художественная литература. 1932. № 4. С. 7—23.

(*Stavskij V.* Kak konsul'tirovat' ocherk (Zametki iz opyta raboty) // Khudozhestvennaya literatura. 1932. No. 4. P. 7—23.)

[Сурков 1931] — *Сурков А.* Призыв ударников // На литературном посту. 1931. № 1. С. 35—51.

(*Surkov A.* Prizyv udarnikov // Na literaturnom postu. 1931. No. 1. P. 35—51.)

[Татлин 1929] — *Татлин В.* Художник: организатор быта // Рабис. 1929. № 48 (25 ноября). С. 6.

(*Tatlin V.* Khudozhnik organizator byta // Rabis. 1929. No. 48 (November 25). P. 6.)

[Татлин 1930] — *Татлин В.* Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам // Рабис. 1930. № 15 (14 апреля). С. 9—10.

(*Tatlin V.* Problema sootnosheniya cheloveka i veshchi. Ob"yavim voynu komodam i bufetam // Rabis. 1930. No. 15 (April 14). P. 9—10.)

[Тверской 1930] — *Тверской В.* Как работать писателю. М.: Недра, 1930.

(*Tverskoj V.* Kak rabotat' pisatelyu. Moscow, 1930.)

[Третьяков 1927а] — *Третьяков С.* Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. 1927. № 1. С. 34—38.

(*Tret'yakov S.* Novyy Lev Tolstoy // Novyy LEF. 1927. No. 1. P. 34—38.)

[Третьяков 1927б] — *Третьяков С.* Кино к юбилею // Новый ЛЕФ. 1927. № 10. С. 27—31.

(*Tret'yakov S.* Kino k yubileyu // Novyy LEF. 1927. No. 10. P. 27—31.)

[Тумаркин 1997] — *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в советской России / Пер. с англ. С. Сухарева. СПб.: Академический проект, 1997.

(*Tumarkin N.* Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia. Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)

[Фуко 1996] — *Фуко М.* Порядок дискурса / Пер. с фр. С. Табачниковой // Фуко М. Воля к истине. По ту сторону знания, власти и сексуальности. М.: Магистериум, Касталь, 1996. С. 47—97.

(*Foucault M.* L'Ordre du discours // Foucault M. Volya k istine. Po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Moscow, 1996. P. 47—97. — In Russ.)

[Шкловский 1929] — *Шкловский В.* Техника писательского ремесла. М.; Л.: Огонек, 1929.

(*Shklovskij V.* Tekhnika pisatel'skogo remesla. Moscow; Leningrad, 1929.)

[Шкловский 1966] — *Шкловский В.* Zoo, или Письма не о любви (1923) // Шкловский В. Жили-были. М.: Советский писатель, 1966. С. 165—257.

(*Shklovskij V.* Zoo, ili Pis'ma ne o lyubvi (1923) // Shklovskiy V. Zhili-byli. Moscow, 1966. P. 165—257.)

[Шкловский 1985] — *Шкловский В.* Разговор с друзьями // Шкловский В. За 60 лет. Работы о кино. М.: Искусство, 1985. С. 381—394.

(*Shklovskij V.* Razgovor s druz'yami // Shklovskij V. Za 60 let. Raboty o kino. Moscow, 1985. P. 381—394.)

[Althusser 2014] — *Althusser A.* Ideology and Ideological State Apparatuses // Althusser A. On the Reproduction of Capitalism / Transl. by G.M. Goshgarian. London; New York: Verso, 2014. P. 232—273.

[Barthes 1970] — *Barthes R.* L'ancienne rhétorique [Aide-mémoire] // Communications. 1970. Vol. 16. Recherches rhétoriques. P. 172—223.

[Benjamin 1966] — *Benjamin W.* Gesammelte Briefe: 6 Bde. Bd. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1966.

[Brandenberger, Dubrovsky 1998] — *Brandenberger D.L., Dubrovsky A.M.* "The People Need a Tsar": The Emergence of National Bolshevism as Stalinist Ideology, 1931—1941 // Europe-Asia Studies. 1998. Vol. 50. No. 5. P. 873—892.

[Buck-Morse 1989] — *Buck-Morse S.* The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 1989.

[Corny 2004] — *Corny F.C.* Telling October and the Making of the Bolshevik Revolution. Ithaca; London: Cornell University Press, 2004.

[Kotkin 1995] — *Kotkin S.* Magnetic Mountain: Stalinism as Civilization. Berkeley: University of California Press, 1995.

[Ong 1982] — *Ong W.J.* Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London; New York: Routledge, 1982.

[Timasheff 1946] — *Timasheff N.* The Great Retreat: The growth and decline of communism in Russia. New York: Dutton & Co, 1946.

Ольга Давыдова, Лариса Муравьева

Риторика манипуляции:

ВИЗУАЛЬНЫЙ СТОРИТЕЛЛИНГ В КОМИКСАХ ЛИВ СТРЁМКВИСТ

Olga Davydova, Larissa Muravieva

The Rhetoric of Manipulation: Visual Storytelling in Comics by Liv Strömquist

Ольга Давыдова (СПбГУ, старший преподаватель факультета свободных искусств и наук; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

Лариса Муравьева (независимый исследователь; кандидат филологических наук) larissa.muravieva@gmail.com.

Ключевые слова: сторителлинг, визуальный сторителлинг, нарратив, комикс, Лив Стрёмквист

УДК: 76.01+82.01/.09+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_46

Настоящая статья представляет собой аналитику стратегий сторителлинга, характерных для современных комиксов. Очерчивая границы понятий «сторителлинг», «нарратив», «монстрация», авторы статьи демонстрируют, как перераспределение отношений между рассказом и показом становится не столько инструментом повествования, сколько риторической конструкцией. Вскрывая манипулятивный потенциал стратегий такого рода, авторы предлагают посмотреть на сторителлинг как на механизм создания семиологических удвоений и инверсий, что, в свою очередь, позволяет описать риторические механизмы сторителлинга как элементы конструирования мифа (в понимании Ролана Барта). Объектом исследования выступают комиксы современной шведской художницы Лив Стрёмквист, представляющие собой не единственный, но примечательный пример риторического высказывания, претендующего на деконструкцию мифа и достоверность высказывания о действительности. На деле же эти работы оказываются тем же, что сами и критикуют: манипулятивным конструктом.

Olga Davydova (PhD; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) ol.davydova@inbox.ru.

Larissa Muravieva (PhD; Independent Researcher) larissa.muravieva@gmail.com.

Key words: storytelling, visual storytelling, narrative, comics, Liv Strömquist

UDC: 76.01+82.01/.09+82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_46

The article represents an analysis of the storytelling strategies that are typical for modern comics. Outlining the boundaries of the concepts of “storytelling”, “narrative” and “monstration”, the authors of the article demonstrate how the redistribution of relations between the story and the show becomes not so much a narrative tool as a rhetorical construction. Revealing the manipulative potential of such a course of strategies, the authors propose to look at storytelling as a mechanism for creating semiological doublings and inversions, which, in turn, allows us to describe the rhetorical mechanisms of storytelling as elements of constructing a myth (in the understanding of Roland Barthes). The object of the study is the comics of the modern Swedish artist Liv Strömquist, which are not the only, but a remarkable example of a rhetorical statement that claims to deconstruct a myth and the authenticity of a statement about reality. In fact, these works turn out to be what they themselves criticize: a manipulative construct.

Разговор о риторике как будто неизбежно требует обращения к речи: ведь именно ораторскому искусству посвящены классические труды по риторике. Однако в структуре коммуникации после пикториального поворота [Mitchell 1994] речь и вербальный язык очевидно утратили свой центральный статус, уступив место другим агентам и медиальным средам. Единство слова и образа,

установленное в «Поэтике» Аристотеля через подчинение всей сферы мимесиса закону Логоса [Рансьер 2007], начинает распадаться и влечет за собой перестройку отношений между рассказом и показом. Тем не менее вербальное и визуальное, вступая в новые отношения в процессе обмена информацией и означивания, хоть и выполняют коммуникативные функции, действуют принципиально по-разному. Комикс как феномен современной культуры как раз позволяет проблематизировать эти отношения, взглянуть на соотношение показа и рассказа не через осмысление подчинения одного медиа другому, но через их взаимосвязь, которая порождает новые стратегии наррации. Работая на пересечении этих двух медиальных сред, комикс очевидно обладает потенциалом обеих; поэтому необходимо проследить, как сочленение двух разных языков в стратегиях комиксового сторителлинга оборачивается риторической конструкцией — высказыванием, претендующим на истинность и скрывающим свои манипулятивные черты. Объектом нашего исследования выступают комиксы шведской авторки Лив Стрёмквист; предметом оказываются используемые ею риторические стратегии. Риторика Стрёмквист по форме воспроизводит критический дискурс, однако на поверку демонстрирует не столько критический, сколько манипулятивный потенциал. Претендуя на развенчивание болезней современного общества и манипулятивность современной культуры в ее разнообразных проявлениях, визуальные тексты Стрёмквист сами оказываются воплощением той логики, которую пытаются критиковать. Анализируя стратегии визуального сторителлинга, используемые Стрёмквист, мы продемонстрируем манипулятивность ее комиксов. В свою очередь, это позволит в дальнейшем перейти к более объемной задаче анализа мифологизации массового сознания и манипуляции общественным мнением.

Феномен сторителлинга

Термин «сторителлинг» (англ. *storytelling* — «рассказывание историй»), распространившийся в 2000-е годы вслед за «нарративным поворотом», определяет ведущий дискурсивный инструмент в целом ряде прикладных областей современного общества: от менеджмента и маркетинга — до эмоционального капитализма и информационной пропаганды. Кристиан Салмон, автор французского бестселлера «Сторителлинг: машина по производству историй и форматированию сознаний» (2007), убедительно показывает, что сторителлинг занял лидирующие позиции среди прочих дискурсивных механизмов, попутно трансформировав идею нарратива в инструментальную коммерциализируемую модель [Salmon 2007].

Что такое «сторителлинг» и в чем его отличие от «нарратива»? Широкие дефиниции сторителлинга варьируются: от способа создания клиентоориентированных текстов — до практики нарративного производства в любых медиа, включая новые медиа (ср.: «цифровой сторителлинг», «визуальный сторителлинг» и др.). Специалисты трактуют термин более строго. Во-первых, если ориентироваться на этимологию, сторителлинг предполагает *практику рассказывания* истории, *способ создания нарратива* скорее, нежели чем сам нарратив. В этом значении сторителлинг приближен к «наррации» (в понимании Ж. Женетта) — то есть к уровню нарративного производства, однако их

отличает степень прагматической выраженности. Во-вторых, сторителлинг нацелен не только на сам процесс рассказывания, но и на создание определенного рецептивного ответа у аудитории: от должен «вовлечь», «ангажировать», создать устойчивую «эмоциональную связь» между получателем и рассказываемой историей [Ibid.: 29—39]. В этом аспекте сторителлинг является, пожалуй, наиболее распространенной современной риторической практикой, создающей «закрытые тексты» (У. Эко) и манипулирующей рецептивным воображением.

Успешное вхождение феномена «сторителлинга» в современную культуру объясняется его сильнейшим риторическим потенциалом. Действительно, искусство рассказа и риторика тесным образом связаны между собой, поскольку и то и другое предполагает использование языка, логоса, для передачи сообщения с целью убеждения аудитории. При этом сторителлинг обычно мыслится как *инструмент* риторики. Если риторика — это искусство эффективного и убедительного использования языка с целью убедить или повлиять на аудиторию, то сторителлинг становится одним из способов, служащих достижению этой цели. Правда, в отличие от обычных приемов, таких как логические аргументы, эмоциональные паттерны или риторические фигуры, сторителлинг мыслится как автономная дискурсивно-риторическая стратегия, включающая в себя множество частных видовых практик.

Распространенность сторителлинга как эффективного инструмента риторики объясняется когнитивно-рецептивной чувствительностью к историям, которые обладают способностью захватывать воображение и эмоции аудитории, делая ее более восприимчивой к сообщению. Сообщение, организованное в нарративной форме, апеллирует к интеллектуальному и эмоциональному опыту, провоцирует эмпатию и управляет воображением слушающих куда активнее, нежели чем абстрактные или умозрительные построения. Множество авторов, использующих сторителлинг как инструмент для создания коммерческих текстов, публичных выступлений или подкастов, подмечают в первую очередь именно степень эмоционального воздействия на реципиентов через задействование иммерсивности и эмпатии [Галло 2021; Макки 2012; Greatbatch, Clark 2005]. Помимо этого, нарративный дискурс обладает конструктивным потенциалом к пересборке сообщения, ориентированного на тот или иной прагматический контекст. Как замечает Н. Жиру,

> сила повествования заключается в его способности фиксировать сложные переживания, которые объединяют чувства, разум, эмоции и воображение в плотную структуру, которую можно реконструировать, начиная с любой из ее частей [Giroux 2006: 41].

Этот мощный рецептивный эффект со временем стал одной из основных причин невероятного подъема сторителлинговых практик в пространствах, далеких от сугубо художественных. И именно это привело к тому, что в мире менеджмента и маркетинга в 2000-е годы сторителлинговый подход вытеснил все прочие риторические стратегии. «Менеджмент-сторителлинг», «организационный сторителлинг» и «диджитал-сторителлинг» стали одними из наиболее востребованных прикладных дисциплин, позволяющих обеспечивать продвижение продуктов, воздействуя на эмоции пользователей, или артикулировать жизнь брендов и компаний, рассказывая их «успешные истории». Как замечает К. Салмон,

> инструментальное использование нарратива в целях управления или контроля... приводит к отрицанию фикционального контракта (который позволяет отличить реальность от вымысла и приостановить недоверие читателя на время повествования), навязывая «читателям», превращенным в подопытных кроликов, то, что менеджмент называет «отслеживаемыми экспериментами», то есть поведение, подчиненное экспериментальным протоколам [Salmon 2007: 12].

Именно поэтому мы наблюдаем столь беспрецедентный интерес к феномену нарративов не только в аспекте их производства, функционирования и интерпретации, но и с точки зрения их инструментального использования в различных культурных практиках.

Если в конце XX века в гуманитарных науках случился «нарративный поворот» [Брокмейер, Харре 2000], принявший форму «нарративного империализма» [Phelan 2005], то в 2000-х он перерос в «сторителлинговый поворот», перехлестнувший границы не только гуманитарных наук, но и в целом теоретического ландшафта. В отличие от «нарратива», «сторителлинг» перестал быть сугубо научным термином, описывающим тип дискурса, и стал повсеместно используемым инструментом, обнаружившим прикладной потенциал в целом спектре общественных явлений. Сторителлинг ставит акцент на том, каким образом нарративы могут быть использованы в различного рода дискурсах. Спектр применения сторителлинга как инструмента действительно беспрецедентен: от формирования и распространения идеологий — до продвижения товаров в коммерческих целях. В качестве риторического инструмента сторителлинг становится способом эффективной коммуникации, зачастую манипулятивной по своему характеру, а о широте его коммерческого распространения свидетельствуют не только книжные полки, переполненные пособиями об успешном создании историй, но также появление особой профессии «коучей» и «гуру сторителлинга», которых в 2000—2010-х годах начали активно нанимать крупные корпорации [Salmon 2007: 65—69].

Манипулятивный потенциал сторителлинга: конструирование мифа

Распространившееся в современной культуре представление о сторителлинге как о риторической практике предполагает обращение к современной интерпретации понятия «риторика». Важной характеристикой риторики становится не только ставшее классическим указание на внеположенность риторических фигур плану содержания высказывания, как у Аристотеля, но и понимание риторики как жеста распределения образов, запускающих рецептивное воображение и эмоциональный ответ читателя. Сторителлинг представляет собой определенную форму, структуру высказывания. Здесь, на наш взгляд, и располагается тот сдвиг, который можно маркировать в том числе в современных комиксах. Этот сдвиг связан с перераспределением отношений между показом и рассказом, содержанием и формой, сторителлингом и нарративом. Это смещение прямо описывает Ролан Барт во второй части своей знаменитой работы «Мифологии»: «Схема становится носителем значения гораздо легче, чем рисунок, подражание — легче, чем оригинал, карикатура — легче, чем портрет» [Барт 2004: 234].

Так сторителлинг оказывается одним из способов конструирования мифа — в том смысле, в котором это слово понимает Ролан Барт. Французский структуралист описывает миф как «вторичную семиологическую систему», основывающуюся на уже существующих семиологических цепочках: «То, что в первичной системе было знаком (итог ассоциации понятия и образа), во вторичной оказывается всего лишь означающим» [Там же: 239]. Миф как особый способ высказывания тяготеет к *унификации* собственных материалов: они «могут быть исходно разнородными, но, попадая во владение мифа, они сводятся к голой знаковой функции; для мифа все они лишь сырье, все они едины в том, что приведены к чисто языковому состоянию» [Там же]. Миф функционирует как метаязык, он не приближает нас к действительности — хотя постоянно притворяется, что удачно выполняет именно эту задачу. Знаменитый бартовский анализ рекламы продуктов фирмы «Пандзани» [Барт 1989] или обложки журнала «Пари-матч» с юным солдатом, салютующим французскому флагу [Барт 2004: 241] вскрывает присущую мифу двойственность. То, что не должно быть риторическим элементом и потому так не воспринимается, на самом деле уже является знаком, но встраивается в риторическую схему на правах реального, тем самым скрывая схематичность мифологической надстройки и ее работу по удвоению системы значения; поэтому миф так убедителен. Манипулятивность мифа связана с его эффективностью не только в создании, но и в нормализации и укреплении изначально сконструированных, иллюзорных представлений.

> Превращая историю в природу, миф осуществляет экономию: он отменяет сложность человеческих поступков, дарует им эссенциальную простоту, упраздняет всякую диалектику, всякие попытки пойти дальше непосредственной видимости, в организуемом им мире нет противоречий, потому что нет глубины [Там же: 270].

Создавая и одновременно скрывая разрыв между реальностью и ее представлением, миф обеспечивает широкое пространство для манипуляций общественным сознанием (что, собственно, и демонстрирует Ролан Барт в многочисленных примерах в первой части «Мифологий»), ведь реципиент мифа не распознает предъявляемые элементы как сконструированные, иллюзорные или ложные. Не случайно мифологизация сознания описывается как одно из условий манипуляции массовым сознанием в аналитике СМИ [Шиллер 1980], а сама манипуляция, по меткому выражению Мераба Мамардашвили и его соавторов, описывается как «социально организованное принуждение к иллюзии» [Мамардашвили и др. 1972: 63]. Тем не менее миф можно деконструировать, вскрыв элементы системы означивания и продемонстрировав механизмы семиологического удвоения. Именно механизмы удвоения могут стать структурообразующими элементами сторителлинговых стратегий — и в таком случае стоит говорить о манипулятивной риторике, которая прячет саму себя под маской критики, объективной репрезентации или фотографической достоверности.

Лив Стрёмквист: от эстетики DIY к политическому высказыванию

Такой способ сторителлинга, в частности, свойственен комиксам шведской авторки Лив Стрёмквист (род. 1978). Работы этой шведской художницы (а также

радиоведущей и сценаристки) относят к так называемой последней волне шведского комикса, переживающего феминистский бум. Специфика ее подхода состоит в том, что она совмещает в медиасреде комиксов разные дискурсы: научно-теоретический, общественно-критический, художественно-фикциональный. Главные герои ее комиксов — идеи в широком понимании этого слова: идея любви в «Расцветает самая красная из роз» (2019) или идея объективации женского тела в «Плоде познания» (2014), понятия красоты и нарциссизма во «Внутри зеркальной галереи» (2021) или современных отношений и брака в «Чувствах принца Чарльза» (2012). Стрёмквист очевидно нацеливается на болевые точки современности: любовь в эпоху позднего капитализма, феминистская борьба, табуированность проявлений женской телесности. В своих работах художница как будто пытается встать в позицию объективного исследователя, диагноста болезней современности, чтобы дать им критическую оценку. Читатель же комиксов Стрёмквист оказывается в роли слушателя лекции. Ее работы изобилуют отсылками к текстам философов, социологов, психологов и экономистов, в комиксах переплетаются примеры из классической литературы и современного медийного пространства. Художница медиатизирует человеческие отношения, культурные и социальные стереотипы в форме графического сторителлинга и деконструирует их за счет обращения к философским, политическим, социологическим и экономическим концепциям.

Несомненно, Лив Стрёмквист осуществляет экспериментальное исследование пространства комикса, пытаясь представить в этом медиа целостное политическое высказывание. Впрочем, в этом она не является первопроходцем: в одной из наиболее известных метарефлексий о комиксе С. Макклауда размышления о комиксе были преподаны в форме комикса [McCloud 1994], а сама художница отмечает преемственность с альтернативным графическим романом в духе Маржан Сатрапи, тоже обладающим политическим подтекстом[1]. Вместе с тем об особом положении Стрёмквист свидетельствует и неоднозначность в жанровом определении ее творчества в разных странах: так, в Швеции ее работы были отнесены к жанру «гендерных исследований в формате комикса» [Classon Frangos 2020], в то время как во Франции ее произведения характеризуют как «эссе» [Grand d'Esnon 2022]. В России перевод художницы, осуществленный силами издательства «No Kidding Press», подавался как взгляд на «социально-политические проблемы с феминистской и левой перспективы»[2].

Исследователи отмечают, что в самобытной поэтике Стрёмквист важную роль играет традиция «Do it youself»: своего рода кустарной, самодельной стилистики, наследующей фэнзинам и газетной карикатуре [Ibid.: 235—239]. Комиксы Стрёмквист — это черно-белые контрастные изображения, без градаций серого, с редким вкраплением цветовых элементов или разворотов. Уже сама визуальная специфика, отсылающая к карикатуре, заставляет задуматься о том, что в случае комиксов Стрёмквист означивание производится в том

1 *Le Saux L.* Liv Strömquist, une drôle de féministe suédoise //entretien avec Liv Strömquist, BoDoï, 10 décembre 2012 (https://www.bodoi.info/liv-stromquist-une-drole-de-feministe-suedoise (дата обращения: 20.01.2023)).

2 Лив Стрёмквист. Авторка, которая разрушила романтическую любовь, но мы вроде бы даже как-то и не против // https://no-kidding.ru/liv-stromquist (дата обращения: 12.04.2023).

числе (если не в первую очередь) на уровне формальных решений. Сама художница говорит, что «рисует не очень хорошо, что она избегает того, что ей надоедает… предпочитает то, что дается легко и вызывает смех» [Ibid.: 230]. Немаловажно и то, что она придает гораздо большее значение политическому содержанию своей работы, а не ее эстетическому измерению. В интервью Стрёмквист на вопрос о том, важна ли для нее форма (эстетика), отвечает:

> Не очень. Иногда я делаю рисунок, который немного уродлив или который меня не устраивает на 100%, но это нормально. Я не очень хорошо рисую, поэтому изображение, которое получается, не всегда оказывается тем, что я задумала (цит. по: [Grand d'Esnon 2022: 231]).

Зато важным оказывается политическое высказывание, которое авторка к тому же описывает как высказывание критическое, противостоящее господствующему дискурсу и предполагающее множественные интерпретации действительности: «О, это очень важно. Самое главное — не то, что сказанное на 100% "правильно". В одном и том же комиксе я могу изложить кардинально противоположные мнения» [Ibid.].

И в своих интервью, и в своих графических текстах Стрёмквист убеждает читателя в необходимости критики современности и очевидно предлагает свой вариант этой критики. Современный мир для нее перенасыщен мифами (в бартовском понимании этого слова), и она претендует на то, чтобы эти мифы деконструировать. Ее риторика вполне убедительна, однако при более детальном рассмотрении оказывается, что авторка не столько деконструирует существующие мифы, сколько воспроизводит другие, альтернативные. Ее риторические стратегии работают против нее самой, вскрывая предельную манипулятивность высказывания. Итак, ниже мы разберем ряд примеров из комиксов Стрёмквист и попробуем показать, как она манипулирует своими читателями, создавая череду спекулятивных высказываний и блокируя возможность самостоятельной рефлексии.

Визуальный сторителлинг

Наряду с общим пониманием сторителлинга как разновидности риторики, существует и второе значение термина, связанное с узконаправленными стратегиями производства нарративной репрезентации в той или иной семиотической и/или медиальной среде. Так, наряду с «менеджмент-сторителлингом», или «организационным сторителлингом», можно услышать о «вербальном», «визуальном», «кинематографическом», «дигитальном» или даже «трансмедиальном» сторителлинге. В этом значении термин приближен скорее к тому, что можно было бы назвать «языком повествования» в той или иной медиасреде.

К базовым принципам комиксового (визуального, пикториального) сторителлинга[3] относят те элементы «языка комикса», которые могут содержать

3 В теории не устоялось однозначного определения для языка сторителлинга в комиксе. В то время как одни исследователи называют его «комиксовым», другие придерживаются более традиционного определения «визуального» или «пикториального» сторителлинга (см., например: [Baroni 2011; Ryan 2014; Steiner 2004; Wolf 2005a; 2005b]). Дело в том, что основой «визуального сторителлинга» считается способность нарра-

в себе нарративность: секвенциальность (последовательность), композиционную организацию графических элементов («пузыри», «панели» и «канавки»), в отношениях между которыми разворачивается интрига, а также вербальные элементы (диалоги или прямую речь) [Baroni 2011; Goudmand 2013; Groensteen 2011]. Помимо последовательности изображений, нарративность может корениться и в статичном изображении, либо способном развернуться в историю, либо содержащим в себе элементы, отсылающие к разным временным состояниям [Marion 1997; Wolf 2005b].

Специфика авторского стиля Стрёмквист возникает из коллизии «глубинного сторителлинга» как риторической практики, ориентированной на политическое высказывание, и теми приемами визуального сторителлинга, которые она использует в качестве иллюстрации своих идей, но которые на самом деле подрывают риторическое высказывание. Если основной дискурсивный модус ее комиксов ориентирован на аргументацию, то на уровне визуального сторителлинга она обращается к наррации. Если ее риторическое высказывание содержит в себе отсылки к серьезным общественно-политическим темам — таким, как гендерное равноправие, трансформация брака в позднем капитализме или нарциссизм современного общества, — то иллюстрация этих идей дается в совершенно ином модусе, комическом: она может представить те же самые идеи через курьезные ситуации или карикатурные репрезентации. «Технэ» противоречит «логосу», «визуальный сторителлинг» подрывает «вербальную» (риторическую) составляющую.

Так, читатель комикса «Внутри зеркальной галереи» (2021) знакомится с теорией миметического желания Рене Жирара. Эта теория призвана продемонстрировать положение о том, что в основе желания лежит миметическое подражание желанию Другого. На страницах комикса мы обнаруживаем самого Рене Жирара, изрекающего собственные цитаты, и комментарии нарратора к его теории, представленные в пузырях. Нарратор задается вопросом: «Но ПОЧЕМУ мы желаем того же, чего желают другие? Рене Жирар считает, что человек — существо, которое не ЗНАЕТ, чего хочет»[4]. Рене Жирар словно бы ему отвечает: «Человек — существо, которое не знает, чего хочет». В следующих трех панелях разворачивается микронарратив, иллюстрирующий эту теорию. Мы видим двух персонажей, на одном из которых надета шапка в виде бесформенной желтой кучи. Другой персонаж обращается к нему со словами: «Тоже такую хочу». И, надев точно такую же шапку, добавляет: «Смотри, что у меня! Хи-хи». После этой микроистории идет комментарий нарратора: «Как следствие, индивиду не нужно ПОСТОЯННО придумывать, чего желать, что НЕ МОЖЕТ НЕ РАДОВАТЬ» [Стрёмквист 2021a: 17]. Здесь мы наблюдаем инвертирование серьезной теории комической нарративной экспликацией, нивелирование философского высказывания с помощью визуального сторителлинга.

Обратный пример оппозиции риторического и визуального сторителлинга можно встретить, когда заведомо банальная мысль (например, риторическое

тивизировать статичные изображения (лишенные нарративности) за счет включения их в последовательность. Очевидно, что базовым видом искусства, работающим с последовательностью изображений, является комикс, но не только он: секвенциальность обнаруживается также и в фоторомане, и в «книге художника», и в медиаискусстве.

4 Здесь и далее сохраняется авторское написание фраз или их частей прописными буквами.

восклицание или подытоживание теоретических конструкций) иллюстрируется с помощью сложной медиарепрезентации. Так, в том же комиксе мы читаем страницу, поделенную на два вертикальных квадрата. В верхнем квадрате написано: «Так что, с одной стороны, это положительная и довольно здоровская культурная эволюция». В нижнем — инвертировано: «Но с другой — это довольно отрицательная и грустная культурная эволюция» [Там же: 72]. Идея «перевернутого» контраргумента перекликается с общей интенцией комикса «Внутри зеркальной галереи» искать способы отражений, завороживших современную нарциссическую культуру.

В этих двух примерах кроется ведущий принцип авторской поэтики Стрёмквист (возможно, бессознательный): деконструировать политическое или теоретическое высказывание частными сторителлинговыми практиками. Попробуем выделить ключевые моменты, обеспечивающие эту стратегию.

Принципы сторителлинга в комиксах Лив Стрёмквист

1. Унификация дискурсов

Комиксы Стрёмквист — и весь их корпус, и каждый комикс в отдельности — представляют собой своеобразный жест *унификации* (а, как мы помним, унификация выделялась в качестве важнейшего атрибута мифа по Барту). Например, в комиксе «Расцветает самая красная из роз» Лив Стрёмквист выстраивает нарратив утраты человечеством любви — или, точнее, историю утраты человечеством способности к подлинной чувственности. У комикса есть четкая композиционная структура: названия глав, из которых мы выясняем, как мы утратили любовь и по каким причинам («Я ничего не чувствую», «Исчезновение Другого», «Расцвет рационального выбора», «Расколдованный мир» и т.д.). Стоит оговориться, что местоимение «мы» здесь не случайно: несколько панибратствуя, заигрывая с читателем и предлагая ему мыслить себя исключительно как субъекта позднего капитализма, Стрёмквист фактически лишает этих самых «нас» возможности занять какую-то иную позицию. Кроме того, это обращение представляет собой знаменитый прием «апелляции к публике», широко используемый в публичной риторике, но едва ли релевантный в ситуации социокультурной критики, на которую комиксистка претендует. Впрочем, иногда, вставая в позицию авторитетного спикера, Стрёмквист говорит о себе «я», обеспечивая себе позицию дискурсивной власти.

Еще одна стратегия унификации — это совмещение в рамках одной медиасреды совершенно разных дискурсов. Выбор кейсов, которыми Стрёмквист иллюстрирует свои теоретико-критические положения, никак не обоснован, а ее обращение с источниками можно назвать легкомысленным. Например, один из тезисов Юргена Хабермаса о том, что в условиях капиталистической культуры мы начинаем относиться к себе и к другим как к товару, в комиксе «Чувствах принца Чарльза» сопровождается следующей сноской: «К сожалению, не могу сослаться на источник, потому что у меня нет сил нормально почитать Хабермаса! Он так тяжело пишет :(» [Стрёмквист 2021б: 90]. Иллюстрацией выступает кадр из сериала «Секс в большом городе» с пометкой «*прошу прощения за слишком очевидный пример*». Использование элементов массовой

культуры, апелляция к практикам повседневной коммуникации в мессенджерах (значки :(и *), игривое занижение в сноске — все это, как и местоимение «мы», элементы апелляции к толпе. В целом единство повествования обеспечивается прежде всего визуальной стилистикой, которая к тому же претендует на упрощение. Это единство скрывает переключение между регистрами серьезного и комического. Стрёмквист помещает читателя на своего рода эмоциональные качели, где комическое занижение начинает выполнять функцию аргумента, на самом деле отвлекая читателя от возможности вступить в диалог с теми теоретиками, которых автор выбирает в качестве своей опоры.

Теоретико-критический фокус, декларируемый Стрёмквист в графических текстах, способствует появлению в ее работах еще одной примечательной формы симбиоза: художница сочетает аргументативно-научный и нарративный типы дискурсов. Комиксы артикулируются постановкой риторических вопросов (например, «Некоторые философы и социологи считают, что чувство влюбленности все реже и реже встречается в наше время, но почему же?» [Стрёмквист 2020: 12]), ответы на которые даны в виде вербальных панелей, цитирующих ученых-философов, психологов или социологов, а также в виде серии нарративов, представленных в вербально-визуальной форме. В то время как на «аргументативном уровне» выстраивается научное рассуждение на заданную комиксом тему (например, объяснение того, как выглядят любовные отношения в позднекапиталистическую эпоху), «нарративный уровень» строится по принципу кейсов и рассказывает истории реальных личностей (философов, политиков, героев массовой культуры) или вымышленных персонажей.

Подобная «двухуровневая артикуляция» сторителлинга предполагает четко выраженную иерархию: в то время как аргументативный дискурс выступает — композиционно и риторически — главенствующим в организации комикса, нарративный дискурс оказывается в подчинительной функции: он служит иллюстрацией и пояснением приводимых философских, политических или социологических тезисов. Так, к примеру, в «Чувствах принца Чарльза», иллюстрируя теорию социолога Рэндалла Коллинза о «праве сексуальной собственности», Стрёмквист вводит двух вымышленных персонажей: светловолосого молодого человека, который любит творчество Стива Сем-Сандберга, и темноволосую девушку, которая любит плести макраме. Стрёмквист при этом выстраивает рассказ об их отношениях вокруг контракта о сексуальном праве собственности между двумя свободными индивидами [Стрёмквист 2021б: 72—73].

Нарратив обладает сильнейшим эффектом убеждения (о чем подробно размышляли и исследователи феномена сторителлинга, см., например: [Salmon 2007]). И с комиксом Стрёмквист связан примечательный перформативный эффект: используемые в качестве примера нарративы, вовлекая читателя в конструирование «мира истории» [Herman 2002], не оставляют ему сомнения в истинности декларируемых научных положений. Вместо того чтобы иллюстрировать теоретическое положение, нарратив использует его в качестве закрепляющей функции, манифестируя тем самым однозначность и безапелляционность высказывания художницы.

Этот эффект достигается, в частности, и за счет того, что нарративности в комиксе «больше», чем аргументативности. Обычно нарративность ассоциируется прежде всего с вербальным медиумом, но в комиксах Лив Стрёмквист происходит наоборот: нарративность коренится преимущественно в последо-

вательности изображений (пузырей и панелей), в то время как вербальный медиум берет на себя функцию «научного объяснения» частных историй. А коль скоро Стрёмквист обходится с научными источниками весьма смело (как мы уже видели на примере с Хабермасом), то этот эффект скрывает в себе определенные противоречия. Иными словами, в модусе рецепции происходит иерархическое инвертирование дискурсивных уровней произведения: главенствующий (казалось бы) аргументатив уступает место нарративу, частный кейс выдает себя за абсолютное правило, а теоретическое высказывание безапелляционно подтверждается случайным бытовым или фикциональным примером.

Наряду с этим нарративный материал выполняет еще одну важную функцию: создание эффекта комического, зачастую переходящего в модус сатиры[5]. Эффект комического достигается как на уровне «монстрации» (то есть визуальной организации нарратива в комиксе) [Gaudreault 1988; Groensteen 2011] за счет ритма визуальных фрагментов, комических положений, гипертрофированности и гротеска), так и за счет соположения элементов «высокой» и «массовой» культуры. Так, в «Чувствах принца Чарльза» «оживляются», нарративизируются картины Густава Климта и Фриды Кало. Герои «Поцелуя» обмениваются репликами в пузырях: «Ты для меня — ВСЕ!» — «Да-да, конечно, но скоро мы расстанемся и больше никогда не увидимся, разве что раз в год будем неловко пить кофе». А Диего в объятиях Фриды восклицает: «Лежу тут весь такой классный!!» Таким образом, Стрёмквист перераспределяет ответственность между «серьезным» аргументативным дискурсом и «комическими историями», вследствие чего читатель воспринимает повествование как набор иронических иллюстраций к тезисам философов и ученых, которые за счет двойного разрыва — дискурсивного (аргументативного/нарративного) и регистрового (серьезное/комическое) — не могут не восприниматься как «убедительные доказательства» идей Стрёмквист.

У феномена унификации дискурсов есть и еще один интересный эффект. В частности, интересно обратить внимание на то, как перераспределяется опыт восприятия читателя между вербальной и визуальной составляющими комикса.

В тех эпизодах, где Стрёмквист восстанавливает чужие теории, она почти полностью переходит в режим вербального медиума. Например, пятая глава комикса «Расцветает самая красная из роз» начинается с переложения идей Эриха Фромма из текста «Искусство любить» [Стрёмквист 2020: 86]. В трех разных панелях, каждая из которых посвящена тексту Фромма, философ выглядит одинаково, а его лицо ничего не выражает [Там же] (что в целом довольно-таки редко встречается в комиках Стрёмквист; обычно ее персонажи обладают достаточно красноречивой мимикой). На четвертой панели лицо философа и вовсе закрыто пузырями с текстом. Единство визуального и вербального разрушается, визуальные образы перестают выполнять свою перформативную функцию. Фромм, Иллуз и другие авторы философских, социологических, пси-

5 Как замечает исследовательница шведской литературы Д. Кобленкова, сатира в целом не является приоритетом литературного процесса в Швеции и в XXI веке «перемещается в визуальные виды искусства» [Кобленкова 2015: 100]. Тем симптоматичнее оказывается тот факт, что в комиксах Стрёмквист сатирический модус отыгрывается именно в режиме визуального сторителлинга. Отсутствие опоры на национальную традицию литературной сатиры также частично может объяснять гибридный характер комиксовых стратегий художницы.

хологических работ, принадлежащих пространству академической теории, а не массовой культуры, предъявлены нам в значительной степени в виде своих слов. Даже сама Стрёмквист подтверждает это на одной из страниц комикса: «Наконец-то мы видим лицо Иллуз, после всего, что она сделала для этого комикса» [Там же: 56]. Воплощение теоретиков в виде образов (то есть собственно героев) комикса теряет свое значение. Читатель комикса превращается в читателя теоретического текста, и едва ли можно продолжать говорить о единстве монстрации. Подобные эпизоды как раз и обнаруживают невозможность и несостоятельность той унификации, к которой Стрёмквист методологически стремится. Персонажи-теоретики лишены возможности быть героями комиксов, потому что они не являются в полном смысле слова людьми, они ничего не перформируют, не демонстрируют ни какого-либо поведения, ни мимических реакций. Их изображения остаются пустыми знаками, присутствующими на страницах комиксов скорее по требованию медиасреды. Эти эпизоды демонстрируют провал стратегии Стрёмквист соединить несоединимое: превратить в цельное повествование теоретические размышления и конкретные воплощения человеческих отношений (вымышленные или подлинные).

2. Парадоксы репрезентации

Другим аспектом сторителлинга Лив Стрёмквист оказывается «подрыв» риторики на уровне медиальной репрезентации, то есть за счет специфических для комикса как особого медиума средств и способов организации нарратива. Пожалуй, самым ярким примером этого становится развитие метафоры любви как капиталистической формы отношений в комиксе «Расцветает самая красная из роз». Стрёмквист отталкивается от исследований израильского социолога Евы Иллуз, для которой любовь практически всегда рассматривается как тип отношений, предполагающих товарную эквивалентность (брак, социальная иерархия и т.д.). При этом вне зависимости от того, в какую эпоху развиваются любовные отношения, любовь в ее теории подменяется различными субституциями, в основе которых чаще всего лежит понимание сексуальности как определенной формы обмена. На первый взгляд, Лив Стрёмквист в своем художественном высказывании пытается деконструировать этот подход: изъять любовь из капиталистических отношений, определить ее как нечто принципиально иное.

В частности, отправной точкой размышлений Стрёмквист становится исчезновение Другого; причину этого исчезновения авторка видит в нарциссизме современной эпохи. Неспособность современного человека увидеть другого как Другого подтверждается примером Леонардо Ди Каприо, который меняет подружек одну за одной, не делая между ними различия:

> Леонардо Ди Каприо... не может воспринимать модель из Sports Illustrated как «атопос» — другого человека, — а может только воспринимать этих бикини-моделей как отражения собственного эго, взаимозаменяемые и сравнимые с любым другим отражением [Там же: 22].

Таким образом, фундаментальный по своему содержанию тезис оказывается обоснован одним-единственным примером, к тому же заимствованным из медиакультуры (жизнь и Ди Каприо в том виде, в котором они представлены

в СМИ), что очевидно не может считаться достаточным обоснованием. Грубо говоря, Лив Стрёмквист здесь воспроизводит уже созданный таблоидами миф и вместе с критикой конкретного персонажа осуществляет генерализующее суждение о современности и тем самым натурализацию мифа. Антагонистом современному нарциссичному субъекту выступает Алкивиад из платоновского «Пира», как раз способный увидеть Сократа как Другого: «ОН НЕ ПОХОЖ НИ НА КОГО ИЗ ЛЮДЕЙ, древних или ныне здравствующих» [Там же: 20]. Уже здесь на уровне работы со шрифтами мы можем заметить аффирмативные манипуляции. На страницах 20—21 сразу же бросаются в глаза две фразы: «Он не похож ни на кого из людей» и «в этом и есть суть влюбленности». Эта фраза претендует на то, чтобы быть определением смысла влюбленности; мы снова сталкиваемся с аффирмацией и расширением одного-единственного примера на гораздо более многогранную и фундаментальную проблематику. Следующий ход Стрёмквист — указать на невозможность реализовать этот (как будто бы четко определенный) смысл в современности: заявить о том, что в современную эпоху «атопичность» Другого невозможна. Именно это и происходит на следующей странице. Современная чувственность здесь описана как «плохая» и «невозможная»; так, на странице графически выделена залитая черным цветом панель с белой надписью: «Другого, лишенного инаковости, НЕВОЗМОЖНО ЛЮБИТЬ, его можно только потреблять» [Там же: 22]. Как графические, так и риторические (в выборе слов и интонаций, структуры аргументации) стратегии Стрёмквист предлагают нам логику бинарности. Возможна либо «хорошая», «правильная» любовь, либо ее отсутствие. Логика бинарного кода позволяет противопоставить Алкивиада (который вместе с Бартом, автором «Фрагментов речи влюбленного», оказывается агентом «хорошей», «правильной» любви) и Леонардо Ди Каприо, не способного на различение Другого и как следствие — не способного на чувство. В эту бинарную оппозицию оказываются встроены и современные субъекты. Перед нами череда переживающих сильные эмоции персонажей без имени, разного пола, но примерно одного возраста; они говорят: «Она та самая!», «Таких, как она, больше нет!», «Если я ему не нужен, то для меня больше нет НИКОГО!» [Там же]. Собственно, эти герои говорят именно о том, в чем Стрёмквист современному субъекту отказывает. Читательская идентификация нарушается: либо я представляю собой тех самых «мы», которые говорят: «Ты для меня единственный на белом свете», — и тогда любовь не утрачена, либо я все же оказываюсь нарциссичным персонажем (как Ди Каприо), не способным на чувства. Эти три страницы не выполняют задачу критики нарциссизма; претендуя на критику, они оборачиваются манифестацией невозможности любовного переживания вообще.

Одним из основных источников для Лив Стрёмквист, как уже было замечено, оказываются труды израильского социолога Евы Иллуз. В своих работах исследовательница проводит параллели между историей капитализма и историей романтических отношений [Иллуз 2022а; 2022б]. Так, согласно Иллуз, современные экономические формы капитализма («корпорация, общество с ограниченной ответственностью, международные финансовые рынки и коммерческий договор») отражаются «в представлении о любви как о свободно заключаемых договорных отношениях, которые связаны этическими правилами обязательств, приносят очевидную отдачу и требуют долгосрочных эмоциональный стратегий и инвестиций» [Иллуз 2022б: 40]. Центральной

точкой пересечения между новыми капиталистическими формами и любовными отношениями в современном обществе становится трансформация понятия «выбора», который, по мнению исследовательницы, рассматривается в негативном ключе. В течение последних двухсот лет происходит борьба за свободу, которая воплощается в усовершенствовании искусства «не выбирать». «Выбор не выбирать», реализующийся, к примеру, в стремительном разрыве отношений, нежелании вступать в брак, трансформации понятия сексуальности и проч. — становится фактором, определяющим любовь как тип «негативных отношений» в современном обществе и приводящий к ее утрате.

> Выбор, прежде являвшийся девизом «прочного капитализма», затем превратился в отсутствие выбора, в практику постоянной, сделанной «на ходу» корректировки собственных предпочтений, чтобы не вступать в отношения, не поддерживать их и вообще не связывать себя отношениями, ни экономическими, ни романтическими [Иллуз 2022б: 41].

Вслед за Иллуз Лив Стрёмквист уделяет особое внимание феномену «негативных любовных отношений» в современном обществе и активно его критикует. В своих комиксах она рассматривает целый ряд кейсов из современной массовой культуры, показывая, каким образом размывается понятие любви, и ее превращение в капиталистическую форму отношений: так, реплика принца Чарльза, затруднившегося ответить на вопрос, влюблен ли он в Диану, или история о многочисленных подружках Леонардо ди Каприо, между которыми он не проводит различия, иллюстрирует логику негативных любовных связей в современном социуме, ставших следствием «выбора не выбирать».

Подмена выбора потенциальной *выборностью* (процессуальностью), казалось бы, становится краеугольным камнем критики эмоционального капитализма у Лив Стрёмквист. Однако вместо того чтобы показать, как мог бы работать принцип выбора в медиасреде комикса, Стрёмквист «закрывает» свой текст манипулятивными стратегиями сторителлинга. Она буквально *не оставляет выбора читателю*, навязывая ему представления о формах современной любви как единственно возможных и безусловно данных. Сам способ репрезентации противоречит той капиталистической метафоре, которую художница пытается проблематизировать.

Кульминационная сцена комикса «Расцветает самая красная из роз» связана с историей поэтессы Хильды Дулитл, которая на борту тихоокеанского лайнера пережила «оккультное событие». Выйдя вечером на палубу, она увидела некоего господина, архитектора Питера ван Экка, который снял очки и посмотрел на нее синими глазами. А затем в закатном море они увидели дельфинов, выпрыгивающих из воды и образующих причудливый узор. По воспоминаниям Хильды, никто из остальных пассажиров лайнера в тот вечер не видел дельфинов, а когда она рассказывала о происшествии, ее принимали за сумасшедшую. Эпизод с дельфинами становится для Хильды сверхъестественным, мистическим, *непредставимым* событием, которое неоднократно воспроизводилось в ее последующем творчестве.

Обращаясь к этой истории, Стрёмквист использует ее как контрпример тотальной рационализации в современной эпохе, когда люди разучились чувствовать мистические переживания. Этот феномен комиксистка связывает с «расколдованностью» мира, в котором любовное переживание пытаются объяснить при помощи рациональных и материалистических подходов. И визуально ко-

микс словно бы пытается поддерживать эту историю: черно-белая графика сменяется цветным разворотом с фиолетовыми и голубыми дельфинами на фоне розового закатного солнца [Стрёмквист 2020: 74—75]. Однако эта попытка передать «нерациональное» событие языком комикса обнаруживает собственную эксцессивность: мы сталкиваемся с эксцессом за счет визуального удвоения вербального медиума, вследствие чего эпизод не работает как разрыв нормативной поэтики комикса, а приводит к провалу попытки репрезентации любви как «непредставимого переживания». Кроме того, дальнейший нарратив сменяется черно-белыми статистическими выборками о природе влюбленности, ее продолжительности и взаимосвязи с химическими реакциями.

Приведем еще один пример рассогласованности содержания и медиарепрезентации. Пытаясь описать «конец влюбленности», Стрёмквист наталкивается на отсутствие в мировом искусстве его представлений:

> В истории мирового искусства есть огромное количество изображений покинутой Ариадны… но я не могу найти ни одного изображения Тесея в тот момент, когда он УПЛЫВАЕТ от Ариадны. Ну вот КАК он выглядит, когда покидает остров? КАК вообще изобразить это лицо — лицо человека, который «больше не влюблен»? [Там же: 152].

Следуя логике своих рассуждений, Стрёмквист помещает на страницу три изображения горюющей Ариадны, но даже не пытается изобразить уплывающего Тесея (что в медиасреде комикса реализовать было бы достаточно просто). Отказывая уплывающему от Ариадны Тесею в репрезентации, Стрёмквист снова осуществляет подмену понятий: вместо критики репрезентации, на которую Стрёмквист претендует (плохо, что никто и никогда не рисует Тесея), она сама в своих работах воплощает ту же самую логику. Кроме того, пример Тесея является таким же сингулярным, как и другие примеры Стрёмквист, а ее аналитика этого примера опять грешит генерализацией. В данном случае механизм натурализации мифа можно обнаружить в стратегии репрезентации — точнее, в отказе эту репрезентацию осуществить в отсутствии изображения Тесея. Иными словами, регистрируя формы утраты современностью любви, Стрёмквист не пытается сделать ее объектом репрезентации и частью собственного высказывания, но дублирует логику капиталистического подхода к любви, в рамках которого у этого чувства есть рациональное или материальное объяснение. Тем самым медиальная логика комикса о любви становится частью всеобщего отказа воспринимать ее как нечто не поддающееся репрезентации.

Заключение

Теперь, когда многообразие сторителлинговых стратегий Лив Стрёмквист предстало перед читателем во всем его многообразии, стоит ненадолго вернуться к тому, с чего мы начинали, — к мифу. Один из основных механизмов его действия — унификация разных элементов реальности ради превращения их в знак. Именно это мы и обнаруживаем в комиксах Стрёмквист, что позволяет нам указать на неизбежную риторичность ее суждений. Содержание знака больше не является значимым; он низводится до своей функции — быть элементом самовоспроизводящейся системы обмена. Комикс Стрёмквист воплощает именно логику самовоспроизводимого обмена на всех уровнях: эксцес-

сивность чередуется с опустошенностью, серьезность — с комичностью, теоретический и фикциональный дискурс бесконечно сменяют друг друга. Комиксы Стрёмквист производят своеобразное удвоение и превращают в товар и идеи, принадлежащие социогуманитарному полю, и саму идею критики вообще. Манифестированная в ее интервью «незначимость эстетики» оборачивается мнимой наивностью образа, который выступает словно невинный инструмент для работы критического высказывания. Но едва ли это так; видение само по себе не является невинным, оно всегда разворачивается как результат конвенции, оно всегда является опосредованным той формацией, внутри которой возникает. Критика Стрёмквист проваливается, потому что при детальном анализе обнаруживает свою собственную герметичность — и неспособность выйти за пределы критикуемого дискурса ни на уровне содержания, ни — что гораздо важнее — на уровне стратегий сторителлинга. Манипуляция сознанием реципиента во всем многообразии проявлений этого феномена является непосредственным рецептивным эффектом сторителлинга Лив Стрёмквист.

Библиография / References

[Барт 1989] — *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 297—318.

(*Barthes R.* Rhétorique de l'image // Bart R. Izbrannye raboty: Semiotika: Poetika. Moscow, 1989. P. 297—318. — In Russ.)

[Барт 2004] — *Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004.

(*Barthes R.* Mythologies. Moscow, 2004. — In Russ.)

[Брокмейер, Харре 2000] — *Брокмейер Й., Харре Р.* Нарратив: проблемы и обещания одной альтернативной парадигмы / Пер. с англ. Е.А. Мамчур // Вопросы философии. 2000. № 3. С. 29—42.

(*Brockmeier J., Harré R.* Narrative: Problems and promises of an alternative paradigm // Voprosy filosofii. 2000. No. 3. P. 29—42. — In Russ.)

[Галло 2021] — *Галло К.* Искусство сторителлинга: как создавать истории, которые попадут в самое сердце аудитории / Пер. с англ. Э. Мельник. М.: Бомбора: Эксмо, 2021.

(*Gallo C.* The Storyteller's Secret. Moscow, 2021. — In Russ.)

[Иллуз 2022а] — *Иллуз Е.* Почему любовь ранит? Социологическое объяснение / Пер. с англ. С. Сидоровой. М.; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2022.

(*Illouz E.* Why Love Hurts: A Sociological Explanation Polity. Moscow, 2022. — In Russ.)

[Иллуз 2022б] — *Иллуз Е.* Почему любовь уходит? Социология негативных отношений / Пер. с англ. С. Сидоровой. М.; Берлин: Директмедиа Паблишинг, 2022.

(*Illouz E.* Unloving: A Sociology of Negative Relations. Moscow, 2022. — In Russ.)

[Кобленкова 2015] — *Кобленкова Д.* Шведская сатира XXI века: темы, поэтика, мораль // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2015. № 2(2). С. 99—104.

(*Koblenkova D.* Shvedskaya satira XXI veka: temy, poetika, moral' // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo. 2015. No. 2(2). P. 99—104. — In Russ.)

[Макки 2012] — *Макки Р.* История на миллион долларов: мастер-класс для сценаристов, писателей и не только / Пер. с англ. Е. Виноградова. 4-е изд. М.: Альпина нон-фикшн, 2012.

(*McCee R.* Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Мамардашвили и др. 1972] — *Мамардашвили М.К., Соловьев Э.В., Швырев В.С.* Классика и современность: две эпохи в развитии буржуазной философии // Философия в современном мире. Философия и наука / Ред. Л. Митрохин, Э. Юдин, Н. Юлина. М.: Наука, 1972.

(*Mamardashvili M.K., Solov'ev E.V., Shvyrev V.S.* Klassika i sovremennost': dve epokhi v raz-

vitii burzhuaznoy filosofii // Filosofiya v sovremennom mire. Filosofiya i nauka / Ed. by L. Mitrokhin, E. Yudin, H. Yulina. Moscow, 1972. — In Russ.)

[Рансьер 2007] — *Рансьер Ж.* Разделяя чувственное / Пер. с фр. В. Лапицкого, А. Шестакова. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. (*Rancière J.* Le partage du sensible. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)

[Стрёмквист 2020] — *Стрёмквист Л.* Расцветает самая красная из роз / Пер. со швед. В. Козловской. М.: No Kidding press, 2020. (*Strömquist L.* Den rödaste rosen slår ut. Moscow, 2020. — In Russ.)

[Стрёмквист 2021а] — *Стрёмквист Л.* Внутри зеркальной галереи / Пер. со швед. В. Мельниковой. М.: No Kidding Press, 2021. (*Strömquist L.* Inne i spegelsalen. Moscow, 2022. — In Russ.)

[Стрёмквист 2021б] — *Стрёмквист Л.* Чувства принца Чарльза / Пер. со швед. В. Козловской. М.: No Kidding Press, 2021. (*Strömquist L.* Prins Charles Känsla. Moscow, 2021. — In Russ.)

[Шиллер 1980] — *Шиллер Г.* Манипуляторы сознанием / Пер. с англ. Я. Засурского. М.: Мысль, 1980. (*Schiller G.* Manipulators of Consciousness. Moscow, 1980. — In Russ.)

[Baroni 2011] — *Baroni R.* Le récit dans l'image: séquence, intrigue et configuration // Image [&] Narrative. 2011. No. 12 (1). P. 272—294 (http://www.imageandnarrative.be/index.php/imagenarrative/article/view/136 (accessed: 12.04.2023)).

[Classon Frangos 2020] — *Classon Frangos M.* Liv Strömquist's Fruit of Knowledge and the Gender of Comics // European Comic Art. 2020. Vol. 13. No. 1 (https://www.berghahnjournals.com/view/journals/eca/13/1/eca130104.xml (accessed: 12.04.2023)).

[Gaudreault 1988] — *Gaudreault A.* Du littéraire au filmique. Système du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

[Giroux 2006] — *Giroux N.* «Vers une narration réflexive?» // Le Storytelling. Concepts, outils et applications / Ed. by E. Soulier. Paris: Hermès Sciences Publications, 2006. P. 36—49.

[Goudmand 2013] — *Goudmand A.* Narratologie du récit sériel // Proteus. 2013. No. 6. P. 81—89 (http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus06-10.pdf (accessed: 12.04.2023)).

[Grand d'Esnon 2022] — *Grand d'Esnon A.* Enjeux d'une esthétique mineure dans les essais de bande dessinée de Liv Strömquist // L'essai médiatique / Ed. by I. Langlet, C. Conant-Ouaked Champs sur Marne: LISAA éditeur, 2022. P. 229—249.

[Greatbatch, Clark 2005] — *Greatbatch D., Clark T.* Management Speak Why We Listen to What Management Gurus Tell Us. London: Routledge, 2005.

[Groensteen 2011] — *Groensteen T.* Bande dessinée et narration. Paris: Presses universitaires de France, 2011.

[Herman 2002] — *Herman D.* Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

[Marion 1997] — *Marion P.* Les images racontent-elles? Variations conclusives sur la narrativité iconique // Recherches en communication. 1997. No. 8. P. 129—148.

[Mitchell 1994] — *Mitchell W.J.T.* Picture Theory. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

[McCloud 1994] — *McCloud S.* Understanding Comics: The Invisible Art. New York: Harper Perennial, 1994.

[Phelan 2005] — *Phelan J.* Editor's Column: Who's Here? Thoughts on Narrative Identity and Narrative Imperialism // Narrative. 2005. Vol. 13. No. 3. P. 205—210.

[Ryan 2014] — *Ryan M.-L.* Narration in Various Media // The living handbook of narratology / Ed. by P. Hühn et al. Hamburg: Hamburg University, 2014 (http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narration-various-media (accessed: 12.04.2023)).

[Salmon 2007] — *Salmon C.* Storytelling: la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits. Paris: la Découverte, 2007.

[Steiner 2004] — *Steiner W.* Pictorial Narrativity // Narrative across Media: The Languages of Storytelling / Ed. by M.-L. Ryan, J. Ruppert, J. W. Bernet. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004. P. 145—177.

[Wolf 2005a] — *Wolf W.* Intermediality // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman et al. London: Routledge, 2005. P. 252—256.

[Wolf 2005b] — *Wolf W.* Pictorial Narrativity // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman et al. London: Routledge, 2005. P. 431—435.

Любовь Бугаева

Мысленный эксперимент как нарративная стратегия:

МЕЖДУ ЛОГИКОЙ И РИТОРИКОЙ

Lyubov Bugaeva

Thought Experiment as Narrative Strategy: Between Logic and Rhetoric

Любовь Бугаева (СПбГУ; профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Ключевые слова: мысленный эксперимент, оптическая иллюзия, философия сознания, нарративная прогрессия, нарративный сценарий, риторическая стратегия

УДК: 82.0+165.0
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_63

В статье рассматриваются мысленные эксперименты («китайская комната», «философский зомби») в литературном произведении (романах В. Пелевина и Р. Сойера). Логика мысленного эксперимента — это логика аргументации и логика нарратива, предполагающая колебания между интерпретациями («нарративными эпизодами»). При этом, в отличие от обычной нарративной прогрессии, стремящейся к разрешению напряжений и нестабильностей, художественный нарратив с мысленным экспериментом сопротивляется какой бы то ни было завершенности. Реализуемый как нарративная стратегия, мысленный эксперимент балансирует между философской логикой, нарративной логикой и риторикой.

Lyubov Bugaeva (Dr. habil.; Professor, Department of the History of Russian Literature, Faculty of Philology, St. Petersburg University) ldbugaeva@gmail.com.

Key words: thought experiment, optical illusion, philosophy of mind, narrative progression, narrative script, rhetorical strategy

UDC: 82.0+165.0
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_63

The article deals with mental experiments (“Chinese room”, “philosophical zombie”) in literary works (novels by V. Pelevin and R. Sawyer). The logic of a thought experiment is the logic of argumentation and the logic of narrative, involving oscillations between interpretations (“narrative episodes”). Yet unlike conventional narrative progression, which seeks to resolve tensions and instabilities, a fiction narrative with a thought experiment resists any kind of finality. Thus, implemented as a narrative strategy, the mental experiment seems to balance between philosophical logic, narrative logic, and rhetoric.

Стремление связать риторику с логикой периодически возникает в научном дискурсе; подобные попытки были, в частности, предприняты в теории аргументации и системных построениях «Группы Мю». Кроме того, у нарратива, используемого в качестве «когнитивного инструмента», то есть для решения проблемных ситуаций в различных контекстах, тоже есть своя логика. Нарратив, позволяя нарратору и интерпретатору создавать концептуальные модели разнообразных случаев опыта, обеспечивает среду для формирования смысла [Ochs, Capps 2001]. Но может ли эта логика нарратива выступать как риторическая стратегия? Если да, то как будут связаны между собой данные стратегии — нарративная и риторическая?

Разумеется, нет смысла заниматься установлением, что первично — ментальный процесс или его дискурсивное выражение, так как опыт событий и человеческих отношений в любом случае принимает форму нарратива [Bruner

1991: 5]. Мыслительные операции не сводятся исключительно к логическим операциям, но могут конструировать нарративы определенного типа, ибо «жизнь» — такая же мыслительная конструкция, как и нарратив [Bruner 2004: 691—692]. Согласно концепции повествовательного сценария Р. Шанка и Р. Абельсона[1], именно наличие репертуара сценариев, то есть ожидаемой последовательности событий, позволяет читателям заполнять пробелы в рассказываемой истории. Как считает Д. Герман, то, что, собственно, делает историю историей, может быть объяснено в терминах связи между явными подсказками, включенными в текст или дискурс, и сценариями, на которые читатели полагаются при обработке этих подсказок [Herman 2002: 62—69, 106—113]. Подобный гэппинг, то есть наделение смыслом повествования в результате заполнения пропусков и пробелов, и в том, о чем рассказывается, и в самом процессе рассказывания, есть процесс мысленного конструирования различных видов целого на основе фрагментарных перцептивных данных, по крайней мере кажущихся более фрагментарными, чем перцептивные данные, связанные с наблюдением возникающего в повествовании мира[2]. Сценарий, на который опирается читатель, может вести интерпретацию в определенном направлении, хотя интерпретационная модель и может измениться в ходе развертывания повествования. В результате повествование предстает как реляционная конструкция, в которой происходит «смешение определенных видов семиотических структур с определенными видами когнитивных ресурсов» [Herman 2003a].

Что произойдет, если, скажем, сценарий переместится с уровня когнитивных ресурсов на уровень семиотических структур? Что если будет нарушена или, скажем, искажена схема взаимодействия между интерпретационными стратегиями обработки информации сверху вниз (на основе сценария или фрейма) и снизу вверх (на основе данных) в контексте понимания нарратива? Представим себе, что речь идет о философском мысленном эксперименте в художественном нарративе. Не о литературе как мысленном эксперименте[3], а именно о философском мысленном эксперименте в литературном тексте. Мысленные эксперименты особенно популярны в философии сознания и философии искусственного интеллекта, но встречаются и в других областях знания и художественного творчества. Например, знаменитый парадокс кота Шредингера есть результат мысленного эксперимента, поставленного при обсуждении волновой теории в квантовой механике. А корова, которая хочет быть съеденной, — это мысленный эксперимент, поднимающий вопросы сразу в нескольких областях этики.

В литературном произведении мысленные эксперименты, связанные с проблемами искусственного интеллекта, не только становятся предметом художест-

---

1 «Сценарий — это структура, описывающая соответствующую последовательность событий в определенном контексте. Сценарий состоит из “слотов” и правил их заполнения. Структура представляет собой взаимосвязанное целое, и то, что находится в одном “слоте”, влияет на то, что может находиться в другом. <…> Для наших целей сценарий — это заранее предопределенная, стереотипная последовательность действий, которая определяет хорошо известную ситуацию» [Schank, Abelson 1977: 41].

2 Об искусстве гэппинга в фильме см.: [Bacon 2011: 34—35].

3 См.: [Bornmüller et al. 2019; Carroll 2002; Crick 2004; Davies 2018; Egan 2016; Elgin 2014; Lenhard 2018] и т.д.

венной рефлексии, но и в ряде случаев организуют отдельные эпизоды и/или композицию всего произведения. Более того, они выступают как риторическая стратегия. Тем самым, с одной стороны, философия входит в литературную ткань, с другой — литература отзывается на философию. А с третьей — риторическая стратегия становится частью художественной концепции. Писатель как бы предлагает еще одну интерпретацию эксперимента, но не научную, а художественную, хотя и воспроизводит при этом аргументацию философских дискуссий, которые неизбежно возникают вокруг каждого мысленного эксперимента. Литература, как известно, «не только мимезис, но и пойезис — своеобразная греза, порождающая универсум, по каким-то параметрам альтернативный данному» [Смирнов 2010: 9]. В случае развертывания мысленного эксперимента в литературном тексте имагинативность предстает удвоенной: философский аргумент творит своего референта, а литературный текст превращает превращает в референта философский аргумент. К подобным мысленным экспериментам приложимо понятие «интерпретанты» (или «интерпретанта») в том смысле, который вкладывал в него Ч.С. Пирс: мысленные эксперименты представляют собой сложные тропические образования с варьирующимися границами и включаются в семиозис на правах знака.

Введение в художественное повествование мысленного эксперимента создает в нем дискурсивную напряженность (мысленный эксперимент, как и загадка, предполагает неравенство в информационном поле автора, нарратора, читателя) и сюжетную нестабильность (статус персонажей, являющихся компонентами эксперимента, в ходе развертывания аргумента время от времени проблематизируется)[4]. Напряженность и нестабильность коренятся в самой структуре эксперимента, предполагающей постоянную смену аргументов, эта же структура и предполагает движение повествование через постоянное усложнение неснятых напряжений. Однако, в отличие от обычной нарративной прогрессии, стремящейся к разрешению напряжений и нестабильностей и движущейся к завершению, художественное повествование с философским мысленным экспериментом сопротивляется какой бы то ни было завершенности. Собственно, с этой нестабильностью и будет связана риторическая составляющая произведения.

Выскажем гипотезу, что в литературном тексте философский мысленный эксперимент может выступать не только как «информация» уровня рассказываемой истории, но и как сценарий развертывания нарратива в отдельном эпизоде, сюжетной линии или целом произведении, что, в свою очередь, является риторической стратегией аргументации, подвергающей сомнению высказываемые в ходе эксперимента аргументы как pro, так и contra. Попробуем раскрыть этот тезис, обратившись к роману Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» (2011) и научно-фантастическим романам Роберта Сойера «Факторизация человечества» («Factoring Humanity», 1998) и «Квантовая ночь» («Quantum Night», 2016). В названных произведениях происходит актуализация мысленных экспериментов «китайская комната» и «философский зомби» вкупе с их аргументацией и критикой.

4 О нарративной прогрессии и ее механизмах см.: [Phelan 1989].

Китайская комната

Роман Пелевина «S.N.U.F.F.» вышел с подзаголовком «утопія» и был сопровожден аннотацией «Роман-утопія о глубочайших тайнах женского сердца и высших секретах летного мастерства». В поле зрения авторов утопий, как правило, попадает общественная организация общества, женский вопрос, расовый вопрос, воспитание детей и т.п. Утопия часто обращается к экономическому укладу общества, в котором она была создана, выстраивая картину общества или противоположного тому, в котором живет автор утопии, или же, напротив, являющегося логическим продолжением тенденций, заложенных в окружающей автора действительности. При этом в утопиях нередко обсуждаются не только проблемы технического прогресса, но и проблемы биологии. Так, на рубеже XIX—XX веков в утопической литературе получила развитие тема евгеники, в литературе берущая начало в «Утопии» Томаса Мора и «Республике» Платона, а в науке оформившаяся как учение в 1860-е годы в работах Фрэнсиса Гальтона. Впрочем, обсуждение проблем человеческой селекции в конце XIX — начале XX века, как правило, оказывалось тесно связанным с обсуждением эволюционных теорий человека и общества в целом. Сто с лишним лет спустя роман Пелевина «S.N.U.F.F.», проигрывая варианты будущего, продолжил прерванную традицию утопической литературы и через обращение к проблеме искусственного интеллекта актуализировал обсуждение эволюции человека и общества.

Действие романа происходит в отдаленном будущем, повествование ведется от имени жителя высокотехнологичного мира Византиума Демьяна-Ландульфа Дамилолы Карпова, кинооператора, снимающего при помощи беспилотной кинокамеры особого рода новостные ролики — «снафы», в которых все происходит в действительности, хотя кинооператор может «срежиссировать» события. Многие жители Византиума живут с андроидами. Андроид Карпова Кая — это «самоподдерживающаяся биосинтетическая машина класса “премиум 1”» [Пелевин 2012: 57], практически идентичная человеку:

> ...в телесном смысле она неотличима от юного, идеально здорового и свежевымытого человеческого существа. У нее есть даже электронный симулятор биополя. Физически она почти нас не превосходит — она не может слишком быстро бегать или совершать разные акробатические трюки... Зато ходить, жестикулировать и выполнять всякую мелкую домашнюю работу она может ничуть не хуже человека. Она дышит — вернее, делает вид. Но воздух все время выходит из ее тела, и говорит она в точности как мы. Она не нуждается практически ни в чем, даже в ремонте — если повредить ее нежную кожу, рана вскоре затянется сама [Там же: 58].

Социальная жизнь, как известно, предполагает коммуникацию, представляющую собой не только прием и передачу информации, но создание некой общности участников коммуникации через генерирование смысла в коммуникативном взаимодействии. Кая оказывается способной к социализации: «не просто произносит слова, а вступает... в полноценное общение» [Там же: 62]. Она рассуждает о любви и о политике, о природе человека и о природе власти, о религии, о революции и т.п. Дамилола Карпов задается вопросом, есть ли разница между ним и Каей и, шире, между человеком и искусственным интел-

лектом, можно ли говорить о независимости мышления Каи и решений, которые она принимает, испытывает ли андроид эмоции: «Способна ли Кая переживать и чувствовать как я? Есть ли обитатель у китайской комнаты в ее голове? Или внутри у нее лишь черная пустота?» [Там же: 392].

Проблематизируя таким образом вопрос о статусе искусственного интеллекта и его отличии от человеческого разума, Пелевин опирается на мысленный эксперимент «китайская комната», поставленный философом Джоном Серлем в 1980 году. Серль представил запертую комнату, в которой находится англоговорящий человек, например он сам, который не говорит и не читает по-китайски, не знает ни одного китайского иероглифа и не способен распознать китайскую письменность или, к примеру, отличить ее от японской, но имеет под рукой набор правил и инструкций, позволяющих ему составлять из иероглифов осмысленные фразы. На записанные иероглифами вопросы он дает связные ответы, хотя и не понимает ни вопросов, ни ответов. Однако с точки зрения наблюдателей, находящихся за пределами комнаты, этот человек в совершенстве владеет китайским языком, так как все ответы даны в полном соответствии с заданными вопросами. Таким образом, человек в комнате проходит тест на знание китайского языка без действительного владения им. Закрытая комната здесь — аналог компьютера, человек в комнате — аналог процессора, а инструкции — подобие компьютерного алгоритма (см.: [Searle 1980]).

Проблема, вынесенная Серлем на обсуждение: можно ли считать, что тот, кто находится внутри комнаты, знает китайский язык, и, шире, можно ли считать, что компьютер, или искусственный интеллект, способен к разумному мышлению? То есть можно ли сказать, что тест на наличие сознания пройден? Суть данного теста, широко известного как тест Тьюринга, изложена в статье английского логика и математика Алана Тьюринга «Вычислительные машины и разум» [Turing 1950]. Тьюринг, однако, предлагал искать ответ не на вопрос, могут ли машины думать, а на вопрос, могут ли машины выиграть в игре-имитации. В подобной гипотетической игре принимают участие три игрока: машина, человек и находящийся в другом помещении экзаменатор, в задачу которого входит определить, кто из экзаменуемых является человеком, а кто машиной, то есть может ли машина максимально точно воспроизвести когнитивную деятельность человека. Герой пелевинского романа пересказывает Тьюринга, считавшего, что, когда программы смогут обмануть тридцать процентов экспертов после пятиминутной беседы, это и будет признанием способности машины мыслить [Пелевин 2012: 396].

Статья Тьюринга подвергла критике актуальные в 1950-е годы аргументы против сильного искусственного интеллекта, но дискуссия вокруг возможностей и перспектив развития искусственного интеллекта на этом не закончилась. И мысленный эксперимент Серля, и тест Тьюринга стали триггерами философских дискуссий о способностях искусственного интеллекта. Собственно, эксперимент Серля «китайская комната» есть критика теста Тьюринга: система, каковой она является, может пройти тест Тьюринга, но при этом нельзя говорить о каком-либо понимании происходящего внутри системы. Серль считал ошибкой мнение, что вычислительная модель сознания является сознательной. Правильные ответы на вопросы и правильное выполнение действий для него не являлись доказательством наличия сознания и понимания вопросов и указаний. То есть теория сильного искусственного интеллекта, предполагающая наличие у компьютеров способности мыслить, хотя процесс мыш-

ления может и отличаться от человеческого, с точки зрения Серля, абсолютно несостоятельна. Эксперимент Серля при всей уверенности философа в невозможности наличия сознания у сильного искусственного интеллекта расколол участников философской дискуссии на несколько групп. Один из вариантов интерпретации «китайской комнаты»: находящийся внутри комнаты оператор не понимает китайский язык, но система, состоящая из комнаты, оператора и инструкций, понимает китайский язык, то есть является разумной и способна мыслить. Впрочем, есть и контраргумент: даже в случае сокращения системы до одного человека — оператора, который досконально выучил инструкции и точно следует им, но при этом не понимает созданного с их помощью текста, нельзя утверждать, что он знает китайский язык.

Данный эксперимент, равно как и аргументация в ходе дискуссий вокруг теории сильного искусственного интеллекта стали основной интригой пелевинского романа, в котором Дамилола Карпов, размышляя о своем андроиде, постоянно спрашивает себя: «Есть ли обитатель у китайской комнаты в ее голове?» [Там же: 392]. На всем протяжении повествования идет поиск ответа на вопрос, является ли работа «мозга» андроида Каи не более чем симуляцией деятельности человеческого сознания, которое, по Серлю, имеет биологическую основу и не может подменяться вычислительными процессами и обработкой данных, или же самообучающийся андроид, в программу которого заложены операции, аналогичные тем, которые выполняет человеческий мозг, все же обладает независимым мышлением и сознанием.

Образ Каи, актуализирующий как мысленный эксперимент Серля, так и его разнообразные интерпретации и философский контекст вокруг «китайской комнаты», структурирует читательский опыт, в моменты актуализации философского смысла образа заставляя читателя в поисках ответа на заданную когнитивную загадку двигаться по линии наррации, параллельной развертыванию истории, но не совпадающей с ней. Как известно, любой человек вне зависимости от типа и степени развития личности получает удовольствие при решении перцептивной проблемы, возникающей в ситуации, когда сообщение частично скрыто и нуждается в восстановлении. Подобным частично скрытым сообщением выступает самостоятельность и независимость мышления андроида в романе. Кая не только один из героев романа; она есть метафора «китайской комнаты», которая задает основной конфликт.

В романе самостоятельность мышления и поведения Каи, как и наличие сознания у компьютерной системы в аргументации, призванной оспорить положения теории сильного искусственного интеллекта, постоянно подвергается сомнению. Но Пелевин одновременно проблематизирует и самостоятельность мышления человека, уравнивая оригинал и копию, человека и его имитацию. То есть снимает различия между различными позициями. Так, Кая объясняя Дамилоле структуру человеческого восприятия, сравнивает работу мозга человека с работой компьютерной программы:

> Сначала твои органы чувств доносят до твоего мозга сигнал о каком-то событии. Затем мозг начинает классифицировать это событие при помощи своих лекал и схем, пытаясь соотнести его с уже имеющимся опытом. В результате событие признается либо приятным, либо неприятным, либо нейтральным. И мозг в дальнейшем имеет дело уже не с событием, а только с бирками «приятный», «неприятный» и «никакой». <...>

> Мой маршрут нарисован внутри меня программно... а твой маршрут нарисован внутри тебя химически. И когда тебе кажется, что ты идешь к свету и счастью, ты просто идешь к своему внутреннему дрессировщику за очередным куском сахара. Причем нельзя даже сказать, что это идешь ты. Просто химический компьютер выполняет оператор «take sugar», чтобы перейти к оператору «rejoice 5 seconds» [Там же: 400, 402—403].

В пространстве романа образы «китайской комнаты» и находящегося в ней оператора объединяются со знаниями об искусственном интеллекте, андроидах и компьютерных программах, а также с представлениями о механизмах деятельности человеческого организма и сознания. По мнению М. Тернера, наше сознание сообщает смысл процессам и событиям в окружающем мире путем конструирования, припоминания и смешивания более или менее похожих историй. Присущая современному человеку способность создавать, хранить, реактивировать и смешивать повествования позволяет, например, смешивать две разные истории, основанные на разных сценариях или предполагающие конкурирующие интерпретации, чтобы сформировать третью. Исследуя ряд историй с двойным смыслом [Turner 2003], где наблюдается особенно тесное сближение двух или более автономных повествований, Тернер выделяет несколько повторяющихся черт: сопоставление элементов двух историй, селективная проекция (когда различные элементы каждой истории проецируются в смешанную историю) и эмерджентная структура, то есть значения, которые являются результатом интеграции двух историй, но которые не относятся ни к одной из историй, взятых в отдельности. Если принять пространство мысленного эксперимента в художественном произведении за родовое координирующее пространство в терминологии Ж. Фоконье и М. Тернера [Fauconnier, Turner 2002], а аргументы против и в поддержку положений теории сильного искусственного интеллекта за входные пространства, то итоговое пространство, в котором смешиваются несовместимые версии искусственного интеллекта, есть весьма драматичный вариант эмерджентной структуры.

Пелевин постоянно балансирует между разными вариантами прочтения и интерпретации эксперимента: Кая — «китайская комната», сознание андроида — «китайская комната», сознание человека — «китайская комната», Кая — андроид, Кая — человек, Кая — имитация человека, Кая — дупликация человека и т.п. Выбор в пользу наличия или отсутствия самостоятельного мышления и самосознания в романе не задается изначально, равно как не задается та или иная оценка метафорического переноса (человек — машина и vice versa). Важную роль играет читательская интерпретация эксперимента Серля, от которой и зависит данная оценка. Интерпретация «китайской комнаты» в романе в результате допускает наличие разных вариантов противопоставления и сопоставления разума человека и машины. Метафорическая проекция структурирует нарратив, в котором, собственно, и реализуется мысленный эксперимент и в котором «китайская комната» оказывается приложимой не только к искусственному интеллекту, но и к человеку. Риторическая стратегия здесь есть особого рода аргументация. Философские мысленные эксперименты, как отмечал Н. Кэрролл [Carroll 2002], функционируют как аргументы, запуская поиск концептуальных уточнений и отношений; к ним не приложим ни аргумент «отсутствия доказательств» (так как они не требуют

эмпирических доказательств), ни аргумент «отсутствие аргументов» (поскольку они функционируют как аргументы в силу рефлексивных процессов, происходящих в читателе)[5]. В пелевинском тексте философский эксперимент предстает как параллельное развертывание аргументации взаимоисключающих точек зрения не с целью убедить читателя в истинности одной из них, а с целью запустить в нем поиск концептуальных уточнений и отношений, заставив сомневаться в возможности однозначного ответа. Фактическое продвижение нарратива вперед происходит не только благодаря конструированию читателем очередного элемента текста [Phelan 2017], но и благодаря колебанию от одной линии аргументации к другой.

Аргумент зомби

Важной частью дискуссии о статусе искусственного интеллекта, возникшей вокруг мысленного эксперимента «китайская комната», является понятие «философский зомби» и обсуждение аргумента зомби в работах австралийского философа-когнитивиста Дэвида Чалмерса и американского философа-когнитивиста Дэниела Деннета. По Чалмерсу, ярому противнику редукционистского физикализма, трудная проблема сознания заключается в отсутствии логического объяснения связи между физической переработкой информации субъектом и возникновением опыта, основанного на этой информации. Философ разграничивает «логически возможные ситуации» и «естественно (эмпирически) возможные ситуации», утверждая наличие эмпирических ограничений того, что является логически возможным. Чалмерс считает, что если вообразить существо, в физическом плане неотличимое от человека — так называемого философского зомби, то главным качеством, которое все же должно разграничить зомби и человека, будет отсутствие внутреннего опыта: «Зомби — это просто нечто физически идентичное мне, но лишенное сознательного опыта, где все темно внутри» [Чалмерс 2019: 128]. Герой пелевинского романа отзывается на данное определение зомби:

> Для кого, спрашивается, темно? Для Чалмерса или для самого зомби? Если для Чалмерса, то как для него вообще может быть светло внутри у кого-то другого? А если темно для зомби, то где тогда для него светло? У Чалмерса? [Пелевин 2012: 393].

Дэниел Деннет, в отличие от Чалмерса являющийся сторонником физикализма и уверенный в несостоятельности идеи философского зомби, в споре с последним снимает всякие различия между философским зомби и человеком, утверждая, что все люди в таком случае зомби [Dennett 1991]. Пелевин, однако, вкладывает в уста Дамилолы Карпова критику позиции не только Чалмерса, но и вступившего в полемику с Чалмерсом Деннета. Критическая позиция Дамилолы уравнивает эти две, казалось бы, противоположные философские позиции:

> Сомелье по имени Деннет вообще ввел понятие «зимбо». Это был «зомби, который может отслеживать свою собственную деятельность по бесконечно восходя-

5 См.: [Davies 2018: 515].

> щей рефлективной спирали» и «обладает внутренними (но бессознательными) информационными состояниями высокого порядка о своих информационных состояниях более низкого порядка». Во как. Этот «зимбо», утверждал Деннет, смог бы верить (тоже бессознательно), будто ему свойственны различные умственные состояния, о которых он может отчитаться. Он думал бы, что он сознателен, даже если бы не обладал сознанием... Тут мне стало окончательно непонятно, как это зимбо мог бы во что-то верить и думать, если он по своей природе способен был только «иметь информационные состояния» [Там же: 394].

Здесь Пелевин обыгрывает выведенный Деннетом подвид зомби, которого тот назвал «зимбо». По Деннету,

> все зомби обладают бессознательными (само собой) системами управления, которые извлекают информацию о мире (через глаза и уши зомби) и используют ее, чтобы не натыкаться на стены, поворачиваться на зов и так далее. Иными словами, все они представляют собой интенциональные системы. Но зимбо выделяется из общей массы, поскольку это зомби, который также наделен всем необходимым для наблюдения за собственной активностью, как внешней, так и внутренней, а потому располагает внутренними (бессознательными) информационными состояниями высшего порядка, описывающими все остальные его внутренние состояния [Деннет 2019: 158].

Аргумент зомби получает художественную реализацию также в романе канадского писателя-фантаста Роберта Сойера «Квантовая ночь» (2016). Главный герой романа, психолог-экспериментатор Джим Марчук, автор методики по выявлению скрытых психопатов, пытаясь разобраться, почему из его воспоминаний двадцатилетней давности выпадает период длиной в полгода, узнает, что он стал жертвой эксперимента, в ходе которого его сознание было несколько раз изменено. Оказывается, человеческое сознание имеет квантовую природу и может реализоваться в трех состояниях: философский зомби (их больше половины человечества), психопат (их около 30%) и «сознание с совестью», то есть мыслящий разумный человек (разумных людей около 15%). Сойер, предваривший свой роман эпиграфом из интервью Чалмерса — «Возможно, это обязательное свойство любой теории сознания — чтобы она содержала по крайней мере одну безумную идею» [Сойер 2019: 7], — с явным намеком на безумие своей классификации квантовых состояний сознания, как ни странно, оказывается при этом ближе к позиции Деннета с его утверждением о том, что все люди — зомби.

Адресация Сойера к аргументу зомби отлична от пелевинской стратегии обыгрывания мысленного эксперимента в повествовании. Сойер не делает мысленный эксперимент ни частью сценария, определяющего нарративную прогрессию, ни составной частью истории с двойным смыслом, ни предметом авторского дискурса об эксперименте. Тем не менее, задействовав мысленный эксперимент «философский зомби», он, как и Пелевин, скользит между логикой и риторикой. Дж. Фелан в рамках риторического подхода к нарративу («кто-то рассказывает кому-то по какому-то поводу и для каких-то целей, что что-то произошло» [Phelan 1996; 2017]) вводит понятие «парадоксальный паралипсис», под которым понимает повествовательную технику передачи немотивированной смены степени осведомленности и когнитивных способностей рассказчика [Phelan 1996: 103—104]. Нарратив тогда выступает как «когнитив-

ный артефакт», то есть как инструмент, используемый для облегчения и совершенствования познания [Herman 2003b][6]. В романе «Квантовая ночь» повествование ведется от лица главного героя Джима, когнитивные способности которого и осведомленность о событиях своей личной истории все время проблематизируются, так как Джим проходит через череду изменений состояния сознания, побывав во всех трех его квантовых версиях: зомби — психопат — «сознание с совестью» (Q1 — Q2 — Q3). Художественный нарратив о реализовавшемся «философском зомби» и о природе сознания — это своего рода «когнитивный артефакт». Нарративная структура, дистанцированная от аргументативного типа текста, ставится на службу дискурсивному контексту, помогая созданию гипотетического сценария, с помощью которого канадский фантаст пытается проследить и оценить последствия логического допущения существования «философского зомби». Риторическая стратегия убеждения опять сменяется риторикой сомнения.

Куб Неккера

Обращаясь к философским мысленным экспериментам, чтобы с их помощью реализовать риторическую стратегию подрыва любой аргументации, многие авторы (и Пелевин и Сойер далеко не исключение) ориентируются на известную оптическую иллюзию, внимание к которой привлек швейцарский исследователь Луис Неккер в 1832 году. Иллюзия получила его имя и известна как эффект восприятия куба Неккера. В зависимости от выбранной фокусировки меняется ориентация куба: то одна грань, то другая оказывается на переднем плане. Считается, что иллюзия, которую создает куб Неккера, свидетельствует о том, что работа человеческого мозга аналогична работе искусственной нейронной сети.

У Сойера куб Неккера появляется уже в его раннем романе «Факторизация человечности» (1998)[7]. Действие романа происходит в не столь отдаленном будущем. Хизер Дэвис, профессор кафедры психологии Университета Торонто, расшифровывает странные сигналы, в течение десяти лет поступающие из системы Альфа Центавра. В послании содержится передовая инопланетная технология, позволяющая подсоединиться к «надразуму», в котором соединяется сознание всех людей. А муж Хизер, Кайл, оказывается в одном шаге от понимания природы человеческого сознания. Кайл — создатель искусственного интеллекта по имени Чита, так называемого ПРИМАТа — компьютерной программы для Приближенной Имитации Мыслительной Активности. Чита обладает всеми возможностями для имитации человечности и прохождения теста Тьюринга, но не обладает подлинным самосознанием — поэтому ему не дано присоединиться к надразуму, к которому сможет присоединиться сперва Хизер, а затем и ее муж.

Сойер графически воспроизводит на страницах книги куб Неккера, а также четырехмерный куб, в котором происходит подсоединение к надразуму; эти немногие изображения в романе в силу своей визуальной уникальности

6 Предлагая подход к нарративу как «когнитивному артефакту», Герман опирается на Д. Нормана [Norman 1991].

7 В 1999 году роман был номинирован на премию Хьюго.

на фоне полностью вербального текста становятся значимыми[8]. При этом сама возможность вхождения человека в четырехмерный куб инопланетян создается при помощи оптической иллюзии Неккера, что в определенный момент осознает героиня:

> Она продолжала подниматься все выше и выше — что навело ее на мысли о гравитации. У нее было ощущение верха и низа, как и ощущение того, что она находится на большой высоте. Но если бы она действительно находилась в невесомости, эти ощущения не имели бы смысла.
> Верх или низ? Подъем или падение?
> Перспективы. Восприятие.
> Давным-давно на одном из занятий по психологии восприятия Хизер познакомилась с кубом Неккера: двенадцать линий, образующих скелет куба, видимого под углом. Если смотреть на него достаточно долго, то изображение словно начинает прыгать: вид куба сверху слева сменяется видом его же снизу справа; каждая из квадратных граней оказывается то на переднем плане, то на заднем.
> Она закрыла глаза и...
> ...и через секунду увидела себя внутри конструкта. Этот метод не поможет ей сменить восприятие. Она снова открыла глаза, но наверху была та же самая сфера. Тогда она попыталась вывести ее из фокуса, пытаясь рассмотреть воображаемый объект, находящийся в нескольких сантиметрах от носа. Все стало неясным и размытым. Через несколько секунд она позволила глазам расслабиться и снова сфокусироваться на бесконечности.
> И тут перспектива действительно изменилась. Ближайшая сфера теперь словно бы оказалась у нее под ногами. Она начала подозревать, что усилием воли могла бы заставить ее оказаться справа или слева, впереди или сзади, или даже... [Sawyer 2003: 175].

Перенос точки наблюдения переключает ракурс и меняет восприятие куба Неккера и его интерпретацию. Аналогичным образом — в зависимости от точки зрения — меняется интерпретация событий и поступков героев в романе Сойера. А в романе Пелевина, герои которого складывают «кубики слов» и «кубики текста», меняется, образуя различные конфигурации, интерпретация мысленного эксперимента «китайская комната». Происходит постоянное колебание между взаимоисключающими подходами: искусственный интеллект обладает независимым сознанием и искусственный интеллект не обладает независимым сознанием, Кая принадлежит порядку людей и Кая принадлежит порядку машин...

Куб Неккера является напоминанием о зависимости интерпретации от выбранной точки наблюдения, о возможности изменения фокусировки и о том, что рассматриваемый феномен может быть неоднозначным, более того, может даже оказаться невозможным, подобно тому, как неоднозначное изображение куба Неккера может оказаться невозможной фигурой.

Логика аргументации в философской дискуссии, которая вводится в художественное пространство, представляет собой нарративную стратегию, в ко-

---

8 Разворачивая метафору «китайской комнаты», Пелевин ориентировался как на роман Сойера «Факторизация человечности», так и на изданный в том же издательстве Tor роман Питера Уоттса «Ложная слепота» («Blindsight», 2006), также обыгрывающий мысленный эксперимент Серля.

торой различные интерпретации мысленного эксперимента, в свою очередь предполагающие inventio (придумывание аргументов в защиту данной аргументации), dispositio (их расположение) и elocutio (их стилистическую артикуляцию), постоянно сменяют одна другую, создавая эффект маятника, или осцилляцию. Цв. Тодоров делит нарративные эпизоды на описывающие состояния и на описывающие переходы между состояниями, сопоставляя последние с функциями «глагола». При этом французский семиотик стремится к выделению нарративной фигуры, подобной своему прототипу — риторической фигуре, которая представляет собой внутреннюю структуру текста. Философский мысленный эксперимент в литературном тексте сопоставим с нарративной фигурой в терминологии Цв. Тодорова [Todorov 1977: 22, 111—112]. Логика философского мысленного эксперимента в литературном произведении — это логика аргументации и логика нарратива, предполагающая колебания от одной интерпретации («нарративного эпизода») к другой интерпретации и переходные состояния между колебаниями. При этом, в отличие от обычной нарративной прогрессии, стремящейся к разрешению напряжений и нестабильностей, художественный нарратив с мысленным экспериментом сопротивляется какой бы то ни было завершенности. Обращение к мысленному эксперименту предполагает сомнение, вызванное нестабильностью двойной линии аргументации; создается своего рода апория, или «искреннее» dubitatio. Таким образом, реализуемый как нарративная стратегия, мысленный эксперимент в литературном тексте балансирует между философской логикой, нарративной логикой и риторикой.

Библиография / References

[Деннет 2019] — *Деннет Д.* Насосы интуиции и другие инструменты мышления / Пер. с англ. З. Мамедьяров, Е. Фоменко. М.: АСТ, 2019.

(*Dennett D.* Intuition Pumps And Other Tools for Thinking. Moscow, 2019. — In Russ.)

[Пелевин 2012] — *Пелевин В.О.* S.N.U.F.F. М.: Эксмо, 2012.

(Pelevin V.O. S.N.U.F.F. Moscow, 2012.)

[Смирнов 2010] — *Смирнов И.П.* Текстомахия: как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010.

(*Smirnov I.P.* Tekstomakhiya: kak literatura otzyvaetsya na filosofiyu. Saint Petersburg: Petropolis, 2010.)

[Сойер 2019] — *Сойер Р.* Квантовая ночь / Пер. с англ. В. Слободян. М.: Эксмо, 2019.

(*Sawyer R.J.* Quantum Night. Moscow, 2019. — In Russ.)

[Чалмерс 2019] — *Чалмерс Д.* Сознающий ум: в поисках фундаментальной теории / Пер. с англ. В. Васильев. М.: УРСС: Книжный дом «Либроком», 2019.

(*Chalmers D.* The Conscious Mind: In Search of a Fundamental Theory. Moscow, 2019. — In Russ.)

[Bacon 2011] — *Bacon H.* The Extent of Mental Completion of Films // Projections. 2011. Vol. 5. No. 1. P. 31—50.

[Bornmüller et al. 2019] — Literature as Thought Experiment? / Ed. by F. Bornmüller, J. Franzen, M. Lessau. Brill, 2019.

[Bruner 1991] — *Bruner J.* The Narrative Construction of Reality // Critical Inquiry. 1991. No. 18. P. 1—21.

[Bruner 2004] — *Bruner J.* Life as Narrative // Social Research. Fall 2004. Vol. 71. No. 3. P. 691—710.

[Carroll 2002] — *Carroll N.* The Wheel of Virtue: Art, Literature, and Moral Knowledge // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2002. Vol. 60. No. 1. P. 3—26.

[Crick 2004] — *Crick N.* Conquering Our Imagination: Thought Experiments and Enthymemes in Scientific Argument Author(s): Nathan Crick Source: Philosophy & Rhetoric. 2004. Vol. 37. No. 1. P. 21—41.

[Davies 2018] — *Davies D.* Art and Thought Experiment // The Routledge Companion to Thought Experiment / Ed. by M.T. Stuart, Yi. Fehige and J.R. Brown. London; New York: Routledge, 2018. P. 512—525.

[Dennett 1991] — *Dennett D.* Consciousness Explained. The Penguin Press, 1991.

[Egan 2016] — *Egan D.* Literature and Thought Experiments // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. 2016. Vol. 74. No. 2. P. 139—150.

[Elgin 2014] — *Elgin C.Z.* Fiction as Thought Experiment // Perspectives on Science. 2014. Vol. 22. Iss. 2. P. 221—241.

[Fauconnier, Turner 2002] — *Fauconnier G., Turner M.* The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. Basic Books, 2002.

[Herman 2002] — *Herman D.* Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002.

[Herman 2003a] — *Herman D.* Introduction // Narrative Theory and the Cognitive Sciences / Ed. by D. Herman D. Stanford: CSLI Publications, 2003.

[Herman 2003b] — *Herman D.* Stories as a Tool for Thinking // Narrative Theory and the Cognitive Sciences / Ed. by D. Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003.

[Lenhard 2018] — *Lenhard J.* Thought Experiments and Simulation Experiments: Exploring Hypothetical Worlds // The Routledge Companion to Thought Experiment / Ed. by M. T. Stuart, Yi. Fehige and J.R. Brown. London; New York: Routledge, 2018. P. 484—497.

[Norman 1991] — *Norman D.A.* Cognitive Artifacts // Designing Interaction: Psychology at the Human-Computer Interface / Ed. by J.M. Carroll. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. P. 17—38.

[Ochs, Capps 2001] — *Ochs E., Capps L.* Living Narrative: Creating Lives in Everyday Storytelling. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.

[Phelan 1989] — *Phelan J.* Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative, Chicago: University of Chicago Press, 1989.

[Phelan 1996] — *Phelan J.* Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

[Phelan 2017] — *Phelan J.* Somebody Telling Somebody Else: A Rhetorical Poetics of Narrative. Columbus: Ohio State University Press, 2017.

[Schank, Abelson 1977] — *Schank R.C., Abelson R.P.* Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.

[Searle 1980] — *Searle J.* Minds, Brains and Programs // Behavioral and Brain Sciences. 1980. Vol. 3. P. 417—457.

[Sawyer 2003] — *Sawyer R.J.* Factoring Humanity. New York: Orb Books, 2003.

[Todorov 1977] — *Todorov Tz.* The Poetics of Prose. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.

[Turing 1950] — *Turing A.M.* Computing Machinery and Intelligence // Mind. 1950. Vol. LIX. No. 236. P. 433—460. https://doi.org/10.1093/mind/LIX.236.433

[Turner 2003] — *Turner M.* Double-scope Stories // Narrative Theory and the Cognitive Sciences / Ed. by D. Herman. Stanford: CSLI Publications, 2003.

Creative Writing Studies: исследования в области литературного мастерства

Ольга Нечаева, Майя Кучерская

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_76

Olga Nechaeva, Maya Kucherskaya

From the Compilers

В 2007 году в серии «New Writing Viewpoints», посвященной теории и практике литературного мастерства[1], вышел сборник статей под названием «Исследования в области литературного мастерства: практика, исследовательская работа и педагогика» [Harper, Kroll 2007]. Составители сборника, к сожалению, никак не очертили границы этой совершенно новой на тот момент дисциплины — creative writing studies. Несмотря на то что в подзаголовке сборника обозначены три направления: практика, исследовательская работа и педагогика, — большая часть статей посвящена преподаванию курсов по писательскому мастерству и процессу создания литературного текста, а исследовательские работы, посвященные литературному мастерству, отсутствуют. Однако спустя четыре года в этой же серии появилась работа Дайенн Доннелли «Исследования в области литературного мастерства как академическая дисциплина» [Donnelly 2011], в которой границы этой дисциплины были очерчены гораздо более четко. Согласно Доннелли, литературное мастерство, или creative writing, само по себе не является дисциплиной, поскольку оно не структурировано, а педагогические практики семинара по creative writing, как правило, не осмыслены теоретически и зависят от предпочтений каждого конкретного писателя-преподавателя. В противовес creative writing Доннелли предлагает развивать creative writing studies — академическую дисциплину, которая исследует и критически оценивает педагогические методы в области литературного мастерства. Конечная цель Доннелли — создание отдельной институциональной единицы в рамках системы американ-

1 В русском языке до сих пор нет устоявшегося перевода для понятия «creative writing». Мы предварительно остановились на варианте «литературное мастерство» как на более универсальном.

ского высшего образования, которая была бы дисциплиной «самостоятельной, но равной» таким устоявшимся направлениям, как исследования литературы (literary studies) и обучение созданию письменных текстов (composition studies[2]). Тим Майерс во многом согласен с Доннелли, но вместе с тем он придерживается более широкого взгляда на дисциплину creative writing studies, которая, по его мнению, должна не только отвечать на вопросы, связанные с методами преподавания литературного мастерства, но и включать в себя исторические исследования (институциональная история и теоретическое направление) и программу активных действий (изменения в программах и учебных курсах департаментов английской литературы в США) [Mayers 2009]. Вместе с тем Майерс признаёт, что педагогическое направление creative writing studies является наиболее разработанным по сравнению с историческим и активистским.

В 2016 году появляется некоммерческая организация «Creative Writing Studies Organization» (CWSO), цель которой — исследование теории и практики литературного мастерства. Эта организация также противопоставляет себя дисциплине creative writing, которая «в первую очередь занимается производством литературных текстов», и предлагает концентрироваться на междисциплинарном подходе к исследованию «педагогики, истории, практики, практиков и сообществ в сфере литературного мастерства»[3]. Основная деятельность CWSO заключается в издании журнала «Journal of Creative Writing Studies» и проведении ежегодной конференции. Некоторые специалисты восприняли создание организации и журнала с энтузиазмом. Например, Тим Майерс увидел в этом еще один шаг на пути к созданию и упрочению новой дисциплины [Mayers 2016]. Кто-то, наоборот, решил, что это угрожает развитию программ по литературному мастерству: согласно Анне Лихай, добавление слова «studies» к устоявшемуся концепту «creative writing» скрывает под собой консервативные тенденции и накладывает ненужные ограничения на свободное и творческое пространство [Leahy 2019]. Несмотря на критику, организация до сих пор существует, хотя пока ни в одном университете мира не появилось образовательной программы под названием «creative writing studies». Ознакомившись с программами конференции CWSO и статьями в журнале «Journal of Creative Writing Studies», мы сделали вывод, что главным направлением исследований организации все еще являются педагогические аспекты литературного мастерства. Объясняется это тем, что члены организации, а также докладчики на конференциях и авторы статей в основном сами писатели — преподаватели курсов по creative writing, а теоретики и историки литературы в этом начинании участия не принимают.

Вместе с тем нельзя сказать, что тема преподавания литературного мастерства не интересует историков литературы. В 2006 году вышла книга Дэвида Г. Майерса «Слоны преподают: литературное мастерство с 1880 года», в которой рассказывается об истории создания и развития школ литературного мастерства в Соединенных Штатах Америки [Myers 2006]. Другая важнейшая работа в этом направлении была проделана Марком Мак-Гурлом. В книге «Эпоха программ: послевоенная литература и взлет литературного мастерства» он исследует влияние роста популярности программ по литературному мастерству на американ-

2 В системе американского высшего образования каждый первокурсник должен взять курс first-year composition. Также университеты предлагают более продвинутые курсы по созданию нехудожественных текстов на старших курсах.

3 См.: https://creativewritingstudies.net/ (дата обращения: 23.07.2023).

ский литературный процесс [McGurl 2011]. Деннис Тенен в своей статье описывает и анализирует пособия по литературному мастерству, появившиеся в США в 1900—1930-е годы [Tenen 2019]. Наконец, недавняя монография Лоры Буурмы и Рейчел Хеффернан посвящена преподавательской деятельности писателей, которые не были вовлечены в программы creative writing, но вели курсы по литературе и письму в американских и британских университетах [Buurma, Heffernan 2020]. Авторы показывают, что подобные исследования позволяют лучше понять, как педагогические практики писателей влияют на их собственное творчество, а вместе с тем и на литературную теорию. К сожалению, авторы этих работ и преподаватели литературного мастерства не находятся в диалоге, их исследования идут параллельно друг другу, но никак не пересекаются. В этом заключается одна из проблем организационной структуры департаментов английской литературы в США — как правило, программы creative writing встроены в английские департаменты на официальном уровне, но в действительности профессора литературы и преподаватели литературного мастерства практически не взаимодействуют. О двусмысленности положения писателя, преподающего литературное мастерство в университете и вынужденного играть по строгим правилам академического сообщества, пишет в своей только что вышедшей монографии Эндрю Коуэн, писатель, много лет преподававший литературное мастерство в Университете Восточной Англии — именно здесь в 1970 году начала действовать первая в Великобритании магистерская программа по creative writing [Cowan 2023: 1—5]. Причины противостояния работающих в университете писателей и «академиков» исследует в своей также недавно опубликованной книге «Литературные бунтари: история литературного мастерства в английских и американских университетах» Лиз Джалиант, — по ее мнению, писательское сообщество считает, что литературоведы относятся к литературе как к «мертвому телу» [Jalliant 2022: 57].

Очевидно, что в действительности исследователи относятся к литературе как к объекту исследования, с точки зрения наблюдателя, задача которого — реконструировать писательский замысел, опираясь на самые разные сведения: биографию автора, современный для автора историко-культурный контекст, литературные традиции. Creative writing studies позволяет взглянуть на создание текста «изнутри», с позиции его непосредственного создателя. Необходимость объяснить студенту, как именно пишутся художественные сочинения, романы, пьесы, стихотворения или автобиографические тексты, привела к появлению многообразных методов преподавания писательского мастерства. И хотя учебники и пособия по creative writing активно используют литературно-теоретические сведения, в основе их неизменно лежит точка зрения писателя, творца. Таким образом, обучение литературному мастерству парадоксальным образом снабдило исследователей художественных текстов совершенно новой перспективой и новыми инструментами анализа, позволяющими увидеть сочинение текста с точки зрения пишущего. Добавим, что введение creative writing в американских и британских университетах сопровождалось бурной полемикой, в поисках аргументов за и против было сломано немало копий [Cowan 2023: 5—54; Vaundersliса, Manery 2017], что само по себе требует осмысления и рассмотрения этой до сих пор не утихшей дискуссии в широком историко-культурном контексте.

В России исследовательский интерес к преподаванию литературного мастерства возник сравнительно недавно. Несмотря на то что первое в мире высшее образовательное учреждение, готовящее писателей, поэтов и драматургов — Высший литературно-художественный институт им. В.Я. Брюсова (1921—

1925) — был организован в Москве, а его преемник, Литературный институт им. А.М. Горького, существует с 1933 года и до сих пор принимает студентов, тема литературного мастерства не разрабатывалась в российской истории литературы. Можно назвать лишь несколько публикаций, имеющих отношение к этой проблематике. Среди них монография Евгения Добренко «Формовка советского писателя» [Добренко 1999] и статья Валерия Вьюгина о читателях горьковского журнала «Литературная учеба» [Вьюгин 2014].

Вместе с тем российские и советские писатели изучали и преподавали литературное мастерство на протяжении десятков и даже сотен лет. В Славяно-греко-латинской академии, созданной в 1687 году по инициативе Симеона Полоцкого, преподавали риторику, поэтику и эпистолографию и поощряли участие студентов в театральных постановках. В учебном процессе использовались не только латинские и греческие поэтики и грамматики, но и учебники на русском языке[4]. Немалую роль в развитии литературного мастерства в России сыграл Феофан Прокопович, преподававший в Киево-Могилянской академии. Его «De arte poetica» (1705) и «De arte rhetorica libri X» (1706—1707) знакомили читателей с правилами хорошего литературного стиля. Идеи Прокоповича, писавшего на латыни, вскоре были перенесены в сферу русской литературы и популяризованы такими авторами, как Антиох Кантемир, Василий Тредиаковский, Михаил Ломоносов, Александр Сумароков и Михаил Муравьев[5]. Кантемир, Тредиаковский и Ломоносов обучались в Славяно-греко-латинской академии, Сумароков — в Сухопутном шляхетском кадетском корпусе, а Муравьев — в университетской гимназии. И в кадетском корпусе, и в гимназии также были предметы, имеющие отношение к литературному мастерству. Ученики университетской гимназии практиковались в красноречии, а кадеты изучали российскую словесность и риторику и, кроме того, выступали в качестве актеров и авторов произведений в театре корпуса. В середине 1730-х годов в Сухопутном корпусе возникает поэтический кружок, состоящий из учеников-кадетов, результатом деятельности которого стали оды императрице Анне Иоанновне, печатавшиеся от имени «юности рыцерской академии» [Берков 1936: 24]. В конце XVIII века в школах, гимназиях и академиях начали активно вводить преподавание русской словесности. В качестве домашнего задания преподаватели словесности нередко просили своих учеников сочинять стихи или пьесы[6]. Конечно, ни одно императорское учебное заведение не ставило себе целью воспитывать поэтов и прозаиков. Главной задачей была подготовка военнослужащих и чиновников. Тем не менее обучение техникам сочинения художественного текста стало побочным продуктом пребывания в среднем и высшем учебном заведении. Многие вошедшие в литературный канон русские

4 О русских риториках того времени см.: [Вомперский 1988].

5 См.: «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735) и «Рассуждение о комедии вообще» (1752) Тредиаковского, «Письмо о правилах российского стихотворства» (1739) и «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» (1758) Ломоносова, «Эпистолу о стихотворстве» Сумарокова (1748) и «Опыт о стихотворстве» (1775, 1780) Муравьева.

6 Пример учебного пособия по стихосложению того времени: *Подшивалов В.* Краткая русская просодия, или Правила, как писать русские стихи: Изд. для воспитанников Благородного университетского пансиона. М.: Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1798. С ученическими литературными произведениями 1800—1830-х годов можно ознакомиться в следующих публикациях: И отдых в пользу, или Собрание сочинений и пере-

писатели XIX века начинали свой творческий путь в гимназиях, лицеях или университетах. Существенную роль в развитии русской литературы сыграло словесное отделение (позднее — историко-филологический факультет) Московского университета, где преподавались такие предметы, как красноречие, стихотворство и российская словесность. Среди студентов отделения были Лермонтов, Тютчев, Тургенев и Гончаров. Однако настоящий расцвет литературного мастерства в России случился в начале XX века, когда, с одной стороны, демократизация и профессионализация литературного труда вышла на новый уровень[7], а с другой стороны, развитие модернистских тенденций в литературе привело к тому, что вопрос о форме оказался в центре литературных дискуссий того времени. В 1900-е и в 1910-е годы Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов обучали молодых поэтов стихосложению в «Башне», на брюсовских средах, в Обществе свободной эстетики и Обществе ревнителей художественного слова. Ученик Брюсова Николай Гумилев продолжил дело учителя в поэтическом объединении «Цех поэтов» и на курсах при петроградском Доме искусств, где также вели творческие семинары Михаил Лозинский, Корней Чуковский и Евгений Замятин. С приходом большевиков к власти преподавание литературного мастерства институционализировалось и консолидировалось в одном месте — сначала это был Высший литературно-художественный институт им. В.Я. Брюсова, затем — Литературный институт им. А.М. Горького, выпустивший из своих стен сотни советских поэтов, прозаиков, драматургов и переводчиков. После распада Советского Союза институт потерял свое влияние, а вопросы преподавания литературного мастерства переместились на обочину литературного поля.

В российском образовательном пространстве ситуация начала меняться в 2010-х годах, когда в крупных городах стали появляться коммерческие литературные школы для взрослых: летом 2015 года открылись литературные мастерские «Creative writing school», осенью того же года открылась школа ли-

---

водов в стихах и прозе: Труды воспитанников Университетского благородного пансиона. М.: В Унив. тип., у Любия, Гария и Попова, 1804; Стихи на день заведения собрания благородных воспитанников Университетского пансиона. М.: В Унив. тип., 1807; Опыты в словесности воспитанников благородного пансиона г. Коваленкова, в Харькове. Харьков: В Унив. тип., 1823; Прозаические сочинения учеников Иркутской гимназии, писаные под руководством старшего учителя российской словесности Ивана Поликсеньева. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1836; Опыты в русской словесности воспитанников гимназий Белорусского учебного округа. Вильна: Тип. Ф. Гликсберга, 1839.

7 О демократизации литературного поля говорят всевозможные пособия для начинающих писателей, появившиеся в 1900—1910-е годы. См.: «Как выучиться в 5 уроков писать стихи» (1899), «Полная школа писателей, корреспондентов и ораторов» Макеева, «Как научиться писать сочинения» (1911) Мирлеса, «Как научить и научиться писать сочинения» (1913) Миртова, «Полная школа выучиться писать стихи» (1914) Будченко. Все эти пособия рассчитаны на определенного читателя — будущего писателя из народа. Например, Макеев так описывает цель своей брошюры: «В провинциальной глуши, в среде народа скрывается немало даровитых людей, которые живут и умирают в безвестности единственно потому, что не бывает толчка их таланту, а также и потому, что нет у нас руководства для его развития. <...> Наше издание “Полная школа писателей, корреспондентов и ораторов” имеет в виду именно таких лиц, которые желают изучить литературное искусство, сделаться писателем, корреспондентом или оратором, но не имеют достаточных для этого сведений» (*Макеев В.* Полная школа писателей, корреспондентов и ораторов. М.: Изд-во журнала «Богатство», 1907).

тературного мастерства «Хороший текст», а затем появились и многие другие школы, обучающие взрослых слушателей сочинять художественные тексты. В 2017 году в Школе филологических наук гуманитарного факультета Высшей школы экономики была создана магистерская программа «Литературное мастерство», а в 2020 году подобная магистратура, «Литературное творчество», появилась в Санкт-Петербургском государственном университете[8]. В 2019 году в НИУ ВШЭ впервые состоялась международная конференция «Теории и практики литературного мастерства», которая проводится с тех пор ежегодно и, в отличие от конференций в США, в частности ежегодной и самой крупной писательской конференции, организуемой Association of Writers and Writing Programs (AWP), «Теории и практики литературного мастерства» объединяет преподавателей литературного мастерства, писателей и переводчиков с историками и теоретиками литературы, то есть с представителями академического сообщества. В издательстве «Новое литературное обозрение» к выходу готовится сборник статей по материалам конференции «Теории и практики литературного мастерства».

Настоящий блок статей, как и конференции, как и сборник по материалам конференций — это попытка ввести в российское поле гуманитарных наук новое научное направление — creative writing studies, то есть изучение литературного образования, обучения писательскому мастерству. В отличие от американской версии, концентрирующейся на педагогических аспектах, мы бы хотели объединить в рамках этого направления литературоведов, интересующихся литературным мастерством в самом широком смысле. Нам представляются следующие возможные объекты изучения:

— писательские институции (образовательные учреждения, административно-управленческие организации, литературные кружки и объединения, дома творчества писателей и т.д.);
— педагогические практики писателей-преподавателей литературного мастерства;
— учебно-методическая литература для писателей;
— статус писателя в обществе;
— статус художественной литературы в обществе;
— социология и экономика литературного мастерства (патронаж, нетворкинг, взаимодействие разных литературных акторов);
— дискуссии, сопровождающие интеграцию литературного мастерства в систему среднего и высшего образования.

Предлагаемый вниманию читателей блок из четырех статей посвящен в первую очередь институциональным проблемам обучения литературному мастерству, а также педагогическому опыту русских и советских писателей.

Статья **Ольги Нечаевой** «Брюсов-педагог: античная литература и класс поэзии в ВЛХИ» посвящена связи между преподаванием античной литературы и поэтической техники в первом профессиональном учебном заведении

8 Стоит отметить, что по сравнению с англоязычным миром две программы — это ничтожно мало. По данным на конец 2022 года насчитывается более 1000 программ по creative writing на английском языке, из них 781 программа для бакалавров и 390 программ для магистров и аспирантов. См.: https://www.awpwriter.org/guide/guide_writing_programs (дата обращения: 25.11.2022).

для писателей — Высшем литературно-художественном институте им. В.Я. Брюсова (ВЛХИ). Брюсов и его коллеги считали, что изучение античной литературы поможет начинающим авторам обрести язык и поэтическую форму для создания литературы новой эпохи в послереволюционной России. В центре внимания автора оказывается древнегреческое понятие *technē* (*ars* в латинском переводе). Автор показывает, что, опираясь на концепцию *technē*, Валерий Брюсов обосновал создание института для писателей необходимостью взаимодействия технического и творческого начал в литературе. Статья демонстрирует конкретное применение концепции *technē* в обучении начинающих писателей на примере класса поэзии.

Статья **Олега Лекманова** «Осип Мандельштам — учитель молодых авторов (по воспоминаниям современников)» описывает опыт наставничества Мандельштама. В отличие от других статей блока, посвященных преподаванию литературного мастерства в институциональном контексте, в работе Лекманова рассмотрены личные преподавательские практики Мандельштама, как правило не связанные с участием в официальных институциях. За исключением короткого периода работы в «Московском комсомольце» поэт не преподавал литературное мастерство в учебных заведениях и предпочитал давать ненавязчивые советы начинающим в личной беседе. Предмет исследования автора — разнообразные подходы Мандельштама к оценке творчества молодых писателей: отказ от обсуждения в случае низкого качества текста, филологический разбор более удачных текстов (анализ ритма, размера, интонации, выбора слов), знакомство с различными, часто неочевидными литературными образцами. На примере Мандельштама автор показывает, что многим начинающим авторам 1920-х годов институционализированная литературная учеба была необходима, но недостаточна, и поэтому они обращались к старшим писателям за неформальным советом.

Статья **Кэрол Эни** «Либеральные большевики о литературном мастерстве» посвящена различным мнениям большевистских лидеров о том, какой должна и могла бы быть литература, до того как соцреализм стал общепринятым единственно доступным творческим методом. Обращаясь к фигурам Анатолия Луначарского, Александра Воронского, Льва Троцкого и основателям журнала «Литературный критик», автор сравнивает отношение разных партийных лидеров к литературной технике и лингвистическим экспериментам, коммунистической эстетике и политическим взглядам писателей, воспитательной литературе и ее доступности для читателей и показывает, что, несмотря на их разногласия, все сходились в главном: литературное мастерство необходимо для создания качественных произведений. Несмотря на то что к концу 1930-х годов «Литературный критик» был закрыт, а влияние Луначарского, Воронского и Троцкого сошло на нет, их эстетические ценности сохранились и передавались от опытных беспартийных авторов к новичкам на периферии советского литературного поля.

Статья **Майи Кучерской** и **Евгении Кельберт** «Профессор Бродский: poetica ex cathedra» созвучна работе Лоры Буурмы и Рейчел Хеффернан, так как тоже исследует преподавательский архив поэта. В центре внимания авторов творческие задания Иосифа Бродского, которые он предлагал американским студентам на своих университетских курсах по поэзии в 1970—1990-е годы. Педагогическая практика Бродского основывалась на анализе стихотворного текста, запоминании стихов наизусть и чтении книг из его списков. Вместе с тем

он предлагал студентам творческие задания, например просил написать стихотворение в определенном жанре или на предложенную тему. Анализ таких заданий позволяет не только понять особенности литературных вкусов Бродского и его взгляды на поэзию, но и увидеть связь между его преподаванием и его собственным творчеством. Обращаясь к ключевым элементам «формулы стиха» по Бродскому, статья демонстрирует, как его теоретические представления о поэзии и стихотворной речи трансформируются в его поэтическую и педагогическую практику.

Авторы выражают благодарность Ольге Нечаевой за огромную работу по подготовке блока к печати.

Библиография / References

[Берков 1936] — *Берков П.* Ломоносов и литературная полемика его времени 1750—1765. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1936.

(*Berkov P.* Lomonosov i literaturnaya polemika ego vremeni 1750—1765. Moscow; Leningrad, 1936).

[Вомперский 1988] — *Вомперский В.* Риторики в России XVII—XVIII вв. М.: Наука, 1988.

(*Vomperskii V.* Ritoriki v Rossii XVII—XVIII vv. Moscow, 1988.)

[Вьюгин 2014] — *Вьюгин В.* Читатель «Литературной учебы»: социальный портрет в письмах (1930—1934) // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде / Под ред. Т. Тимаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 418—466.

(*V'iugin V.* Chitatel' "Literaturnoy ucheby": sotsial'nyy portret v pis'makh (1930—1934) // Konets institutsii kul'tury dvadtsatykh godov v Leningrade / Ed. by T. Timakova. Moscow, 2014. P. 418—466.)

[Добренко 1999] — *Добренко Е.* Формовка советского писателя: Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академический проект, 1999.

(*Dobrenko E.* Formovka sovetskogo pisatelya: Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoy literaturnoy kul'tury. Saint Petersburg, 1999.)

[Buurma, Heffernan 2020] — *Buurma R., Heffernan L.* The Teaching Archive: A New History for Literary Study. Chicago: University of Chicago Press, 2020.

[Cowan 2023] — *Cowan A.* Against Creative Writing. London; New York: Routledge, 2023.

[Donnelly 2011] — *Donnelly D.* Establishing Creative Writing Studies as an Academic Discipline. Bristol; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters, 2011.

[Harper, Kroll 2007] — *Harper G., Kroll J.* Creative Writing Studies: Practice, Research and Pedagogy. Clevedon; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters, 2007.

[Jalliant 2022] — *Jaillant L.* Literary Rebels: A History of Creative Writers in Anglo-American Universities. Oxford: Oxford University Press, 2022.

[Leahy 2019] — *Leahy A.* Against Creative Writing Studies (and for Ish-ness) // Journal of Creative Writing Studies. 2016. Vol. 1. No. 1. https://scholarworks.rit.edu/jcws/vol1/iss1/5/ (accessed: 25.11.2022).

[Mayers 2009] — *Mayers T.* One Simple Word: From Creative Writing to Creative Writing Studies // College English. 2009. Vol. 71. No. 3. P. 217—228.

[Mayers 2016] — *Mayers T.* Creative Writing Studies: The Past Decade (and the Next) // Journal of Creative Writing Studies. 2016. Vol. 1. No. 1. https://scholarworks.rit.edu/jcws/vol1/iss1/4/ (accessed: 25.11.2022).

[McGurl 2011] — *McGurl M.* The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

[Myers 2006] — *Myers D.G.* The Elephants Teach: Creative Writing Since 1880. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

[Tenen 2019] — *Tenen D.* The Emergence of American Formalism // Modern Philology. 2019. Vol. 117. No. 2. P. 257—283.

[Vaunderslica, Manery 2017] — Can Creative Writing Really be Taught?: Resisting Lore in Creative Writing Pedagogy / Ed. by S. Vaunderslica, R. Manery. London; Oxford; New York; New Delhi; Sydney: Bloomsbury, 2017.

Ольга Нечаева

Брюсов-педагог:

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КЛАСС ПОЭЗИИ В ВЛХИ

Olga Nechaeva

Briusov as a Teacher: Classical Literature and Poetry Class at VLKhI

Ольга Нечаева (Университет Пенсильвании; аспирантка программы сравнительного литературоведения) nechaeva@sas.upenn.edu.

Ключевые слова: литературное мастерство, литературная учеба, античная литература

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_84

В статье рассматривается преподавание античной литературы и поэтической техники в Высшем литературно-художественном институте им. В.Я. Брюсова (ВЛХИ). Идея Брюсова о том, что литературному мастерству необходимо учиться, перекликается с подходом к созданию литературы в античном мире. В частности, Брюсов опирается на древнегреческое понятие *technē*, переводящееся как «искусство» или как «ремесло». Автор показывает, как это и другие понятия античной литературы повлияли на практику преподавания литературного мастерства в ВЛХИ.

Olga Nechaeva (PhD Candidate; Comparative Literature and Literary Theory Program, University of Pennsylvania) nechaeva@sas.upenn.edu.

Key words: creative writing, literary training, classical literature

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_84

The article examines the teaching practices at the Briusov Higher Institute of Literature and Art (VLKhI), in particular teaching of classical literature and poetic technique. Briusov's idea that literary craft must be a subject of instruction echoes the approach to the creation of literature in the ancient world. In particular, he relies on the ancient Greek concept of *technē* which can be translated as "art" or as "craft." The author shows how this and other concepts of classical literature influenced the practices of teaching creative writing at VLKhI.

Во вступительной лекции к курсу стихотворной техники в московской студии стиховедения, прочитанной в апреле 1918 года, Брюсов утверждал, что даже самый талантливый поэт не может обойтись без изучения технической стороны поэтического искусства:

> Способность к художественному творчеству есть прирожденный дар, как красота лица или сильный голос; эту способность можно и должно развивать, но приобрести ее никакими стараниями, никаким учением нельзя. Poetae nascuntur… Кто не родился поэтом, тот им никогда не станет, сколько бы к тому ни стремился, сколько бы труда на то ни потратил. <…> Наоборот, технике стиха и можно и должно учиться. Талант поэта, истинное золото поэзии, может сквозить и в грубых, неуклюжих стихах, — такие примеры известны. Но вполне выразить свое дарование, в полноте высказать свою душу поэта — может лишь тот, кто в совершенстве владеет техникой своего искусства[1].

1 *Брюсов В.* Ремесло поэта // Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М.: Геликон, 1918. С. 7—8.

Конечно, каждый поэт может изучить технику стиха самостоятельно, но такой подход был, по мнению Брюсова, неэффективен: «Сколько драгоценного времени и труда было бы сбережено, если бы каждый поэт не был принужден вновь, для себя, воссоздавать теорию стиха, а мог бы знакомиться с ней из лекций профессора, как композитор знакомится с элементарной и высшей теорией музыки!»[2] Роль этого профессора Брюсов взял на себя. Он начал обучать молодых поэтов еще в 1910-е годы в своем доме на Проспекте мира, 30, во время знаменитых брюсовских «сред». После прихода большевиков к власти Брюсов организовал несколько поэтических и литературных студий, но студийные рамки казались ему слишком узкими[3]. Он мечтал о создании университета для писателей. Став заведующим литературного подотдела Отдела художественного образования при Наркомпросе, Брюсов получил больше влияния, что помогло ему реализовать свои планы, — 16 ноября 1921 года состоялось торжественное открытие Высшего литературно-художественного института (ВЛХИ). Как отметил нарком просвещения А.В. Луначарский, всячески поддерживающий инициативу Брюсова, ВЛХИ был уникальным учебным заведением[4]. В отличие от университетов и академий Российской империи, которые готовили госслужащих, ВЛХИ стал институтом, где готовили профессиональных поэтов, писателей и драматургов. Это был первый институт такого рода в мире — первый американский институт для писателей Iowa Writers' Workshop будет открыт лишь пятнадцать лет спустя, в 1936 году[5].

В ВЛХИ существовало два отделения и восемь классов[6]. Творческое отделение состояло из классов стиха, прозы, драмы и художественного перевода. Инструкторское отделение состояло из классов критики, литературной пропаганды, фольклора и литературно-издательского дела. В центре каждого класса находилась мастерская, вокруг каждой мастерской — ряд семинариев и теоретических предметов. Каждый студент должен был выбрать не менее одного класса из творческого отделения и один класс из инструкторского отделения. Кроме того, все студенты должны были посещать общеобразовательные предметы вне зависимости от выбранного класса — это курсы по истории и теории литературы, иностранные языки, курсы по другим видам искусства и общественно-политические дисциплины. Профессорско-преподавательский состав состоял из видных ученых, писателей и критиков того времени, а сам Брюсов взял на себя лекции по древнегреческой литературе и по истории римской литературы, курс «Латинский язык в связи с общим языкознанием» и класс стиха. С одной стороны, такой выбор кажется очевидным — Брюсов был поэтом и филологом-классиком. С другой стороны, именно изучение античной литературы натолкнуло Брюсова на мысль о том, что литературное мастерство должно стать предметом обучения. Задача данной статьи — описать раннесоветские педагогические практики Брюсова и объ-

2 Там же. С. 10.

3 *Рачинский Г.* Брюсов и ВЛХИ // Валерию Брюсову: Сборник, посвященный 50-летию со дня рождения поэта / Ред. П.С. Коган. М.: Издание КУБС'а имени Валерия Брюсова, 1924. С. 48.

4 Высший литературно-художественный институт // Известия ВЦИК. 1921. № 281. 20 ноября. С. 2.

5 Об истории Iowa Writers' Workshop см.: [Wilbers 1980]. Об истории преподавания литературного мастерства в Америке см.: [Myers 2006].

6 В 1924 году классы переименовали в циклы.

яснить, как изучение античной литературы связано с преподаванием литературной техники в ВЛХИ.

В заключение цикла лекций о древних культурах человечества, прочитанного в 1917 году в Народном университете имени Шанявского в Москве, Валерий Брюсов так описал влияние Древней Греции и Рима на европейскую цивилизацию:

> Люди открыто провозглашают Элладу и Рим источниками всякой мудрости, стремятся сознательно учиться у них. Высшими образцами объявляются античные поэты и художники, непререкаемым авторитетом — античные ученые. Гомер и Вергилий, Эсхил и Софокл, Пракситель и Скопас, Платон и Аристотель, эти имена делаются священными. Вся наука, все искусство, вся философия новой Европы вырастает на античной почве. Все, чем мы живем поныне, имеет своим источником завещание античного мира. К какой бы области знания или художества мы ни обратились, везде в основе мы находим античный образец. Эллада и Рим были и остались «учителями» новой европейской культуры[7].

О влиянии античной литературы на творчество Брюсова писали многие. Сергей Хангулян видел в обращении к латыни в раннем творчестве Брюсова стремление воссоздать античные формы в русской поэзии и придать таинственность поэтическому языку [Хангулян 1985]. Михаил Гаспаров считал, что древнегреческая мифология является для Брюсова источником вдохновения для создания языка новой, советской культуры [Гаспаров 1997а: 278]. Похожая тенденция прослеживается исследователями и в прозе Брюсова — революционные волнения начала XX века повлияли на выбор хронотопа в прозаических произведениях писателя. В своих романах он описывает эпоху гибели Рима и зарождения новой культуры [Нахов 2003; Хачатрян 2004]. Не удивительно, что, разрабатывая новую область знания — литературное мастерство — в период тотального преобразования литературного поля в послереволюционной России, Брюсов выделил для античной литературы особое место в учебном плане для будущих писателей.

В Академии поэзии, придуманной Брюсовым в 1920 году, все первокурсники должны были изучать такие дисциплины, как «История поэзии. Эллада и Рим» и «Античная метрика»[8]. Учебный план ВЛХИ, утвержденный в 1921 году, во многом отличался от первоначального плана Академии поэзии и включал в себя немалое количество социально-политических предметов, но дисциплины, связанные с античной литературой и античной историей, Брюсову удалось сохранить. Изучение латыни представлялось Брюсову необходимым знанием для начинающего писателя: «Зная латинский язык, вы сможете быстро изучить любой другой европейский язык. А как он благозвучен, как благороден!..»[9] Леонид Тимофеев вспоминал, как Брюсов решил использовать новую методику преподавания латинского языка — вместо изучения правил он предложил осваивать язык в процессе разговора. Брюсов обращался к студентам

---

7 *Брюсов В.* Учители учителей // Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 1975. С. 436.

8 Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки. Ф. 386, Брюсов, Валерий Яковлевич. К. 116. Д. 13. Л. 1.

9 *Лазовский П.* Подвижник мысли и труда // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван: Айпетрат, 1963. С. 339.

с вопросами на бытовые темы, но вразумительных ответов, кроме «ita» и «non ita» («да» и «нет») он не получал, поэтому вскоре вернулся к обычному преподаванию грамматики[10]. В своем раннем творчестве Брюсов нередко пытался имитировать ритм и метрику древнеримских стихов на русском языке [Хангулян 2001], поэтому он считал, что знание латыни поможет молодым поэтам с поиском собственной поэтической формы.

Один из студентов ВЛХИ, будущий известный советский литературовед Б.И. Пуришев, вспоминал, с какой любовью Брюсов читал лекции по античной литературе:

> Стремясь к тому, чтобы молодые литераторы получили основательное гуманитарное образование, Брюсов большое внимание уделял истории и теории всемирной литературы. Будучи по своему университетскому образованию классиком, он приучал студентов высоко ценить великую античную культуру. Им читались лекции на целый семестр по литературе греческой, и на целый семестр — по литературе римской. <…> И сама его лекторская манера, одновременно ясная и монументальная, содержала что-то классическое. Вслед за своим любимым поэтом Вергилием он избегал многословия. Его слова напоминали хорошо отшлифованные камни, из которых складывались стройные лекции. У нас было свободное посещение лекций. Не всегда студенты аккуратно посещали занятия. Но на Брюсова ходили все. Без риторических прикрас и эффектов он увлекал нас в мир великой античной литературы[11].

Читая курсы по античным литературам, Брюсов пытался не только ознакомить своих студентов с произведениями античных классиков, но и обратить их внимание на вопросы литературной техники в Древней Греции и Риме. Разбирая «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, Брюсов сравнивал композицию эпопей и их поэтическую технику. Обсуждая греческих поэтов VI—V веков до н.э., он впервые поднимал тему поэзии как профессии на примере Пиндара и его профессиональной поэтической деятельности. Брюсов читал со студентами «Поэтику» Аристотеля и разбирал технику эллинской драматургии, а также учение Аристотеля о катарсисе[12]. На занятиях по древнеримской литературе техническим вопросам также уделялось достаточно внимания: изучалось мастерство формы Вергилия, стихосложение Горация[13]. На курсе «Латинский язык в связи с общим языкознанием» отдельная тема была посвящена красноречию и различным ораторским школам Древнего Рима[14]. Кроме того, в ВЛХИ существовало ораторское отделение, на котором преподавалась техника красноречия[15]. Таким образом, Брюсов видел родство между искусством риторики и поэзией. В начале 1920-х годов умение поэта декламировать свои стихи со

---

10 *Тимофеев Л., Поспелов Г.* Устные мемуары / Сост. и предисл. Н.А. Панькова. М.: Изд-во Московского университета, 2003. С. 14—15.

11 *Пуришев Б.* Брюсовский институт (Из «Воспоминаний старого москвича») // Археографический ежегодник за 1997 год. М.: Наука, 1997. С. 568.

12 Программы и учебные планы / Сост. под ред. проф. М.С. Григорьева. М.: Высший литературно-художественный институт имени Валерия Брюсова, 1924. С. 54—56.

13 Там же. С. 57—59.

14 Там же. С. 81.

15 Это отделение представляло собой продолжение Государственного института слова, слитого с ВЛХИ, и занималось устным словом. См.: РГАЛИ. Ф. 1328, Полонский, Вячеслав Павлович. Оп. 3. Д. 242. Л. 12.

сцены было особенно важным, и Брюсов пытался обучить своих учеников и этому ремеслу.

Брюсов был не единственным, кто обращался к текстам классиков. М.А. Петровский в «Введении в поэтику» и К.Г. Локс в курсе «Теоретическая поэтика» также изучали работы Аристотеля, а руководитель цикла драматургии В.М. Волькенштейн поставил подход Аристотеля к трагедии в основу своего преподавания драматического искусства. Драматург считал, что наиболее подходящий жанр для современного театра — это монументальная трагедия, героическая драма[16]. Реалистическая драма полностью им отвергалась, так как она представлялась Волькенштейну невозможной ввиду неустановившегося быта: «Для театра малоценно натуралистическое копирование нового, едва формирующегося и быстро меняющегося быта; драматург должен передать патетическую диалектику нашего бурного времени»[17]. Трагедийный, героический театр представлялся как единственно возможный жанр драматического искусства после революции. Таким образом, в эпоху тотального преобразования общества многие писатели и преподаватели видели в искусстве античного времени источник вдохновения для создания литературы новой, зарождающейся цивилизации и считали необходимым ознакомить своих учеников с античным миром.

Несмотря на поддержку Наркомпроса и Луначарского лично, ВЛХИ был постоянно на грани закрытия. Противники Брюсова прямо называли его проект «буржуазной затеей»[18]. С одной стороны, эта «буржуазность» проявлялась в том, что почти все профессора ВЛХИ имели дореволюционный стаж, а с другой стороны, сама программа ВЛХИ делала огромный упор на техническую сторону писательского образования, оставляя идеологию на периферии. В 1922 году было закрыто ораторское отделение, а в 1925 году, уже после смерти Брюсова, был закрыт весь институт. Официальная причина закрытия — необходимость разгрузки Москвы, хотя здание на Поварской, 52, занимаемое институтом, не было жилым. Скорее всего, причина закрытия ВЛХИ была в самом характере учебного процесса и атмосфере этого учебного заведения, не соответствовавшим ужесточавшейся официальной идеологии. Советской власти нужны были литературные работники — пропагандисты и агитаторы, а не писатели и поэты, воспитанные в духе Ренессанса. Разницу в подходах к обучению ВЛХИ и его преемника — Литературного института им. А.М. Горького — можно наблюдать на примере содержания курсов по античной литературе: в Литинституте античный театр был представлен как орудие классовой борьбы, главной идеей трагедии Эсхила «Прометей прикованный» считалась идея «борющегося угнетаемого человечества», а эпикурейско-эротическая тематика Овидия была обусловлена оппозиционностью «официальной идеологии режима цезаризма»[19]. Тем не менее даже в такой идеологически выдержанной программе было место техническим вопросам и обсуждению формы:

16 *Волькенштейн В.* Драматургия: Метод исследования драматических произведений. М.: Новая Москва, 1923. С. 173—174.

17 *Волькенштейн В.* Закон драматургии. М.; Л.: МОДПиК, 1925. С. 74.

18 *Брюсов В.* Высший литературно-художественный институт // Журналист. 1923. № 8. С. 23.

19 Методические указания к программе по истории античной (греческой и латинской) литературы для заочников Литературного института при ССП. М.: [Б.и.], 1936. С. 1—6.

студенты изучали поэтическое мастерство Гомера, структуру комедий Аристофана, «Поэтику» Аристотеля, стихотворные формы Горация, а также его поэму «О поэтическом искусстве».

Античная литература была не просто одним из предметов в учебной программе Литературного института: тексты античных авторов также применялись при разборе литературной техники на творческих семинарах. Например, Николай Москвин, выпускник ВЛХИ и руководитель семинара по прозе в Литинституте, призывал студентов использовать советы Аристотеля из «Поэтики» при работе над фабулой своего произведения: он рекомендовал убирать лишнее, просил студентов не нарушать естественный порядок повествования и продумывать цель и смысл наличия каждой части, каждого предложения в произведении. Свои наставления он снабжал цитатами из Аристотеля:

> ...повествуя, мы нередко к одной частности прибавляем другую частность, к детали — деталь, к эпизоду — эпизод. Побольше! Побогаче! А надо ли это? Где же граница нашей ненужной щедрости? Где надо остановиться? И Аристотель отвечает: там, где есть «вероятие и необходимость», где это соответствует «внутреннему содержанию» фабулы, где не нарушается «естественный порядок действия»...[20]

Таким образом, даже после смены политического курса античная литература осталась важной базой преподавания литературного мастерства в Советском Союзе.

С одной стороны, Брюсов и его преемники обращались к Античности, так как считали, что изучение античных трактатов даст будущим писателям возможность ознакомиться с основополагающими текстами для эстетики и стиля Нового времени и поможет им найти свой язык в период тотальной трансформации общества. С другой стороны, Брюсов сделал античную литературу одним из основополагающих предметов в школе для писателей, поскольку его собственный подход к созданию литературы был во многом схож с представлением о производстве литературного текста в античном мире. В основе этого подхода лежит понятие *technē* (или *ars* на латыни). В Древней Греции словом *technē* могли означаться самые разные понятия: от хитрости или уловки до высшего знания, но чаще всего под словом *technē* имели в виду именно практическое, а не теоретическое знание. В некоторых текстах *technē* — это базовое, ремесленническое умение (как построить дом или как сваять вазу), в других текстах *technē* — это сложное умение высшего порядка (как лечить людей или как управлять государством) [Biow 2015: 22—23]. Понятие *technē* встречается и в послании Лонгина «О возвышенном», согласно которому возвышенное в искусстве создается не только при помощи природных способностей человека, но и при помощи навыков, приобретаемых «в учении»[21]. О необходимости наличия у писателя как таланта, так и технических навыков также писал Гораций:

---

20 *Москвин Н.* Над белым листом: Заметки о литературном труде. М.: Советская Россия, 1964. С. 104.

21 О возвышенном / Пер. с лат. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.: РИПОЛ классик, 2018. С. 44—45. В древнегреческом оригинале — διὰ τέχνης. По-другому эту фразу можно было бы перевести как «посредством искусства» или «посредством ремесла».

> Лучшую песнь создает ли природа или искусство?
> Вот вопрос. Но не вижу я, что без талантливой жилы
> В силах наука создать или даже талант без искусства?
> Оба, взывая друг к другу, вступают в союз полюбовный[22].

То, что Афанасий Фет перевел как «природа или искусство», в оригинале выражено словами *natura* и *arte*, последнее из которых — одна из грамматических форм слова *ars*, означающее не только искусство, но и ремесло. Следующие строки говорят нам о том, что здесь *ars* употребляется именно в значении ремесла, навыка. То, что в переводе Фета обозначается словом «наука», в оригинале звучит как *studium* — учеба, старание, рвение. То есть Гораций, как и Лонгин, считал, что одного таланта недостаточно для того, чтобы стать поэтом, необходимо учиться. Впрочем, при отсутствии таланта учеба и рвение тоже бессильны. Эта мысль была особенно близка Брюсову. Поэт верил, что даже при наличии большого литературного таланта начинающему автору необходимо изучать технику литературного мастерства, ремесленную составляющую литературы:

> ...в каждом искусстве есть две стороны: творческая и техническая. Если даже признавать творческие способности исключительно «врожденным даром» (что еще спорно), то техническая сторона искусства, ремесло художника, конечно, может быть и должно быть изучаемо[23].

Именно с этой целью и был создан ВЛХИ.

Главная задача ВЛХИ — «производственно овладеть словом»[24]. Иными словами, литература представляла собой продукт некоего производственного процесса, состоящего из разных этапов. На этих этапах создавались и оттачивались детали или элементы конечного текста. Однако, в отличие от фабричного производства, не каждый «рабочий» был в состоянии создать идеальный продукт, а только тот, кто обладал и талантом, и производственным знанием или техникой. Таким образом, цель ВЛХИ — это отобрать талантливых начинающих писателей и обучить их технике литературного труда — *technē*. Далее мы предлагаем рассмотреть обучение *technē* на примере класса стиха, который был не только самым популярным среди студентов[25], но и самым «техничным» — на занятиях для поэтов вопросам литературной техники уделялось больше внимания, чем во всех других классах.

В первые два года сам Брюсов руководил классом стиха, который состоял из практических занятий с разбором произведений студентов и из теоретического курса «Энциклопедия стиха». Известно, что вопросы стиховедения волновали Брюсова еще с конца 1890-х годов, но со второй половины 1910-х годов стиховедческие искания Брюсова становятся главной областью его экспериментов, причем связаны они не только с чисто научным интересом, но и с затяжным творческим кризисом [Гаспаров 1997б]. Поэт пытается создать «*науку о стихе*, которая исследовала бы его свойства и устанавливала бы его общие

---

22 *Фет А.* К Пизонам // Фет А.А. Собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. Кн. 1. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2014. С. 139.

23 *Брюсов В.* Высший литературно-художественный институт. С. 23.

24 Программы и учебные планы. С. 3.

25 *Пуришев Б.* Брюсовский институт (Из «Воспоминаний старого москвича»). С. 571.

законы»[26] и которая стала бы основой для создания новых поэтических произведений. В рамках курса «Энциклопедии стиха» Брюсов делит науку о стихе на три составляющих, каждая из которых заимствована им из античной поэтики:

1) метрика и ритмика, куда входит учение о стопах, а также изучение «второстепенных элементов»: ипостасы, цезуры и каталектики;
2) эвфония, состоящая из звукописи, эвритмии и учении о рифмах и ассонансах[27];
3) строфика[28].

Из трех блоков курса Брюсов уделял особое внимание эвфонии, поэтому в ВЛХИ наряду с основным курсом о стихе он также вел спецкурс по эвфонии. Бывшая студентка ВЛХИ Зоя Ясинская отмечала, что при изложении своей науки о стихе Брюсов всегда приводил точку зрения своих оппонентов, то есть выступал перед студентами как исследователь, а не как популяризатор своей теории[29]. Упражняясь со студентами в метрике и ритмике, Брюсов нередко брал тексты Пушкина за образец. В качестве заданий он просил студентов дописать неоконченные произведения Пушкина, например предложить свой вариант окончания «Египетских ночей»[30]. Другой пример обучения на пушкинских стихах — задание написать стихи, близкие по размеру и стилю «Медному всаднику». Сложность была в том, что это не должно было стать подражанием или стилизацией, студенты должны были написать свое собственное оригинальное произведение[31]. Что касается тематической направленности, то Брюсов предпочитал стихи на злобу дня и не очень жаловал символистские тексты. Борис Пуришев вспоминал, как один студент начал читать свое стихотворение со слов «Я арлекин, тоскующий по ритмам…», на что Брюсов ответил, что время

---

26 *Брюсов В.* Ремесло поэта. С. 12. Брюсов и здесь прибегает к античным примерам — он считает, что «зачатки этой «науки» о стихе существуют, входя в системы «эстетик» и «поэтик», в первую очередь в работах Аристотеля, но на русскоязычной почве они не разработаны.

27 В брюсовской орфографии «евфония» и «евритмия». Термин *эвфония* (εὐφωνόα) заимствован из древнегреческого и означает «благозвучие». Термин *эвритмия* (εὐρυθμία) заимствован у Аристотеля и означает «музыкальность» или «гармоничность». В этом разделе поэт также воспевает античные образцы и нарекает Вергилия мастером «евфонии».

28 Любому, постигающему тонкости учения о строфике, Брюсов советует попрактиковаться в переносе строф античной метрики (особенно Горция) на русский язык. Подробное описание курса «Энциклопедия стиха» см.: Программы и учебные планы. С. 17—20.

29 *Ясинская З.* Мой учитель, мой ректор // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван: Айпетрат, 1963. С. 311.

30 Там же. Брюсов и сам создал окончание «Египетских ночей»: *Брюсов В.* Египетские ночи. М.: Тип. торгового дома «Мысль», 1916. Современники труд Брюсова не оценили. Айхенвальд считал брюсовскую попытку дописать поэму неудачной: «Брюсов дает немало образцов аляповатости» (*Айхенвальд Ю.* Валерий Брюсов // Айхенвальд Ю.И. Силуэты русских писателей: В 3 т. Т 3. Берлин: Слово, 1923. С. 140). Согласно Жирмунскому, Брюсов заимствовал у Пушкина лишь внешние элементы его поэтики и, соответственно, не мог считаться продолжателем его традиции [Жирмунский 1922: 84—86]. Возможно, предлагая студентам ВЛХИ дописать «Египетские ночи», Брюсов надеялся, что его ученики смогут найти лучшее решение этой задачи.

31 *Лазовский П.* Подвижник мысли и труда. С. 339—340.

Арлекина и Пьеро уже прошло. Вместе с тем Степана Злобина, увлекавшегося в то время поэзией, он похвалил за стихотворение о голоде в Поволжье, несмотря на поэтическую слабость стиха[32]. Заместитель ректора Михаил Григорьев вспоминал Брюсова как человека строгого по отношению к студенческому творчеству, особенно не жаловавшего штампы и перепевы. Когда один из студентов, читавших стихотворение в манере Надсона, употребил выражение «факел просвещения», Брюсов всплеснул руками и воскликнул: «Ну, это уж слишком…» Поэт имел обыкновение делать пометки и выставлять оценки студенческим стихам по пятибалльной системе. Оценивал он обычно невысоко, но Григорьев считал его прогноз весьма проницательным[33].

Летом 1923 года Брюсов пригласил преподавать в ВЛХИ Георгия Шенгели. Шенгели считал Брюсова своим учителем, но учитель и ученик не всегда соглашались друг с другом. Первая половина 1923 года прошла в полемике Брюсова и Шенгели о переводах Верхарна, и Шенгели был уверен, что после такой дуэли у него с Брюсовым «все кончено», но, несмотря на творческие и переводческие разногласия, Брюсов оценил недавно вышедший «Трактат о русском стихе» (1923) Шенгели, и именно поэтому пригласил его в качестве второго профессора класса поэзии:

> Брюсов сказал мне несколько слов по поводу моего «Трактата»… и пояснил, что считает весьма полезным часть студентов пропускать через мою «мясорубку», как он выразился[34].

Брюсов предложил Шенгели чередоваться: сначала Шенгели будет читать курс «Энциклопедии стиха» на первом курсе, а Брюсов будет вести класс стиха на втором и на третьем году, затем Шенгели перейдет на второй курс, а Брюсов будет заканчивать с третьекурсниками и возьмется за первый курс и т.д. Мемуаристка Евгения Захарова-Рафальская так вспоминает курс Шенгели:

> Занятия с ним состояли в бесконечном изучении схем и ритмов стиха. По этим схемам мы писали и свои стихи. Разбирали ритмически и стихи известных поэтов. Сначала это казалось интересным, но в конце концов бесконечный анализ приводил к тому, что наслаждение стихом пропадало. А я лично вообще бросила писать стихи. В чем и состоит заслуга Шенгели перед отечественной литературой [«Консерватория слова» 2001: 196].

Таким образом, в курсе Шенгели еще больше упора делалось на *technē* — технические аспекты поэзии, — чем в курсе Брюсова. Это подтверждается и программой его класса стиха, и отчетами о работе класса.

На втором курсе студенты-поэты в классе Шенгели должны были сначала научиться определять метр на слух и складывать строчки, метрически аналогичные прочитанным. Далее Шенгели учил студентов чертить пиррихические и словораздельные кривые по методологии Андрея Белого, разбирал номенклатуру форм, учил составлять ритменные карточки по своему методу и объяснял, что такое ритменная инерция и изомерная форма по методике Томашевского. Только после этого студенты могли приступить к написанию стихов

---

32 *Пуришев Б.* Брюсовский институт (Из «Воспоминаний старого москвича»). С. 571.

33 *Григорьев М.* Валерий Брюсов в последние годы жизни // Прожектор. 1925. № 3. С. 22.

34 *Шенгели Г.* Валерий Брюсов // Шенгели Г.А. Иноходец. М.: Совпадение, 1997. С. 457.

на заданную тему по ритменным карточкам. На втором курсе также упражнялись в рифмовке по разным видам каталектики, занимались инструментовкой, подбором синонимов, работали над расширением поэтического словаря. На третьем курсе упражнений по метрике становилось меньше — студенты занимались композиционным анализом стихотворения, анализом образов, писали стихотворения в твердой форме и работали в разных стихотворных стилях[35].

В отчете за первый год работы Шенгели написал, что целью занятий он поставил усвоение студентами техники стихотворства до степени инстинктивного владения. Студенты, по мнению профессора, проявили «активность, глубокую склонность к практической разработке вопросов и дух соревнования»[36]. В течение года студенты прорабатывали два размера: четырехстопный и пятистопный ямб, на этом материале они разбирали принципы организации ритма. Шенгели отметил, что за год «невозможно проработать все метры во всем многообразии их ритменных конструкций, например гекзаметр может быть построен в 3125 модуляциях»[37]. Из официального опроса студентов выяснилось, что не все были довольны работой Шенгели: некоторые считали, что профессор дает слишком много метрики и ничего не говорит о семантике и эйдологии. Перегруженность студентами метрикой у Шенгели отрицательно сказывалась на посещаемости практикума по метрике Артюшкова. В следующем году Правление института поручило Шенгели перестроить курс так, чтобы включить туда темы по семантике и эйдологии[38]. Вместе с тем были студенты, которым был близок подход Шенгели. Например, Елена Благинина вспоминала, как «Шенгели демонстрировал перед упоенными слушателями чудеса модулированного ямба»[39].

Строгое техническое отношение Шенгели к поэтическому творчеству виделось ему неотъемлемой частью жизни писателя. Профессиональный писатель — это не дилетант, который пишет время от времени, поэтому Шенгели считал, что для повышения количества и качества написанного писатель должен следовать строгим правилам. Во-первых, правильно распределять свое время: «...ежедневно, с железной аккуратностью, в определенный час писатель садится за стол и покидает место так же в определенный час, ни минутою раньше или позже»[40]. Второй важный совет писателям — иметь «производственный план», то есть установить принцип выбора сюжетов, записывать все идеи и систематизировать, накапливать лирические мотивы. Такой подход полностью соответствовал идеологии ВЛХИ, задачей которого было «производственное овладение словом». Сочетание производственного подхода к литературе и серьезное отношение к вопросам *technē* в поэзии позволило Шенгели со временем полностью заменить Брюсова в качестве руководителя класса стиха.

Таким образом, можно сделать вывод, что изучение античной литературы Брюсовым повлияло не только на его поэзию и исследовательские работы, но и на организацию первого в мире учебного заведения для писателей — Высше-

35 Программы и учебные планы. С. 29—30.
36 РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Д. 242. Л. 18.
37 Там же.
38 РГАЛИ. Ф. 1328. Оп. 3. Д. 245. Л. 3—9.
39 *Благинина Е.* О ВЛХИ им. Брюсова // Золотые страницы «Орловского библиофила» / Сост. Л.И. Бородина и др. Орел: Орлик, 2016. С. 291.
40 *Шенгели Г.* НОТ писателя // Журналист. 1925. № 4. С. 47.

го литературно-художественного института. Древнегреческое понятие *technē* и его использование античными классиками привело Брюсова к мысли о том, что начинающим писателям необходимо изучать поэтическую технику. Именно поэтому в его собственных поэтических семинарах и стиховедческих курсах, как и в курсах его преемника Георгия Шенгели, уделялось больше всего внимания техническим вопросам поэтического творчества. Курсы по античной литературе и курсы древнегреческого и латинского языков также стали неотъемлемой частью советского писательского образования по нескольким причинам. Во-первых, понятия из античной метрики стали основой брюсовской науки о стихе. Во-вторых, по мнению Брюсова, упражнения по переносу античной метрики, ритмики, эвфонии и строфики на русский язык помогали начинающим поэтам в поисках их собственной поэтической формы. Наконец, Брюсов и другие преподаватели верили, что в эпоху реструктуризации литературного поля и тотального преобразования общества в послереволюционной России обращение к древнегреческой мифологии и поздней римской литературе поможет будущим писателям создать литературный язык новой страны. В последующие десятилетия функция курсов по античной литературе в школе для писателей изменилась — в Литературном институте имени Горького античные тексты рассматривались с позиции классовой борьбы, а авторов Древней Греции и Рима «наряжали в рубашку марксизма-ленинизма»[41]. Тем не менее в институте остались продолжатели брюсовского подхода, на творческих семинарах которых техника писательского мастерства была важнее идеологии[42].

Библиография / References

[Гаспаров 1997а] — *Гаспаров М.Л.* Академический авангардизм: Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 4 т. Т. 2. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 272—305.

(*Gasparov M.L.* Akademicheskiy avangardism: Priroda i kul'tura v poezii pozdnego Bryusova // Gasparov M.L. Izbrannye trudy: In 4 vols. Vol. 2. Moscow, 1997. P. 272—305.)

[Гаспаров 1997б] — *Гаспаров М.Л.* Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 4 т. Т. 3. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 399—422.

(*Gasparov M.L.* Bryusov-stikhoved i Bryusov-stikhotvorets // Gasparov M.L. Izbrannye trudy: In 4 vols. Vol. 3. Moscow, 1997. P. 399—422.)

[Жирмунский 1922] — *Жирмунский В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. СПб.: Эльзевир, 1922.

(*Zhirmunskii V.M.* Valeriy Bryusov i nasledie Pushkina. Saint Petersburg, 1922.)

[Нахов 2003] — *Нахов И.М.* Валерий Брюсов и античный мир // Русская словесность. 2003. № 6. С. 8—16.

(*Nakhov I.M.* Valeriy Bryusov i antichnyy mir // Russkaya slovesnost'. 2003. No. 6. P. 8—16.)

[Хангулян 1985] — *Хангулян С.А.* Античность в раннем поэтическом творчестве Брю-

41 *Prėskienytė-Diawara V.* Dvylika pasakojimų apie vieną gyvenimą. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2021. P. 162.

42 Это вышеупомянутый Николай Москвин, а также Михаил Светлов и Леонид Тимофеев — тоже ученики Брюсова, Илья Сельвинский, Павел Антокольский, Лев Кассиль, Константин Паустовский, Владимир Лидин, Николай Замошкин, Сарра Бабенышева и Евгений Винокуров.

сова // Брюсовские чтения 1983 года / Редкол.: Я.И. Хачикян и др. Ереван: Советакан грох, 1985. С. 381—393.

(*Khangulian S.A.* Antichnost' v rannem poeticheskom tvorchestve Bryusova // Bryusovskie chteniya 1983 goda / Ed. by Ia.I. Khachikian et al. Yerevan, 1985. P. 381—393.)

[Хангулян 2001] — *Хангулян С.А.* Опыты Валерия Брюсова в области античной метрики и ритмики // Брюсовские чтения 1996 года / Редкол.: С.Т. Золян и др. Ереван: Лингва, 2001. С. 108—120.

(*Khangulian S.A.* Opyty Valeriya Bryusova v oblasti antichnoy metriki i ritmiki // Bryusovskie chteniya 1996 goda / Ed. by S.T. Zolian et al. Yerevan, 2001. P. 108—120.)

[Хачатрян 2004] — *Хачатрян Н.М.* Кризис античности в романах Брюсова «Алтарь победы» и «Юпитер поверженный» // Брюсовские чтения 2002 года / Редкол.: С.Т. Золян и др. Ереван: Лингва, 2004. С. 89—96.

(*Khachatrian N.M.* Krizis antichnosti v romanakh Bryusova "Altar' pobedy" i "Yupiter poverzhennyy" // Bryusovskie chteniya 2002 goda / Ed. by S.T. Zolian et al. Yerevan, 2004. P. 89—96.)

[«Консерватория слова» 2001] — «Консерватория слова». Из воспоминаний Е.Б. Рафальской о Высшем литературно-художественном институте имени В.Я. Брюсова // Русская литература. 2001. № 2. С. 185—205.

("Konservatoriia slova". Iz vospominaniy E.B. Rafal'skoy o Vysshem literaturno-khudozhestvennom institute imeni V.Ya. Bryusova // Russkaya literatura. 2001. No. 2. P. 185—205.)

[Biow 2015] — *Biow D.* On the Importance of Being an Individual in Renaissance Italy: Men, Their Professions, and Their Beards. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015.

[Myers 2006] — *Myers D.G.* The Elephants Teach: Creative Writing Since 1880. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

[Wilbers 1980] — *Wilbers S.* The Iowa Writers' Workshop: Origins, Emergence, and Growth. Iowa City: University of Iowa Press, 1980.

Олег Лекманов

Осип Мандельштам — учитель молодых авторов

(ПО ВОСПОМИНАНИЯМ СОВРЕМЕННИКОВ)

Oleg Lekmanov

Osip Mandelstam as a Teacher of Young Authors (From to the Memoirs of Contemporaries)

Олег Лекманов (Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека, профессор; доктор филологических наук) lekmanov@mail.ru.

Ключевые слова: Мандельштам, Гумилев, литературная учеба

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_96

В статье идет речь об Осипе Мандельштаме как об учителе молодых поэтов. Методы Мандельштама радикально отличались от методов его собственных поэтических наставников, в первую очередь Николая Гумилева. Мандельштам не очень верил в регулярное обучение, предпочитая ненавязчиво образовывать начинающих авторов и точечно разбирать их произведения.

Oleg Lekmanov (Dr. habil.; Professor, National University of Uzbekistan) lekmanov@mail.ru.

Key words: Mandelstam, Gumilev, literary training

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_96

The article focuses on the teaching practices of Osip Mandelstam. Mandelstam's methods were radically different from those of his own poetic mentors, primarily Nikolai Gumilev. Mandelstam did not really believe in regular education, preferring to unobtrusively teach literary craft to novice authors by analyzing their works.

Что такое — «учитель писателей»? Как учат писателей? Очевидно, что на этот вопрос можно дать множество ответов.

Ахматова написала в свое время:

> У Мандельштама нет учителя. Вот о чем стоило бы подумать. Я не знаю в мировой поэзии подобного факта, мы знаем истоки Пушкина и Блока, но кто укажет, откуда донеслась до нас эта новая божественная гармония, которую называют стихами Осипа Мандельштама...[1]

При этом Мандельштаму на его пути встретились как минимум четыре выдающихся учителя поэзии — Владимир Гиппиус, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов и Николай Гумилев.

Владимир (Вольдемар) Васильевич Гиппиус был учителем Мандельштама в буквальном смысле этого слова, он преподавал литературу в Тенишевском училище, которое окончил поэт. «Власть оценок В.В. длится надо мной и посейчас»[2], — признавался Мандельштам в своей автобиографической прозе,

1 *Ахматова А.А.* Листки из дневника // Ахматова А.А. Requiem. М.: Изд-во МПИ, 1989. С. 143.

2 *Мандельштам О.Э.* Шум времени // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 256.

а среди педагогических методов Гиппиуса он особо выделял чтение стихотворений вслух («вся сила его личности заключалась в энергии и артикуляции его речи»[3]) и домашние разговоры о литературе с перебиранием любимых и нелюбимых имен:

> Начиная от Радищева и Новикова у В.В. устанавливалась уже личная связь с русскими писателями, желчное и любовное знакомство, с благородной завистью, ревностью, с шутливым неуважением, кровной несправедливостью, как водится в семье[4].

К Вячеславу Иванову юный Мандельштам тоже приходил домой, на знаменитую «башню» (первый визит состоялся 16 мая 1909 года), чтобы там вместе с другими молодыми поэтами слушать лекции мэтра о стихе (подробнее см.: [Гаспаров 1994; Обатнин 2020]). Хотя только к слушанию лекций и в этом случае дело не сводилось, и, конечно, не только о лекциях Мандельштам писал Вячеславу Иванову 22 октября 1909 года:

> Не могу не сообщить вам свои лирические искания и достижения. Насколько первыми я обязан вам — настолько вторые принадлежат вам по праву, о котором вы, быть может, и не думаете[5].

Тем не менее значение именно стиховедческих лекций Иванова преуменьшать не стоит, по-видимому, как раз одну из них Мандельштам имел в виду в письме к Иванову от 17 декабря 1909 года: «Невольно вспоминаю Ваше замечание об антилирической природе ямба»[6].

В отличие от Владимира Гиппиуса и Вячеслава Иванова, главный поэтический учитель младших символистов и постсимволистов Валерий Брюсов не был прямым наставником начинающего Мандельштама. Брюсовские уроки Мандельштам воспринял через посредничество Николая Гумилева, который в 1900-е годы был одним из самых старательных выучеников Брюсова[7].

О взаимоотношениях Мандельштама с Гумилевым как учителем поэзии выразительно писал Георгий Иванов:

> В дореволюционный период сильнее всего на него влиял Гумилев. Их отношения в творческом плане (в повседневной жизни их связывала ничем не омраченная дружба) были настоящая любовь-ненависть. «Я борюсь с ним, как Иаков с Богом», — говорил Мандельштам. Победителем из этой поэтической борьбы неизменно выходил Гумилев. Прямой результат этих побед — стройное совершенство «Камня» и отчасти «Tristia». Перечитывая стихи Мандельштама, изданные им уже после гибели Гумилева, я нашел в них несколько гумилевских поправок, когда-то яростно отвергнутых Мандельштамом и все же им принятых. Можно поразному расценивать поэзию Гумилева. Но не может быть двух мнений о значении

---

3 Там же. С. 255.

4 Там же. С. 256.

5 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 3. М.: Прогресс-Плеяда, 2011. С. 365.

6 Там же. С. 366.

7 О Гумилеве как ученике Брюсова подробнее см. в первую очередь: Переписка В.Я. Брюсова с Н.С. Гумилевым / Вступ. ст. и коммент. Р.Д. Тименчика и Р.Л. Щербакова, публ. Р.Л. Щербакова // Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М.: Наука, 1991. С. 400—514.

> Гумилева как учителя поэзии. В этой роли он был по меньшей мере тем, что Дягилев в балете. Конечно, он не создавал из ничего замечательных поэтов. Но и Дягилев тоже не создал из ничего Нижинского или Лифаря. Гениальная проницательность выбора сочеталась у обоих с еще более поразительным даром — указывать новоявленному избраннику его правильную творческую дорогу. <…> …возможно, что никто не обязан Гумилеву в такой степени, как Мандельштам «Камня»[8].

Хорошим комментарием и к этому фрагменту воспоминаний Иванова, и к замечанию Ахматовой о том, что у Мандельштама не было учителя, может послужить ее суждение, зафиксированное в записи из дневника Павла Лукницкого от 18 мая 1926 года:

> …АА заговорила о том, кому из поэтов она не решилась бы сделать указания на какой-нибудь недостаток. Стала думать. Блок? Блоку, пожалуй, она могла бы сказать… Такого случая с ней не было, но она представляет себе, что он мог бы быть. «Он поблагодарил бы и сказал “Хорошо, я посмотрю потом”…» Гумилев? Ну, ему АА неоднократно делала такие указания. Но вот Мандельштаму, например, АА никогда бы не могла сделать такого замечания. Совершенно не представляет себе, как бы она это сделала. «А Николай Степанович, — добавляет АА, — постоянно грыз Осипа — и даже очень любил его корить»[9].

Когда Мандельштам стал воспринимать себя и восприниматься окружающими как поэт, которому есть чему научить молодых авторов[10], то очевидной сделалась разница между гумилевским и мандельштамовским подходами к самому процессу наставничества.

Гумилев, вслед за Гиппиусом, Брюсовым и Вячеславом Ивановым, делал ставку на регулярные и логично выстроенные курсы обучения основам стихотворческого ремесла. Эмблемой такой установки может послужить название «Цех поэтов», придуманное Гумилевым и Сергеем Городецким для объединения молодых стихотворцев, образованного ими в октябре 1911 года по образцу средневековых ремесленных цехов (Мандельштам был участником этого объединения). Свою программу методичного обучения начинающих авторов поэтическому мастерству Гумилеву удалось в полной мере реализовать уже после революции, в студии при издательстве «Всемирная литература».

Подход Мандельштама, как мы попробуем показать далее, был иным.

Как раз о разнице педагогических подходов Гумилева и Мандельштама — гумилевского настойчивого и даже навязчивого («постоянно грыз», «даже очень любил его корить») и мандельштамовского деликатного — пишет Ирина Одоевцева в мемуарной книге «На берегах Невы» (речь идет о самом начале 1920-х годов):

> Мандельштам относился к занятиям в литературной студии «без должного уважения», как он сам признавался.

---

8 *Иванов Г.В.* Осип Мандельштам // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 618.

9 *Лукницкий П.Н.* Acumiana. Встречи с Анной Ахматовой: В 2 т. Т. 2. Париж: YMCA-Press; М.: Русский путь, 1997. С. 165.

10 Приведем цитату из мемуаров Михаила Карповича (речь идет о ноябре 1913 года): «Мандельштам показался мне очень изменившимся: стал на вид гораздо более важным, отпустил пушкинские бачки и вел себя уже как мэтр» (*Карпович М.М.* Мое знакомство с Мандельштамом // Новый журнал. 1957. № 49. С. 261).

— Научить писать стихи нельзя. Вся эта «поэтическая учеба» в общем ни к чему. Я уже печатался в «Аполлоне», и с успехом, — рассказывал он, — когда мне впервые пришлось побывать на Башне у Вячеслава Иванова по его личному приглашению. Он очень хвалил мои стихи: «Прекрасно, прекрасно. Изумительная у вас оркестровка ямбов, читайте еще. Мне хочется послушать ваши анапесты или амфибрахии». А я смотрю на него выпучив глаза и не знаю, что за звери такие анапесты и амфибрахии. Ведь я писал по слуху и не задумывался над тем, ямбы это или что другое. Когда я сказал об этом Вячеславу Иванову, он мне не поверил. И убедить его мне так и не удалось. Решил, что я «вундеркиндствую», и охладел ко мне. Впрочем, вскоре на меня насел Гумилев. Просветил меня, посвятил во все тайны. <...>

Меньше всего Мандельштам хотел выступать в роли учителя. И все же, очень скоро поняв, что меня, как он выражался, «мучит неутолимая жажда знаний», без всякой просьбы с моей стороны взял на себя эту несвойственную ему роль. И стал меня — когда мы оставались с глазу на глаз — полегоньку подучивать. Делал он это как-то совсем ненарочито, будто случайно, заводя разговор то о Рильке, то о Леопарди, то о Жераре де Нервале, то о Гриммельсхаузене, о котором я до него понятия не имела[11]. <...> И еще много других разнообразных сведений получила я от него во время бесконечных хождений по Петербургу.

— Только не рассказывайте Гумилеву о наших разговорах. А то он рассердится и на меня, и на вас. Ведь это его прерогатива — учить вас уму-разуму. Вообразит еще, что я на нее посягаю. А ведь я толком ничего не знаю. И никого ничему научить не могу. Я, слава Богу, аутодидакт и горжусь этим [Лекманов 2022: 222—224].

Кажется очевидным, что рассказ Мандельштама (или его пересказ Одоевцевой) о Вячеславе Иванове, анапестах, амфибрахиях и ямбах не слишком правдив. Приведенная выше цитата из письма Мандельштама к Иванову ясно показывает, что младший поэт внимательно слушал лекции старшего о стихотворных размерах и что отнюдь не Гумилев «посвятил» Мандельштама «во все тайны».

Куда важнее то, что мемуары Одоевцевой рассказывают читателю об одном из способов, к которому прибегал Мандельштам, когда ненавязчиво учил молодых поэтов, — воспитании вкуса, знакомстве с лучшими и при этом не самыми затертыми образцами «мировой культуры»[12].

Попробуем теперь реконструировать еще несколько мандельштамовских способов взаимодействия с начинающими авторами, опираясь на позднейшие мемуары этих авторов о поэте.

Начнем с наиболее радикального и жесткого способа: отрицательная оценка стихотворений и отказ от их дальнейшего обсуждения.

---

11 Ни один из перечисленных авторов ни разу не упоминается в стихах и статьях Мандельштама, хотя поэт, разумеется, и мог испытывать интерес к этим авторам и рассказывать о них Одоевцевой. Отметим, что в журнальной публикации фрагментов «На берегах Невы» набор имен был чуть иным. Там рассказывается, что Мандельштам «будто случайно» заводил «разговор то о Рильке, то о Новалисе и Тике, то о Гримельсхаузене» (*Одоевцева И.В.* На берегах Невы // Новый журнал. 1963. № 72. С. 78).

12 Ср.: «На вопрос, что такое акмеизм, М<андельштам> ответил: “Тоска по мировой культуре”» (*Ахматова А.А.* Листки из дневника // Ахматова А.А. Requiem. С. 141).

Вениамин Каверин вспоминает, что, выслушав его стихи, Мандельштам отозвался на них репликой: «От таких, как вы, надо защищать русскую поэзию»[13]. Николаю Чуковскому в сходной ситуации Мандельштам сказал: «Каким гуттаперчевым голосом эти стихи ни читай, они все равно плохие»[14]. На стихотворения Якова Цвибака, который впоследствии получил известность в эмиграции под псевдонимом Андрей Седых, Мандельштам отреагировал издевательским сравнением: «Знаете, юный мой друг, ваши стихи нисколько не хуже и не лучше стихов Надсона»[15]. К еще одному молодому поэту (Арсению Тарковскому) было обращено сердитое мандельштамовское предложение: «Разделим землю на две части, в одной половине будете вы, в другой останусь я»[16]. Из стихотворения молодого Валентина Катаева, самому автору казавшегося «таким горьким и таким прекрасным», Мандельштам «признал достойной внимания только одну-единственную строчку… <…> Остальное же с учтивым презрением он отверг, сказав, что это — вне литературы»[17]. А в стихотворении Бориса Горнунга Мандельштаму, напротив, одна строка не понравилась настолько, что он сообщил Горнунгу об этом следующим образом: «Это же — дрянь, гниль, труха (его любимое слово), выкинь и замени чем-нибудь!»[18]

Отметим, что подобная прямота в оценках проявлялась опытными и признанными поэтами при знакомстве со стихами начинающих и/или непризнанных далеко не всегда. Приведем здесь весьма показательный отрывок из воспоминаний Анатолия Наймана о поздней Ахматовой:

> …когда автор приходил за ответом, она старалась не обидеть и говорила что-нибудь необязательное, что, из ее уст, могло быть воспринято как похвала. И тут… были «пластинки», две-три сентенции, которые успешно употреблялись в зависимости от обстоятельств. Если в том, что она прочла, было описание пейзажа, Ахматова говорила: «В ваших стихах есть чувство природы». Если встречался диалог — «Мне нравится, когда в стихи вводят прямую речь». Если стихи без рифм — «Белые стихи писать труднее, чем в рифму». Тот, кто после этого просил посмотреть «несколько новых стихотворений», мог услышать: «Это очень ваше». И наконец, в запасе всегда было универсальное: «В ваших стихах слова стоят на своих местах»[19].

Если Мандельштам находил в прочитанном ему автором тексте или текстах что-нибудь, на его взгляд, интересное, далее часто следовал филологический разбор, иногда беглый, иногда — подробный. Тут нужно заметить, что, в от-

---

13 *Каверин В.А.* Встречи с Мандельштамом // Каверин В.А. Счастье таланта. Воспоминания и встречи, портреты и размышления. М.: Современник, 1989. С. 300.

14 *Чуковский Н.К.* Литературные воспоминания. М.: Советский писатель, 1989. С. 161.

15 *Седых А.* Далекие, близкие. Нью-Йорк: Новое русское слово, 1979. С. 31.

16 *Липкин С.И.* «Угль, пылающий огнем…». Воспоминания // Липкин С.И. Воспоминания о Мандельштаме. Стихи, статьи, переписка. М.: РГГУ, 2008. С. 23.

17 *Катаев В.П.* Алмазный мой венец // Катаев В.П. Сочинения: В 4 т. Т. 2. М.: Вагриус, 2005. С. 312. Ср. с позднейшим признанием Катаева: «Мандельштам браковал все, что я написал, но находил одну-две настоящие строчки, и это было праздником и наградой» (*Панкин Б.* На грани стихий // Новый мир. 1986. № 8. С. 250).

18 *Горнунг Б.В.* Заметки к биографии О.Э. Мандельштама // «Сохрани мою речь…» Воспоминания. Материалы к биографии. Современники. Вып. 3/2. М.: РГГУ, 2000. С. 157.

19 *Найман А.Г.* Рассказы о Анне Ахматовой. М.: Художественная литература, 1989. С. 157.

личие, скажем, от Блока[20], Мандельштам, как и Гумилев, высоко ценил филологические разборы поэтических текстов. Об этом говорят мемуары Георгия Иванова:

> В «Цехе поэтов» существовало правило: всякое мнение о стихах обязательно должно быть мотивировано. На соблюдении этого правила особенно настаивал Мандельштам. Он любил повторять: «Предоставьте барышням пищать: Ах, как мне нравится! Или: Ох, нет, мне совсем не нравится!» Звонок синдика Гумилева, прерывавший оценки «без придаточного предложения», всегда вызывал у Мандельштама одобрение[21], —

и чрезвычайно важное, на наш взгляд, свидетельство Георгия Адамовича:

> Писатель пишет о себе, «pro domo sua»[22], лишь в крайнем случае, когда надо в чужой критике что-либо опровергнуть, исправить. Обыкновенно опровергается или исправляется какая-нибудь мелочь, факт, дата, ссылка на источник... И только по раздражению, с каким порой это делается, догадываешься, что хотелось бы писателю в ответ на постороннюю критику поговорить о себе по существу, объяснить себя, комментировать себя. Но это невозможно: «не принято». Очень жаль, что не принято, потому что само-критика и само-комментарии могли бы дать много чрезвычайно интересного, — наряду с ворохами вздора, конечно. Когда-то это предложил Мандельштам. Собралось несколько поэтов, читались стихи, затем тут же обсуждались[23]. Как всегда и везде в таких случаях, обсуждение шло мимо прочитанной вещи. Высказывались мнения сами по себе очень правильные и осторожные, но связь этих мнений со стихами, к которым они относились, была призрачна. Этого не замечают слушатели, но это с недоумением ощущает автор. Мандельштам и предложил: «Позвольте, я сам себя разберу»...[24]

Приведем теперь пять известных нам примеров из воспоминаний современников, где содержатся сведения о кратких и подробных филологических разборах Мандельштамом произведений молодых поэтов. Эти примеры мы расположили в хронологическом порядке.

Первый урок датируется осенью 1916 года. Начинающий стихотворец Всеволод Рождественский решил поучаствовать в вечере поэтов Петербургского университета и принес стихи на суд члену отборочного жюри Осипу Мандельштаму. Сначала Мандельштам огорошил Рождественского вопросом: «Скажите, вы совершенно убеждены в том, что это поэзия?»[25], а затем обсудил с ним

---

20 «В <19>20-м, кажется, году Блок присутствовал в Институте на каком-то заседании опоязовского толка. Говорили о стихах. Блок, по-видимому, чувствовал, что от него ждут отзыва, и поэтому сказал: “Все, что вы здесь говорили, — интересно и, вероятно, правильно, но я думаю, что поэту вредно об этом знать”» (*Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство—СПБ, 2002. С. 58).

21 *Иванов Г.В.* Осип Мандельштам // Иванов Г.В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М.: Согласие, 1994. С. 615.

22 «Pro domo sua» — «В защиту своего дома» (*лат.*). Г. Адамович обыгрывает «pro domo mea» — «в защиту моего дома» — название знаменитой речи Цицерона, ставшее крылатым выражением.

23 Речь, очевидно, идет об одном из собраний «Цеха поэтов», скорее всего второго или третьего.

24 *Адамович Г.В.* Литературные беседы // Звено. 1926. 26 сентября.

25 *Рождественский В.А.* Страницы жизни. М.; Л.: Советский писатель, 1962. С. 129.

представленные стихи, особое внимание уделив (1) ритму, (2) обязательному для хорошего стихотворения эффекту поэтической неожиданности, (3) принципу экономии слов и (4) интонации[26].

Второй пример мы взяли из очерка с говорящим названием «Уроки мастерства», автором которого был Александр Гатов, впервые встретившийся с Мандельштамом в феврале 1919 года в Харькове. Здесь по памяти приводится следующее стиховедческое замечание, которое Мандельштам сделал Гатову после прочтения его дебютной книги «Барельефы из воска»:

> «У вас двадцать с лишком стихотворений, и шестнадцать из них написаны ямбом. Не кажется ли вам, что каждая тема рождает свое дыханье, свой ритм? Обратили ли вы внимание на разнообразие размеров в моем “Камне”?»[27] — он опустил ресницы; и после с орлиной ясностью посмотрел мне в глаза:
>
> — Я не считал, — сказал он, — но думаю, в «Камне» размеров тридцать...[28]

Третий пример будет не из мемуаров, а из письма самого Мандельштама. В конце июля 1923 года Лев Горнунг принес поэту тетрадь стихов. Спустя два месяца он получил от Мандельштама небольшую рецензию-письмо:

> Спасибо за стихи. Читал их внимательно. Простите меня, если я скажу о них в этой записочке: в них борется живая воля с грузом мертвых, якобы «акмеистических» слов. Вы любите пафос. Хотите ощутить время. Но ощущенье времени меняется. Акмеизм 23-го года — не тот, что в 1913 году. Вернее, акмеизма нет совсем. Он хотел быть лишь «совестью» поэзии. Он суд над поэзией, а не сама поэзия. Не презирайте современных поэтов. На них благословенье прошлого[29].

Четвертый пример, пожалуй, самый интересный, потому что содержит наибольшее количество конкретных деталей. Кроме того, этот пример демонстрирует, что, разбирая с молодыми поэтами их стихотворения, Мандельштам не использовал какой-то один метод взаимодействия с автором, а комбинировал разные методы.

Весной или летом 1929 года одессит Семен Липкин отправил Мандельштаму свои стихи. Осенью этого года он пришел к старшему поэту, чтобы услышать его приговор. «Мои рукописные листы, — вспоминает Липкин, — Мандельштам разложил на три неравные стопки. О первой, самой большой, он ничего не сказал: значит, говорить не стоило»[30]. Здесь мы встречаемся с уже знакомым нам способом — отказом от разговора о тех стихотворениях, которые Мандельштам считал находящимися «вне литературы». «Перебирая гораздо меньшую вторую, — продолжает Липкин, — <Мандельштам> указывал на неправильные ударения, банальности, но не сердился»[31]. Стихотворения из второй стопки, по мнению Мандельштама, заслуживали профессионального разбора. Отметим, что на банальности Мандельштам указывал и начинавше-

---

26 Там же. С. 129—131.

27 Речь, вероятно, идет о втором издании «Камня» Мандельштама, вышедшем в 1916 году.

28 *Гатов А.Б.* Уроки мастерства // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1990. С. 17.

29 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 3. С. 383.

30 *Липкин С.И.* «Угль, пылающий огнем...»... С. 14.

31 Там же.

му поэтический путь Всеволоду Рождественскому: «Словарь ваш ограничен, и к привычным словосочетаниям вы еще не испытываете особой боязни. Небо у вас всегда “голубое”, а море “бурное”»[32].

Продолжил Мандельштам профессиональный, филологический разбор стихотворений Липкина и говоря о тех из них, которые ему понравились больше остальных (третья стопка). При этом Мандельштам не упустил возможности ненавязчиво обратить внимание Липкина на имена нескольких авторов, чьи произведения тот при желании мог бы прочитать или перечитать (Андрей Белый, Тынянов, Фонвизин, Капнист):

> Об одном <стихотворении Липкина>, со сложным строфическим построением, <Мандельштам> сказал: «Здесь хороши только эти ое, ое (рифменные окончания), напоминают Белого». Другое прочел дважды, пристально, вскинув длиннейшие, раввинские ресницы, посмотрел на меня, — стихотворение называлось «Петр и Алексей», — сказал: «Концепция, того-этого, не стала стихом. И после словесных открытий Тынянова[33] уже нельзя так писать на темы русской истории». Вот как он разобрал начальную строфу:
>
> У нас и недорослей, и ябед
> Хоть пруд пруди,
> Но все же страшен постылый Запад
> И боль в груди.
>
> — Сперва пошло хорошо. Недоросли, ябеды — 18 век, Фонвизин. Капнист. На «ябед» найдена новая рифма, но вся строка с Западом — перепев символистов, вернее — их славянофильских эпигонов, всяких родственников известных поэтов[34]. Что же касается «боли в груди», то это уже вовсе Аполлон Коринфский[35]. А дальше и того хуже. Ум острый, языка нет[36].

Пятый текст, который мы бы хотели процитировать в качестве примера работы Мандельштама с молодыми авторами, был написан не поэтом, а прозаиком-очеркистом. Когда в 1933 году Виктор Виткович прочел Мандельштаму два своих рассказа, Мандельштам начал их разбор так:

---

32 Там же.

33 В первую очередь, по-видимому, имеется в виду вышедший в 1929 году роман Ю. Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». Возможно, «словесные открытия Тынянова» Мандельштам в разговоре с Липкиным противопоставил подходу к русской истории Д.С. Мережковского как автора романа «Петр и Алексей». Кроме «Смерти Вазир-Мухтара», Мандельштам мог иметь в виду повесть Тынянова «Подпоручик Киже» 1928 года.

34 Возможно, подразумевается поэт Сергей Соловьев (племянник Вл. Соловьева и троюродный брат Блока) и его стихотворение «Новгород».

35 То есть поэт А. Коринфский — см., например, его строки «С гнетом бессилья в груди, / С мукою ран впереди» из стихотворения «Если в мгновенье тоски роковой...» (1889). Модернисты презирали Коринфского. Ср., например, с показательным отзывом В. Брюсова 1906 года: «Поэзия г<осподина> Коринфского не выходит из круга мелких настроений, пошлых сюжетов, избитых мыслей. В груде стихотворных томов г. Коринфского мерцает огонек поэтического воодушевления, но он еле теплится; редкие художественные строчки разделены целыми десятками трафаретных стихов; отдельные яркие образы вправлены в тусклые, ремесленно задуманные пьесы» (*Брюсов В.Я.* Среди стихов. 1894—1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М.: Советский писатель, 1990. С. 164).

36 *Липкин С.И.* «Угль, пылающий огнем...»... С. 14—15.

— Что у вас с носом?
Я опешил:
— С носом?
— Да, — сказал он… пробежавшись по комнате. — Зрение у вас хорошее. Просто отличное! Слух тоже. А что с носом?[37]

Тогда ошеломленный Виткович признался, что в раннем детстве ему вырезали аденоиды и поэтому он «почти не ощущал запахов. Только самые резкие. Не ощущал, ну и не писал»[38]. Других подробностей разговора Виткович, к сожалению, не сообщает, а пишет только, что «потом был подробный разговор о рассказах. Он говорил и хорошее (уменье, которое не каждому дано) и плохое (прямо и без обиняков — и это дано не каждому)»[39].

Со второй половины августа 1929 года по январь 1930 года Мандельштам числился штатным сотрудником газеты «Московский комсомолец». В этот период обучение начинающих литераторов вменялось ему в обязанность, то есть ему волей-неволей пришлось действовать «по-гумилевски». «Литучеба и непрерывная неделя», — констатировал сам поэт в одной из неподписанных заметок от редакции, напечатанных в «Московском комсомольце»[40]. Свое подлинное отношение к этой «литучебе» Мандельштам предельно откровенно выразил в позднейшем стихотворении «Квартира тиха, как бумага…» (ноябрь 1933 года):

Наглей комсомольской ячейки
И вузовской песни бойчей
Присевших на школьной скамейке
Учить щебетать палачей[41].

Однако, как это почти всегда бывало с таким «виртуозом противочувствия» [Аверинцев 1990: 30], каким был Мандельштам, отношение поэта к начинающим советским авторам отнюдь не исчерпывалось презрением. В воспоминаниях Александра Алексеева-Гая и Александра Глухова-Щуринского рассказывается о вполне искреннем, по-видимому, расположении Мандельштама к молодым поэтам, группировавшимся вокруг редакции «Московского комсомольца». Коротко говорится в этих мемуарах и о мандельштамовской литературной учебе.

А. Алексеев-Гай: Мандельштам «стал разбирать стихи дальше: “— Тут у вас: ‘Надежда на спасенье тусклее гроша’. Это звучит, как перевод с иностранного”»[42].

А. Глухов-Щуринский:

Вокруг его обыкновенного канцелярского стола сомкнулась группа молодежи — начинающих прозаиков, поэтов. Каждый из них, конечно, жаждет напечататься,

37 *Виткович В.С.* Сто историй в дороге. М.: Молодая гвардия, 1967. С. 146.
38 Там же.
39 Там же.
40 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 3. С. 275.
41 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 183.
42 *Алексеев-Гай А.Н.* Встречи с Мандельштамом // Мандельштам О.Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка…» Стихи, проза, воспоминания, материалы к биографии. Венок Мандельштаму / Сост., вступ. ст. и примеч. П.М. Нерлера. М.: Московский рабочий, 1990. С. 324.

выслушать оценку маэстро своему творению. <...> Кто-то уже читает свои стихи. И убедительный, приятный голос Осипа Эмильевича, которого мы слушаем, затаив дыхание:

— В поэзии надо звать, открывать что-то новое, поражать, удивлять, учить... Ну а в стихах ваших ничего такого крылатого нет. В них нет энергии, подъема сил. И нет событий. Вы просто показываете факт как он есть... Но унывать не стоит...[43]

Очевидно, что советы, которые поэт давал поэтам «Московского комсомольца», принципиально ничем не отличались от наставлений, делавшихся В. Рождественскому и С. Липкину. Нужно все же отметить, что, говоря с поэтами «Московского комсомольца», Мандельштам сознательно снижал требования и подлаживался под их культурный уровень. Очень ясно это видно из мандельштамовской реплики, которую приводит в своих мемуарах А. Глухов-Щуринский. Мандельштам спросил у будущего автора мемуаров: «Каким же по счету ты хотел бы стать поэтом?», а затем, «загибая пальцы», перечислил имена «уже известных, печатающихся в столичных журналах» стихотворцев: «Антокольский, Асеев, Багрицкий, Маяковский, Безыменский, Жаров, Светлов, Сельвинский, Маршак, Луговской...»[44] Присутствие в этом списке имен знаменитых тогда комсомольских поэтов (Безыменского, Жарова и Светлова), творчество которых Мандельштам ставил очень низко, столь же показательно, как и отсутствие имен Пастернака и Ахматовой.

Чрезвычайно осторожно Мандельштам первоначально повел себя и с крестьянским писателем Николаем Кочиным, который пришел к нему в редакцию «Московского комсомольца», чтобы поговорить о своем романе «Девки». И только когда Кочин прямо попросил поэта: «<Не> надо со мной деликатничать»[45], — то услышал несколько откровенных критических замечаний о системе персонажей и языке романа. Среди недостатков, на которые указал Мандельштам, были перенаселенность «Девок» и других романов начинающих писателей персонажами («все вы, современные прозаики, молодые, создаете толпу героев в книгах, как пастухи, гоните их стадами»[46]) и злоупотребление сказом («Не только герои ваши говорят по-деревенски, но и вы сами»[47]).

Итак, Осип Мандельштам «учил поэзии» (и прозе) по возможности деликатно, но при этом не избегал прямых, иногда весьма резких оценок. За исключением краткого и вынужденного периода службы в газете «Московский комсомолец», он, в отличие от Гумилева, никогда не занимался и не стремился заниматься регулярной литературной учебой молодых авторов, а учил их «всему шутя», как бы между делом.

---

43 *Глухов-Щуринский А.И.* О.Э. Мандельштам и молодежь // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама... С. 20—21.

44 Там же. С. 25.

45 *Кочин Н.И.* Мандельштам в «Московском комсомольце» // Мандельштам О.Э. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» С. 320.

46 Там же. По-видимому, в романах «современных прозаиков» Мандельштам обнаружил подтверждение правильности своего прогноза, данного еще в 1922 г., в статье «Конец романа»: «Дальнейшая судьба романа будет не чем иным, как историей распыления биографии как формы личного существования, даже больше, чем распыления, — катастрофической гибели биографии» (*Мандельштам О.Э.* Конец романа // Мандельштам О.Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. С. 123).

47 *Кочин Н.И.* Мандельштам в «Московском комсомольце». С. 322.

Тем не менее мандельштамовские уроки оказались для некоторых поэтов и прозаиков очень важными, и они имели полное право не кривя душой повторить вслед за Николаем Кочиным: «Я не мог забыть его советы, и сам ими пользовался, и сам их передавал начинающим»[48]. А Анна Ахматова свидетельствовала в самом начале 1960-х годов:

> Два поэта породили целые полчища учеников — Гумилев и Мандельштам. Первый сразу после своей см<ерти>, в двадцатых годах (Тихонов, Шенгели, Багрицкий), им бредила вся литературная южная Россия, второй сейчас (1961), им бредит почти вся начинающая молодежь Москвы и Ленинграда[49].

Библиография / References

[Аверинцев 1990] — *Аверинцев С.С.* Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1990. С. 5—64.

(*Averintsev S.S.* Sud'ba i Vest Osipa Mandel'shtama // Mandel'shtam O.E. Sochineniya: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1990. P. 5—64.)

[Гаспаров 1994] — *Гаспаров М.Л.* Лекции Вяч. Иванова о стихе в Поэтической Академии 1909 г. // Новое литературное обозрение. 1994. № 10. С. 89—106.

(*Gasparov M.L.* Lektsii Vyach. Ivanova o stikhe v Poeticheskoy Akademii 1909 g. // Novoe literaturnoe obozrenie. 1994. No. 10. P. 89—106.)

[Лекманов 2022] — *Лекманов О.А.* «Жизнь прошла, а молодость длится...» Путеводитель по книге Ирины Одоевцевой «На берегах Невы». М.: АСТ, Редакция Елены Шубиной, 2022.

(*Lekmanov O.A.* "Zhizn' proshla, a molodost' dlitsya…" Putevoditel' po knige Iriny Odoevtsevoy "Na beregakh Nevy". Moscow, 2022.)

[Обатнин 2020] — *Обатнин Г.В.* Материалы к учению о рифме в башенной Академии стиха // Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel / Ed. by L. Fleishman, D.M. Bethea, I. Vinitsky. Bern: Peter Lang, 2020. P. 333—366.

(*Obatnin G.V.* Materialy k ucheniyu o rifme v bashennoy Akademii stikha // Unacknowledged Legislators: Studies in Russian Literary History and Poetics in Honor of Michael Wachtel / Ed. by L. Fleishman, D.M. Bethea, I. Vinitsky. Bern: Peter Lang, 2020. P. 333—366.

48 Там же.

49 *Ахматова А.А.* Записные книжки Анны Ахматовой / Сост. К.Н. Суворовой, вступ. ст. Э.Г. Герштейн. М.; Torino: Einaudi, 1996. С. 139.

Кэрол Эни

Либеральные большевики о творческом мастерстве

Carol Any

Bolshevik Liberals on Creative Writing

Кэрол Эни (Тринити-колледж, кафедра языков и культурологии, профессор; PhD) carol.any@trincoll.edu.

Ключевые слова: писатели, художественная литература, большевики, эстетика, критика

УДК: 323.329
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_107

В статье рассматриваются взгляды либеральных большевиков (А. Воронского, А. Луначарского, Л. Троцкого) на литературное творчество 1920-х годов, а затем обсуждаются продолжение этой либеральной линии в последующее десятилетие журналом «Литературный критик», занимавшим непопулярную среди коммунистов позицию, и окончательное вытеснение либеральных взглядов во внепартийную сферу после 1940 года.

Carol Any (PhD; Professor, Department of Language and Culture Studies, Trinity College) carol.any@trincoll.edu.

Key words: writers, literature, Bolsheviks, aesthetics, criticism

UDC: 323.329
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_107

This article surveys liberal Bolshevik views of creative writing (A. Voronsky, A. Lunacharsky, L. Trotsky) in the 1920s, and then discusses the continuation of the liberal line in the following decade as a minority communist view in the journal *Literaturniy kritik*, and finally the relegation of liberal views to the non-party sphere after 1940.

До ограничения коммунистической эстетики узкими рамками социалистического реализма среди большевистских лидеров существовал широкий разброс мнений о задачах и возможностях литературы. Допускаемая самыми либеральными из вождей большевизма литературная продукция была разнообразнее, чем в итоге окажется дозволено. Многие их идеи обычно ассоциируются с писателями беспартийными, которые нередко выдвигали эти аргументы в защиту творческой свободы: обращение художественной литературы к универсальным человеческим качествам (А. Луначарский), важность бессознательного для художественного творчества (А. Воронский), фактуальное повествование без авторитетно направляющего автора-рассказчика (И. Беспалов), инновационно-игровое использование языка (Луначарский, Л. Троцкий), экспертное владение русским языком (Троцкий, Бухарин) и сложное эстетическое соотношение формы и содержания (Троцкий). Как видно из этого списка, большевистские предводители уделяли внимание и собственно литературному произведению, и писателю как творцу. В конце концов их идеи, отвергнутые возникшим позже жестко настроенным политическим руководством, были вытеснены во внепартийную сферу. В статье показывается, насколько широкими были взгляды некоторых видных большевиков на литературное творчество в коммунистическом государстве, а затем рассматривается ограниченная «посмертная жизнь» этих идей в эпоху раннего соцреализма.

Луначарский, «общечеловеческое» и языковая игра

Наиболее широкими представлениями о литературе на службе коммунистического государства отличался Луначарский, который стоял особняком даже среди либеральных большевиков, стремившихся воспитывать писателей. Прежде всего, он верил в так называемое общечеловеческое и ценил его. Такой концепции он придерживался, несмотря на то что его соратники отвергали подобные взгляды. По словам Вячеслава Полонского, Луначарский полагал, что значительная часть непролетарской литературы изображает «общечеловеческое», и считал это ценным достижением ее авторов[1]. Впоследствии понятие общечеловеческого отвергли идеологи. Так, в речи Жданова 1946 года акцентировалось превосходство Советов над буржуазным Западом, фактически исключавшее «общечеловеческие» ценности, а в ходе последовавшей за тем кампании на страницах советской прессы подверглась резкой критике данная И. Нусиновым характеристика пушкинских «безнациональной всемирности» и «всечеловечности» как достоинств его произведений [Dobrenko 2011: 171, 172].

Луначарский подчеркивал: писателю необходим высокий уровень грамотности. Таким образом, по его мнению, в течение некоторого времени большинство писателей будет выходцами из интеллигенции — и коммунистам придется с этим смириться. Луначарский был одинок в своем мнении и готовности признать, что это будет значить для первого поколения пролетарских писателей, которым предстоит процесс превращения в специалистов в области литературного письма и которых «расширение своих горизонтов» заставит «в некоторой степени отой[ти] от своего класса и приблизит[ь]ся к группе интеллигенции»[2]. Выводы эти были неприемлемы для многих — если не большинства — коммунистов, которые считали литературное «мастерство» признаком антипролетарского мировоззрения, преуменьшая необходимое для достижения высокого уровня грамотности количество времени и обучения. Луначарский же, напротив, вместо того чтобы поощрять короткие пути к литературной карьере, помогал подающим надежды молодым пролетариям приобрести литературную компетентность — например, организовал прием молодого поэта Анны Барковой на обучение по строгой литературной программе в Высшем литературно-художественном институте, основанном в 1921 году Валерием Брюсовым.

Совет Луначарского Барковой показывает, что он ожидал появления революционной литературы не в результате радикального разрыва с литературой прошлого, а в обычном процессе творческого письма, которым должны были заниматься писатели-коммунисты. Он предостерег ее от «неясных воздыханий о новой форме», добавив: «Ходя ночью по Кремлю, думайте лучше о новом сюжете. Новый сюжет — вот ключ к шедевру, когда человек талантлив. Действительно, новый, сильный, многогранный сюжет, а остальное приложится»[3].

---

1 *Полонский В.* Очерки литературного движения революционной эпохи. М.; Л.: Гос. изд-во, 1929. С. 200.

2 Там же. С. 201.

3 *Трифонов Н.* Из опыта работы Луначарского с молодыми писателями // А.В. Луначарский: исследования и материалы / Отв. ред. А.Н. Иезуитов. Л.: Наука, 1978. http://lunacharsky.newgod.su/issledovania/issledovaniya-i-materialy/iz-opyta-raboty-lunacharskogo-s-molodymi-pisatelami/ (дата обращения: 22.12.2021).

Здесь, за одиннадцать лет до провозглашения соцреализма, Луначарский проявил скептицизм по отношению к литературным формулам, шаблонам и теориям литературы (коммунистической или иной). Писатель, придерживающийся теории, скорее всего будет следовать ее предписаниям, а не вводить новшества; а без инноваций литература впадает в посредственность. Акцент на конкретном в ущерб теоретическому опять-таки явствует из оценки Луначарским языковой фактуры. Он, пожалуй, единственный из советских марксистов ценил игровое обращение с языком, приветствуя футуристов и видя в них потенциал прирожденных детских писателей. Но и детскую литературу он не считал единственным литературным пространством для щедрой лингвистической «бессмыслицы» и «зауми». Не литературные предписания, не авторское мировоззрение было его отправной точкой — а просто идея живого языка как истока литературного творчества. В 1930 году он заявил:

> …начинается колоссальная ломка литературного языка, она продолжается и после революции и развивается даже еще более быстро. Мы имеем огромное, в самом широком смысле слова, творчество. Каждое слово стало живым, текучим, оно стало необычайно гибким. Творческие возможности сделались необъятными. Ко всякому новому слову и словосочетанию мы привыкаем чрезвычайно быстро, оно нас не удивляет, мы делаем из него ходячую монету… не только нет худа без добра, но добра больше, чем худа. Опять-таки людям, привыкшим к определенным нормам и правилам, кажется, что это падение языка, что это варварство, что мы отчалили от благодатного берега и не можем приплыть ни к какому другому берегу, но это не так[4].

Оценивая рукописи, Луначарский подталкивал авторов к партийным целям, но также считал важным понимать и ценить то, что пытается делать тот или иной автор. Начинал он с поиска сильных сторон какого-либо писателя, чтобы помочь их развить. Нельзя критиковать «сквозь черные очки», полагал он, ведь тогда критик упустит из виду много ценного. Указывая на недостатки, он изо всех сил старался не обескуражить автора, пытаясь вместо этого оставить у него чувство, что полученная критика конструктивна. Говоря Николаю Глебовичу Виноградову (1893—1967), что его пьеса страдает от мистицизма в духе Мережковского, он пытался наставить автора на путь истинный, советуя руководствоваться «живой истори[ей]»[5]. Рекомендация не ставить пьесу не помешала Луначарскому наладить контакт с Виноградовым и назначать его на должности в органы Наркомпроса по вопросам оперы и театра, прежде всего — директором оперной студии «Мамонт» («Мастерской монументального театра») при бывшем Мариинском театре в Ленинграде[6]. «Этот удивительный человек, — вспоминал впоследствии Виноградов, — обладал ценнейшим даром: разгадывать таланты и открывать для них “зеленую улицу”»[7].

---

4 *Луначарский А.* Пути детской книги // Луначарский А.В. О детской литературе, детском и юношеском чтении / Сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н.Б. Медведева. М.: Детская литература, 1985. http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-detskoj-literature/puti-detskoj-knigi/ (дата обращения: 22.12.2021).

5 *Трифонов Н.* Из опыта работы Луначарского с молодыми писателями.

6 Там же.

7 Там же.

Воронский, созерцание и бессознательное

Наиболее широкими после Луначарского взглядами на природу творческого процесса (из ведущих большевиков) обладал Воронский. Как и Луначарский, он верил в постепенное взращивание писателей, будь то новички или просто не определившиеся в своем отношении к большевистскому режиму. С учетом этих качеств в 1921 году его назначили редактором только что основанного журнала «Красная новь», поручив привлекать беспартийных авторов в коммунистические ряды, поощряя их и предоставляя им возможность печататься.

В отличие от Луначарского, который рассматривал каждое произведение как неповторимое и уникальное, Воронский пытался дать общее определение искусства: «Искусство не есть произвольная игра фантазии, чувств, настроений, искусство не есть выражение только субъективных ощущений и переживаний поэта…»[8] И все же, пусть и не будучи выражением субъективных чувств, искусство, по его словам, во многом бессознательно и интуитивно: художник должен подчиняться своим непосредственным впечатлениям, сопротивляясь искушению корректировать их сознательными суждениями. Лишь так — а не исходя из рационального плана — искусство может открыть нечто новое; именно эта способность открывать и есть для Воронского само определение искусства. «Истинное художественное произведение всегда поражает своей новизной, всегда глубоко охватывает, всегда является откровением»[9].

Что касается природы этого акта откровения, то критику объяснить ее кажется невозможным, разве что в самом смутном ключе. Искусство познаёт жизнь «с помощью образов (в форме живого чувственного созерцания)»[10]. «Настоящий поэт, настоящий художник — тот, кто видит идеи». Это не что иное, как знаменитое «мышление в образах» Белинского, и Воронский цитирует пассажи из Белинского, которые выглядят скорее мистическими, чем материалистическими: «Художник… перевоплощает [жизнь] “всезрящими очами своего чувства”»[11]. Искусство для Воронского — это прежде всего познание жизни. Но не знание в виде жизненного опыта или книжное знание, доступные всем людям. Именно путем познания и созерцания художник «видит» то, чего остальные, захваченные рутиной повседневности, не замечают[12].

«Прекрасное открывается в предметах, в событиях, в людях независимо от того, как их хочет трактовать художник…»[13] Удивительно, что подобные взгляды высказывает большевик, толкуя творческий процесс как нечто такое, чему надо покориться, а не чем следует управлять. Это обусловило уязвимость Воронского — и вместе с тем сделало его хорошей кандидатурой на роль посредника между партией и писателями из старой интеллигенции, которых партия хотела привлечь на свою сторону.

В соответствии с этими взглядами Воронский отвергал мнимое искусство, стремящееся вызывать у публики «добрые чувства». По его словам, «искусство

---

8 *Воронский А.* Искусство и жизнь. М.; Л.: Круг, 1924. С. 10.
9 Там же. С. 10—11.
10 Там же.
11 Там же.
12 Там же. С. 11.
13 *Воронский А.* Искусство видеть мир (О новом реализме) // Воронский А. Избранные статьи о литературе. М.: Художественная литература, 1982. Цит. по: [Slezkine 2017: 282].

не задается целью в первую очередь пробуждать в читателе “чувства добрые”. <…> Поэт не украшает действительности, не изображает людей, какими они должны быть, но каковы они суть…»[14]. Эта позиция тоже диаметрально противоположна установке на соцреализм, впервые публично провозглашенной Ждановым в 1934 году.

Троцкий и внутренняя ось художника

В отличие от Луначарского, который рассматривал каждое произведение индивидуально, и Воронского с его попыткой дать определение искусства, Троцкий на первое место ставил мировоззрение художника. В работе «Литература и революция» (1923) он утверждает, что страстная вера в революцию — единственно возможная основа литературно-художественной подлинности. Это бескомпромиссная позиция. В то же время лучшие авторы страны принадлежали, по мнению Троцкого, к беспартийной литературной интеллигенции, и советская литература пока вынуждена была опираться на них. Этим фактом, вкупе со здравостью эстетических суждений, объясняется готовность Троцкого дать им время на то, чтобы в полной мере принять революцию. Его название для них — «попутчики» — отражало оптимистическую веру в то, что так они и поступят. Кроме того, оно отодвигало час расплаты, когда ему пришлось бы смириться с необходимостью отвергнуть литературные произведения, которые он считал блестящими. В любом случае либеральность Троцкого сопровождалась оговоркой о небессрочности.

В «Литературе и революции» Троцкий цитирует Надежду Павлович, вспоминавшую слова А. Блока: «Большевики не мешают писать стихи, но они мешают чувствовать себя мастером… Мастер тот, кто ощущает стержень всего своего творчества и держит ритм в себе»[15]. Далее Троцкий комментирует:

> Большевики мешают чувствовать себя мастером, ибо мастеру надо иметь ось, органическую, бесспорную, в себе, а большевики главную-то ось и передвинули. Никто из попутчиков революции… не несет стержня в себе… законченное мастерство, с уверенным стержнем в себе, еще впереди[16].

Троцкий, видимо, имел в виду следующее место из мемуаров Павлович:

> Это чувство правды (Звука и ритма. — *К.Э.*) пронизывало все творчество поэта. Потому-то живой Блок ничем не искажал того образа, который создавался после чтения его стихов. Стихи были естественным выражением его существа. При всей трагичности своего мироощущения Блок действительно был «сыном гармонии». У него был абсолютный слух к стиху, как бывает абсолютный слух к музыке. В творчестве своем он исходил из музыкального начала[17].

---

14 *Воронский А.* Искусство и жизнь. С. 10.

15 *Троцкий Л.* Литература и революция. М.: Изд-во политической литературы, 1991. С. 56.

16 Там же.

17 *Павлович Н.* Воспоминания об Александре Блоке // Прометей: Историко-биографический альманах серии «Жизнь замечательных людей». Т. 11. М.: Молодая гвардия, 1977. С. 247.

Павлович описывает скорее некий поэтический пульс, чем внутреннюю ось личности. В ее описании Блока отсутствует ось, которую могли бы «передвинуть» внешние силы. Речь идет о пронизанности звуком и ритмом, этой элементарной основой поэзии. Павлович уподобляет это обладанию «абсолютным слухом»: «В творчестве своем он исходил из музыкального начала»[18]. Полагая, что Блок исходит из наличия оси в каждом художнике, Троцкий неверно истолковывает этот пассаж таким образом, чтобы выдвинуть марксистское видение искусства. В его интерпретации подобная ось принадлежит к надстройке, а главной детерминантой этой оси выступают материально-экономический базис общества и классовые отношения. Любой, кто не позволяет своей внутренней оси откликнуться на потрясения Революции, лишен как человеческой, так и творческой подлинности — и не будет иметь никакого веса.

Позиция Троцкого более узкая, чем Воронского, который тоже поддерживал цель создания пореволюционной литературы, однако отказывался определять искусство с точки зрения какого-либо политического или социального блага. Воронский исходит из вневременного определения искусства; взгляды Троцкого на художественную подлинность обусловлены временем. В этом Троцкий был далек от Воронского, хотя и считал его лучшим наставником для неангажированной литературной интеллигенции.

Троцкий отмечал «раздвоенность» многих попутчиков[19], которые писали о революции одобрительно, но сдержанно. Один из примеров — Пильняк: «...[он] художественно же [революцию] оправдать не может, ибо идейно не охватывает»[20]. В книге Троцкого подразумевается, что автора, который по-настоящему принимает революцию, не придется подвергать цензуре:

> Относительно попутчика всегда возникает вопрос: до какой станции? Этого вопроса нельзя сейчас, однако, предрешить и в самой приблизительной степени. Разрешение его зависит не только от субъективных свойств того или иного из попутчиков, но главным образом от объективного хода вещей в ближайшее десятилетие[21].

Условная, временная терпимость Троцкого к попутчикам отличает его и от Луначарского. Зато Троцкого совершенно не заботила «доступность», которую Сталин в декабре 1935 года превратит в sine qua non. В вопросе литературного мастерства он соглашался с Луначарским: оно необходимо. Когда самые насущные революционные задачи будут выполнены, читатели из рабочего класса потребуют

> все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудию культуры, — не только в стихах, но и в прозе, и даже в прозе особенно... Мысль можно уточнить только тщательным подбором слов, их всесторонним, в том числе и акустическим, взвешиванием, их продуманным сочетанием[22].

Хотя некоторые другие высокопоставленные большевики, например Бухарин и Воронский, занимали такую же позицию, она не была преобладающей среди руководства и явно не пользовалась популярностью среди так называемых

---

18 Там же.
19 *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 58.
20 Там же. С. 72.
21 Там же. С. 56.
22 Там же. С. 116.

пролетарских писателей и критиков, вступавших в ожесточенную полемику с беспартийными авторами, отстаивавшими важность мастерства. Горький, конечно, был неутомимым поборником мастерства, хотя с энтузиазмом поддерживал усилия партии по привлечению рабочих в литературу.

После смещения Троцкого, Воронского и редактора «Сибирских огней» Владимира Зазубрина в 1927—1928 годах авторитетная литературная «теория» или, вернее, литературная линия перешла в ведение руководства РАПП во главе с Леопольдом Авербахом. В самом деле, падение Воронского в немалой степени объяснялось желанием хитроумного и обладавшего хорошими связями Авербаха сменить его в качестве верховного литературного авторитета. Влияние Луначарского тоже ослабло, хотя наркомом просвещения он оставался еще два года. В 1932 году Сталин, сочтя Авербаха ненадежным кадровым работником, распустил РАПП (а вместе с ним и все прочие литературные группы). Теперь он передал литературу в руки надежных партийных кадров, ею не интересовавшихся (И.М. Гронского и затем А.С. Щербакова), используя в качестве рупора советской литературы Горького, чьи заявления маскировали постепенное управляемое внедрение новой литературной политики в долгосрочной перспективе. Отныне любые литературные теории, высказываемые — даже публично и громко — писателями и другими людьми с подлинным интересом к литературе, обрекались на незначительность. Это касалось и выступления Бухарина на I Съезде советских писателей в августе 1934 года.

Возвышение партийных критиков

Принятое Сталиным в апреле 1932 года решение создать единую писательскую организацию для всех советских писателей стало решающим шагом в установлении государственного контроля над литературой. В то же время картину осложняли другие литературные течения, прежде всего путаница в отношении соцреализма как обязательного, однако нечетко определенного метода советской литературы, продолжающиеся споры о литературном мастерстве и появление нового журнала «Литературный критик», в котором работала группа коммунистов, открыто ратовавших за мастерство[23] [Platt, Brandenberger 2006: 135; Clark 2011: 168].

Конец культурной революции и пролетаризации в 1932 году принес облегчение авторам, затравленным РАПП, а поворот к Союзу писателей ознаменовал собой новую инклюзивную политику, согласно которой любые писатели, партийные и беспартийные, будут приниматься в советскую литературу при условии, что объявят о своей лояльности советской власти. Примечательно, однако, что к моменту этого «гостеприимного» сдвига почти все благоволившие литературе партийные вожди и редакторы утратили свои руководящие позиции и влияние. Это, в частности, Троцкий, Луначарский, Воронский, Вячеслав Полонский (умерший естественной смертью в 1932 году) и Зазубрин. «Возрождение» Бухарина вскоре будет дезавуировано публичной партийной критикой его доклада на I Съезде советских писателей в августе 1934 года.

23 См. речь Л. Субоцкого: Советская литература на новом этапе. Стенограмма первого пленума оргкомитета Союза советских писателей (29 октября — 3 ноября 1932). М.: Советская литература, 1933. С. 182—183.

Новая инклюзивность для *писателей* сопровождалась ужесточением цензуры для *литературы*. Желавшее четкой, неизменной литературной модели «запугивающее» крыло большевистского руководства прочно держалось в седле. В глазах Сталина ценность писателя определялась агитпроповской ценностью его литературной продукции.

Экспертом по вопросам как литературы, так и действительности отныне провозглашался критик, что явилось радикальным разрывом с традицией почитания великих русских писателей как выразителей истины и даже пророков. Не дожидаясь официального создания Союза писателей на I Съезде писателей СССР, секция критики с помпой приступила к работе, проведя Всесоюзное совещание критиков и литературоведов, на открытии и закрытии которого выступил Павел Юдин — директор Института красной профессуры и ответственный секретарь оргкомитета I Съезда. Если раньше писатели могли отмахиваться от оскорбительных статей рапповских критиков[24] как не совпадающих с политикой коммунистической партии проявлений личной вражды, то теперь посыл был таков: читатели и писатели могут быть уверены, что критики говорят от лица партии. Еще яснее этот партийный акцент на критике стал после очень скорой — спустя всего пять месяцев, в марте 1935 года — организации посвященного литературной критике пленума Союза писателей. Основной докладчик Иван Беспалов прямо заявил, что отчасти цель литературной критики в том, чтобы напоминать писателям о воспитательном императиве литературы, и что книги будут оцениваться в зависимости от вклада их героев в построение социализма[25].

Литература — улица с двусторонним движением. Главным объектом воспитательной работы, которая вменялась в обязанность писателям, выступали читатели. Если Союз писателей существовать мог, то всенародный Союз читателей едва ли был возможен. Этой цели должны были служить статьи и рецензии критиков в центральной печати, предвосхищающие интерпретацию литературных произведений отдельными читателями. С современной точки зрения можно, пожалуй, сказать, что мы наблюдаем решение возложить на критиков роль гегемона в попытке приблизиться к виртуальному «Союзу читателей» в довиртуальном мире. Критики имели «двойной портфель», диктуя писателям, что писать, а читателям — как понимать написанное писателями. Как отметил в своем основном докладе на втором пленуме Союза писателей Беспалов, критики должны указывать писателям на социальные процессы, которые необходимо отразить в литературе[26].

В публичном отношении годы с 1932-го по лето 1936-го были временем дискуссий, прежде всего на ежегодных пленумах Союза писателей. Открытые всем авторам двери Союза писателей и создание нового девиза — «социалистический реализм» — заставили многих писателей поверить в то, что теперь у них есть возможность внести вклад в литературную политику. На пленумах и в публичных дискуссиях многие писатели, в том числе Михаил Зощенко,

---

24 См., например, речи Б. Пильняка и С. Городецкого на первом пленума Оргкомитета: Советская литература на новом этапе... С. 131, 187.

25 *Беспалов И.* Состояние и задачи советской критики // Второй пленум правления Союза советских писателей СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1935. С. 33, 35.

26 Там же. С. 34.

Мариэтта Шагинян, Константин Федин, пытались заполнить «серые зоны» понятия «социалистический реализм», предлагая возможные его трактовки. Многие высказывались за творческую свободу в определенных границах, надеясь на приемлемый для идеологических чиновников компромисс [Any 2020: 87, 94—95, 104; Khazanov 2018: 580]. Но на самом деле литературная политика проводилась Сталиным и секретарями ЦК после консультации с Агитпропом[27]. Выступление Жданова на I Съезде Союза писателей в 1934 году, в котором он охарактеризовал писателей как «инженеров человеческих душ», показало всеобъемлющий охват, подразумеваемый термином «социалистический реализм». Оно определило не только литературу (и в конце концов, все искусство), но и художника.

По-прежнему заметная роль и очевидная влиятельность Горького и Бухарина явно были умышленным — и временным — ходом со стороны Сталина, который на начальных этапах формирования Союза писателей рад был ввести литераторов в заблуждение, пытаясь тем самым снискать их поддержку. Публичные споры и впечатление, будто писатели могут влиять на развитие литературной политики, длились до весны 1936 года, когда кампания против формализма и натурализма разгромила нонконформистские позиции, что можно рассматривать как литературную прелюдию к Большому террору.

Со смертью Горького всего лишь через два месяца по завершении этой кампании и падением Бухарина в последующие месяцы оставшиеся заметные голоса в защиту эстетики и мастерства были, казалось, уничтожены. Тем не менее поддержка литературного качества продолжилась в месте пусть и менее значимом, но все равно видном — на страницах «Литературного критика». Своим существованием этот созданный в 1933 году журнал обязан стечению обстоятельств. Авербах пренебрег партийными директивами, требовавшими вести новую политику в отношении писателей. Экстренный пленум РАПП, проведенный в декабре 1931 года по распоряжению ЦК, был последним шансом Авербаха продемонстрировать партийную дисциплину (послушание) [Шешуков 1970: 303]. Ему было дано указание публично признать свою групповщину и отказаться от нее[28] [Максименков 2003: 227]. После беглой ссылки на эти указания большую часть своего выступления он посвятил защите недавно отвергнутой политики РАПП и перечислению писателей, которых руководство РАПП разгромило[29]. Это стало последней каплей, спровоцировавшей решение Сталина о ликвидации РАПП. Даже после постановления от 23 апреля о роспуске этой организации журнал «На литературном посту» продолжал продвигать рапповские позиции, в том числе лозунг «Союзник или враг», официально отвергнутый при создании Союза писателей [Шешуков 1970: 314—315].

Литературные журналы РАПП «Октябрь» и «Молодая гвардия» просто перешли под контроль новых редакций, однако издание литературно-критического журнала «На литературном посту» — особой вотчины Авербаха — Сталин

27 Обратим внимание, например, на закулисный выбор А.С. Щербакова вместо Горького в заключительный день I Съезда писателей [Максименков 2003: 266—267] и на его одновременное назначение в Агитпроп [Максименков 1997: 26]. В качестве первого секретаря Союза писателей Щербаков отвечал перед самим собой как сотрудником Агитпропа.

28 *Авербах Л.* О перестройке РАПП // На литературном посту. 1931. № 35—36. С. 6—13.

29 *Авербах Л.* За ленинскую партийность творческого метода // Октябрь. 1932. № 1. С. 169—179.

прекратил. Его заменили «Литературным критиком», чью редакцию составили противники Авербаха, которые воспользовались шансом повлиять на литературную политику.

После выбытия Троцкого, Воронского, Луначарского и Бухарина «Литературный критик», выпускаемый с июня 1933 года, стал своего рода попыткой следующего поколения сформулировать либеральную коммунистическую эстетику. «Интернационалисты» Дьёрдь Лукач, Елена Усиевич и Михаил Лифшиц смело использовали свою новую площадку. Начали они с нарушения негласного уговора никогда не высказывать в печати широко распространенную точку зрения, что качество советской литературы снизилось. Еще смелее было заявление, что причиной тому требование соответствовать курсу партии и правительства[30]. Иногда партийные секретари соглашались, что литература скучна, но никогда не признавали причиной идеологические ограничения, всегда отыскивая множество других виновников[31].

Примечательно, что, пока «Литературный критик» пропагандировал эти взгляды, демонстрировавшие широчайшую эстетическую свободу литературные журналы «Красная новь» (1921—1927) и «Сибирские огни» изменили характер после падения своих основателей и покровителей — Троцкого и Владимира Зазубрина. Действительно, широкий взгляд «Литературного критика» на допустимое в литературе никогда не разделялся секретарями ЦК, занимавшимися литературными вопросами (Сталин, Жданов, Андрей Андреев, Георгий Маленков). Катерина Кларк объясняет взлет этих интернационалистов желанием партии взаимодействовать с европейскими левыми и на данном этапе заручиться их поддержкой [Clark 2008]. Это, безусловно, явилось одним из факторов, но весьма вероятно, что перед нами очередной пример многочисленных тактических ходов Сталина. Избавившись от Авербаха, Сталин превратил остальные высшие литературные кадры РАПП — Фадеева, Ставского и Ермилова — в подчиненных функционеров, поставленных для того, чтобы в будущем проводить его политику. Также не исключено, что эстетические заявления «Литературного критика» ошеломляли секретарей. И все же если бы Сталин не счел необходимым устранить Авербаха, то неизвестно, смогла ли бы группа Лукача — Усиевич приобрести площадку именно тогда, когда Сталин и секретари ЦК намеревались обеспечить послушание литературы. После этого журнал шесть лет просуществовал как «закулисье» партийной критики.

Противоречие между эстетическими и воспитательными функциями литературы вызвало ожесточенные споры на заседаниях и пленумах Союза писателей в 1934—1936 годы. Даже доверенные сталинские кадры в те годы (1932—1936) иногда проявляли признаки неуверенности, стресса и вольномыслия. Ортодоксальные партийные критики наподобие Ермилова и Беспалова подчас делали заявления, которые как будто выдавали их тайную или подспудную поддержку литературного мастерства. В своем основном докладе на Втором пленуме Беспалов, по-видимому, следовал указаниям подчеркнуть воспитательную функцию литературы, но потом запутался в деталях. Он за-

30 *Асмус В.* О нормативной эстетике // Литературный критик. 1934. № 1. С. 190. Цит. по: [Gunther 2011: 92].

31 В частности, руководителей Союза писателей обвиняли в том, что они небрежно работают с писателями и журналами или уделяют слишком много времени обращениям своих членов в Литфонд за материальной помощью [Any 2020: 172—173].

явил, что объективное изложение фактов без авторского руководства — это одобряемый литературный метод (собственно, всего один из двух). Хотя это еще далеко не позиция отстаивания мастерства, готовность отказаться от направляющего рассказчика — явный шаг от «воспитания» к «эстетике». Возможно, Беспалов искал компромиссное решение; из стенограмм второго и третьего пленумов видно, что ряд писателей пытались найти такие компромиссы в надежде убедить идеологических чиновников пойти им навстречу [Any 2020: 99]. Одно такое предложение внесла выбранная делать один из двух содокладов на том же пленуме Мариэтта Шагинян, которая попыталась показать: новые интерпретации литературного произведения — процесс естественный, поскольку последующие поколения всегда найдут новые трактовки в зависимости от изменившихся обстоятельств[32]. Ее аргументы так и не стали предметом обсуждения — их просто проигнорировали. Если произведение должно было обучать читателей, оно не могло быть предметом конкурирующих интерпретаций. По этой логике целью была единая, «правильная» интерпретация, разделяемая каждым читателем. В то время как писатели использовали публичные дискуссии 1932—1936 годов, чтобы набросать широкое определение социалистического реализма, Сталин и Жданов рассматривали его более узко. Провозглашение Сталиным в декабре 1935 года Маяковского «лучшим, талантливым поэтом нашего времени»[33] было неверно истолковано многими современниками как одобрение литературных и лингвистических инноваций. Эти писатели были ошеломлены три месяца спустя, когда «Правда» осудила «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича за недоступность и «формализм»[34]. Юрий Олеша выразил всеобщее недоумение: «Мне непонятны два разноречивых акта: восхваление Маяковского и унижение Шостаковича. Шостакович — это Маяковский в музыке»[35]. Сталинская похвала в адрес Маяковского должна была быть связана не с авангардизмом, а с доступностью. Писателей согнали на ряд собраний, чтобы разоблачить и отречься от всякого литературного формализма и связанного с ним «мастерства». «Доступность» теперь бесспорно восторжествовала над тем мастерством, которое подчеркивали Луначарский, Воронский и Троцкий.

До этого момента противники мастерства обычно отождествляли его с формой и техникой, считая их чем-то незначительным в сравнении с общественным сознанием, мировоззрением и серьезным содержанием. В результате литературное мастерство стало признаком идеологической ущербности, причем предположение это подкреплялось тем фактом, что литературные мастера почти поголовно принадлежали к беспартийной старой интеллигенции.

В условиях примата воспитательной функции литературы главным недостатком мастерства стала недоступность. Как может литературное произведение воспитывать, если читатели не могут его понять? Доступность по сути отметала остранение, заумный язык, эксцентричность ОБЭРИУ и — потенци-

32 *Шагинян М.* Чего ждет писатель от критика // Второй пленум правления Союза советских писателей СССР. Март 1935. Стенографический отчет. М.: Художественная литература, 1935. С. 45.

33 Владимир Маяковский // Правда. 1935. 5 декабря. Цит. по: [Флейшман 1984: 269].

34 Сумбур вместо музыки // Правда. 1936. 28 января. Цит. по: [Флейшман 1984: 297].

35 Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917—1953 гг / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М.: Демократия, 2002. С. 290.

ально — любое неконвенциональное использование языка. А неповторимый язык — ключевой элемент литературного мастерства. (И наоборот: «мышление в образах» таковым не является.) Формалистское различие между практическим и поэтическим языком теперь можно было понимать как различие между языком доступным и недоступным. Результат значительно способствовал превращению «практического языка» в язык литературы. «Правда» продемонстрировала важность доступности на примере Шостаковича, а затем быстро анонсировала серию писательских собраний, призванных разоблачить и осудить любые виды литературного формализма.

«Литературный критик», со своей стороны, не ограничивался отстаиванием собственной позиции. Он сделал шаг к реабилитации неугодного Андрея Платонова, напечатав два его рассказа летом 1936 года[36]. Теперь сотрудники журнала и правда ступили на тонкий лед, а Ермилов только того и ждал. В конце концов ему удалось воспользоваться ошибками соперников, дружбой с высокопоставленным Фадеевым и счастливым стечением политических обстоятельств (подписанием пакта Молотова — Риббентропа вскоре после того, как Лукач напечатал антифашистские высказывания), чтобы убедить партийных секретарей (Сталин, Молотов, Жданов, Андреев, Маленков) в том, что «Литературный критик» — источник вреда [Корниенко 2000: 822]. Ради подавления борьбы за власть партийные секретари уничтожили инструменты ее ведения, закрыв и «Литературного критика», и секцию критики Союза писателей.

Последствия: беспартийный канал

«Литературный критик» был принципиальным и смелым публичным защитником коммунистической литературы, опирающейся на эстетику. Борьба, которую он вел, была безнадежной, а после его закрытия не осталось ни одного заметного голоса или печатного органа, публично выступающих за свободу литературного творчества или за право автора отдавать предпочтение эстетической стороне. Аргументы в пользу мастерства и эстетики, утративших свои позиции с устранением либеральных большевистских вождей, теперь почти исчезли из публичных дискуссий. Однако соответствующая практика продолжала передаваться от опытных писателей к литературным новичкам в тихих уголках литературной инфраструктуры, где беспартийные авторы занимали какие-либо должности, прежде всего в Литинституте.

К 1933 году, когда Литинститут открыл свои двери, либерально окрашенную коммунистическую эстетику можно было найти только в редакции «Литературного критика». Но студенты обучались мастерству и эстетике у беспартийных писателей, которые вели семинары прозы, поэзии и драмы. Основная программа Литинститута включала преподавание диалектического материализма и исторического материализма, однако в семинарах по специальности учили собственно литературному письму. В число преподавателей входили такие беспартийные авторы, как Николай Асеев, Константин Федин, Константин Паустовский, Илья Сельвинский, Виктор Шкловский и Михаил Зощенко. Они подчеркивали традиционные предпосылки хорошего письма: знать свой пред-

36 *Платонов А.* Бессмертие // Литературный критик. 1936. № 8. С. 114—128; *Он же.* Фро // Литературный критик. 1936. № 8. С. 129—145.

мет и писать от сердца. В самих этих предпосылках коренился подспудный конфликт с той версией соцреализма, которую в 1934 году сформулировал Жданов и подкрепило освещение «Правдой» дискуссий о формализме/натурализме. Паустовский, например, учил, что невозможно написать рассказ на основе опосредованного знания (неявная критика партийной практики посылать писателей в колхозы и на фабрики, чтобы они могли написать об этом роман)[37]. Сельвинский шел дальше, пытаясь научить студентов ценить «бескорыстную поэзию»[38]. Самуил Маршак (который в Литинституте не преподавал, зато был влиятельным наставником детских писателей в Госиздате), советовал авторам: «Пишите… только о том, что вас действительно волнует! И только тогда, когда вы действительно чувствуете, что не можете не писать об этом!»[39] Заключенная здесь предпосылка, что сочинительство — результат внутренней потребности художника, несовместима ни с какими из литературных предписаний.

Паустовский убеждал студентов писать просто и ясно, но это не то же самое, что партийный призыв к доступности. Простота и ясность не обязательно подразумевали, что цель такого письма — воспитание читателей, и не равнялись определенности авторского отношения к персонажам и теме. После войны писательские надежды на цензурные послабления оказались обмануты до такой степени, что даже писатели-коммунисты усердно ратовали за освобождение литературы от модели родительского руководства, в отстаивании альтернативной модели ссылаясь на Чехова[40].

Если партийные чиновники и печать делали акцент на идеологии, партийности и идеальных героях-социалистах, преподаватели литературного письма и «Литературный критик» сосредоточивались на обучении принципам хорошего письма. Примером может послужить эффективное использование детали. В одном эссе 1936 года Лукач утверждал, что мелкие описательные детали следует включать в роман лишь тогда, когда они усиливают или двигают вперед более крупную тему [Clark, Tihanov 2011: 118]. Быть может, отчасти это задумывалось как ответ Беспалову, который в своей речи на пленуме 1935 года высмеял деталь как нечто недостойное, отвлекающее от социалистического посыла произведения. В пример Беспалов привел беспартийного критика Григория Мунблита, который в рецензии на повесть Василия Гроссмана «Глюкауф» писал:

> Трудно ощутить его реально, если писатель скрыл от нас неизбежные у такого человека черные ногти, засаленный ворот рубахи, давно не бритую щетину на подбородке, усыпанные перхотью плечи и т.п.[41]

Возражая на эту оценку, Беспалов сказал слушателям:

> Таким образом, правильно завязанный галстук становится основным критерием оценки человека. Это, разумеется, не социалистический критерий оценки до-

37 *Медников А.* На уроках Паустовского // Воспоминания о Литинституте 1933—1983. М.: Советский писатель, 1983. С. 89.

38 *Наровчатов С.* Годы учения // Воспоминания о Литинституте 1933—1983. М.: Советский писатель, 1983. С. 106.

39 *Ассовская А.* Как писатель Ян Ларри Сталина просвещал // Распятые: Писатели-жертвы политических репрессий / Сост. З. Дичаров. Вып. 1: Тайное становится явным. СПб.: Северо-Запад, 1993. С. 219.

40 РГАЛИ. Ф. 631, Союз писателей СССР. Оп. 15. Д. 779. Л. 58.

41 *Беспалов И.* Состояние и задачи советской критики. С. 12.

> стоинств человека. Мунблит стремится развенчать один из героических образов нашей действительности[42].

Критикуя Мунблита, Беспалов изо всех сил пытается связать использование детали с буржуазными пережитками, игнорируя грязные ногти, упоминание которых приветствует Мунблит, и заменяя их галстуком джентльмена. В своем недоверии к детали как буржуазному приему Беспалов был далеко не одинок [Dobrenko 2011: 169].

Заключение

Троцкий предостерегал от преждевременного почитания авторов, обративших на себя внимание своими произведениями, но еще не достигших полной художественной зрелости. В 1923 году он приводит в пример Пильняка:

> Все это (Недостатки Пильняка. — *К. Э.*), может быть, и неизбежные болезни роста, но при одном условии: чтоб без маститости. Если же при ломком голосе самодовольство и учительство, то от бесславного конца не спасет и большой талант. Это и в дореволюционные времена было уделом многих наших подававших надежды, которые сразу окунались в маститость и захлебывались в ней[43].

Предсказание Троцкого сбылось, но не для Пильняка, чей «бесславный конец» оказался совсем иным. Пожалуй, обрушившиеся на официально одобренных писателей премии и признание сдерживали их рост не меньше цензуры.

Устранив либеральных большевиков, партия институционализировала жесткое отношение к литературе посредством цензуры, учреждения Союза писателей, возвышения партийных критиков над авторами, компрометации литературного мастерства, вокруг которого был создан ореол подозрительности, и призыва к доступности. Перед лицом этой враждебной творческому началу в литературе силы эстетические ценности, которым в 1920-е годы находилось место в большевистской мысли, сумели выжить благодаря беспартийным авторам, работавшим в условиях малой заметности. Взгляды либеральных большевиков были искоренены, однако странным образом вновь проявились в преподавательской и наставнической деятельности беспартийных писателей в Литинституте.

Пер. с англ. Нины Ставрогиной

---

42 Там же.

43 *Троцкий Л.* Литература и революция. С. 78.

Библиография / References

[Корниенко 2000] — «Страна философов» Андрея Платонова: Проблемы творчества / Ред. Н.В. Корниенко. Вып. 4. М.: Наследие, 2000.

(“Strana filosofov” Andreya Platonova: Problemy tvorchestva / Ed. by N.V. Kornienko. Iss. 4. Moscow, 2000.)

[Максименков 1997] — *Максименков Л.В.* Сумбур вместо музыки: Сталинская культурная революция 1936—1938. М.: Юридическая книга, 1997.

(*Maksimenkov L.V.* Sumbur vmesto muzyki: Stalinskaya kul’turnaya revolyutsiya 1936—1938. Moscow, 1997.)

[Максименков 2003] — *Максименков Л.В.* Очерки номенклатурной истории советской литературы (1932—1936): Сталин, Бухарин, Жданов, Щербаков и др. // Вопросы литературы. 2003. № 4. С. 212—258; № 5. С. 241—297.

(*Maksimenkov L.V.* Ocherki nomenklaturnoy istorii sovetskoy literatury (1932—1936): Stalin, Bukharin, Zhdanov, Shcherbakov i dr. // Voprosy literatury. 2003. No. 4. P. 212—258; No. 5. P. 241—297.)

[Флейшман 1984] — *Флейшман Л.* Борис Пастернак в тридцатые годы. Jerusalem: The Magnes Press, 1984.

(*Fleishman L.* Boris Pasternak v tridtsatye gody. Jerusalem, 1984.)

[Шешуков 1970] — *Шешуков С.* Неистовые ревнители: Из истории литературной борьбы 20-х годов. М.: Московский рабочий, 1970.

(*Sheshukov S.* Neistovye revniteli: Iz istorii literaturnoy bor’by 20-kh godov. Moscow, 1970.)

[Any 2020] — *Any C.* The Soviet Writers’ Union and Its Leaders: Identity and Authority under Stalin. Evanston: Northwestern University Press, 2020.

[Clark 2008] — *Clark K.* Germanophone Contributions to Stalinist Literary Theory: The Case of Georgy Lukacs and Michail Lifšic, and Their Roles in *Literaturnyj Kritik* and IFLI // Russian Literature. 2008. No. 63. P. 514—518.

[Clark 2011] — *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2011.

[Clark, Tihanov 2011] — *Clark K., Tihanov G.* Soviet Literary Theory in the 1930s: Battles over Genre and the Boundaries of Modernity // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Ed. by E. Dobrenko and G. Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 109—143.

[Dobrenko 2011] — *Dobrenko E.* Literary Criticism and the Institution of Literature in the Era of War and Late Stalinism, 1941—1953 // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Ed. by E. Dobrenko and G. Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 163—183.

[Gunther 2011] — *Gunther H.* Soviet Literary Criticism and the Formulation of the Aesthetics of Socialist Realism, 1932—1940 // A History of Russian Literary Theory and Criticism: The Soviet Age and Beyond / Ed. by E. Dobrenko and G. Tihanov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. P. 90—108.

[Khazanov 2018] — *Khazanov P.* Honest Jacobins: High Stalinism and the Socialist Subjectivity of Mikhail Lifshitz and Andrei Platonov // The Russian Review. 2018. Vol. 76. No. 4. P. 576—601.

[Platt, Brandenberger 2006] — Epic Revisionism: Russian History and Literature as Stalinist Propaganda / Ed. by K. Platt and D. Brandenberger. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2006.

[Slezkine 2017] — *Slezkine Y.* The House of Government: A Saga of the Russian Revolution. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Майя Кучерская, Евгения Кельберт

Профессор Бродский:

POETICA EX CATHEDRA[1]

Maya Kucherskaya, Eugenia Kelbert

Professor Brodsky: Poetica Ex Cathedra

Майя Кучерская (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор, академический руководитель образовательной программы «Литературное мастерство»; PhD) mayakuch@gmail.com.

Евгения Кельберт (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент / Университет Восточной Англии, научный сотрудник; PhD) ekelbert@hse.ru, e.kelbert-rudan@uea.ac.uk.

Ключевые слова: поэтика, творческое письмо, творческие задания, преподавание, поэтический канон, анализ текста

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_122

В статье впервые анализируются творческие задания Иосифа Бродского, которые он предлагал своим американским студентам. Каждое из заданий представляет собой подробную инструкцию, как писать стихотворение на определенную тему и/или в определенном жанре. Анализ структуры заданий позволяет нам описать основные принципы «грамматики поэзии» Иосифа Бродского и продемонстрировать, как они вписываются в систему его взглядов на стихотворчество и поэзию.

Maya Kucherskaya (PhD; Professor, academic supervisor of Creative Writing MA Program, HSE University) mayakuch@gmail.com.

Eugenia Kelbert (PhD; Assistant Professor, HSE University / Leverhulme Early Career Fellow, University of East Anglia) ekelbert@hse.ru, e.kelbert-rudan@uea.ac.uk.

Key words: poetics, creative writing, creative assignments, teaching, poetic canon, text analysis

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_122

The article examines the hitherto unstudied creative tasks of Joseph Brodsky, which he offered to his American students. Each of the tasks is a detailed instruction on how to write a poem on a certain topic or/and in a certain genre. Our analysis of the assignments' structure allows us to distil several foundational principles of Brodsky's poetics and demonstrate their place within his vision and practice as a poet and teacher.

1. Бродский в классе: основные методы

Преподавательский путь Иосифа Бродского начался одновременно с его вынужденной эмиграцией. В июле 1972 года, вскоре после отъезда из России, находясь на пути в США, Бродский получил официальное приглашение из Мичиганского университета на позицию poet in residence. В сентябре того же года он занял эту должность и вскоре прочитал два первых в своей жизни университет-

1 Данная статья написана в рамках мегапроекта НИУ ВШЭ «Социология литературы» и входит в цикл статей, посвященных преподавательским методам Иосифа Бродского. В статье «Joseph Brodsky's Creative Writing Pedagogy as an Approach to his Work» («The Russian Review», в печати) мы представляем читателю задания Бродского и анализируем их как ключ к его творчеству. В данной статье мы более подробно анализируем сами задания и их место в мировоззрении Бродского поэта и преподавателя. Выражаем признательность куратору Бахметьевского архива Татьяне Чеботаревой,

ских курса: курс по русской поэзии для аспирантов и курс «Brodsky's Favorite Poems 101» («Любимые стихи Бродского») [Полухина 2012: 192]. Работа поэта в университете была во многом вынужденным шагом, к преподавательской деятельности он себя никогда не готовил, а своей главной специальностью на знаменитом судебном заседании 18 февраля 1964 года, закончившемся обвинением в тунеядстве, назвал поэзию и перевод; ни то, ни другое Бродский не связал в своих ответах с формальным образованием[2]. В длинном списке других, весьма экзотических профессий, освоенных Иосифом Бродским в России, включавших среди прочего работу фрезеровщика, помощника прозектора в морге, моряка на маяке, чернорабочего геологической партии и лаборанта кристаллографической лаборатории [Лосев 2008: 325—326, 330], преподавание тоже не значилось. Отсутствие педагогического опыта в профессиональной карьере Бродского несложно объяснить еще и тем обстоятельством, что он не имел не только высшего, но и законченного среднего образования: в школе он доучился только до восьмого класса, а в школе рабочей молодежи, кажется, так и не получил аттестата [Там же: 290]. Некоторое время, в 1958/59 учебном году, Бродский посещал лекции Ленинградского государственного университета [Полухина 2012: 36—37] в качестве вольнослушателя, но продолжалось это совсем недолго.

Тем не менее в период с 1972 по 1996 год, то есть до самого конца своей жизни, Бродский преподавал. Он вел курсы в Мичиганском, Колумбийском и Нью-Йоркском университетах, в Квинс-колледже, Смит-колледже, не считая бесчисленных гостевых лекций, прочитанных в университетах по всему миру.

В 1980 году Бродский получил должность профессора в консорциуме «пяти колледжей» в Амхерсте и, формально числясь профессором женского колледжа Маунт-холиоук, читал курсы и для других четырех колледжей, входивших в пятерку — колледже Амхерст, Смит, Хэмпшир и Университете Массачусетса.

Как университетский преподаватель Бродский в основном вел похожие курсы, неизменно посвященные русской и мировой поэзии: «Русская поэзия XX века», «Сравнительная поэзия», «Русские поэты» [Лосев 2008: 200], «Comparative Analysis of Twentieth Century Poetry» («Сопоставительный анализ поэзии двадцатого века»), и «Subject Matter and Form in Modern Lyric» («Тема и форма в современной лирике») в рамках «Poetry seminars» («Семинаров по поэзии»).

Университетские занятия Бродский проводил в весьма экстравагантной манере, мало сообразуясь с принятыми в американской академии конвенциями[3].

любезным сотрудникам Библиотеки Байнеке и благодарим за поддержку Фулбрайтовскую программу и исследовательский грант «The Leverhulme Trust», благодаря которым соавторы данной публикации смогли поработать в американских архивах.

2 *Судья*: А вообще какая ваша специальность?
Бродский: Поэт. Поэт-переводчик.
<…> *Судья*: А вы учились этому?
Бродский: Чему?
Судья: Чтобы быть поэтом? Не пытались кончить вуз, где готовят… где учат…
Бродский: Я не думал, что это дается образованием.
Судья: А чем же?
Бродский: Я думаю, это… (*растерянно*)… от Бога… (цит. по: [Гордин 2010: 47—48]).

3 *Lamont R.C.* Joseph Brodsky: Poet's Classroom // The Massachusetts Review. 1974. Vol. 15. No. 4. P. 553—577; *Birkets S.* My Sky Blue Trades: Growing Up Counter in a Contrary Time. New York: Graywolf Press, 2002. P. 226—228; *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников (1996—2005): В 2 кн. Кн. 2. СПб.: Звезда, 2006. С. 303.

Он не всегда приходил на занятия подготовленным[4], мог сказать студентам, что если они не будут читать книги, то превратятся в коров[5]; в другом случае, когда никто из его студентов не смог ответить, где расположена Дания, сообщил им, что «народ, который не знает своей истории, заслуживает быть завоеванным»[6]. Профессор Бродский мог смертельно обидеть студента критическим замечанием и даже разорвать не понравившееся ему сочинение на клочки[7]. Тем не менее многие из тех, кому довелось у него учиться, вспоминают о его курсах с благодарностью[8].

Обычно Бродский проводил занятия в формате семинаров и посвящал их тщательному анализу текста, то есть, в сущности, занимался, в переводе на язык американских образовательных реалий, close reading (пристальным чтением). Он подробно разбирал вместе со студентами стихотворения любимых поэтов — Александра Пушкина, Евгения Баратынского, Анны Ахматовой, Марины Цветаевой, Осипа Мандельштама, Джона Донна, Роберта Фроста, Константина Кавафиса, Уистена Хью Одена, Томаса Гарди.

В качестве домашнего задания Бродский просил студентов выучить стихотворения наизусть и потом письменно воспроизвести заученный текст в классе. Студенты от этого страдали: в американских школах, в отличие от русских, традиции учить стихи наизусть не существует [Гронас 2012], тем не менее Бродский от этого правила не отступал[9]. Объем стихотворений, которые следовало запомнить, судя по всему, был весьма внушительный. В заметках студентки, учившейся у Бродского в 1987 году в Маунт-холиоке, отмечено: «Memorization — 1500 lines»[10]. В архиве Иосифа Бродского в отделе редких книг и рукописей библиотеки Байнеке в Йельском университете сохранилось множество распечатанных к занятиям «хендаутов» со стихотворениями поэтов, перечисленных выше и многих других, на русском и на английском языке, а также длинные списки для чтения (reading lists)[11], которые носили рекомендательный характер. Бродский включал в них Библию, Коран, Данте, Фому Аквинского, мировую философию, поэзию и прозу XIX и XX века мировой литературы[12] — обычно в эти списки входило около ста книг.

Бродский придавал литературе, необходимой для самостоятельного прочтения, такое огромное значение, вероятно, потому, что верил в самообразование больше, чем в любую другую форму обучения: ведь его собственные «университеты» свелись к не слишком системному, но предельно интенсив-

---

4 *Полухина В.* Иосиф Бродский глазами современников (1996—2005): В 2 кн. Кн. 2. С. 303.

5 *Коппер Дж.* Амхерст колледж: 1974—1975 // Иосиф Бродский: труды и дни / Отв. ред. Л.В. Лосев, П.Л. Вайль. М.: Независимая газета, 1998. С. 51.

6 *Лосев Л.* Поэт на кафедре // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 57.

7 *Мерилл К.* Он рвал на клочки наши сочинения. http://gonzo.kz/blog/5643-on_rval_na_klochki_nashi_sochineniya (дата обращения: 27.03.2022).

8 *Батчан А.* Колумбийский университет, Нью-Йорк: 1982 // Иосиф Бродский: труды и дни. С. 63—64.

9 *Lamont R.C.* Joseph Brodsky: Poet's Classroom. P. 557; *Muske-Dukes C.* A Lost Eloquence // New York Times. 2010. December 29.

10 «Запомнить наизусть — 1500 строк» (Rare Book and Manuscript Library, Columbia University. Peter Viereck Papers. 1858—2006. Box 91. Folder 1).

11 Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky Papers. GEN MSS 613. Box 126. Folder 2817—2922.

12 *Лосев Л.* Поэт на кафедре. С. 43—51.

ному чтению. В результате литературный кругозор Бродского стал необычайно широким. В составленных Бродским списках книг можно увидеть и параллель к его излюбленному литературному приему «каталогизации» — перечислению предметов, персонажей, явлений — впервые во всей полноте реализованному и по сути канонизированному Бродским в ранней «Большой элегии Джонну Донну»; в дальнейшем этот прием встречается в лирике Бродского постоянно, особенно часто в пейзажных и элегических стихотворениях (см. «Венецианские строфы» (1, 2); «Эклога 5-я (летняя)»; «Осенний крик ястреба»; «Римские элегии»).

Обычно в течение курса студенты должны были написать две работы, опираясь на которые Бродский и выставлял итоговую оценку[13].

Итак, внимательный анализ стихотворного текста, заучивание стихотворений наизусть и активное чтение мировой литературы — вот три слона, на которых располагалась педагогическая вселенная Бродского. Однако, как обнаружило изучение архивов поэта, Бродский предлагал студентам не только читать книги, тренировать память и анализировать тексты. На отдельных курсах он давал им творческие задания.

2. Творческие задания Иосифа Бродского

В отделе редких книг и рукописей Библиотеки Байнеке хранятся подробные творческие задания поэта, в общей сложности их двенадцать[14]. Бродский предлагал студентам написать стихотворения на разные темы и в разных жанрах. Мы пока не можем сказать, насколько часто он к этому прибегал; судя по почти полному отсутствию свидетельств среди бывших студентов Бродского, крайне редко. Вместе с тем очевидно, что не все его творческие задания сохранились в письменном виде. По воспоминаниям Криса Меррилла, например, который слушал курс Бродского в Колумбийском университете, однажды Бродский задал студентам на дом сочинить длинную героическую поэму[15]. Джон Цукерман (слушавший курс Бродского по поэзии в 1987 году как студент университета в Амхерсте), также вспоминает, что после разбора стихотворения Пушкина «Не дай мне бог сойти с ума…» Бродский предложил студентам посостязаться с классиком и самим написать подобное стихотворение[16].

---

13 Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky Papers. GEN MSS 613. Box 126. Folder 2817.

14 Brodsky Papers, GEN MSS 613, Box 126: 2816, 2023. Далее, цитируя творческие задания Бродского, мы отсылаем к этому фонду, листы в которых расположены без пагинации.

15 Ср.: «Бродский однажды нам дал задание написать 80 героических куплетов пентаметром четверостишиями с рифмой, потому что он считал, что американцы — заложники свободного стиля, они ведь не пишут рифмой и силлабо-тоникой. Он хотел натренировать наш слух. А потом он всех раскритиковал, но больше всего досталось мне: “Крис, а ты совсем облажался”». Очевидно, под «куплетом» в процитированном интервью, взятом на английском и переведенном автором на русский, подразумевается двустишие, а под свободным стилем — «свободный стих», см.: *Шипилова Т.* Семинар Криса Мэррилла в Москве. https://godliteratury.ru/public-post/seminar-krisa-myerrilla-v-moskve (дата обращения: 10.07.2023).

16 Интервью с Джоном Цукерманом хранится в архиве Майи Кучерской.

Несмотря на это, к курсам и программам по creative writing, которые начали набирать в США популярность в 1970-е и 1980-е годы, Бродский относился скептически, утверждая, что начинающему поэту можно помочь разве что с развитием версификационных навыков, но обеспечить ему помощь богов (help of gods), то есть снабдить его поэтическом даром, нельзя[17].

Очевидно, что многие устные рассуждения Бродского в рамках курсов легли затем в основу его эссе, посвященных как общим вопросам о сущности поэзии, назначении поэта в мире, различии поэзии и прозы (см. эссе «Проза и стихи»; Нобелевская лекция, «Поэзия как форма сопротивления реальности», «Писатель в тюрьме»), так и анализу отдельных стихотворений любимых авторов — размеру, рифмовке, композиции, лексическому ряду, как в эссе «1 сентября 1939 года» У.Х. Одена (V, 215—254)[18] и «Поклониться тени» (V, 256—275), также посвященном Одену; «Об одном стихотворении», разбирающем «Новогоднее» Марины Цветаевой (V, 142 —187); «С миром державным...» о стихотворении Осипа Мандельштама (VII, 170—179); «О скорби и разуме», посвященные стихотворениям Роберта Фроста (VI, 180—220), «С любовью к неодушевленному. Четыре стихотворения Томаса Гарди» (VI, 258—316); «Девяносто лет спустя» о стихотворении Рильке «Орфей. Эвридика. Гермес» (VI, 317—361).

Впрочем, о законах поэтической речи Бродский думал и значительно раньше, еще совсем молодым человеком. Однажды он написал подробную инструкцию о том, «как делать стихи», своему другу Якову Гордину, тогда тоже сочинявшему стихи. Двадцатипятилетний Бродский наставлял тридцатилетнего Гордина в письме из ссылки от 13 июня 1965 года следующим образом:

> Надо строить композицию. Скажем, вот пример: стихи о дереве. Начинаешь описывать все, что видишь, от самой земли, поднимаясь в описании к вершине дерева. Вот тебе, пожалуйста, и величие. <...> Или вот прием композиции: разрыв. Ты, скажем, поешь деву. Поешь, поешь, а потом — тем размером — несколько строчек о другом. И, пожалуйста, никому ничего не объясняй... [Гордин 2010: 16].

Процитированные рассуждения Бродского[19] очень похожи на инструкции, которые он будет давать двадцать лет спустя своим американским студентам. Однако если эссеистика и даже корреспонденции Бродского регулярно оказывались в фокусе внимания исследователей, то задания и его педагогическая деятельность до сих пор практически не изучались[20].

3. Содержание и структура заданий

Творческие задания Бродского для студентов предлагали выбор из двух или трех вариантов — форма, широко распространенная в учебных заданиях в США

---

17 *Lamont R.C.* Joseph Brodsky: Poet's Classroom. P. 557.

18 Здесь и далее при ссылке на издание: *Бродский И.* Сочинения / Сост. Г.Ф. Комаров; ред. Я.А. Гордин. СПб.: Пушкинский фонд, 1998—2001 — в тексте указываются номера тома и страницы.

19 Ср. также авторитарный по интонации отклик тогда двадцатичетырехлетнего Бродского на стихи тридцатилетнего Сергея Шульца [Левинг 2023].

20 Начало исследованию заданий Бродского положил доклад Евгении Кельберт «Creating Russian Creative Writing: One Unlikely Contribution» (ASEEES* 2018).

* ASEEES признана нежелательной организацией на территории РФ.

и явно позаимствованная им у американских коллег. В одном из заданий Бродский попросил студентов написать стихотворение о ночной прогулке или, на выбор, колыбельную или погребальную песнь; в другом — выбрать из трех возможных вариантов: описывать неодушевленный предмет, некоторое событие или незнакомца. В «безальтернативных» заданиях Бродский предлагает написать о комнате, о далеком будущем, просит сочинить пейзажное стихотворение, элегию, политическую поэму, диалог в стихах и стихотворение на мифологический сюжет.

Все эти задания были направлены на достижение одной и той же цели: спроецировать смысл поэтического высказывания на формальные особенности стихотворения, соотнести «тему и форму». Именно так назывался один из курсов в Маунт-холиоке, который Бродский читал осенью 1984 года: «Subject Matter and Form in Modern Lyric» («Тема и форма в современной лирике»). Этот семинар, как сообщается в его описании, посвящался «различным аспектам содержания и просодии избранных произведений Томаса Гарди, У.Х. Одена, Робинсона, Роберта Фроста, а также анализу стихотворений Константиноса Кавафиса, Эудженио Монтале, Райнера Марии Рильке и ряда современных польских поэтов»[21].

Именно вокруг этой пары, «тема и форма», строятся и все творческие задания, а в отдельных случаях Бродский специально объясняет студентам, как работает их взаимосвязь. В задании описать комнату, например, он предлагает переделать уже законченное стихотворение с технической точки зрения (удвоить длину строки, выбрать другую строфу или поменять разговорный язык на более формальный), посмотреть, что изменилось, а затем снова переработать стихотворение так, чтобы эти изменения «подстроились» под изначальную цель текста, или, напротив, скорректировать цель текста в соответствии с получившимися изменениями формы. Соблазнительно было бы связать творческие задания Бродского именно с курсом «Subject Matter and Form in Modern Lyric», фокусирующимся на связи между содержанием и просодией, но прямых доказательств, что Бродский давал такие задания именно в его рамках, у нас нет. Вопрос о том, каким образом тема стихотворения формирует его просодию, ритмику, рифмы и интонацию, был актуален для Бродского на протяжении всего его пути[22].

Творческие задания строились по одной модели не только идеологически, но и композиционно, и сводились к следующему инварианту.

1. Вначале формулировалась ключевая *тема* («write an inanimate object», «write a poem about event», «write a poem about landscape», «write a poem about a room», «write a poem about a walk», «write a poem about the future» — «опишите неодушевленный объект» «напишите стихотворение о событии», «напишите

21 Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky Papers. GEN MSS 613. Box 126. Folder 2817.

22 Ограничимся цитатой из эссе, посвященном стихотворению Марины Цветаевой «Новогоднее»: «Поэт “подбирается” к духу произведения посредством размера. <…> Часто кончается тем, что поэт начинает воспринимать стихотворные размеры как одушевленные — одухотворенные — предметы, как некие священные сосуды. Это, в общем, справедливо. Форма еще менее отделима от содержания в поэзии, чем тело от души, а всякое тело тем и дорого, что оно смертно (в поэзии подобием смерти является именно механистичность звучания или возможность соскользнуть в клише)» (V, 143).

стихотворение о пейзаже», «напишите стихотворение о комнате», «напишите стихотворение о прогулке», «напишите стихотворение о будущем»).

2. Иногда вместо темы указывался *жанр* («write an elegy», «write a political or occasional poem» — «напишите элегию», «напишите политическое стихотворение или стихотворение на случай»). Нередко жанровое наименование было продиктовано именно темой: «Напишите стихотворение — лучше балладу — о постороннем человеке»[23].

3. После обозначения темы/жанра детальнее раскрывался их смысл, как, например, в задании о стихотворении на политическую тему: «Напишите политическое или злободневное стихотворение. Оно может быть о насущном вопросе, эпиграммой на какого-нибудь политического или культурного деятеля, общим рассуждением на тему несправедливости, виньеткой, описывающей прискорбное состояние государственных дел и т.п.»[24]. Далее в отдельных случаях формулировался и смысл жанра, как, например, в случае с элегией («это ретроспективный жанр»)[25].

4. Затем описывались *формальные особенности* текста: Бродский уточнял, каким образом в зависимости от данной темы обращаться со строфикой, размером, интонацией, предпочесть рифмовку или свободный стих. В задании, посвященном пейзажному стихотворению, например, он отмечал:

> Я бы предложил использовать двустишия, поскольку в них есть нечто горизонтальное, пейзажное. Также нужно подумать о размере, поскольку в теории пейзажному стихотворению следует быть задумчивым. Для этого я бы порекомендовал гекзаметры или пятистопный ямб, потому что в них есть удобные цезуры, и вы сможете сделать паузу посреди строки. Не забывайте: интонация — мать стиха, а также она и есть вы сами в стихотворении[26].

5. В финале, как правило, Бродский называл *образцовые тексты* на данную тему или в данном жанре: «Дверь» Одена в задании про стихотворение о комнате, «Орфея и Эвридику» Рильке в задании, посвященном мифологическому сюжету, эпитафию Катулла, посвященную попугаю Лесбии; «Элегию Н.Н.» Чеслава Милоша, «Реквием одной подруге» Рильке в задании написать элегию.

6. Чаще всего Бродский сохранял за студентами свободу в выборе объема стихотворения и лишь иногда налагал ограничения: как в задании про прохожего, например («напишите 30—40 строк»).

Рассмотрим теперь, как очерченная выше структура реализовывалась на примере задания, предлагающего написать портрет незнакомца:

> Напишите стихотворение — лучше балладу — о постороннем человеке. Это может быть сосед, жилец: тот, кого вы знаете только в лицо и кто имеет для вас лишь преходящее значение. Чем меньше вам известно об этом субъекте, тем свободнее вы сможете вылепить его/ее действительность. Здесь антропоморфное отноше-

---

23 *Бродский И.А.* <Творческие задания> // Звезда. 2023. № 5 / Публ. М. Кучерской, Е. Кельберт; пер. с англ. М. Немцова. С. 186. Далее при ссылках на это издание опускаем имена авторов публикации и переводчика.

24 Там же. С. 187.

25 Там же. С. 186.

26 Там же. С. 188.

ние неизбежно, даже желательно; однако больше смелости было бы в том, чтобы вычислить, что именно в нас делает других чужими и какое отношение эта чужесть имеет к нашему восприятию чего-то как неодушевленного.

Стихотворение должно быть коротким повествованием; в нем должна содержаться вся история вместе с введением и развязкой. Взгляните на какие-нибудь стихи — о «Городке Тилбёри» Э.-А. Робинсона, «Виктор» и «Мисс Джи» У.-Х. Одена. Поистине дайте своему выбору слов рассказать историю; сделайте ее длиной 30—40 строк, а рифмы у вас (если пользуетесь рифмами) должны быть настолько интересными (или скучными), насколько таков для вас этот посторонний. Подсказка: способ сделать этого субъекта личностью — или обособить стихотворение, которое вы пишете, — воспроизвести (или придумать) особые шумы, какие он/она издает: кряхтенье, шелест чулок при ходьбе, манера кашлять, скрип обуви. Воспроизведите это сколь угодно причудливо: шум — всегда неоформленное слово...[27]

Как видим, в полном соответствии с выработанной схемой сначала формулируется тема и жанр — предлагается написать балладу, а именно сюжетный стихотворный текст о незнакомце, соседе по улице или дому, которого едва знаешь и встречаешь лишь изредка. В данном случае Бродский не дает никаких рекомендаций, касающихся строфики и размеров, однако указывает, что необходимо написать рифмованное стихотворение, причем рифмы должны соответствовать характеру героя: интересный герой требует подходящих необычных рифм и наоборот, скучный — скучных. Параллельно Бродский предлагает написать не только визуальный, но и звуковой портрет незнакомца, а в качестве образцовых текстов предлагает стихотворения Робинсона и Одена. Давая совет написать балладу, Бродский опирается именно на упомянутые стихотворения Одена, каждое из которых — и «Виктор», и «Мисс Джи» — представляет собой балладу, своеобразную стихотворную повесть, рассказывающую краткую историю жизни героя (ср. «Let me tell you a little story / About Miss Gee» в «Мисс Джи» у Одена).

В рекомендациях, звучащих в заданиях, содержится ключ как к системе литературных вкусов Бродского, к его взглядам на искусство поэзии, так и к воздействию названных им образцовых текстов на его собственные стихи — тема, заслуживающая специального изучения.

---

27 Там же. С. 186. Оригинал: «Write a poem — a ballad preferably — about a stranger. It can be a neighbor, a tenant: somebody with whom you are acquainted only visually and who has only passing significance for you. The less you know about this individual, the more freely you can fashion his/her reality. Here anthropomorphic attitude is inevitable, even desirable; however, a greater ambition would be to figure out what is it exactly in ourselves that makes others strange, and what does that strangeness have to do with our regarding something as inanimate.
The poem should be a short narrative; it should have a story complete with introduction and denouement. Look up some "Tilbury Town" poem by E.A. Robinson and "Victor" and "Miss Gee" by W.H. Auden. Do allow your choice of words to tell the story; make it 30—40 lines long, and your rhymes (should you use rhymes) have to be as interesting (or dull) as your stranger is to you. A tip: one way to particularise this individual — or the poem that you write — is to reproduce (or invent) the specific noises he/she makes: a grunt, a swish of stockings against one another at walk, a way of coughing, creaking of shoes. Reproduce that in no matter how idiosyncratic a fashion: a noise is always an incomplete word» (Beinecke Rare Book and Manuscript Library. Joseph Brodsky Papers. GEN MSS 613. Box 126. Folder 2823).

Отдельная увлекательная исследовательская задача — рассмотреть каждое из представленных заданий в контексте собственного творчества Бродского, соотнести его инструкции с элегиями, пейзажами, стихотворениями о неодушевленных предметах или будущем, которые написал он сам. Эту весьма обширную работу мы частично проделали в статье, ожидающей публикации [Kelbert, Kucherskaya forthcoming]. Наше исследование показало, в частности, что в своих заданиях Бродский, с одной стороны, активно опирался на свой литературный опыт и поощрял студентов использовать собственные любимые поэтические приемы (например, изображение мира с высоты птичьего полета, как в «Большой элегии Джонну Донну» или «Осеннем крике ястреба»). С другой — он тем не менее учитывал читательский и жизненный опыт молодых людей, которым читал курсы, и корректировал задания под свою аудиторию. Например, в задании, посвященном сочинению элегии, Бродский не настаивал на том, чтобы студенты, в соответствии с законами жанра, описывали серьезную утрату или потери, которых в юном возрасте обычно немного или вовсе нет, и предлагал им написать просто стихотворное воспоминание о событии, человеке или любимой собаке в их прошлом; в задании написать о будущем он предлагал написать своего рода научно-фантастическое стихотворение, вероятно предполагая, что этот жанр близок его подопечным. Между тем сам Бродский в стихотворениях, посвященных будущему, последовательно избегал научно-фантастического измерения (ср. «Пророчество»; «Когда-нибудь, когда не станет нас…»; «Песня невинности, она же опыта»; «Fin de siècle»; «В следующий век»; «Из Альберта Эйнштейна»; «После нас, разумеется, не потоп»; «To My Daughter»).

4. «Грамматика поэзии»

Составление творческих заданий для студентов впервые столкнуло Бродского с необходимостью перевести свои теоретические и отчасти интуитивные представления о поэзии на язык практики, вынудило рационализировать механизмы и принципы ее действия и в результате создать своеобразную «грамматику поэзии».

В основе концепта «грамматика поэзии» (термин Романа Якобсона) [Якобсон 1983] лежит представление о том, что «поэтический язык» — это самостоятельная система, по функциям и составу не совпадающая с другими социокультурными «языками», и в первую очередь с языком «практическим» (ОПОЯЗ), или «литературным» [Шапир 2015: 327]. Бродский также считал поэтический язык особенным, отделенным от бытового, «уличного»[28].

Творческие задания Бродского, по сути двенадцать инструкций о том, как писать стихи в разных жанрах и на разные темы, снабжают нас дополнительной оптикой, дают возможность увидеть, как теоретические воззрения Бродского на поэтическую речь трансформируются в поэтическую практику, каковы представления поэта о том, что такое стихотворение на молекулярном уровне, какие аспекты наиболее значимы в поэтическом тексте. Анализ зада-

28 Ср. рассуждения о поэтической речи, выталкивающей «поэта в те сферы, приблизиться к которым он бы иначе не в состоянии в эссе «Об одном стихотворении» (V, 143) в Нобелевской речи.

ний позволяет выявить ключевые элементы «формулы стиха» по Бродскому, назвать основные принципы эталонного, по его мнению, стихотворения.

1. Иконичность

Форма и содержание должны соответствовать друг другу, принцип иконичности может проявляться на уровне строфики, рифмовки, фонетики[29]. Советы о том, каким образом уровень содержания может быть спроецирован на формальный уровень, переходят из задания в задание с особой регулярностью. Как указывалось выше, Бродский рекомендует студентам описывать пейзаж в форме «couplets», то есть рифмующихся двустиший, так как «в них есть нечто горизонтальное, пейзажное»; строфа стихотворения о комнате должна имитировать квадратность стен: «сама ваша комната обладает определенной формой, которой должны соответствовать ваши строки»[30]. Отношение формы к предмету не линейно и не всегда очевидно. Скажем, добавляет Бродский в задании о комнате, поэт может отдать предпочтение белому стиху, но тогда следует «придать своим строкам некоторую долю строгости»[31]. Кроме того, форма нередко соответствует не самому предмету описания, а личному отношению к нему, как в описанном выше задании о незнакомце. А в стихотворении о комнате соответствие проводится между (не)регулярностью стиха и не только геометрией комнаты, но и состоянием лирического героя: «постарайтесь установить связь между тем, каково вам в этой комнате (надежно, немного не по себе, уютно, странно), и ее прямоугольной правильностью или неправильностью»[32].

Любопытно, что в отдельных случаях Бродский предлагает находить жанровое соответствие предмету описания. Так, стихотворению о неодушевленном предмете подходит жанр сонета: сонет «сулит увязку нескольких замыслов, такую же тугую и опрятную (и недвусмысленную), как это случается в устройстве самих вещей»[33]. Стоит вспомнить также, что в отдельных случаях Бродский, вслед за поэтами эпохи барокко, как впрочем, и авангардистами, обыгрывал визуальное соответствие между формой и темой и писал фигурные стихи — в стихотворениях «Фонтан» и «Бабочка» строфы имеют формы фонтана и бабочки.

Как видим, иконичность является для поэта чем-то вроде стандартного метода выбора стихотворного инструментария, от строфы и размера до поэтических приемов. Так, колыбельная должна усыплять и, значит, требует аллитерации, а стихотворение на мифологический сюжет следует писать пятистопным ямбом — не потому даже, что этот размер традиционен для данной тематики, а потому, что этот размер «сам по себе намекает на древность»[34].

Кроме того, соответствие у Бродского возможно в обоих направлениях — как форма может имитировать содержание, так и содержание — форму. В част-

---

29 Значение формы для Бродского подробно рассматривается в главе «Formal restrictions: a curse or a blessing?» книги Захара Ишова (в печати) [Ishov forthcoming]. См. также: [Ishov 2008].

30 *Бродский И.А.* <Творческие задания>. С. 188, 189.

31 Там же. С. 189.

32 Там же. С. 188.

33 Там же. С. 185.

34 Там же. С. 190.

ности, в задании написать диалог в стихах Бродский советует выбрать необычный размер, например ottava rima[35], нарочно, чтобы «диалог стал бы заложником стиха, а не наоборот»[36]. Бродский придает такому сознательному подчинению содержания форме большое значение и последовательно учит ему студентов. В одном задании он даже специально предупреждает: «втиснитесь в описанную выше конструкцию, или ваше стихотворение не зачтут»[37] (Подчеркнуто в оригинале. — *М.К., Е.К.*).

2. Эмоциональная дистанция

В заданиях Бродского прослеживается и другой сквозной принцип — эмоциональной отчужденности и объективности (или хотя бы их видимости). От задания к заданию, независимо от темы и формы, он призывает студентов «держаться как можно ближе к вещам осязаемым, неодушевленным, конкретным», «не играть мышцами… быть объективным», удерживаться от меланхолии «остроумной рифмой или неожиданной переменой в манере выражения»[38], говорить пассивным, нейтральным голосом, чтобы не отвлекать внимание читателя от рассказа, «казаться трезвым или даже суровым»[39]. Общий дух этих увещеваний сводится к сдержанности, к «controlling your sentiment» (обуздыванию эмоций), как формулирует задачу Бродский в одном из заданий, — в частности, посредством формы. В эссе об Одене, поэзию которого Бродский считал образцовой [Friedberg 2009], поэт отмечает, что главной особенностью стиля Одена было «самоограничение» (V, 258). Другого своего учителя, Анну Ахматову, Бродский также описывает как мастера сдержанности, которую он связывает с аристократизмом Ахматовой (V, 29—31).

Поэт должен быть настороже особенно в тех случаях, когда проявление эмоции неизбежно. Например, в элегии, отмечает Бродский, без эмоций не обойтись, но переживание не должно заслонять предмета описания. В стихотворении о будущем также необходимо избегать чрезмерной эмоциональности: «здесь более уместен ужас, а не восторг»[40]. Описывая то или иное событие, свидетелем которого ты оказался, поэт допускает рассказ от первого лица, но и в этом случае, напоминает Бродский, лучше сохранять дистанцию и держать свои чувства при себе.

Бродский особенно настаивает на эмоциональной невовлеченности автора стихотворения при описании неодушевленного мира. В задании описать неодушевленный предмет Бродский предлагает студентам встать на точку зрения этого предмета: «Старайтесь быть как бы бездушными». Он и сам, очевидно, следовал этой стратегии — достаточно вспомнить такие парадигматичные тексты, как «Натюрморт» и «Посвящается стулу» по-русски и «To My Daughter», и «At a Lecture» по-английски. Не случайно и свое эссе о Томасе Гарди Бродский назвал «Wooing the Inanimate» («С любовью к неодушевленному»). Постоянное

35 Ottava rima (*итал.*) — итальянская октава, строфа из восьми строк, написанная пятистопным ямбом.
36 Там же. С. 191.
37 Там же.
38 Там же. С. 184, 185.
39 Там же. С. 191.
40 Там же. С. 190 («terror is more in place here than enthusiasm»).

обращение к предмету — недаром Бродский уподобляет отношение поэта к нему ухаживанию — позволяет довести принцип безличности до логического завершения. В задании описать незнакомца Бродский предлагает студентам нащупать источник остранения в самих себе, понять, что именно в нас «делает других чужими и какое отношение эта чужесть имеет к нашему восприятию чего-то как неодушевленного»[41]. Через познание предмета поэт овладевает оденовским искусством сдержанности, а значит, способен описать что угодно.

3. Запоминаемость

Бродский, вероятно, разделял старую истину о том, что запоминаемость является одной из целей стихосложения [Гронас 2012]. Во всяком случае, он не раз делает на этом акцент: например, в задании об описании комнаты Бродский просит своих студентов при использовании белого стиха «придать строкам некоторую долю строгости; иначе они не запомнятся»[42]. В некоторых случаях запоминаемость может стать и носителем принципа иконичности. Так, в задании написать элегию — жанр, который Бродский определяет в первую очередь как стихотворение-воспоминание (VII, 148), — он пишет: «И попробуйте придумать по крайней мере две запоминающиеся строки. Заставьте своего читателя помнить то, что помните вы»[43].

4. Контекстуальность

В каждом задании, обычно в конце, Бродский указывает лучшие, по его мнению, тексты, сочиненные на предлагаемую тему или в заданном жанре. За этим стоит ясный педагогический посыл, напоминание о том, что любое поэтическое высказывание заведомо контекстуально и интертекстуально. Стихотворный текст для Бродского неизменно соотнесен с предшествующей поэтической традицией, включающей поэтов разных стран и эпох, от старших современников до древних греков и римлян (см.: [Ungurianu 1996; MacFadyen 1998]). Использование мифологических сюжетов и переписывание их находится в этом же ряду.

Принцип контекстуальности объясняет и то, что Бродский никогда не призывает студентов стремиться к оригинальности, избегать штампов. Возможно, он считал, что гораздо ценнее изучить предшествующую традицию и опираться на нее (ср.: «По сути дела, все существующее искусство уже — клише: именно потому, что уже существует» (V, 136)). В задании написать стихотворение на злободневную политическую тему, например, он предлагает даже заимствовать строфические схемы у других авторов. В задании, посвященном элегии, мысль о носителях оригинальности в стихотворении артикулирована особенно четко:

> Не забывайте, что жанр этот — действительно дама с богатым и колоритным прошлым. Поэтому ваш выбор здесь — не столько в том, до какой степени оригинальны вы будете, сколько в том, когда или что вам надлежит имитировать или

41 Там же. С. 186.
42 Там же. С. 189.
43 Там же. С. 187.

отражать. Что же до оригинальности, надежнее всего полагаться на те рифмы, какие собираетесь применить, или на размер и строфику[44].

Итак, оригинальность выражается не в теме, а в выборе рифмовки, размера, интонации, оформлении строфы.

5. Множественность выборов

Подлинная оригинальность достигается путем выбора из множества вариантов, убежден Бродский. Он постоянно повторяет, что процесс написания стихов — это серия конкретных языковых решений. Снова и снова поэт указывает на возможность того или иного пути развития стихотворения, напоминая, что пути эти неравнозначны. Описывая событие, «пишите от первого лица или — лучше — будьте безличны»[45], — отмечает он в одном из заданий. Смену перспективы в задании о пейзаже можно сделать резкой, «однако лучше, если вам удастся постепенный переход»[46]. О будущем можно писать в жанре фантастики, но лучше писать о будущем времени как таковом. В стихотворении о политике можно обращаться к читателю, но предпочтительнее к «воображаемому цензору»[47] и т.д. Студенту предоставляется свобода выбора, но именно этот выбор определит, кто троечник, а кто отличник.

6. Универсализация поэтического высказывания

Бродский настаивает на том, чтобы сквозь каждый частный случай, предмет, пейзаж, персонажа, описанные в стихотворении, проступал универсальный смысл. Попадая в стихотворение, объекты описания превращаются в модели, рассказывающие о законах мироздания. Чтобы стихотворение состоялось, оно должно включать «оттенок всеобщности» («a touch of universality»). Для этого поэт должен стремиться «создать ситуацию, в которой выражение вроде “лепестки трепещут на ветру” будет восприниматься близко к сердцу или как символ человеческого бытия»[48]. Для некоторых стихотворений, например пейзажных, этот принцип, считает Бродский, особенно важен.

Разумеется, мы обозначили только регулярно повторяющиеся принципы сочинения стихотворения, из которых и складывается парадигма стихотворного текста по Бродскому. Вместе с тем он снабжал свои инструкции и другими указаниями, носящими более частный характер[49]. Большинство подсказок явно опиралось на его собственный опыт — указание на значимость интонации или приоритет существительных над прилагательными в стихотворении, на-

44 Там же.
45 Там же. С. 186.
46 Там же. С. 188.
47 Там же. С. 187.
48 Там же. С. 185.
49 В интервью разных лет Бродский неоднократно говорил о своем предпочтении существительных над прилагательными (совет, который дал ему в юности Евгений Рейн) (*Бродский И.* Большая книга интервью / Сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2000. С. 109, 178, 234. По словам Бродского, «это один из наиболее ценных советов, которые [он] когда-либо получал» (Там же. С. 109)).

пример. Бродский словно бы заводил студентов в собственную поэтическую лабораторию и показывал, как работает прием.

Так, в задании на мифологическую тему Бродский дает следующий совет:

> Вот возможный способ с этим справиться: напишите предложение, которое, вероятно, не имеет никакого отношения к вашему сюжету, но, на ваш слух, звучит хорошо. Постарайтесь придать ему толику насущности. Затем попробуйте прикинуть, как пристегнуть к нему ваш сюжет. Проделав это, можете в конце вычеркнуть начальное предложение[50].

Это упражнение основано на недоверии к первому творческому импульсу и презумпции того, что создание финальной версии — длительный процесс. Пусть у первых подступов к стихотворению есть своя важная функция, однако первые наброски совсем не обязательно должны войти в финальную версию. Напротив, удовлетворенность результатом — для Бродского тревожный сигнал, как мы видим из упомянутого выше упражнения по формальной переделке уже готового стихотворения, которое следует переписать. К тому же в первом импульсе звучание важнее содержания («which sounds good to you»), а содержание последующего текста уже само следует за этим камертоном. Первый импульс, подталкивающий его самого к новому стихотворению, Бродский описывает похожим образом:

> Любое стихотворение начинается с первой строки, или, во всяком случае, со строки. От нее отталкиваешься. Есть что-то такое в этой строке, своего рода мычание, под которое пытаешься подстроить строку… напев, в котором содержится, как ни странно, какой-то психологический вес или значение[51].

Очевидно, что подобные упражнения синтезируют детали творческого процесса самого Бродского.

Не менее любопытны и фигуры умолчания в инструкциях Бродского. Так, обращая внимание на различные формальные аспекты стихосложения, оговаривая особенности ритмики или строфики, Бродский никогда не упоминает о метафорах, метонимиях и других тропах. Возможно, он и не считал их обязательным элементом поэтической речи. В интервью Валентине Полухиной (взятом 10 апреля 1980) есть забавный эпизод:

> Кстати, почему в Ваших стихах так много метафор? — С чего вы взяли? Наоборот, я очищаю свои стихи от метафор, вообще от всех тропов. — Я должна вас огорчить. Моя статистика показывает, что количество метафор в Ваших стихах с годами растет не в арифметической, а в геометрической прогрессии. — Ну, знаете, за всем не уследишь[52] [Полухина 2012: 429—430].

В более раннем интервью 1974 года Бродский говорил, что достоинство поэзии Кавафиса в том, что тот «никогда не использует метафоры»[53].

---

50 *Бродский И.А.* <Творческие задания>. С. 190.

51 Joseph Brodsky: Conversations / Ed. by C. Haven. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. P. 149.

52 «Вектор в ничто»: интервью Валентины Полухиной с Иосифом Бродским // Иосиф Бродский. Проблемы поэтики / Ред. А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артёмова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 429—430.

53 *Бродский И.* Большая книга интервью. С. 33.

7. Идеология и прагматика творческих заданий

Для каждого описанного нами элемента «грамматики поэзии» по Бродскому не сложно найти соответствия в его эссе, посвященных поэтам и поэзии. Собственно, и один из основополагающих принципов его творческих заданий — поместить в центр стихотворения конкретный объект, человека или предмет, продиктован представлениями Бродского о смысле искусства, которое, по его мнению, является инструментом познания другого объекта: «Искусство и вообще всегда возникает в результате действия, направленного вовне, в сторону, на достижение (постижение) объекта, непосредственно отношения к искусству не имеющего. Оно — средство передвижения, ландшафт, мелькающий в окне — а не передвижения этого цель» (V, 146).

Предложение написать стихи идеально вписывается и в систему литературных взглядов Иосифа Бродского. Он, несомненно, отдавал себе отчет в том, что его курс выбрали молодые люди, которые интересуются поэзией, но совсем не обязательно сами сочиняют стихи и, скорее всего, не планируют стать профессиональными поэтами. Более того, к попыткам учить писать стихи или прозу на программах по творческому письму Бродский относился скептически.

Но он и не предлагал своим студентам стать поэтами, он ставил перед собой образовательные и просветительские цели: через приобщение к версификационной практике Бродский надеялся развить языковое чутье своих слушателей, размять и обогатить их речь. Именно поэзию, как известно, он считал «высшей формой существования языка» (V, 135), а развитую речь — целью развития человека. «Если тем, что отличает нас от прочих представителей животного царства, является речь, то литература и, в частности, поэзия, будучи высшей формой словесности, представляет собою, грубо говоря, нашу видовую цель» (VI, 48), — отмечал Бродский в своей Нобелевской речи. Из этого утверждения прямо следует и другое свойство поэзии: она доступна всем, написать стихи может каждый, это не означает, впрочем, что каждый обязан учиться писать стихи:

> Я далек от идеи поголовного обучения стихосложению и композиции, тем не менее подразделение людей на интеллигенцию и всех остальных представляется мне неприемлемым. В нравственном отношении подразделение это подобно подразделению общества на богатых и нищих; но, если для существования социального неравенства еще мыслимы какие-то чисто физические, материальные обоснования, для неравенства интеллектуального они немыслимы. В чем-чем, а в этом смысле равенство нам гарантировано от природы. Речь идет не об образовании, а об образовании речи, малейшая приблизительность которой чревата вторжением в жизнь человека ложного выбора (VI, 48).

Очевидно, что Бродский рассматривал поэтические упражнения как форму «образования речи», инструмент для оттачивания речевых навыков, которые и отличают человека от животного. Отличают *любого* человека — здесь Бродский предельно демократичен, — каждый сидящий в классе способен написать стихотворение просто потому, что он человек, обладающий даром речи. Бродский не был преподавателем литературного мастерства, и чтение студенческих стихотворческих опытов не входило в его обязанности. Тем не менее серьезность его отношения к этой задаче очевидна и из тона заданий, и из таких за-

мечаний, как: «Не забывайте, что я не буду проводить экзамена: то, как вы справитесь с этим заданием, имеет большое значение»[54].

Это убеждение, вероятно, вдохновило Бродского и на его знаменитый проект по популяризации поэзии в США. В лекции «Нескромное предложение», произнесенной в Библиотеке Конгресса в 1991 году, он призывал к массовой поэтизации американского населения:

> Книжные магазины должны располагаться не только при университетах и на центральных улицах, но и у входа в заводской сборочный цех. Массовые, в бумажных обложках, издания авторов, которых мы почитаем классиками, должны быть дешевыми и продаваться в супермаркетах. В конце концов, Америка — страна массового производства, и я не понимаю, почему то, что сделано для автомобилей, нельзя сделать для сборников поэзии, которые вас уносят много дальше (VI, 164; ср.: [Panicieri 2016]).

Любопытно, что предложение Бродского о приобщении широких слоев населения к национальной поэзии напоминает замыслы большевиков, стремившихся сделать культуру и искусство достоянием масс. Впрочем, в СССР вслед за демократизацией культуры в 1920-е годы наступила ее идеологизация, культура превратилась в инструмент влияния власти на сознание массового потребителя культуры. Бродский своим «нескромным предложением» ставил совершенно иные, цивилизационные, просветительские задачи: с помощью поэзии он предполагал повысить культурный уровень американских граждан, развить их лингвистическую интуицию и чувство языка, а не формировать их мировоззрение и взгляды, идеологически правильные с точки зрения государства.

Творческие задания Бродского, не предназначенные для публикации и созданные для достижения гораздо более скромных, прикладных педагогических задач, тем не менее дают уникальную возможность реконструировать его представления о техническом устройстве поэзии и системе его эстетических ценностей в рамках стиха. Каждый из описанных нами выше конкретных принципов сочинения стихотворения напоминает о том, что в основе поэтической речи для Бродского лежит гармоничное сочетание темы и просодии, соответствие темы форме ее выражения — на уровне размера, строфики, акустики, синтаксиса и интонации. Преподавательские обязанности подтолкнули Бродского к тому, чтобы его взгляды на стихотворчество и поэзию стали основой для дидактических материалов, а сам он выступил в роли их страстного проповедника и снова подтвердил свою веру в очеловечивающую силу поэзии и ее не только эстетическую, но и этическую ценность, потому что «в нашу уже почти постхристианскую эру литература и, возможно, история, — единственные источники этического воспитания»[55].

---

54 *Бродский И.А.* <Творческие задания>. С. 191.

55 *Бродский И.* Книга интервью / Сост. В. Полухина. М.: Захаров, 2008. С. 167—168. Подробнее о соотношении этического и эстетического у Бродского см.: [Ахапкин 2021].

Библиография / References

[Ахапкин 2021] — *Ахапкин Д.Н.* Бродский и Вергилий: эклоги для нового времени // Новое литературное обозрение. 2021. № 3. С. 285—300.

(*Akhapkin D.N.* Brodsky i Vergiliy: eklogi dlya novogo vremeni // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. No. 3. P. 285—300.)

[Гордин 2010] — *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел. О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010.

(*Gordin Ya.A.* Rytsar' i smert', ili Zhizn' kak zamysel. O sud'be Iosifa Brodskogo. Moscow, 2010.)

[Гронас 2012] — *Гронас М.* Наизусть: о мнемоническом бытовании стиха // Новое литературное обозрение. 2012. № 114. С. 223—248.

(*Gronas M.* Naizust': o mnemonicheskom bytovanii stikha // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. No. 114. P. 223—248.)

[Левинг 2023] — *Левинг Ю.Д.* «Скажи, ты слышишь ли меня?» Бродский как читатель и критик поэзии Сергея Шульца-младшего в 1960 годы // Звезда. 2023. № 5. С. 212—223.

(*Leving Iu.D.* "Skazhi, ty slyshish' li menya?" Brodskiy kak chitatel' i kritik poezii Sergeya Shul'tsa-mladshego v 1960-e gody // Zvezda. 2023. No. 5. P. 223—248.)

[Лосев 2008] — *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. 3-е изд. М.: Молодая гвардия, 2008.

(*Losev L.* Iosif Brodsky. Opyt literaturnoy biografii. 3rd ed. Moscow, 2008.)

[Полухина 2012] — *Полухина В.* Эвтерпа и Клио Иосифа Бродского. Хронология жизни и творчества. М.: ИД СК-С, 2012.

(*Polukhina V.* Efterpa i Klio Iosifa Brodskogo. Khronologiya zhizni i tvorchestva. Moscow, 2012.)

[Шапир 2015] — *Шапир М.* «Грамматика поэзии» и ее создатели (Теория «поэтического языка» у Г.О. Винокура и Р.О. Якобсона) // Шапир М.И. Universum versus: Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX веков: В 2 кн. / Под ред. А.С. Белоусовой и В.С. Полиловой. Кн. 2. М.: Языки славянской культуры, 2015. С. 327—345.

(*Shapir M.* "Grammatika poezii" i ee sozdateli (Teoriya "poeticheskogo yazyka" u G.O. Vinokura i R.O. Yakobsona) // Universum versus: Yazyk — stikh — smysl v russkoy poezii XVIII—XX vekov: In 2 bks. / Ed. by A.S. Belousova and V.S. Polilova. Bk. 2. Moscow, 2015. P. 327—345.)

[Якобсон 1983] — *Якобсон Р.* Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика / Ред. Ю.С. Степанов. М.: Радуга, 1983. С. 462—482.

(*Jakobson R.* Poeziya grammatiki i grammatika poezii // Semiotika / Ed. by Iu.S. Stepanov. Moscow, 1983. P. 462—482.)

[Friedberg 2009] — *Friedberg N.* The Russian Auden and the Russianness of Auden: Meaning and Form in a Translation by Brodsky // Towards a Typology of Poetic Forms: From Language to Metrics and Beyond / Ed. by J.-L. Aroui, A. Arleo, J. Benjamins. Philadelphia, PA; Amsterdam: John Benjamins Pub. Company, 2009. P. 229—246.

[Ishov 2008] — *Ishov Z.* 'Post-Horse of Civilisation': Joseph Brodsky Translating Joseph Brodsky. Towards a New Theory of Russian-English Poetry Translation: Diss. Berlin, 2008.

[Ishov forthcoming] — *Ishov Z.* Found in Translation: The English Poet Joseph Brodsky. Evanston, IL: Northwestern University Press. (Forthcoming.)

[Kelbert, Kucherskaya forthcoming] — *Kucherskaya M., Kelbert E.* Joseph Brodsky's Creative Writing Pedagogy as an Approach to his Work // The Russian Review. (Forthcoming.)

[MacFadyen 1998] — *MacFadyen D.* Joseph Brodsky and the Baroque. London; Ithaca: McGill-Queen's University Press Montreal & Kingston, 1998.

[Panicieri 2016] — *Panicieri S.* Brodsky's "An Immodest Proposal": Contents and Outcomes of an Extraordinary Project // Iperstoria. 2016. No. 8. P. 253—265.

[Ungurianu 1996] — *Ungurianu D.* The Wandering Greek: Images of Antiquity in Joseph Brodsky // Russian Literature and the Classics / Ed. by P.I. Barta, D.H.J. Larmour, P.A. Miller. London: Routledge, 1996. P. 161—191.

Прочтения

Андрей Зорин

Женское пение, эрос и насилие в мире Л. Н. Толстого

СТАТЬЯ ВТОРАЯ. ПОЛЕТЫ НАД МИРОМ*

Andrei Zorin

Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy.
Article 2. Flying Over the World

Андрей Зорин (Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук)
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Ключевые слова: женское пение, *Крейцерова соната*, *Живой труп*, *Что такое искусство?*, *Призраки*, *Обломов*, опера

УДК: 82.091+82-311.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_139

Вторая статья цикла посвящена отражению представлений Толстого о женском пении и музыке в целом в его поздних произведениях и биографии в конце XIX века. Взгляды и переживания Толстого рассмотрены в сопоставлении с аналогичными мотивами в прозе Тургенева и Гончарова, а представления Толстого о назначении искусства и их расхождение с распространенными во второй половине XIX века взглядами — на материале его конфликта с Н.А. Римским-Корсаковым.

Andrei Zorin (DPhil; Professor, University of Oxford)
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Key words: female singing, *Kreutzer Sonata*, *The Living Corpse*, *What is Art*, *The Fanthoms*, *Oblomov*, opera

UDC: 82.091+82-311.6
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_139

The second article of the cycle deals with the representation of Tolstoy's perception of female singing in his late works as well as their evolution in his lived experience. Tolstoy's views are analysed in comparison with the works of Turgenev and Goncharov while his ideas about the mission of art and their divergence from the mainstream late 19th century views are illustrated by the story of his conflict with the composer N. Rimskii-Korsakov.

* Первая статья — «"Crudele Affetto" в доме Ростовых» (см.: Новое литературное обозрение. 2023. № 181. С. 102—122).

1

В первой статье этого цикла речь шла о роли романтической мифологии женского пения и его власти над душой в «Войне и мире» и биографии Толстого в период, непосредственно предшествовавший началу его работы над романом. В настоящей статье мы рассмотрим эволюцию этого типа переживания вокального искусства на более поздних этапах жизни и творчества писателя. Однако мы предварим этот анализ обращением к еще двум знаменитым произведениям классической русской литературы, написанным примерно в те же годы, что и «Война и мир».

По словам британского исследователя Джеймса Вудворда, «за очевидным исключением «Отцов и детей», кажется, ни одно произведение Тургенева не вызвало столько споров и спекуляций, как его «фантазия» «Призраки» [Woodward 1972: 530]. Замысел этой «фантазии» возник у Тургенева еще в 1855 году, но завершена она была только восемь лет спустя и появилась в 1864 году в журнале Ф.М. и М.М. Достоевских «Эпоха». Достоевский долго уговаривал Тургенева отдать новую вещь в его журнал, рассчитывая, что имя прославленного автора благотворно скажется на тиражах. Почти десятилетием позже Достоевский вывел в «Бесах» писателя Кармазинова, злую карикатуру на Тургенева, и заставил его выступить на литературных чтениях с легко узнаваемой пародией на «Призраков».

Это загадочное произведение, где впервые с такой полнотой проявилась мистическая тематика, столь характерная для позднего Тургенева [Пумпянский 2000; Топоров 1998], действительно располагает к спорам и спекуляциям. Герою «фантазии» ночью является белая женщина и назначает ему свидание. Когда он после долгих колебаний приходит в условленное место, призрак признаётся ему в любви:

> — Я тебя люблю, — послышался шепот.
>
> — Ты меня любишь! — повторил я с изумлением.
>
> — Отдайся мне, — снова прошелестило мне в ответ.
>
> — Отдаться тебе! Но ты призрак — у тебя и тела нет. — Странное одушевление овладело мною. — Что ты такое, дым, воздух, пар? Отдаться тебе! Отвечай мне сперва, кто ты? Жила ли ты на земле? Откуда ты явилась?
>
> — Отдайся мне. Я тебе зла не сделаю. Скажи только два слова: возьми меня.
>
> Я посмотрел на нее. «Что это она говорит? — подумал я.— Что это всё значит? И как же она возьмет меня? Или попытаться?»
>
> — Ну, хорошо, — произнес я вслух и неожиданно громко, словно кто сзади меня подтолкнул. — Возьми меня!
>
> Не успел я произнести эти слова, как таинственная фигура с каким-то внутренним смехом, от которого на миг задрожало ее лицо, покачнулась вперед, руки ее отделились и протянулись... Я хотел было отскочить; но я уже был в ее власти. Она обхватила меня, тело мое поднялось на пол-аршина от земли — и мы оба понеслись плавно и не слишком быстро над неподвижной мокрой травой[1].

Так начинаются еженощные полеты героя и бесплотного духа, который называет себя Эллис. Вместе они пролетают над островом Уайт, Римом, Лаго Мад-

---

1 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 194.

жоре, Парижем, Шварцвальдом, Волгой, Петербургом. Эллис обладает способностью перемещаться не только в пространстве, но и во времени, она показывает своему возлюбленному Юлия Цезаря в окружении легионеров и Степана Разина с шайкой бунтовщиков. Эти стремительные перемещения заменяют героям ночи любви. «Я думала, что тебе приятно будет, — отвечает Эллис на просьбу своего спутника поставить его на ноги, — у нас другого занятия нет»[2]. Впрочем, иногда в моменты расставания загадочный призрак обретает черты живой и соблазнительной женщины:

> — Утро! вот утро! — воскликнула над самым моим ухом Эллис... — Прощай! До завтра!
>
> Я обернулся... Легко отделяясь от земли, она плыла мимо — и вдруг подняла обе руки над головою. Эта голова, и руки, и плечи мгновенно вспыхнули телесным, теплым цветом; в темных глазах дрогнули живые искры; усмешка тайной неги шевельнула покрасневшие губы... Прелестная женщина внезапно возникла передо мною... Но, как бы падая в обморок, она тотчас опрокинулась назад и растаяла, как пар[3].

При последнем прощании Эллис обретает отчетливо плотские черты: она страстно целует рассказчика «теплыми, влажными с кровяным запахом» губами, крепко обвивает его шею «мягкими руками», прижимается «горячей полной грудью»[4] к его груди и исчезает навсегда.

Еще во время работы над «Призраками» Тургенев писал П.В. Анненкову об особом личном характере этого замысла: «Чувствую, что теперь в течение года могу писать только сказки. Я одну задумал и даже начал. Сказками я называю личные, как бы лирические штуки, вроде “Первой любви”»[5]. Явно автобиографический характер «Первой любви» подсказывал направление прочтения новой вещи и, получив в сентябре 1863 года завершенный текст повести, Анненков сразу же высказал автору свои догадки:

> Не фантазией следовало бы назвать вашу статью, а «Элегией». Нет никакого сомнения, что в теперешнее время никто не даст себе труда уразуметь этого автобиографического очерка. Вряд ли даже найдет признание достодолжное и поэтическая его сторона, которая так меня «старого грешника» умилила в нем, а чтобы распознать тут историю художнической души с собственной своей творческой силой и не ждите[6].

Тургенев буквально в тот же день отозвался письмом, в котором полностью подтвердил предположения своего первого читателя:

> Что касается до фантазии, то я даже дрогнул, прочтя слово «автобиография», и невольно подумал, что когда у доброго легавого пса нос чуток, то ни один тетерев от него не укроется, в какую бы он ни забился чащу. Тетерев, разумеется, я. Мне приятно, что Вам эта вещь понравилась, а до остальных, т.е. до массы, мне дела мало[7].

---

2 Там же. С. 195.
3 Там же. С. 200.
4 Там же. С. 218.
5 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 64. Письмо П.В. Анненкову около 7 (19) мая 1862 года.
6 Там же. С. 523—524.
7 Там же. С. 211. Письмо П.В. Анненкову около 7 (19) мая 1862 года.

Писатель был так откровенен только с Анненковым — в переписке с другими, менее близкими себе корреспондентами, он, наоборот, стремился затушевать биографический характер своей повести. Так, в письме Фету он назвал «Призраков» «замечательным произведением очепушившейся фантазии», которое «не имеет никакого человеческого смысла»[8], а В.П. Боткина призвал не искать в повести «решительно никаких аллегорий» и охарактеризовал ее как «ряд каких-то душевных dissolving views — вызванных переходным и действительно тяжелым состоянием моего Я»[9]. При этом он долго и мучительно колебался, стоит ли публиковать «Призраков» вообще, и ни настойчивость Достоевского, ни крайняя нужда в деньгах не могли заставить его принять окончательное решение, которое он, как кажется, в конце концов передоверил Анненкову. «Журнал, где напечатана моя “фантазия”, наконец, разрешен… — сообщил он 28 января (9 февраля) 1864 года Полине Виардо, — Жребий брошен, если публика станет смеяться надо мной — что ж? — я легко утешусь. — Вы ее одобрили, остальное неважно»[10].

Исследователи неоднократно обсуждали природу того автобиографического начала, о котором писали друг другу Анненков и Тургенев. Ряд авторов усматривал скрытый автобиографизм в детальном описании мест, где Тургеневу довелось побывать, другие — в тайном страхе смерти, в котором он боялся признаться читателю [Андреева 1904; Батюто 1990: 202—208; Ветринский 1920; Гутьяр 1907; Ипатова 2011; Пиксанов 1923]. Дж. Вудворд, чью посвященную «Призракам» статью мы цитировали выше, полагал, что автобиографичность «фантазии» состояла в том, что в ней отразился кризис поворота религиозного скептика Тургенева к иррационализму [Woodward 1972].

Иное истолкование переписки Тургенева и Анненкова предложили авторы комментариев к Полному собранию сочинений и писем Тургенева. По мнению комментировавшего письма Тургенева А.П. Могилянского, «в основу сюжета “Призраков” был положен сон, виденный Тургеневым и рассказанный им в письме к П. Виардо от 1 (13) августа 1849»[11]. В этом письме Тургенев делился с певицей воспоминаниями о том, как ему приснилось, что он превратился в птицу. По предположению комментатора, Анненков мог знать этот рассказ, что дало ему основание говорить об автобиографичности «Призраков»[12].

Едва ли эти интерпретации можно признать убедительными. Тургенев действительно описывал в «Призраках» места, которые он видел, и свое душевное состояние, но в центре повести — рассказ о главном счастье и главной драме его жизни. По-видимому, ближе всех подошел к разгадке тургеневской фантазии В.Н. Топоров, отметивший, что

> при всей осторожности и допущении иных возможных толкований этой истории, рассказанной в «Призраках» по горячим следам увиденного сна, можно полагать, что перед нами здесь едва ли не наиболее точное и полное описание ситуации Тургенева, одержимого любовью, цена которой — жизнь [Топоров 1998: 78].

---

8 Там же. С. 214. Письмо А.А. Фету 1 (13) октября 1863 года.

9 Там же. С. 232. Письмо В.П. Боткину 26 ноября (8 декабря) 1863 года.

10 Там же. С. 264, 379.

11 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 5. С. 524.

12 Там же. Ср.: *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 1. М.: Наука, 1982. С. 324—326, 434—436.

Топоров не вполне точен в изложении творческой истории «Призраков» — сон, в котором Тургенев превращался в птицу, приснился ему за шесть лет до появления первых набросков «фантазии» и почти за четырнадцать до ее завершения, — так что о «горячих следах» здесь говорить не приходится. И все же по тексту произведения разбросано немало деталей, позволяющих связать таинственную гостью, посещавшую рассказчика, с главной любовью писателя, великой оперной певицей Полиной Виардо.

Именно Тургенев воплотил романтический миф о поющей женщине глубже и радикальней, чем кто бы то ни было еще в русской, а возможно, и во всей европейской культуре. Двадцатипятилетним он не столько с первого взгляда, сколько с первого прослушивания сразу, безраздельно и навсегда отдался овладевшей им страсти. По единодушным отзывам современников, Полина Виардо была совсем не хороша собой, но, начиная петь, становилась ослепительной (см., например: [Крюков 1963: 23]). Тургенев отозвался на ее голос и следовал за ним всю свою жизнь.

Уже в первом коротком стихотворении, в котором, по мнению исследователей, отразилось вспыхнувшее в нем чувство, Тургенев обозначил сущность переживания, которое владело им до конца его дней:

К чему твержу я стих унылый,
Зачем, в полночной тишине,
Тот голос страстный, голос милый,
Летит и просится ко мне, —
Зачем? огонь немых страданий
В ее душе зажег не я...
В ее груди, в тоске рыданий
Тот стон звучал не для меня.
Так для чего же так безумно
Душа бежит к ее ногам,
Как волны моря мчатся шумно
К недостижимым берегам?[13]

В первой публикации стихотворение датировано декабрем 1843 года. Тургенев впервые услышал Виардо в конце октября, а познакомился с ней 1 ноября по русскому стилю. «Ваша жена, я не скажу величайшая — это, по моему мнению, *единственная* певица в дольнем мире», — написал он в том же году ее мужу Луи Виардо[14]. В выборе эпитета отразилось не только восхищение Тургенева талантом певицы, но и предчувствие грядущей судьбы. Исполненный безнадежного стремления отклик души на страстный призыв станет главным настроением сочинений и главным содержанием жизни Тургенева на долгие десятилетия, вплоть до написанного незадолго до смерти стихотворения в прозе «Стой», где секунда, когда певица завершает арию, уподоблена фаустовскому мгновению[15].

13 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем.: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 1. М.: Наука, 1978. С. 44. Ср.: [Waddington 1984: 42—46].

14 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 1. С. 455.

15 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 10. М.: Наука, 1982. С. 170, 514. Обзор сочинений Тургенева, связанных с Виардо, см.: [Waddington 1984: 42—46].

Пожалуй, именно в «Призраках» это переживание отразилось с предельной интенсивностью.

Детали отношений Тургенева и Виардо разбросаны по тексту повести. На пальце у Эллис герой замечает обручальное кольцо, заставляющее его предположить, что в предыдущей жизни она была замужем. Когда над Лаго Маджоре он слышит «сильные, чистые звуки молодого женского голоса» и хочет заговорить с прекрасной женщиной, поющей итальянскую арию, во «внезапно раскрывшихся глазах» Эллис загорается злоба, и призрак уносит его прочь. Известно, что Виардо, обычно не ревновавшая Тургенева, категорически не допускала, чтобы он восхищался другими певицами [Гозенпуд 1994: 26—32]. Характерным для романов au clé образом на периферии «Призраков» возникает намек на прототип главного персонажа, затрудняющий аллегорическое прочтение. «Вдруг мне пришло на ум велеть ей перенестись со мною в Париж. Мне стало досадно… мне захотелось отомстить ей, — реагирует повествователь на категорический отказ Эллис вновь отнести его на Лаго Маджоре. — Вот уж где придется тебе ревновать»[16].

Но самое главная автобиографическая параллель — это мистическая власть, которую призрак обретает над рассказчиком, беспрекословно готовым отдаться на ее волю и повсюду следовать за ней, его зависимость от этих головокружительных и пугающих полетов. Когда Эллис окончательно покидает героя, он чувствует неминуемое приближение смерти.

Тургенев часто признавался в том, что в его отношении к возлюбленной присутствует какая-то завороженность. Как вспоминал Фет, Тургенев сказал ему, что «подчинен воле этой женщины», которая «давно заслонила» от него все остальное[17]. Я.П. Полонский, общавшийся с Тургеневым в последние годы его жизни, вспоминал в письме И.Д. Гальперину-Каминскому:

> Иван С-ч был навсегда загипнотизирован, т.е. воля его была покорена высшей воле, одолеть которую он был не в силах. Иначе сами посудите, разве не странно быть довольным и счастливым, когда он проводит время у себя в деревне, и говорить не без опасливого сожаления: «А что, если м-м Виардо напишет мне “Приезжай” — я должен буду уехать, я не могу не уехать»[18].

По словам философа Федора Степуна, «чувство, которое приковывало Тургенева к Виардо, было не подлинной любовью, а лишь одержимостью»[19]. Эта формулировка, конечно, излишне категорична, ибо основывается на нормативных представлениях о сущности подлинной любви. Сам Тургенев называл Виардо «единственной женщиной, которую он любил и любить будет»[20], а Толстой, проведя некоторое время с Тургеневым в Париже, написал, что «никогда не думал, что он способен так сильно любить» (LX, 175)[21]. И все же Тургенев

16 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Соч.: В 12 т. Т. 7. С. 210.

17 *Фет А.А.* Мои воспоминания. Ч. 1. М.: Тип. Мамонтова и К°, 1890. С. 159.

18 Тургенев и Савина. Пг.: Изд-во гос. театров, 1918. С. 102—103. Ср.: [Гревс 1927: 127—150].

19 *Степун Ф.А.* Борису Константиновичу Зайцеву к его восьмидесятилетию // Зайцев Б.К. Собрание сочинений. Жизнь Тургенева. М.: Русская книга, 1999. С. 13.

20 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 3. М.: Наука, 1987. С. 103. Письмо П.В. Анненкову 16 марта 1857 года.

21 Здесь и далее цитаты из сочинений Толстого даются с указанием в тексте тома и страницы по изданию: *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928—1964.

сам ощущал, что в его отношении к Виардо есть особая магическая сторона, неотделимая от эротики и смерти, как он их понимал. Именно она и отразилась в «Призраках», задуманных, когда в его отношениях с певицей наметился глубокий кризис, и завершенных в пору, когда все его попытки вырваться из заколдованного круга окончились неудачей и он окончательно смирился с перспективой «цыганской жизни»[22] в чужой семье.

Разумеется, таинственная Эллис, с первого своего появления в жизни героя приобретающая непостижимую власть над его душой, — это не сама Полина Виардо, земная женщина и знаменитая певица с непростым характером и драматической биографией. Однако голос и божественное пение Виардо заставляют автора преодолевать пределы собственной личности и судьбы, дают ему власть над пространством и временем, позволяют видеть и постигать мир с головокружительной высоты, испытывать блаженство полета и ужас падения в бездну. Чувство рассказчика к Эллис трудно даже назвать любовью, невзирая на его отчетливую и ощутимую эротическую составляющую, скорее это мучительное и ликующее ощущение абсолютной полноты существования, без которой жизнь лишается смысла и оправдания[23].

2

В отличие от «Призраков», исследователи которых почти не обращали внимания на «вокальную» составляющую текста, роль женского пения в «Обломове» Гончарова, где поворотную роль в отношениях героев играет исполнение Ольгой Ильинской арии «Casta Diva» из «Нормы» Беллини, тщательно и всесторонне изучена. В последние десятилетия появились две ценные статьи Н.В. Калининой, содержащие практически исчерпывающую историографию вопроса, полное описание релевантного материала и в целом убедительную интерпретацию [Калинина 2004; 2011]. Не возвращаясь к работе, уже проделанной исследовательницей, мы ограничимся лишь некоторыми дополнениями к ее выводам.

«Casta Diva» — одна из самых популярных арий в мировом оперном репертуаре — исключительно трудна для исполнительницы как в техническом, так и в эмоциональном отношении. Верховная жрица поет о мире перед могучими воинами, ожидающими от нее призыва к восстанию. Она обращает свою молитву к священной луне, зная, что сама нарушила обет непорочности, полюбив римского легионера, и что за это преступление, по законам своего

22 *Тургенев И.С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. 2-е изд., испр. и доп. Письма: В 18 т. Т. 2. М.: Наука, 1986. С. 64—65. Письмо Е.Е. Ламберт 10 июня 1856 года.

23 «“Призраки” похожи на музыку. А кстати, как смотрите Вы на музыку? Как на наслаждение или как на необходимость положительную?», — написал Тургеневу Достоевский (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Т. 28. Кн. 2. Л.: Наука. Ленинградское отд-ние, 1985. С. 61). Обстоятельства личной жизни Тургенева были хорошо известны в литературных кругах, и все же невозможно сказать, в какой мере Достоевский намекал на автобиографический контекст «фантазии». В своей книге «Тургенев и музыка» А.А. Гозенпуд вынес эти слова в эпиграф к главе о «Призраках», которые он разобрал как музыкальное произведение. Другую главу Гозенпуд посвятил отношениям Тургенева и Виардо, но никаких параллелей между содержанием этих двух глав своей монографии исследователь не проводит [Гозенпуд 1994: 108—115].

племени, подлежит смерти. Греховными устами она просит «чистую богиню» о возвращении бросившего ее возлюбленного. Исполнение партии Нормы, повелительницы, преступницы и жертвы, и прежде всего арии «Casta Diva», было высшим знаком профессионального мастерства. В репертуаре Полины Виардо это была одна из коронных партий. Для обычной дворянской барышни вроде Ольги Ильинской, за плечами которой не было ни соответствующей школы, ни жизненного опыта, виртуозность и глубина, требующиеся для исполнения арии, были, конечно, немыслимы — не случайно Обломов поначалу отказывается слушать ее пение, опасаясь, что Ольга «дурно поет» и ему придется делать ей дежурные комплименты.

Декорация, в которой Ольга в первый раз поет перед Обломовым, идеально подходит для любительского исполнения шедевра Беллини:

> Между тем наступил вечер. Засветили лампу, которая, как луна, сквозила в трельяже с плющом. Сумрак скрыл очертания лица и фигуры Ольги и набросил на нее как будто флеровое покрывало; лицо было в тени: слышался только мягкий, но сильный голос, с нервной дрожью чувства. <…>
>
> От слов, от звуков, от этого чистого, сильного девического голоса билось сердце, дрожали нервы, глаза искрились и заплывали слезами. В один и тот же момент хотелось умереть, не пробуждаться от звуков, и сейчас же опять сердце жаждало жизни…
>
> Обломов вспыхивал, изнемогал, с трудом сдерживал слезы, и еще труднее было душить ему радостный, готовый вырваться из души крик. Давно не чувствовал он такой бодрости, такой силы, которая, казалось, вся поднялась со дна души, готовая на подвиг. <…>
>
> В заключение она запела Casta diva: все восторги, молнией несущиеся мысли в голове, трепет, как иглы, пробегающий по телу, — все это уничтожило Обломова: он изнемог[24].

При следующей встрече Ольга снова поет, уже специально для Обломова. На этот раз Гончаров ничего не говорит о ее репертуаре, но пение, в котором звучат «надежды, неясная боязнь гроз, самые грозы, порывы счастия», вызывает у Обломова невольное признание в любви. Его глаза полны слез, и он устремляет на Ольгу «неподвижный, почти безумный» взгляд, которым «глядит не Обломов, но страсть»[25].

Мы видим здесь ту же, уже знакомую нам, констелляцию мотивов и переживаний. Поющая женщина выводит героя за пределы собственной личности, позволяет почувствовать небывалую полноту жизни и возможность счастья. Ценой этого восторга неминуемо оказывается абсолютное и добровольное подчинение власти чарующего голоса. Закончив пение, Ольга «внутренне скромно торжествовала, любуясь этим выражением своей силы»[26]. Эта победа заставляет ее поверить в то, что она способна полностью изменить Обломова, сделать его другим человеком:

> Она мигом взвесила свою власть над ним, и ей нравилась эта роль путеводной звезды, луча света, который она разольет над стоячим озером и отразится в нем. Она разнообразно торжествовала свое первенство в этом поединке. В этой коме-

24 *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. СПб.: Наука, 1998. С. 196.
25 Там же.
26 Там же. С. 202.

> дии или трагедии, смотря по обстоятельствам, оба действующие лица являются почти всегда с одинаковым характером: мучителя или мучительницы и жертвы. Ольга, как всякая женщина в первенствующей роли, то есть в роли мучительницы, конечно, менее других и бессознательно, но не могла отказать себе в удовольствии немного поиграть им по-кошачьи[27].

Конечно, определяющую роль в возникающих отношениях играет тема эротического соблазна и греха, вполне соответствующая содержанию арии Беллини. Чистейший Обломов донимает возлюбленную расспросами, способна ли она к падению, а сама Ольга испытывает во время одного из свиданий «любовный лунатизм», о котором потом не решается рассказать Штольцу[28].

В отличие от Тургенева и Толстого, Гончаров не был фанатическим меломаном. Его музыкальные пристрастия не выходили за рамки культурных интересов образованного столичного жителя середины XIX века. Однако нечастые любовные увлечения автора «Обломова» неизменно сопровождались характерным музыкальным аккомпанементом. Его платоническое чувство к Екатерине Майковой возникло в литературном салоне семьи Майковых под постоянное пение юной хозяйки салона [Чемена 1966: 40—41]. Неразделенная любовь писателя к Елизавете Толстой протекала на фоне совместных посещений Итальянской оперы — Гончаров особо выделял «Лючию ди Ламмермур» Доницетти с ее трагической любовью и кровавой развязкой.

Письма Гончарова Елизавете Толстой были опубликованы П.Н. Сакулиным в 1913 году. В предисловии к публикации Сакулин утверждал, что именно Толстая была прототипом Ольги Ильинской в «Обломове» [Сакулин 1913]. Очень вероятно, что эта публикация могла попасть на глаза Екатерине Майковой, которая давно привыкла считать себя единственной кандидаткой на эту роль. В последние годы жизни Майкова делилась воспоминаниями с В.И. Дмитриевой, которая со слов подруги написала, что Гончаров «каждый раз, бывая у Майковых, непременно усаживал Екатерину Павловну за фортепиано и просил спеть популярную тогда арию из оперы “Норма” “Casta Diva”. <...> Очевидно, с этой арией у Гончарова были связаны глубокие личные переживания»[29]. Поскольку в опубликованных Сакулиным документах ничего не говорилось о том, что Елизавета Толстая любила и умела петь, Майкова упоминанием арии Беллини вновь возвращала себя в контекст гончаровского романа, настаивая на том, что «глубокие личные переживания» у писателя вызывала именно она, а не ее незваная соперница.

Анализируя место пения в романтической эстетике, Н.В. Калинина замечает, что

> по мере распространения музыкальной доктрины романтизма проявилась тенденция к стандартизации и снижению поэтических представлений об эротической природе музыкального переживания. Очевидным это стало к концу 1850-х годов, когда в книге Ж. Мишле «Женщина» (1859) была высказана в виде категоричес-

---

27 Там же. С. 232.

28 Джон Гивенс прямо и вполне убедительно называет пережитые Ольгой ощущения оргазмом и ссылается на аналогичную трактовку соответствующего эпизода в фильме Никиты Михалкова «Несколько дней из жизни Обломова» [Givens 1998].

29 «Так было. Путь моей жизни» В.И. Дмитриевой цит. по: [Чемена 1966: 40]. Как показала Наталья Володина, рассказы Е.П. Майковой абсолютно недостоверны и содержат множество фантастических подробностей (см.: [Володина 2019]).

кого императива анекдотическая мысль о недопустимости музицирования для девушки дуэтом с кем-либо, кроме будущего мужа [Калинина 2004: 13][30].

Эта мысль действительно может показаться анекдотической с точки зрения здравого смысла и сексуальной морали не только начала XXI-го, но и середины XIX века. Однако, исходя из логики романтической мифологии, которую воссоздает Мишле, такой вывод выглядит совершенно естественным. Подлинная любовь приходит к человеку лишь один раз в жизни, и именно музыка, и в особенности вокальное искусство, способна ее полностью выразить. Прекрасный голос — это и обещание небесного блаженства, и демонический соблазн эротической страсти, и власть, сопряженная с насилием и чреватая гибелью.

«Прозвучавшая в исполнении Ольги ария Casta diva помогла "родственным душам" — ей и Илье Ильичу — сразу узнать друг друга» [Отрадин 1994: 118], — пишет М.В. Отрадин. Представляется, что дело обстоит строго наоборот. Отрывая героев от реальности, в которой они живут, ария соблазняет их, заставляя слиться в едином переживании и поверить, что они наконец отыскали друг друга в этом мире. Между тем чаемое родство душ оказывается мнимым — слишком несовместимыми с самого начала были представления Обломова и Ольги о счастье и надежды, которые они возлагали на свою любовь.

«Ольга Сергеевна… споет Casta diva, а водки сделать не умеет так! И пирога такого с цыплятами и грибами не сделает!» — говорит Обломов женившемуся на Ольге Штольцу[31]. Поддавшись обаянию пения Ольги Ильинской, он все же потом мучительно возвращается к своему природному естеству, спасая и себя, и любимую женщину от страшной и неминуемой расплаты за роковую ошибку.

Робкий Обломов с его «голубиным сердцем», в отличие от рассказчика и автора «Призраков», рыбака «Лорелей», путника «Тамары» и даже князя Андрея Болконского, оказывается способен на бунт против железной логики мифа. Можно сказать, что ему, подобно Одиссею, удается привязать себя к мачте, чтобы не поддаться чарам прекрасного голоса.

Как известно, Толстой поначалу высоко оценил «Обломова», но потом его оценка радикально изменилась. «Читали Облом[ова]. Хорош идеал его», — записал он в дневнике 9 октября 1889 года. Если чтение романа началось с первой части, то почти наверняка речь здесь идет о «Сне Обломова». На следующий день чтение продолжилось, но и вторая часть произвела на Толстого не более благоприятное впечатление: «После обеда… опять Обломова. История любви и описание прелестей Ольги невозможно пошло» (L, 155). Автора дневника не устраивали ни примордиальный рай Обломовки, в который Илья Ильич потом возвращается в доме Агафьи Матвеевны Пшеницыной, ни возвышенные устремления Ольги с ее божественным пением.

---

30 Исследовательница цитирует слова французского философа: «Истинная слава, душа новейшего мира есть музыка. Я называю ее искусством слития сердец, искусством до того полно сочетаться, что ты совершенно проникаешь в любимую женщину и овладеваешь ею. <…> Дуэт — это супружество. Тут, на минуту отдают сердце вполне, отдаются более, чем желают. Что же сказать о той, которая каждый вечер поет, с кем ни случится, эти вдохновенные, патетические мелодии, в которых два существа сливаются в одно, как и в поцелуе страсти? Что же останется любовнику, мужу, которые придут потом?» (*Мишле Ж.* Женщина. Одесса: Изд. книгопродавца А.И. Великанова, 1863. С. 269).

31 *Гончаров И.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 4. С. 436.

В той же записи от 10 октября Толстой упомянул о своем новом сочинении, которое «пересматривал и поправлял всё сначала» (L, 155). Речь здесь идет о «Крейцеровой сонате». Буквально в те же дни, когда он читал о том, как Ольга пробудила в Обломове любовь своим исполнением арии Беллини, Толстой сам напряженно размышлял о воздействии, которое может оказать на человеческую душу гениальная музыка.

3

Музыкальная тема появилась в «Крейцеровой сонате» не сразу. В первом варианте, который назывался «Как муж жену убил», любовником неверной жены был художник. Во второй, недописанной редакции Толстой меняет его на музыканта, и здесь уже упоминается сочинение Бетховена, которое он исполняет вместе с женой героя. Однако описание их дуэта носит еще достаточно общий характер и отделено от кульминационных событий значительным промежутком времени. Только в сентябре-октябре 1889 года Толстой нащупывает окончательную композицию повести и тогда же на отдельном листочке вписывает знаменитые слова Позднышева о музыке и его впечатлениях от «Крейцеровой сонаты». Именно с появлением этого эпизода в повесть о ревности, семье и преступлении входит тема искусства и его места в жизни человека, которая сразу становится смысловым фокусом всего повествования:

> — Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! — вскрикнул он. — У!... Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что она делает? И зачем она делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом — вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим ни принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу (XXVII, 61).

Переживания Позднышева оказываются в высшей степени сходны с теми, которые испытывал Николай Ростов, когда Наташа исполняла арию Пачини. Музыка заставляет обоих персонажей подняться над собой, приобщая их к высшему единству, находящемуся за пределами их сознания[32]. И ощущение это оказывается одновременно пугающим и счастливым:

> На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор. Да вот как, совсем не так, как я прежде думал и жил, а вот как, как будто

32 По наблюдению И. Мардова, Толстой описывает состояние Познышева «буквально теми же словами, какими он описывал состояние князя Андрея на поле Аустерлица и после Бородинского сражения, какими он вообще часто описывал действие откровения, пробоя духа в душу» [Мардов 2000: 162]. Эта параллель также выглядит вполне оправданной — все переживания эпифаний у толстовских героев имеют много общего между собой.

> говорилось мне в душе. Что такое было то новое, что я узнал, я не мог себе дать отчета, но сознание этого нового состояния было очень радостно. Всё те же лица, и в том числе и жена и он, представлялись совсем в другом свете (XXVII, 62).

Первоначально этот фрагмент завершался двумя предложениями, окончательно ставящими здесь точки над «i»: «Меня вынесла эта музыка в какой-то такой мир, в котором ревность уже не имела места. Ревность и чувство это, вызывавшее ее, казались такими пустяками, о которых не стоило думать» (XXVII, 332). Затем Толстой снял это разъяснение, вероятно, из-за его тавтологичности, но сущность переживания Позднышева осталась неизменной, несмотря на это сокращение.

Освобождение героя оказывается иллюзорным, как и острый прилив счастья, позволивший Николаю Ростову на мгновение подняться над карточным проигрышем. Однако если у Николая мысль о том, что можно «зарезать, украсть и быть счастливым», исчезает вместе с эмоциональным подъемом, то изъеденный ревностью и ненавистью к жене Позднышев быстро приходит к выводу, что освободиться от невыносимых страданий он может только совершив преступление. Его ревность неминуемо возвращается с новой силой, но теперь она овладевает человеком, уже испытавшим чувство собственного всемогущества — путь к убийству для него открыт.

В отличие от «Войны и мира», в «Крейцеровой сонате» Толстой описывает воздействие на человеческую душу не оперной арии, но сонаты для скрипки и фортепиано, однако тема эротического соблазна отчетливо присутствует и здесь: дуэт, который играют жена Позднышева и Трухачевский, описан как своего рода эквивалент или субститут физической любви:

> Жену же я никогда не видал такою, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили. Я всё это видел, но не приписывал этому никакого другого значения, кроме того, что она испытывала то же, что и я, что и ей, как и мне, открылись, как будто вспомнились новые, неиспытанные чувства (XXVII, 62).

Поначалу смысл увиденного скрыт от Позднышева, поскольку он охвачен переживанием музыки, объединяющим его с обоими исполнителями, но потом, вспоминая о том, как его жена «слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с раскрасневшегося лица» (XXVII, 64), он окончательно убеждается в справедливости своих подозрений.

Во всех ранних редакциях «Крейцеровой сонаты» Толстой пишет об измене жены героя как о несомненном факте, и только в окончательной редакции, введя в текст подобное описание совместного исполнения сонаты Бетховена, он отказывается от этого решения, оставляя читателей в неизвестности, произошло ли прелюбодеяние на самом деле или оно было только плодом помутившегося воображения ревнивого мужа. Оба эти изменения, конечно, взаимосвязаны. Позднышев знал, что его жена была соединена со скрипачом «связью музыки, самой утонченной похоти чувств» (XXVII, 64), и наблюдал за ней во время исполнения сонаты Бетховена. На фоне того, что он увидел и услышал, вопрос о физической неверности оказывался, в сущности, малозначимым (ср.: [Møller 1988: 16—19]). Толстой был знаком с трактатом Мишле «О женщине» (LXI, 233; ср.: [Шкловский 1981: 192]). Мысль о том, что

женщина не должна музицировать с чужим мужчиной, явно не казалась ему анекдотической.

24 июля 1889 года Толстой записал в дневнике:

> Думал: 1) Я пишу Кр[ейцерову] Сон[ату] и даже «Об иск[усстве]», и то и другое отрицательное, злое, а хочется писать доброе, а 2-е то, что в древности у греков был один идеал красоты. Христианство же, выставив идеал добра, устранило, сдвинуло этот идеал и сделало из него условие добра. Истина? Я чувствую, что [в] сопоставлении, замене одного из этих идеалов другим вся история эстетики, но как это? не могу обдумать (L, 111).

Толстой ощущал связь между двумя замыслами, над которыми он работал параллельно. Свою статью «Об искусстве» он называл «отрицательной» и «злой», потому что она — так же, как и «Крейцерова соната», — была направлена против культурных ценностей образованного общества. В повести в фокусе его внимания был культ романтической любви, представлявший собой, с его точки зрения, поэтизацию похоти, а в статье он критиковал непомерное место, которое занимает в жизни привилегированных сословий искусство, проникнутое тем же культом[33].

Толстой «чувствовал», что важную, если не решающую, роль в миросозерцании, которое он стремился опровергнуть, занимает «идеал красоты», но не мог до конца определить эту роль. «Крейцерова соната» была закончена в 1889 году, между тем вполне сформулировать свою эстетическую философию ему удалось только восемью годами позже в трактате «Что такое искусство?». Три раздела трактата, занимающие примерно пятую часть его общего объема, были посвящены опровержению распространенных представлений, связывавших искусство с красотой.

Как полагал Толстой, в греческом искусстве идеал телесной красоты был оправдан, поскольку был укоренен в религиозных представлениях тех времен, однако в христианскую эпоху на смену ему приходит идеал добра. Между тем в Новое время, утрачивая христианское понимание мира, высшие слои общества не просто возвращаются к язычеству, но и пытаются придать этому возвращению духовное содержание, искусственно связывая красоту с добром и истиной и наделяя ее квазирелигиозным смыслом. По мысли Толстого, современные люди «стараются заменить отсутствие веры» «возвращением к греческому поклонению красоте, признанием законности эгоизма и возведением его в религиозное учение» (XXX, 176). Тем самым художники приобретают своего рода жреческий статус — согласно расхожим представлениям, они призваны служить красоте и нести ее людям, включая тех, кто пока еще не дорос до понимания их высоких творений.

Этим идеям Толстой противопоставляет иное понимание сущности искусства, которую он искал не в содержании художественного произведения, как это было принято в традиционной эстетике, но в воздействии, которое оно оказывает. Искусство, с его точки зрения, это средство общения людей между собой, позволяющее авторам и аудитории объединиться в едином переживании.

---

33 По мнению Хенри Пикфорда, «в “Крейцеровой сонате” Толстой литературными средствами решал проблему, которая встала перед ним по мере разработки его эстетической философии в “Что такое искусство?”» [Pickford 2016: 87]. Ход работы Толстого над обоими произведениями прослежен в: [Опульская 1979: 117—196].

Соответственно, значение и достоинство искусства в значительной степени определяется мерой его доступности самой широкой аудитории. Каста посвященных ценителей начисто лишается своего ореола избранничества [Šilbajoris 1991: 97—133].

Не исключено, что напряженная работа Толстого над трактатом в 1897 году была отчасти связана с личными переживаниями, во многом вернувшими его к художественной проблематике «Крейцеровой сонаты». В одном из фрагментов, написанном, как явствует из текста, по горячим следам житейских впечатлений, Толстой прямо ссылается на свой непосредственный опыт:

> На днях я шел домой с прогулки в подавленном состоянии духа. Подходя к дому, я услыхал громкое пение большого хоровода баб. Они приветствовали, величали вышедшую замуж и приехавшую мою дочь. В пении этом с криками и битьем в косу выражалось такое определенное чувство радости, бодрости, энергии, что я сам не заметил, как заразился этим чувством, и бодрее пошел к дому и подошел к нему совсем бодрый и веселый. В таком же возбужденном состоянии я нашел и всех домашних, слушавших это пение. В этот же вечер заехавший к нам прекрасный музыкант, славящийся своим исполнением классических, в особенности бетховенских, вещей, сыграл нам opus 101 сонату Бетховена. <…>
>
> По окончании исполнения присутствующие, хотя и видно было, что всем сделалось скучно, как и полагается, усердно хвалили глубокомысленное произведение Бетховена, не забыв помянуть о том, что вот прежде не понимали этого последнего периода, а он-то самый лучший. Когда же я позволил себе сравнить впечатление, произведенное на меня пением баб, впечатление, испытанное и всеми слышавшими это пение, с этой сонатой, то любители Бетховена только презрительно улыбнулись, не считая нужным отвечать на такие странные речи. А между тем песня баб была настоящее искусство, передававшее определенное и сильное чувство. 101-ая же соната Бетховена была только неудачная попытка искусства, не содержащая никакого определенного чувства и поэтому ничем не заражающая (XXX, 144—145).

Дата, обстоятельства и действующие лица этого эпизода хорошо известны. Мария Львовна Толстая и Николай Леонидович Оболенский венчались 2 июня 1897 года в Москве, и на следующий день, 3 июня, приехали в Ясную Поляну в одном поезде с пианистом и композитором Сергеем Ивановичем Танеевым, который в это время был предметом безнадежной влюбленности Софьи Андреевны Толстой и мучительной ревности ее мужа. Именно с предстоящим приездом Танеева было связано «подавленное состояние духа» Толстого. 4 июня между супругами состоялось тяжелое и ни к чему не приведшее объяснение по этому поводу, а месяцем позже Толстой принял давно вынашиваемое, но оставшееся неисполненным решение уйти из семьи. Позднее он даже задумывался о самоубийстве.

Увлечение Софьи Андреевны Танеевым в полной мере определялось ее музыкальными впечатлениями. Еще весной 1895 года, вскоре после смерти младшего сына Ивана, она делилась с сестрой переживаниями, которые вызвала в ней его игра:

> Вчера пришел Танеев (лучший пианист России), провел с нами вечер и играл удивительно. И Баха, и Шопена, и Бетховена. Я почти все время плакала, но рада была музыке хорошей. Ах, Таня, если б ты могла понять, да не дай тебе Бог, какие страдания я переживаю. Я ищу утешения в том, что ими я перехожу в вечность,

> что страдания эти нужны для очищения моей души, которая должна соединиться с Богом и Ваничкой, который весь был любовь и радость[34].

По приглашению Толстого, который хотел помочь жене справиться с горем, Танеев летом 1895 и 1896 годов жил в Ясной Поляне и часто исполнял для Толстых их любимые произведения. Очень быстро все члены семьи обратили внимание на то, что любовь Софьи Андреевны к музыке распространилась и на музыканта. Она и сама отдавала себе полный отчет в характере своих чувств (см.: [Гусев 1939: 676—677]), хотя неизменно подчеркивала в дневниках и разговорах, что ее «любовь» носит идеальный характер и протекает в сферах духа, недоступных земным желаниям и побуждениям.

Скорее всего, Танеев не догадывался о том, что стал причиной раздора в семье Толстых. Как указано в дневнике Софьи Андреевны, 4 июня он играл «свои романсы» и две «Песни без слов» Мендельсона, которые «перевернули» ей «всю душу»[35]. Исполнение 101-го опуса (28-й сонаты) Бетховена в дневнике не зафиксировано, но в постоянном репертуаре Танеева эта вещь была и играть ее для Толстых ему приходилось.

Толстой тоже не подозревал жену в адюльтере, невозможном хотя бы в силу сексуальной ориентации Танеева, но переживания и поведение пятидесятилетней матери и бабушки, охваченной девичьей влюбленностью, выглядели в его глазах «унизительным сумасшествием» (LIII, 132). Невыносимой для него была та власть, которую посторонний человек благодаря своему искусству приобрел над душой его жены. Работа над трактатом «Что такое искусство?» была для него способом уяснить природу этой власти и своего рода поединком за Софью Андреевну.

Танеев присутствовал в размышлениях Толстого об искусстве в качестве своего рода антагониста еще задолго до начала всех этих событий. Еще в апреле 1889 года в ходе напряженной работы над «Крейцеровой сонатой» Толстой прочитал ему наброски своей статьи «Об искусстве» и записал свои впечатления:

> Он совершенно невежественный человек, усвоивший бывшее новым 30 л[ет] тому назад эстетическое воззрение и воображающий, что он находится в обладании последнего слова человеч[еской] мудрости. Например: чувственность — это хорошо. Христианство — это католические догмы и обряды и потому глупость. Греческ[ое] миросозерцание — это высшее и т.п. (L, 69).

В месяцы, когда Танеев жил в Ясной Поляне, Толстой часто делился с ним своими взглядами на искусство, спрашивал, «можно ли считать нормальным, что произведения искусства доступны только малому количеству богатых людей, что для их понимания требуется особая подготовка», замечал, что «восхищение красотой есть видоизменение полового чувства», а «после истин, сказанных Христом, нельзя уже заниматься красивыми предметами»[36] и пр. Неясно, рассчитывал ли он убедить собеседника. Ясно, по крайней мере, что он хотел перетянуть на свою сторону жену, которая регулярно переписывала

---

34 Отдел рукописей Государственного музея Л.Н. Толстого. Ф. 25. № 3478. Л. 2 об.

35 *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. Т. 2. М.; Л.: Художественная литература, 1978. С. 240—241.

36 *Танеев С.И.* Дневники: В 3 кн. Кн. 1. М.: Музыка, 1981. С. 114, 157. Записи от 9 (21) июля 1895 года, 2 (14) июня 1896 года.

черновики «Что такое искусство?» (XXX, 528—532). Добиться этого результата Толстому тоже не удалось. 15 июня 1897 года, меньше, чем через две недели после того, как Танеев исполнял в Ясной Поляне Бетховена и Мендельсона, Софья Андреевна призналась в дневнике, что не согласна

> с мыслью в новой статье об искусстве о том, что степень значения произведения искусства зависит от степени его заразительности. Вопрос заразительности кого? уже уничтожает все. Мужика заражает гармоника и песнь, меня соната Бетховена или «Песнь без слов» Мендельсона, Страхова — «Руслан и Людмила», m-me Гельбиг — Вагнер, башкирца — его дудка[37].

Суть этого высказывания, конечно, не в повторении сакраментальной истины «о вкусах не спорят», но в утверждении иерархии, основанной на мере посвященности. Если понимание искусства не прирождено человеку, как утверждал Толстой, то бóльшую ценность приобретают мнения тех, кто в максимальной степени погружен в таинства художественного. Софья Андреевна исходила из столь же абсолютистских представлений об искусстве, что ее муж, но была убеждена, что ее утонченное понимание музыки, воспитанное на репертуаре Танеева, выше не только примитивных вкусов мужика с гармоникой и башкирца с дудкой, но и пристрастий образованных дилетантов, вроде Н.Н. Страхова и Н.Д. Гельбиг (урожденной Шаховской), предпочитавших оперы на сказочные сюжеты.

Примерно в эти же годы сама С.А. Толстая пытается осмыслить опыт своего увлечения Танеевым в художественном произведении. Она пишет повесть «Песня без слов» (публикаторы датируют время ее создания 1895—1900 годами, в дневнике Софья Андреевна упоминает о работе над повестью 4 июля 1898 года[38]), посвященную трагической и безответной любви замужней женщины к великому музыканту. Софья Андреевна ненавидела «Крейцерову сонату» и не соглашалась с «Что такое искусство?», но ее понимание природы и характера воздействия искусства на личность оказывается во многих отношениях близким к тому, которое развивал ее муж.

Саша, героиня повести, впадает в отчаяние после смерти матери. Из этого состояния ее выводит Иван Ильич, поселившийся поблизости композитор, пианист и дирижер. Каждый новый этап в развитии чувств, овладевающих героиней, оказывается связан с классическим произведением, которое она слышит в его исполнении. Первоначально Саша случайно подслушивает, как он репетирует «Песню без слов» Мендельсона в соль мажор (№ 25), которая «в одно и то же время рассказывала Саше о ее горе и обещала ей и счастье, и жизнь и новую любовь»[39]. Затем Иван Ильич уже специально для Саши играет ор. 31 Бетховена (17-ю сонату № 2, более известную как «Буря»), и обещание новой любви для нее сбывается:

> — Что это? — вдруг спросила себя Саша, вся вспыхнув, точно горячим жаром обдало ее всю. — Да, знаю. Но как он играет эту сонату! Все, все по-новому. Как хорошо, нет, не хорошо, а удивительно. Милый, милый!..

---

37 *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Художественная литература, 1978. С. 249.
38 Там же. С. 396.
39 *Tolstaya S.A.* Literary works / Ed. by A. Donskov. Ottawa: Slavic research group; Moscow: State L.N. Tolstoy museum, 2011. P. 269.

> Саша сходила с ума от волнения, внутренняя мелкая дрожь трясла ее тело от восторга. Этот первый Largo, pianissimo, а потом Allegro выразительный. И Бетховен, где как послушал эти чувства в сердце Саши. Он *всё* понял, а исполнитель понял Бетховена, а я их обоих понимаю, чувствую и люблю. <...> Саша посмотрела на лицо Ивана Ильича, на его разбегающиеся серьезные глаза, на его напряженное выражение, на красивые руки. Но вдруг все стало исчезать.
>
> «Боже мой! Куда?» — промелькнул в душе Саши вопрос, как будто кто-то вовлек ее слепую, слабую в неведомый мир...[40]

В полном соответствии с моделью художественного восприятия, разработанной Толстым, музыка объединяет единым чувством автора, исполнителя и слушателя, позволяя им понять переживания других людей и проникнуться ими. Вместе с тем впечатления Саши от «Бури» близки к тем, которые испытывал Позднышев, слушая не менее прославленную сонату того же автора, музыка против воли захватывает слушателя, выводя его за пределы собственной личности и выталкивая в неведомый и пугающий мир.

Несмотря на очевидную эротизированность этого эпизода, чувство Саши к музыканту остается чистым, еще какое-то время она оказывается способна отделять человека от его дара, замечать его недостатки и смешные стороны. Однако ее состояние еще раз меняется после того, как Иван Ильич играет ей и ее домашним «Героический полонез» Шопена:

> ...настоящей слушательницей была одна Саша: она вся открылась душой для восприятия художественного впечатления. Она ловила и поглощала все, что давали ей совокупно два гения: автор и исполнитель, но такого блаженства она еще никогда в жизни не испытывала.
>
> Но в этом восприятии блаженства было даже что-то преступное. <...> В эту минуту Иван Ильич овладел ею всецело, это обладание ее душой было сильнее, значительнее всякого обладания телом. И Саше стало страшно, она смотрела на Ивана Ильича покорно, страстно, и он, кончив полонез и взглянув на Сашу, понял свое торжество и свою силу над покоренной им молодой женщиной[41].

Именно о такой власти музыки над человеком писал Толстой и именно из-за нее он так мучительно и глубоко ревновал жену к Танееву. Подобного рода воздействие он понимал как своего рода эстетическое насилие.

Погрузившись в мир музыкальных впечатлений, Саша пытается сама играть полюбившиеся ей вещи, и, разумеется, ее особое внимание привлекает музыка, написанная Иваном Ильичом, которая, по словам героини и стоящей за ней Софьи Андреевны, представляла собой «удивительное сочетание языческой красоты с духовным созерцанием Божества»: «в каком-то воздушном мире, переходя в piano, звуки исчезали в нежнейшем pianissimo, точно чья-то душа уносилась в вечность и затихала в небытии»[42]. Одна из глав повести Софьи Андреевны, посвященная Ивану Ильичу, называется «Жрец искусства». Именно придание языческой красоте религиозного значения вызывало особенно резкое неприятие Толстого. Он полагал, что основное содержание современного искусства состояло в поэтизации «половой любви» и «тоски жиз-

40 Ibid. P. 273.
41 Ibid. P. 279.
42 Ibid. P. 292.

ни» — двух чувств, которые он считал дурными и уводящими человека от его земного предназначения. Парадоксальным образом дальнейшее развитие сюжета повести его жены, которая сознательно пыталась с ним спорить, только подтверждает этот анализ.

Покоренная искусством Ивана Ильича, Саша долго пытается бороться со своим чувством, однако еще одно исполнение «Песни без слов» показывает ей безнадежность этих усилий:

> ...те звуки, которые впервые давали ей успокоение и радость, теперь вызывали испуг и больное, мучительное волнение. Они притягивали ее всю к тому, кто посредством их овладел ею, искусство вышло из области отвлеченной и перешло в чувство земное. Оно утратило чистоту и девственность[43].

Это открытие окончательно губит героиню. Теперь на ее долю остаются только муки неразделенной и вполне плотской любви, ревности и отчаяния. В конце концов, услышав из окна дома Ивана Ильича знаменитый ноктюрн Шопена (оп. 15, № 2), она сходит с ума. Весь мир кажется ей невыносимо грязным и оскорбляющим ее жажду чистоты. Саша заканчивает свои дни в психиатрической лечебнице. Гениальная музыка разрушила ее жизнь и убила ее.

4

3 января 1898 года критику Владимиру Стасову удалось познакомить Толстого с Н.А. Римским-Корсаковым. Стасов, всегда полагавший, что именно творчество великого художника является идеальным воплощением сокровищницы народного духа, видел в современном ему русском искусстве только двух возможных претендентов на роль национального гения. Их встреча должна была, с его точки зрения, стать великим событием. Вечер, однако, прошел очень неудачно.

Композитор с женой приехали к Толстым в Хамовники на следующий день после третьего представления его оперы «Садко», имевшего оглушительный успех. Приехавшему из Петербурга Римскому-Корсакову вручили двойной венок — лавровый, в который был вдет серебряный с выгравированной надписью «вдохновенному самобытному русскому композитору»[44]. Софья Андреевна, которая была на спектакле, оставила в дневнике в целом положительный, но далеко не восторженный отзыв: «Красивая, занимательная опера, музыка местами хорошая, талантливая. Автора безумно вызывали, овации были большие»[45]. Опера на сюжет древнерусской былины не могла вполне отвечать ее новым музыкальным вкусам. Дома, впрочем, ее ждало другое, не менее «занимательное» зрелище:

> Были разговоры об искусстве очень горячие и громкие. Стасов молчал, Л.Н. кричал, а Римский-Корсаков горячился, отстаивая красоту в искусстве и развитие для понимания его. Все это написано в его статье. Мы никто не соглашались с Л.Н. в том, что он отрицал и красоту, и известное развитие для понимания искусства.

---

43 Ibid. P. 296.

44 *Ястребцев В.В.* Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове: В 2 т. Т. 2. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1960. С. 6.

45 *Толстая С.А.* Дневники: В 2 т. Т. 1. С. 337.

> Корсаковы несколько раз поминали С<ергея> И<вановича> и с таким же уважением и любовью, как и все к нему относятся, кроме моего свирепого мужа. Как он сегодня шумел в разговоре! Я всегда боюсь, что он кого-нибудь оскорбит резкостью[46].

Можно предположить, что Софья Андреевна высказалась так осторожно («я всегда боюсь»), потому что не вышла проводить гостей в прихожую и не слышала, как на извинения жены композитора Надежды Николаевны, что они, быть может, его обеспокоили, Толстой ответил: «Полноте, мне было очень интересно сегодня лицом к лицу увидеть мрак»[47].

Нетрудно понять, почему Толстой вышел из себя. Умение сдерживаться во время горячих споров никогда не входило в число его добродетелей, а тут собеседники наступили ему буквально на все мозоли — в трактате, который начал публиковаться буквально за несколько дней до визита Римских-Корсаковых, Толстой упорнее всего стремился опровергнуть и идею о красоте как цели искусства, и убежденность, что для понимания художественного произведения необходима специальная подготовка. Несомненно, упоминания о Танееве, как и то, что Софья Андреевна была в этой дискуссии на стороне его оппонентов, только подлили масла в огонь. «Вчера Стасов и Р<имский-Корсаков>, кофе, глупый разговор об иск<усстве>. Когда я буду исполнять то, что *много баить — не подобаить*» (LIII, 176), — написал Толстой в дневнике на следующий день. Он не сомневался, что был прав, но раскаивался в том, что так вопиюще нарушил элементарные правила гостеприимства.

Римский-Корсаков поначалу был склонен с юмором отнестись к выходке Толстого. Вернувшись в Петербург, он 11 января собрал друзей, специально чтобы рассказать им об этой встрече. Композитор хорошо знал, что Василий Васильевич Ястребцев, который был в числе приглашенных, записывает за ним каждое его слово, и несомненно рассчитывал, что его свидетельство станет известно современникам и потомкам. По словам Римского-Корсакова, от рук Толстого пахло дорогим мылом, но его грязные сапоги воняли дегтем, а перепуганный накалом спора Стасов сбежал, впопыхах надев шубу композитора.

В ходе разговора Толстой назвал красоту «гниющей», «зловонной язвой» на искусстве и заявил, что «ненавидит Бетховена за его порывы», но, к сожалению, до сих пор «никак не может вполне отрешиться от шопеновской музыки». «Всякое настоящее, действительно хорошее произведение искусства», как утверждал хозяин дома, «должно быть прежде всего простым и ясным, чтобы его одинаково могли понимать и “кучер”, и “барин”». Римский-Корсаков возразил, что «счастлив», что «боготворит не только Шопена, но и Бетховена», и сослался на романы самого Толстого, «поразительно художественные создания», которые, однако, «и не просты, и преисполнены красотой». Разумеется, смутить автора «Войны и мира» этим аргументом ему не удалось. Как вспоминал Римский-Корсаков, Толстой сказал, что «презирает себя за эти романы, да и вообще их ни во что не ставит»[48].

В заключение, с удовольствием процитировав слова Толстого, что, беседуя с ним, его собеседник «лицом к лицу увидел пред собой мрак», Римский-Корсаков заметил, что намеревается выгравировать эту сентенцию

---

46 Там же.

47 *Ястребцев В.В.* Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове: В 2 т. Т. 2. С. 10.

48 Там же. С. 9.

> на память на золотой дощечке и поставить перед собою на письменном столе для вящего назидания. Зато книгу его об искусстве я уж наверно читать не стану. Воображаю, сколько в ней будет наговорено всякого вздора и сколько она причинит вреда в среде современной молодежи, и без того совершенно сбитой с толку и вообще мало интересующейся искусством[49].

Однако ни воздержаться от чтения «Что такое искусство?», ни сохранить по отношению к толстовскому трактату иронический тон композитору не удалось. Книга Толстого продолжала активно обсуждаться в доме Римского-Корсакова близкими ему людьми. Через три месяца, 21 апреля 1898 года, Ястребцев записал, что большая компания деятелей искусства, собравшаяся у Римского-Корсакова, включая его либреттиста Владимира Бельского, его самую знаменитую исполнительницу Надежду Забелу и ее мужа, художника Михаила Врубеля, «до чая много и оживленно спорили и вообще толковали о брошюре графа Льва Николаевича Толстого, озаглавленной “Что такое искусство” и посвященной полному отрицанию всего, что принято считать таковым, а главное — отрицанию красоты»[50]. Ястребцев отметил, что Толстой стремится заменить это ставшее традиционным понимание задачи искусства требованием «осуществления братского единения людей» через механизм «заражения» «читателя, зрителя, слушателя» чувствами автора.

> Пусть так, — заключает автор дневника, — и все же, надо сознаться, почва для суждений очень шаткая, так как то, что способно, например, «заразить» меня, может в свою очередь нисколько не трогать моего лучшего друга (о совершенно же незнакомых мне лицах я уж и не говорю). А тогда — где незыблемый критерий для распознания истинно прекрасного и достойного внимания в искусстве? Сверх того, указанное выше положение вовсе не исключает, на мой взгляд, «понятия о красоте» как необходимом деятеле этих «заражений», и таким образом главный, основной вопрос эстетики и после парадоксальной книги Льва Толстого по-прежнему остается открытым. Из-за чего же в таком случае было огород городить? Из-за своей, вполне искусственной, никем и ничем не подтверждаемой точки зрения — сталкивать в грязь таких великих деятелей, мыслителей, музыкантов и поэтов, какими были, например, Шекспир, Гёте, Гегель, Ньютон, Вагнер, Бетховен, Пушкин и др.[51]

Не вполне ясно, какое отношение к эстетике Толстого имеет Ньютон, но в целом претензии Ястребцева к толстовскому пониманию назначения искусства совпадают с теми, которые предъявляла к нему Софья Андреевна, которая, кстати, навестила Римского-Корсакова месяцем ранее, несмотря на скандал, произошедший между композитором и ее мужем. «Узнал от Николая Андреевича, что завтра у них будут Забела и графиня Толстая, жена Льва Николаевича (вечная спутница Танеева)», — записал в дневнике Ястребцев 2 апреля 1898 года[52]. Мы не знаем, шла ли речь о трактате Толстого и в этот раз, но общий характер полемической реакции, исходившей из этого круга музыкантов и меломанов, вполне понятен.

Решающий для автора «Что такое искусство?» критерий «заразительности» релятивизировался — каждого человека «заражают разные произведения»,

---

49 Там же. С. 10.
50 *Ястребцев В.В.* Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове: В 2 т. Т. 2. С. 26.
51 Там же.
52 Там же. С. 18.

а значит, оставалось место для выделения особой категории «ценителей», вкусу которых априори приписывалась большая ценность, чем суждениям непосвященной аудитории. Совершенно в том же ключе критиковал Толстого и скрипач В.Г. Вальтер, чей «превосходный», по оценке Ястребцева, памфлет «В защиту искусства» также обсуждался у Римского-Корсакова[53]. Именно против такого «жреческого» подхода к искусству Толстой выступал наиболее резко.

Однако поддержка близких не могла до конца удовлетворить самого композитора. Трактат Толстого не давал ему покоя. Более чем три года спустя, 21 сентября 1901 года, по свидетельству того же Ястребцева, когда «разговор как-то совершенно неожиданно со статьи Вл. Стасова свернул на нелепую книгу Л. Толстого об искусстве, Николай Андреевич до того разволновался, что ровно час без перерыва быстро ходил взад и вперед по зале». Причем речь шла отнюдь не о случайной реакции. «Не понимаю решительно, — удивлялся Ястребцев, — зачем это Надежда Николаевна (жена Римского-Корсакова — *А.З.*), отлично зная наперед, как раздражающе действует на Римского-Корсакова всякое напоминание об этой книге, сама первая заводит разговор о ней?»[54]. Если окружение композитора было вполне готово квалифицировать «Что такое искусство?» как «нелепую книгу», то его самого идеи Толстого продолжали задевать и волновать.

Василий Ястребцев, сохранивший в своем дневнике отзывы композитора о трактате, принадлежал к кружку так называемых фанатиков русской музыки. Идеолог кружка, философ Иван Лапшин, соединил интерес к народным корням музыкального искусства с идеалом совершенной красоты и вечной женственности, почерпнутым из софиологии Владимира Соловьева. Молодые «фанатики» преклонялись перед Римским-Корсаковым. По словам сына композитора Андрея Николаевича, его отец был для них «мессией, который призван создать совершеннейшие образцы русской народной оперы»[55].

Поддержка этого круга почитателей помогла Римскому-Корсакову преодолеть тяжелый творческий кризис начала 1890-х годов. Для работы над либретто оперы «Садко», которая была призвана вернуть ему славу крупнейшего русского композитора, Римский-Корсаков привлек одного из «фанатиков», Владимира Бельского. Именно в этой опере произошла творческая встреча Римского-Корсакова с певицей Надеждой Забелой, женой и музой художника Михаила Врубеля, которая стала для «фанатиков» своего рода воплощением идеальной мистической красоты, подобно тому, как Любовь Дмитриевна Менделеева-Блок играла ту же роль в кругу поэтов символистов. По словам одного из критиков, в пении Забелы была «ирреальность, манящая неведомым и сотканным из мечты и грезы» (цит. по: [Янковский 1953: 45]).

Именно с триумфально прошедшей премьеры «Садко» Римский-Корсаков приехал к Толстому на злополучный вечер. Очень скоро композитор приступил к созданию оперы «Сказка о Царе Салтане», в которой Забела должна была исполнять партию Царевны-Лебедь, вдохновившую Врубеля на знаменитый портрет. Либретто оперы писал тот же Бельский, художественной задачей которого стало прославление красоты, позволяющей человеку объединиться с божественной гармонией мироздания. В финальной картине оперы

---

53 Там же. С. 34. Запись 3 ноября 1889 года.

54 Там же С. 206.

55 *Римский Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М.: Государственное музыкальное издательство, 1937. С. 17.

Царевна поет свою знаменитую арию-загадку, которая, разумеется, отсутствовала в пушкинском оригинале и полностью принадлежала либреттисту:

Для живых чудес
Я сошла с небес
И живу незримо
В милых мне сердцах,
Светел им со мной
Жеребий земной…
Солнце им ясней,
Вешний цвет красней,
Говор волн понятен,
Птичья речь в лесах[56].

Само собой разумеется, разгадкой этой нехитрой аллегории была все та же «красота».

Идеальный образ красоты, заключенный для Бельского или Врубеля (как и для безответно влюбленного в певицу Ивана Лапшина) в голосе и облике Забелы, был вдохновлен философией искусства Владимира Соловьева, который в 1890 году в статье «Общий смысл искусства» писал, что «совершенная красота» представляет собой «полное чувственное осуществление всеобщей солидарности или положительного всеединства», а потому задачей искусства является «одухотворение природной красоты»[57].

Сам Римский-Корсаков много размышлял о природе красоты. В набросках оставшейся неоконченной книги о философии музыки он задавался вопросом: «Поэзия и красота суть ли действительные свойства вещей, или только призраки воображения?» Он полагал, что этот вопрос не поддается решению, но «существование самой идеи о прекрасном доказывает нам его существование»[58]. Композитор вроде бы приходит здесь к выводу, сходному с тем, который делали его поклонники, проникшиеся философией Соловьева, но сама постановка вопроса выдает его неуверенность. В ходе работы над «Сказкой о царе Салтане» Римский-Корсаков в шутливой форме поделился своими сомнениями с Бельским, особо дорожившим процитированной арией, указывавшей, с точки зрения либреттиста, на «символическое значение Царевны»: «Что касается до символического значения Царевны (это что-то о Красоте, если не ошибаюсь), то… нужно ли это подчеркивать? Если такое символическое значение есть, то читатель и слушатель сам его узрит»[59].

Толстой также стремился к «всеобщей солидарности» и всеединству, заключенному для него в понятии «общей жизни», но путь к ним лежал для него

56 Сказка о царе Салтане, о сыне его славном и могучем богатыре князе Гвидоне Салтановиче и прекрасной царевне Лебеди: Опера в 4 действиях с прологом (в 7 картинах) / Либретто В.И. Бельского (по Пушкину); музыка Н.А. Римского-Корсакова; собственность издателей для всех стран. М.; СПб.: Василий Бессель и К°, 1900. С. 50.

57 *Соловьев В.С.* Общий смысл искусства // Соловьев В.С. Соч.: В 2 т. Т. 2. М.: Мысль, 1988. С. 306—307.

58 *Римский-Корсаков Н.А.* Музыкальные статьи и заметки (1867—1907). СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1911. С. 211—212. Цит. по: Неизданный Иван Лапшин / Сост., публ., биогр. ст. Л.Г. Барсова. СПб.: Изд-во СПбГАТИ, 2006. С. 151.

59 *Римский-Корсаков Н.А.* Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. СПб.: Санкт-Петербургская консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2004. С. 287.

не через приобщение к совершенной красоте, открывающейся лишь избранным душам, но через земледельческий труд и христианскую мораль, доступные любому человеку. Именно такому идеалу призвано было, согласно его эстетическому учению, служить подлинное искусство, объединяющее людей. В красоте же, напротив того, таился для него языческий соблазн, обманывающий человека обещанием недостижимого блаженства.

Представляется, что оба участника спора так горячились, поскольку за явно проявившимися разногласиями чувствовали глубинное родство своих позиций. Толстой, при всем отрицании искусства для высших классов, сам признался Римскому-Корсакову, что не может «отрешиться от Шопена», а годом позже в разговоре с А.Б. Гольденвейзером сказал, что стихотворение Тютчева «Сумрак» «так хорошо, что меры для определения его достоинств нет»[60]. Перечень его взволнованных высказываний о музыке, сделанных уже в последние годы жизни, после того, как он написал «Что такое искусство?», занимает многие страницы (см.: [Ахметова 2012: 9—41]) и венчается знаменитым признанием, сделанным им незадолго до смерти: «Если б вся наша цивилизация полетела к чертовой матери, я не пожалел бы, а музыки мне было бы жаль!»[61]

С другой стороны, Римский-Корсаков никогда не мог вполне отрешиться от народнических увлечений своей молодости. Не случайно к Толстому его привел В.В. Стасов, сыгравший значительную роль в истории работы над либретто «Садко», а самые успешные его оперы были в той или иной степени связаны с русским фольклором. Молодые «фанатики русской музыки», окружавшие его в последние десятилетия жизни, помогли ему переосмыслить идеалы юности в соответствии с разрабатываемым ими национальным изводом вагнеризма. Согласно их представлениям, народность композитора выражается не в доступности его творчества крестьянским массам, но в том, насколько оно выражает национальный дух, таящийся в смутных верованиях и исторических преданиях. И все же радикальность толстовского опрощения задевала в Римском-Корсакове очень чувствительные струны, напоминая, насколько его собственная музыка чужда тому самому народу, возрождению которого он стремился служить.

По сути дела, конфликт, произошедший в доме Толстых в начале января 1898 года, отразил борьбу различных направлений романтической эстетики. И писатель, и композитор ощущали свою оторванность от чаемого всеединства, но различным образом представляли себе пути возвращения. Обоих великих современников манило в заветную гавань чарующее женское пение. Завершив «Сказку о царевне Салтане», Римский-Корсаков вместе с тем же Бельским взялся за «Сказание о граде Китеже», где партию Февронии, понимающей язык растений и зверей, должна была исполнять Надежда Забела. По словам Ивана Лапшина, Феврония воплощала «мировую душу — посредницу между Богом и человеком»[62]. Толстой примерно в те же годы работал над драмой со схожей проблематикой.

---

60 *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. Л.: ГИХЛ, 1959. С. 57.

61 *Булгаков В.Ф.* Л.Н. Толстой в последний год его жизни / Вступ. ст. и примеч. Л.А. Розановой. М.: Правда, 1989. С. 106.

62 Неизданный Иван Лапшин. С. 187. Потрясенная смертью единственного сына и психической болезнью мужа, Забела смогла выйти на сцену только в маленькой эпизодической роли небесной птицы Сирин.

5

Первое упоминание о замысле «драмы-комедии *Труп*» появляется в дневнике Толстого 29 декабря 1897 года, за неделю до встречи с Римским-Корсаковым и через три недели после того, как завершился суд над супругами Гимер, чья история послужила прототипической основой для сюжета драмы о притворном самоубийстве и повторном замужестве мнимой вдовы (LIII, 172). Исследователи, которые пишут о «Живом трупе», обычно обращают внимание именно на эту сторону ее проблематики и ее связь с обращениями к подобным коллизиям предшественников Толстого, прежде всего Чернышевского. Сами герои толстовской драмы вспоминают роман «Что делать?» как образец для подражания [Жданов 1971: 60—95; Марьямов 1970; Wachtel 1992]. В одной из своих последних статей Ю.М. Лотман поставил вопрос о толстовских представлениях о грехе и праведности, воплотившихся в характерах Феди Протасова, с одной стороны, и его жены и ее второго мужа — с другой [Лотман 2002].

Как отмечал еще в 1988 году А. Донсков, «в исследовательской литературе очень мало написано о песнях и музыке, которыми изобилует пьеса» [Donskov 1988: 95]. Несколько абзацев в его собственной книге и небольшая статья И. Матвеевой отчасти заполняют этот пробел [Ibid.: 95—96; Матвеева 2010], но вопрос о природе страсти к цыганскому пению, разрушающей семью и жизнь героя, в значительной степени остается невыясненным. Как не без смущения признался Толстой своему последователю П.А. Сергиенко, в «Живом трупе» он «не задавался никакими дидактическими и поучительными целями, а подчинялся исключительно художественной эмоции»[63]. Тем важнее попытаться разобраться в этой «эмоции».

Толстой ясно ощущал противоречие между потребностью в музыкальных впечатлениях, которые бы отвечали его представлениям о совершенном искусстве, и требованием, чтобы музыка была доступна любой, самой неподготовленной аудитории. В значительной степени речь для него шла о выборе между профессиональной, или, как называл ее Толстой, «ученой», и народной музыкой. В «Живом трупе» Толстой снимает это противоречие, обращаясь к музыке поющего народа, для которого музыкальное творчество оказывается одновременно профессией и призванием.

Толстой задумал повесть из цыганского быта еще в 1850 году, до начала своей литературной карьеры (XLVI, 39). Его увлечение цыганской музыкой отразилось в написанных в 1853 году набросках неоконченного рассказа «Святочная ночь». Как вспоминает здесь Толстой, «было время, когда на Руси ни одной музыки не любили больше Цыганской… когда любить слушать Цыган и предпочитать их Итальянцам не казалось странным» (III, 262). Чтобы объяснить природу этого явления, Толстой позволил себе неожиданное и довольно обширное отступление со своего рода «музыковедческим» анализом цыганского хорового пения. По признанию автора, он сам чувствовал, что такое отступление в его повести «неуместно, но любовь к этой оригинальной, но народной музыке», всегда «доставлявшей ему столько наслаждения, преодолела» (III, 263).

---

63 Толстой о литературе и искусстве: Записи В.Г. Черткова и П.А. Сергеенко / Публ. А. Сергеенко // Литературное наследство. Т. 37—38. Л.Н. Толстой. II. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 547.

Толстой рассказывает, как его приятель, «очень хороший музыкант, Немец по музыкальному направлению и по происхождению», попытался ему доказать, что «в Ц[ыганском] хоре есть непростительные музыкальные неправильности» (III, 262). Оба приятеля взялись записывать за цыганами ноты по слуху, и в результате автору удалось убедить немца в том, насколько совершенна гармония хора. Толстой использует формулу «оригинальная, но народная» (III, 263), потому что воспринимает «оригинальность» как свойство самобытного индивидуального творчества, которое в принципе не должно быть свойственно народному искусству. При всем безусловным восхищении Толстого цыганским пением он оценивает его согласно критериям музыкального искусства своего времени, подчеркивая его «переходный» характер: «Ц[ыганская] м[узыка] была у нас в России единственным переходом от музыки народной к музыке ученой» (III, 262).

В черновиках «Войны и мира», написанных десятилетием позже «Святочной ночи», пристрастие к цыганской музыке отдано Долохову, чьи вкусы, конечно, куда более примитивны, чем у Николая Ростова, способного испытать высшее наслаждение от арии из оперы Пачини, исполненной его сестрой:

> — Вы любите музыку? — спросила графиня у Долохова.
>
> — Да, очень, но я признаюсь, что ничего подобного не слыхал пению цыган, и что ни одна итальянская певица по мне не может сравниться с Акулькой.
>
> — Вы слышали, как я пою? — спросила вдруг Наташа, краснея. — Хорошо? Лучше Акульки-цыганки?
>
> — Ах да, очень хорошо, — холодно, учтиво и ласково, как с ребенком, сказал Долохов, улыбаясь своей светлой улыбкой. Наташа быстро повернулась и ушла (XIII, 549).

Именно в годы, когда Толстой работал над «Войной и миром», его старший брат Сергей Николаевич влюбился в младшую сестру Софьи Андреевны Татьяну Берс, чье исполнение романса Il Bacio сыграло столь значительную роль в истории романа Толстого с его будущей женой. В 1850 году Сергей Николаевич по страстной любви женился гражданским браком на цыганской певице Марии Шишкиной, которую выкупил из хора. По сути, его судьбу определил голос певицы. Теперь он вновь откликнулся на обаяние женского пения и пошел за новым голосом. Вокальное дарование Татьяны Андреевны было едва ли не важнейшей составляющей ее сокрушительного женского обаяния, которое действовало и на Льва Николаевича. В каком-то смысле можно сказать, что Сергей Толстой перешел от цыганской музыки к «ученой». Некоторое время разрывавшийся между старой семьей и новой любовью, он в конце концов венчался с Марией, которая, впрочем, к тому времени давно перестала петь. Тем не менее брат, конечно, мог, наряду с Тургеневым, послужить для Толстого примером человека, способного откликнуться на голос поющей женщины и поменять под его воздействием свою жизнь.

Именно таковы выбор и судьба главного героя «Живого трупа» Феди Протасова. Однако вопроса о том, какая музыка совершенней, для него не существует. Воздействие, которое оказывает цыганская музыка, он объясняет ее первобытным духом: «Это степь, это десятый век, это не свобода, а воля» (XXXIV, 22). Понятно, что никакая «ученая музыка» заведомо не может похвалиться столь древним происхождением. В «Живом трупе» также появляется профессиональный музыкант, пытающийся записать за хором, но, в отличие от рас-

сказчика «Святочной ночи» и его приятеля немца, он терпит позорное поражение, поскольку цыгане поют «всегда по-новому и какая-то ска́ла иная». «Не запишет, — резюмирует его бесплодные усилия Протасов. — А запишет, да в оперу всунет, — всё изгадит» (XXXIV, 22).

Ощущение «воли» и заставляет Протасова отвергнуть привычный жизненный уклад и положение в обществе, оставить любящую жену и больного сына и последовать за пением цыган. При этом из хора неминуемо выделяется женский голос, ведущий соло. Цыганка Маша сама влюбляется в героя, чувствуя, как отзывается его душа на ее искусство. При этом Толстой, написавший в трактате «Что такое искусство?», что любое денежное вознаграждение губит талант художника, не позволяет читателю забыть и о «профессиональном», в самом худшем смысле этого слова, характере цыганского хора: «Мне открывает небо, а сама на душки просит. Ведь ты ни черта не понимаешь того, что ты сама делаешь», — говорит Протасов Маше, отдавая ей деньги, на что та отвечает: «Как не понимать. Я понимаю, что кого люблю, для того и стараюсь и пою лучше» (XXXIV, 27). В конечном счете чувство Маши тоже оказывается бескорыстным — она уходит из родительского дома к Протасову, зная, что у того ничего нет за душой и он обречен всю жизнь скрываться под чужим именем.

Парадоксальным образом, однако, в отличие от страсти Сергея Толстого к Марии Шишкиной и Татьяне Берс или Ивана Тургенева к Полине Виардо и вполне сходно с чувством Андрея Болконского к Наташе Ростовой, любовь Федора Протасова к Маше оказывается начисто лишена эротического начала. Сам герой прямо связывает платонический характер своих отношений с возлюбленной с впечатлениями от Машиного пения:

> Ф е д я. Да, и это, кажется, один добрый поступок у меня за душой, — то, что я не воспользовался ее любовью. А знаете отчего?
> П е т у ш к о в. Жалость...
> Ф е д я. Ох, нет. У меня к ней жалости не было. У меня перед ней всегда был восторг, и когда она пела — ах, как пела, да и теперь, пожалуй, поет, — и всегда я на нее смотрел снизу вверх. Не погубил я ее просто потому, что любил. Истинно любил. И теперь это хорошее, хорошее воспоминание (XXXIV, 74—75).

«Восторг» перед женским голосом, позволяющим герою соединиться с беспредельностью бытия, не только не пробуждает в нем чувственное желание, но и делает его немыслимым и кощунственным[64]. Толстой как бы «очищает» музыку от эротики, но даже такой, в полной мере небесный, зов оказывается несовместим с жизнью и ведет к гибели. Поняв, что его могут насильно вернуть в семью, Протасов кончает с собой, чтобы обрести свободу для себя, жены и Маши:

> Л и з а. Что ты сделал, Федя? Зачем?
> Ф е д я. Прости меня, что не мог... иначе распутать тебя... Не для тебя... мне этак лучше. Ведь я уж давно... готов...

---

64 В позднем разговоре с Булгаковым, где он говорил, что из всей цивилизации сохранил бы только музыку, Толстой решительно развел музыку и эротику: «Смешивают любовные пакости с творчеством... Творчество — это нечто духовное, божественное, а половая любовь — животное. И вот выводят одно из другого!.. Шопен не оттого писал, что она (Жорж Санд — *А.З.*) пошла гулять (Лев Николаевич усмехнулся), а оттого, что у него были эти порывы, это стремление к творчеству» (*Булгаков Л.Н.* Толстой в последний год его жизни. С. 107).

Л и з а. Ты будешь жив.
(*Доктор нагибается. Слушает*).
Ф е д я. Я без доктора знаю... Викто́р, прощай. А, Маша, опоздала... (*Плачет.*) Как хорошо... Как хорошо... (*Кончается.*) (XXXIV, 99).

Николай Ростов, потрясенный пением Наташи, неожиданно понял, что можно «зарезать, украсть и быть счастливым». Федор Протасов, еще более Николая наслушавшийся райского пения, достиг этого счастья. Праздник ухода и обретенной свободы оказывается чище, больше и значительней обещаний искусства и любви.

Библиография / References

[Андреева 1904] — *Андреева А.А.* «Призраки» как исповедь Ив.С. Тургенева // Вестник Европы. 1904. № 9. С. 17—22.

(*Andreeva A.A.* "Prizraki" kak ispoved' Iv.S. Turgeneva // Vestnik Evropy. 1904. No. 9. P. 17—22.)

[Ахметова 2012] — *Ахметова Г.А.* Лев Толстой и искусство. (Музыка, живопись, театр). СПб.: Социально-гуманитарное знание, 2012.

(*Akhmetova G.A.* Lev Tolstoy i iskusstvo. (Muzyka, zhivopis', teatr). Saint Petersburg, 2012.)

[Батюто 1990] — *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л.: Наука, 1990.

(*Batyuto A.I.* Tvorchestvo I.S. Turgeneva i kritiko-esteticheskaya mysl' ego vremeni. Leningrad, 1990.)

[Ветринский 1920] — *Ветринский Ч.* Муза-вампир // Творчество Тургенева: Сб. статей / Под ред. И.Н. Розанова, Ю.М. Соколова. М.: Задруга, 1920. С. 152—167.

(*Vetrinskiy Ch.* Muza-vampir // Tvorchestvo Turgeneva: Sb. statey / Ed. by I.N. Rozanov, Yu.M. Sokolov. Moscow, 1920. P. 152—167.)

[Володина 2019] — *Володина Н.* Воспоминания Екатерины Павловны Майковой: опыт жизнетворчества // Toronto Slavic Quarterly. 2019. No. 70 (http://sites.utoronto.ca/tsq/28/volodina28.shtml (дата обращения: 31.05.2023)).

(*Volodina N.* Vospominaniya Ekateriny Pavlovny Maykovoy: opyt zhiznetvorchestva // Toronto Slavic Quarterly. 2019. No. 70 (http://sites.utoronto.ca/tsq/28/volodina28.shtml (accessed: 31.05. 2023)).)

[Гозенпуд 1994] — *Гозенпуд А.А.* Тургенев и музыка: Исследование. СПб.: Композитор, 1994.

(*Gozenpud A.A.* Turgenev i muzyka: Issledovanie. Saint Petersburg, 1994.)

[Гревс 1927] — *Гревс И.М.* История одной любви: И.С. Тургенев и Полина Виардо. М.: Книгоизд-во «Современные проблемы» Н.А. Столляр, 1927.

(*Grevs I.M.* Istoriya odnoy lyubvi: I.S. Turgenev i Polina Viardo. Moscow, 1927.)

[Гусев 1939] — *Гусев Н.Н.* К истории семейной трагедии Л.Н. Толстого по неизданным источникам // Литературное наследство. Т. 37—38. Л.Н. Толстой. II. М.: Изд-во АН СССР, 1939. С. 674—697.

(*Gusev N.N.* K istorii semeynoy tragedii L.N. Tolstogo po neizdannym istochnikam // Literaturnoe nasledstvo. Vol. 37—38. L.N. Tolstoy. II. Moscow, 1939. P. 674—697.)

[Гутьяр 1907] — *Гутьяр Н.М.* И.С. Тургенев. Юрьев: Тип. К. Маттисена, 1907.

(*Gut'yar N.M.* I.S. Turgenev. Yur'ev, 1907.)

[Жданов 1971] — *Жданов В.А.* Последние книги Л.Н. Толстого. Замыслы и свершения. М.: Книга, 1971.

(*Zhdanov V.A.* Poslednie knigi L.N. Tolstogo. Zamysly i sversheniya. Moscow, 1971.)

[Ипатова 2011] — *Ипатова С.А.* Тургенев и Томас Де Квинси (К вопросу о композиции «Призраков») // И.С. Тургенев: Новые исследования и материалы / Отв. ред. Н.П. Генералова, В.А. Лукина. Вып. 2. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2011. С. 95—108.

(*Ipatova S.A.* Turgenev i Tomas De Kvinsi (K voprosu o kompozitsii "Prizrakov") // I.S. Turgenev: Novye issledovaniya i materialy / Ed. by N.P. Generalova, V.A. Lukina. Vol. 2. Moscow; Saint Petersburg, 2011. P. 95—108.)

[Калинина 2004] — *Калинина Н.В.* Музыка в жизни и творчестве Гончарова // Русская литература. 2004. № 1. С. 3—32.

(*Kalinina N.V.* Muzyka v zhizni i tvorchestve Goncharova // Russkaya literatura. 2004. No. 1. P. 3—32.)

[Калинина 2011] — *Калинина Н.В.* Музыкальные параллели «Обломова» // Обломов. Константы и переменные: Сб. статей / Сост. С.В. Денисенко. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 57—69.

(*Kalinina N.V.* Muzykal'nye paralleli "Oblomova" // Oblomov. Konstanty i peremennyye: Sb. statey / Ed. by S.V. Denisenko. Saint Petersburg, 2011. P. 57—69.)

[Крюков 1963] — *Крюков А.Н.* Тургенев и музыка: музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Л.: Музгиз, 1963.

(*Kryukov A.N.* Turgenev i muzyka: muzykal'nye stranitsy zhizni i tvorchestva pisatelya. Leningrad, 1963.)

[Лотман 2002] — *Лотман Ю.М.* Между свободой и волей // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство—СПб, 2002. С. 714—719.

(*Lotman Yu.M.* Mezhdu svobodoy i voley // Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury. Saint Petersburg, 2002. P. 714—719.)

[Мардов 2000] — *Мардов И.Б.* Лев Толстой: прозрение в мнимодушевность // Вопросы литературы. 2000. № 1. С. 161—172.

(*Mardov I.B.* Lev Tolstoy: prozrenie v mnimodushevnost' // Voprosy literatury. 2000. No. 1. P. 161—172.)

[Марьямов 1970] — *Марьямов А.* Жизненный случай и литературный сюжет // Вопросы литературы. 1970. № 6. С. 89—122.

(*Mar'yamov A.* Zhiznennyy sluchay i literaturnyy syuzhet // Voprosy literatury. 1970. No. 6. P. 89—122.)

[Матвеева 2010] — *Матвеева И.* Музыкальные фрагменты в драме Л.Н. Толстого «Живой труп» // Лев Толстой и мировая литература. Материалы VI Международной научной конференции / Ред.-сост. Г.В. Алексеева. Тула: Ясная Поляна, 2010. С. 95—108.

(*Matveyeva I.* Muzykal'nyye fragmenty v drame L.N. Tolstogo "Zhivoy trup" // Lev Tolstoy i mirovaya literatura. Materialy VI Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii / Ed. by G.V. Alekseyeva. Tula, 2010. P. 95—108.)

[Опульская 1979] — *Опульская Л.Д.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979.

(*Opul'skaya L.D.* Lev Nikolayevich Tolstoy. Materialy k biografii s 1886 po 1892 god. Moscow, 1979.)

[Отрадин 1994] — *Отрадин М.В.* Проза И.А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1994.

(*Otradin M.V.* Proza I.A. Goncharova v literaturnom kontekste. Saint Petersburg, 1994.)

[Пиксанов 1923] — *Пиксанов Н.К.* История «Призраков» // Тургенев и его время / Под ред. Н.Л. Бродского. Сб. 1. М.; Пг.: Государственное изд-во, 1923. С. 164—192.

(*Piksanov N.K.* Istoriya "Prizrakov" // Turgenev i ego vremya / Ed. by N.L. Brodskogo. Vol. 1. Moscow; Petrograd, 1923. P. 164—192.)

[Пумпянский 2000] — *Пумпянский Л.В.* Группа таинственных повестей // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Отв. ред. А.П. Чудаков; вступ. ст., примеч. и подгот. текста Н.И. Николаева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448—463.

(*Pumpyanskiy L.V.* Gruppa tainstvennykh povestey // Pumpyanskiy L.V. Klassicheskaya traditsiya: Sobranie trudov po istorii russkoy literatury / Ed. by A.P. Chudakov, N.I. Nikolayev. Moscow, 2000. P. 448—463.)

[Сакулин 1913] — *Сакулин П.Н.* Новая глава из биографии Гончарова в неизданных письмах // Голос минувшего. 1913. № 11. С. 56—63.

(*Sakulin P.N.* Novaya glava iz biografii Goncharova v neizdannykh pis'makh // Golos minuvshego. 1913. No. 11. P. 56—63.)

[Топоров 1998] — *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.

(*Toporov V.N.* Strannyy Turgenev (Chetyre glavy). Moscow, 1998.)

[Чемена 1966] — *Чемена О.М.* Создание двух романов: Гончаров и шестидесятница Е.П. Майкова. М.: Наука, 1966.

(*Chemena O.M.* Sozdanie dvukh romanov: Goncharov i shestidesyatnitsa Ye.P. Maykova. Moscow, 1966.)

[Шкловский 1981] — *Шкловский В.Б.* Энергия заблуждения. М.: Советский писатель, 1981.

(*Shklovskiy V.B.* Energiya zabluzhdeniya. Moscow, 1981.)

[Янковский 1953] — *Янковский М.* Н.И. Забела-Врубель. М.: Государственное музыкальное издательство, 1953.

(*Yankovskiy M.* N.I. Zabela-Vrubel'. M.: Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo, 1953.)

[Donskov 1988] — *Donskov A.* Essays on Tolstoy's Dramatic Art. Wiesbaden: Harrassowitz, 1988.

[Givens 1998] — *Givens J.* Wombs, Tombs, and Mother Love. A Freudian Reading of Goncharov's *Oblomov* // Goncharov's *Oblomov*: A Critical Companion / Ed. by G. Diment. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1998. P. 90—109.

[Møller 1988] — *Møller P.U.* Postlude to the *Kreutzer Sonata*: Tolstoj and the Debate on Sexual Morality in Russian Literature in the 1890s. Leiden; New York: E.J. Brill, 1988.

[Pickford 2016] — *Pickford H.W.* Thinking with Tolstoy and Wittgenstein. Expression, Emotion

and Art. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2016.

[Šilbajoris 1991] — *Šilbajoris R.* Tolstoy's Aesthetic and his Art. Bloomington, Indiana: Slavica Publishers, 1991.

[Wachtel 1992] — *Wachtel A.* Resurrection à la Russe: Tolstoy's The Living Corpse as Cultural Paradigm // PMLA. 1992. Vol. 107. No. 2. P. 261—273.

[Waddington 1984] — *Waddington P.* Turgenev and Pauline Viardot: An Unofficial Marriage // Canadian Slavonic Papers. 1984. Vol. 26. No. 1. P. 42—64.

[Woodward 1972] — *Woodward J.B.* Turgenev's "Phantoms": A Reassessment // The Slavonic and East European Review. 1972. Vol. 50. No. 121. P. 530—545.

Александр Жолковский

Старое и новое

О ПЕСНЕ «ДЕНЬ ПОБЕДЫ 9 МАЯ» ДЖАВИДА КУРБАНОВА И СЕМЕНА СЛЕПАКОВА*[1]

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_168

1. Текст; общая характеристика

1.1. Эта песня была сочинена и впервые исполнена в мае 2010 года[2]. Вот ее текст:

I Герой-орденоносец, Трофимов Пал Егорыч
С волненьем собирается на праздничный парад.
Движением привычным застёгивает китель,
Слегка ссутулив плечи под тяжестью наград.

II Берёт трофейный Вальтер, добытый в сорок пятом,
И от воспоминаний взор туманится слегка.
Выходит он пораньше, он опоздать не может,
Ведь он один остался из своего полка.

П1 Выходит он пораньше, он опоздать не может,
Ведь он один остался из своего полка.

Ш Единственный сын мэра, Серёжа Кривопалов,
На чёрном Порш-Каене летит на красный свет
С ночного афтепати, под оксибутератом,
Без прав, без документов, в 17 юных лет.

IV А рядом на сиденье — путана Ангелина
Спидометр закрыла беспокойной головой.
И Кривопалов-младший, не глядя на дорогу,
Вдавил акселератор напрягшейся ногой.

П2 И младший Кривопалов, не глядя на дорогу,
Вдавил акселератор беспечною ногой.

V Старик-орденоносец, Трофимов Пал Егорыч
Стоит на светофоре и волнуется слегка.
Но не идёт на красный, он рисковать не может,
Ведь он один остался из своего полка.

VI А Порш-Каен стрелою проносится по встречке,
Путана Ангелина наращивает темп,
И Кривопалов-младший, не глядя на дорогу,
Глотает запрещённый в стране медикамент.

---

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

1 За замечания и подсказки автор признателен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, Илье Виницкому, Елизавете Дворцовой, Борису Кацу, Олегу Лекманову, Вере Мильчиной, Ладе Пановой, Игорю Пильщикову, Семену Слепакову*, Игорю Смирнову, Наталье Чалисовой, Елене Урысон, Павлу Успенскому, Федору Успенскому и Марии Шведовой.

2 Свидетельство Слепакова* (имейл ко мне от 27.05.2023); в Сети есть видео классического исполнения песни в «Comedy Club» 1 марта 2012 года (https://www.youtube.com/watch?v=6TdPwG83H60) и ее текст (https://teksty-pesenok.ru/rus-semyon-slepakov/tekst-pesni-den-pobedy-9-maya/1913116/).

П3 И Кривопалов-младший, не глядя на дорогу,
Глотает запрещённый везде медикамент.
VII И вот он загорелся, зелёный человечек,
Старик как по Берлину, по зебре зашагал,
Как вдруг прибором чутким для усиленья слуха
Мотора рёв звериный внезапно услыхал.
VIII Другой старик бы точно окаменел от страха,
И кончилась бы песня про другого старика,
Но тут особый случай, Трофимов Пал Егорыч
Не зря один остался из своего полка!
IX Блеснул трофейный Вальтер в руке у ветерана,
Легко пронзили пули тугую плоть колёс,
И, как не раз бывало в далёком сорок третьем,
Немецкая машина скатилась под откос.
П4 И, как не раз бывало, немецкая машина
С глухою тонировкой скатилась под откос.
X Единственный сын мэра томится за решёткой.
Путана Ангелина едет к детям в Абакан,
А на параде гордо шагает Пал Егорыч,
Единственный шагает из своего полка.
П5 А на параде гордо шагает Пал Егорыч,
Единственный шагает из своего полка.

1.2. Песня подкупает наглядным совмещением всего знакомого, традиционного, русского, фольклорного — с оригинальным, новым, модерным, иностранным. Говоря очень кратко:

— идейный фон песни: наворот самых разных мифологем и мемов;
— общий тонус повествования: амбивалентный, ироикомический, с чередованием эксплицитных мотивов и лукавых аллюзий;
— фабульный репертуар: память о войне, законопослушность, секс, наркотики, криминал, насилие;
— сюжет: победа старого ветерана над юным мажором, своего рода архетипический бой отца с сыном;
— жанр: старинная былина-баллада в неожиданном современном повороте, *старыми словесы*, но *по былинамъ сего* (то есть нового) *времени*, в духе сатирических баллад А.К. Толстого и А. Галича);
— стилистика: «былинная», — с исполнением на незатейливый музыкальный мотив, условно-историческим сюжетом, варьированием словесных формул, богатством аллитераций и т.п.[3];
— композиция: причудливая система куплетов и припевов;
— строфика: уникальный вариант четверостишия 6-ст. ямба с цезурным наращением;
— лексика: варваризмы на службе патриотической темы;
— кумулятивный эффект: период, великолепно держащийся на собственной эстетической тяге.

Проследим строфа за строфой, как этот дизайн реализован в тексте песни.

3 О стилистике былин см.: [Путилов 1986: 5, 9—28].

2. Строфа I.
Экспозиция; первые структурные решения

Здесь задаются основные параметры текста, и потому нам часто придется забегать вперед.

2.1. Тематически это песня о ВОВ, Дне Победы, праздничном параде 9 мая, почитании доживших до наших дней героев-ветеранов. Ее естественный идеологический фон образуют:

— с одной стороны, советская патриотическая мотивика, от стандартно сталинистских версий до оттепельных (вроде «Баллады о солдате» Г. Чухрая) и позднейших агрессивных (типа «Можем повторить!»);

— а с другой — более или менее ревизионистский дискурс «Белорусского вокзала» (с песней Б. Окуджавы и мемом *Мы за ценой не постоим*), «Семнадцати мгновений весны» (знаменитых своей гэбистско-нацистской двусмысленностью) и стихотворения И. Бродского «На смерть Жукова» (со строчками о *тех, кто в пехотном строю / смело входили в чужие столицы, / но возвращались в страхе в свою*), вплоть до «Ворошиловского стрелка» С. Говорухина и песенки Л. Петрушевской «Старушка не спеша дорожку перешла…».

2.2. В жанровом отношении налицо типичная «отправка» *героя* (кстати, таково первое слово текста) — типового протагониста сказки, былины, баллады — на некий квест. Это поддержано лексически — словом *собирается*, ср.:

> пушкинское *Как ныне* ***сбирается*** *вещий Олег…* («Песнь о вещем Олеге»), аналогичное *То сват наш Гаральд* ***собирается*** *плыть…* у Толстого («Три побоища») и провербиальное *Мальбрук в поход* ***собрался****…*

Правда, метрически там иной размер — характерный для баллад амфибрахий с чередованием четырех- и трехстопных строк (Ам4/3). А «День Победы» Курбанова и Слепакова* (далее — ДП) написан 6-ст. ямбом с цезурными наращениями, где каждая строка обычно выглядит как сочетание Я3ж/д+Я3ж/м, а строфа строится на чередовании женских и мужских клаузул[4].

Такими 3/6-стопными ямбами писались:

> — и баллады («Тростник» Лермонтова, «Сватовство» Толстого);
>
> — и комические поэмы («История государства Российского…» Толстого);
>
> — и песни, например «Песня космонавтов» (она же «14 минут до старта» и «Я верю, друзья», 1960) на слова В. Войновича (муз. О. Фельцмана), релевантная для ДП и в сюжетном отношении, ибо она тоже начинается с отправки:
>
> *Заправлены в планшеты Космические карты, И штурман уточняет В последний раз маршрут. Давайте-ка, ребята, Споёмте* <варианты: *Закурим, Присядем*> *перед стартом: У нас еще в запасе Есть несколько* <вариант: *четырнадцать*> *минут.*

Но бросается в глаза отличие ДП от «высокой» традиции: вместо отправки в космос или на битву с хазарами — сборы всего лишь на праздничный парад. Впрочем, и на этом скромном пути героя могут подстерегать неожиданности.

---

4 См.: [Гаспаров 1999: 88—119; Корчагин 2022].

Первые полустишия всех строк написаны Я3ж, кроме 2-й строки, где имеем Я3д (так что строка фактически превращается в Я7). Эта особенность повторится еще в пяти строфах (II, IV, V, VIII, X), то есть в шести из десяти, включая рамочные — начальную и заключительную.

Еще одна строфическая особенность ДП состоит в особой схеме рифмовки. Обычно рифмуются либо все Я3-фрагменты:

> *Послушайте,* ***ребята****, Что вам расскажет* ***дед****. Земля наша* ***богата****, Порядка в ней лишь* ***нет*** (Толстой, «История государства...»); *Князь просит их* ***садиться****, Он хитрость их* ***проник****, Заране* ***веселится*** *Обману их* ***старик*** (Толстой, «Сватовство»); *Когда-то* ***россияне****, Ванюши, Тани,* ***Мани****, Танцуя на* ***гуляньи****, открыли новый* ***стиль****. Штиблеты и* ***сапожки*** *под русские* ***гармошки****, Под бересту и* ***ложки*** *прославили* ***кадриль*** (Е. Темникова, «Веселая кадриль»; муз. В. Темнова), —

либо каждый второй такой фрагмент (= каждая 6-ст. строка), ср. выше: *планшеты —* ***карты*** */ уточняет —* ***маршрут*** */ ребята —* ***стартом*** */ запасе —* ***минут***), а также:

> *Сидел рыбак веселый На берегу* ***реки****, И перед ним по ветру Качались* ***тростники*** (Лермонтов, «Тростник»); *Мы связаны, поляки, давно одной* ***судьбою*** */ в прощанье и в прощенье, и в смехе, в* ***слезах****: / когда трубач над Краковом возносится с* ***трубою*** *— / хватаюсь я за саблю с надеждою в* ***глазах*** (Окуджава, «Прощание с Польшей»); *За плотной занавескою, прикрывшей свет и* ***тень****, / уж притаился будничный непоправимый* ***день****, / когда на этой улице под майский* ***ветерок*** */ мы разошлись, разъехались на запад и* ***восток*** (Е. Рейн, «На мотив Полонского»); *Под черным лабрадором лежат мой дед и* ***бабка****, / средь охтенских суглинков, у будки* ***сторожей****. / Цветник их отбортован и утрамбован* ***гладко****, / поскольку я здесь не был сто лет — и он* ***ничей*** (Рейн, «Преображенское кладбище в Ленинграде»).

Причем даже и при такой разреженной рифмовке ощущается тенденция к дополнительным, как бы необязательным, «внутренним», рифмам, ср.:

> ***ребята — стартом*** (Войнович); ***поляки — Краковом*** (Окуджава); ***будничный — улицей***; ***отбортован — утрамбован*** (Рейн), а в «Тростнике» Лермонтова есть целых 3 строфы (из 12), где зарифмованы все Я3-фрагменты (и даже серийно использована одна и та же рифма): *И я была* ***девицей****, Красавица* ***была****, У мачехи в* ***темнице*** *Я некогда* ***цвела*** *<...> Моей любви* ***просил он****, — Любить я не* ***могла****, И деньги мне* ***дарил он****, — Я денег не* ***брала****; Несчастную* ***сгубил он****, Ударив в грудь* ***ножом****, И здесь мой труп* ***зарыл он*** *На берегу* ***крутом****.

В отличие от этой традиционной установки на повышенную зарифмованность, в ДП рифмуется лишь каждый четвертый Я3-фрагмент (и соответственно все рифмы — мужские) — по схеме XXXaXXXa: *орденоносец — Егорыч / собирается —* ***парад*** */ привычным — китель / плечи —* ***наград***. Но аллитерационные переклички между клаузулами полустрок наблюдаются и тут: *орденон****О****сец — Ег****О****рыч, соби****РА****ется — па****РА****д, прив****Ы****чным — к****И****тель, слегк****А*** *— нагр****А****д*. Вообще, аллитераций в ДП много, и мы будем отмечать лишь наиболее значительные.

Среди вероятных прототипов-интертекстов ДП отчасти сходную рифмовку находим в детской песенке «Коричневая пуговка» (слова Е. Долматовского, музыка братьев Покрасс), которую, ввиду ее содержательной и жанровой релевантности для ДП, процитирую целиком:

I. *Коричневая пуговка валялась на* ***дороге****, Никто не замечал её в коричневой* ***пыли****. По пыльной по* ***дороге*** *прошли босые* ***ноги****, Босые, загорелые,* ***прошли****…*

II. *Последним шел Алёша, Алёша* ***босоногий****. Он нёс корзину с ягодой и больше всех* ***пылил****. Случайно иль* ***нарочно*** *— того не знаем* ***точно*** *— На маленькую пуговку Алёша* ***наступил****.*

III. *А пуговка не наша, не с нашего кармана, И буквы не по-русски написаны на* ***ней****! К начальнику* ***заставы*** *бегут, бегут ребята. К начальнику* ***заставы*** *— скорей, скорей,* ***скорей****!*

IV. *Начальник всех их выслушал: «Докладывайте точно». И карту укрепленья пред ними* ***положил****. «Скажите откровенно: и на какой дороге На маленькую пуговку Алёха* ***наступил****?»*

V. *Три дня они* ***искали*** *и отдыха не* ***знали****, Три дня они* ***искали*** *забыв покой и* ***сон****. На третий* ***повстречали*** *чужого незнакомца И сразу обступили его со всех* ***сторон****.*

VI. *А пуговки-то нету у заднего* ***кармана*** *И сшиты не по-русски зелёные* ***штаны****. А в глубине* ***кармана*** *— патроны от* ***нагана*** *И карта укрепленья советской* ***стороны****.*

VII. *Вот так у нас* ***хранится*** *Советская* ***граница*** *И никакая сволочь её не* ***перейдёт****. В Алёшиной коллекции та пуговка* ***хранится****. За маленькую пуговку ему большой* ***почёт***[5].

Как видим, схема XXXaXXXa строго соблюдена лишь в одной строфе, IV, тогда как в других преобладает тенденция к дополнительной рифмовке. Да и в «правильной» IV строфе окончания двух 6-ст. строк (*точно, дороге*) вторят рифмам из предыдущих строф (соответственно II и I), и подобные словесные переклички между строфами мы обнаружим и кое-где далее в тексте ДП.

Отмеченные особенности строфики ДП работают на замедление повествовательного развертывания, создавая ауру эпической значительности, — в отличие от быстрой, чуть ли не плясовой динамики традиционных более густо зарифмованных строф.

Итак, складывается ожидание, что строфической единицей текста станет XXXaXXXa.

2.3. Неторопливости развертывания способствует и синтаксическая структура I строфы. Это одно простое, но очень обстоятельно распространенное предложение, с одним подлежащим и двумя однородными глаголами-сказуемыми, занимающими, вместе со своими зависимыми, по две строки каждое. Некоторое усложнение происходит от первой полустрофы ко второй, где появляется деепричастный оборот (*ссутулив…*); однако до гипотаксиса дело не доходит.

5 http://www.bard.ru.com/php/print_list.php?id=37746%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B5%D0%B2%D0%B0%D1%8F-%D0%BF%D1%83%D0%B3%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B0 (дата обращения: 21.08.2023).

Многие конструкции утяжелены зависимыми членами (определениями, предложными дополнениями, обстоятельствами).

Громоздкость задается первой же строкой, которая состоит из пяти слов, описывающих протагониста и образующих очень статичную номинативную конструкцию: сначала приложение, оно же квазисложное слово, вторым компонентом которого служит тоже сложное слово (*орденоносец*). В сущности, в качестве приложения к этой паре присоединяется и полное — трехчленное — имя собственное героя: его фамилия, имя и отчество.

Таким образом, в 1-й строке не происходит никакого движения, будь то физического, событийного или грамматического, а в каком-то смысле иконически предвещается и *тяжесть* (*наград*), которой завершится строфа.

2.4. Во временно́м плане перед нами типичное для подобных нарративов praesens historicum, наст. вр. в значении прош. вр., которое придает событиям прошлого повествовательную наглядность настоящего, как бы развертывая его у нас на глазах; ср.:

Как ныне ***сбирается*** *вещий Олег Отмстить неразумным хозарам, Их селы и нивы за буйный набег* ***Обрек*** *он мечам и пожарам <...> Князь тихо на череп коня* ***наступил*** *<...> Из мертвой главы гробовая змия, Шипя, между тем* ***выползала****; Как черная лента, вкруг ног* ***обвилась****, И* ***вскрикнул*** *внезапно ужаленный князь* (Пушкин, «Песнь...»);

Без отдыха ***пирует*** *с дружиной удалой Иван Васильич Грозный над матушкой Москвой <...> И все* ***подъяли*** *кубки. Не* ***поднял*** *лишь один; Один не* ***поднял*** *кубка, Михайло, князь Репнин <...> Но царь,* ***нахмуря*** *брови: «В уме ты, знать,* ***ослаб****...»* (Толстой, «Князь Михайло Репнин»);

И ***выходит*** *удалой Кирибеевич, Царю в пояс молча* ***кланяется****,* ***Скидает*** *с могучих плеч шубу бархатную,* ***Подпершися*** *в бок рукою правою,* ***Поправляет*** *другой шапку алую,* ***Ожидает*** *он себе противника... Трижды громкий клич* ***прокликали*** *Ни один боец и не* ***тронулся*** *<...> Вдруг толпа* ***раздалась*** *в обе стороны И* ***выходит*** *Степан Парамонович <...> По прозванию Калашников* (Лермонтов, «Песня про купца Калашникова...»);

Походит *Илья на конюший двор,* ***Имает*** *Илья добра коня,* ***Уздает*** *в уздечку тесмянную,* ***Седлает*** *в седелышко черкаское <...> На бедры* ***берет*** *саблю вострую, Во руки* ***берет*** *плеть шелковую <...> Лежучи у Ильи втрое силы* ***прибыло****:* ***Махнёт*** *нахвальщику в белы груди,* ***Вышибал*** *выше дерева жарового <...>* ***Вскочил*** *Илья на развы ноги <...> По плеч* ***отсек*** *буйну голову,* ***Воткнул*** *на копье на булатное...* (былина «Илья Муромец и Жидовин»[6]).

Однако в ДП наложение двух временных перспектив проясняется не сразу, поскольку прямых признаков прошедшести здесь пока нет. Такими признаками обычно служат:

— участие персонажа из заведомого прошлого (князя Олега, Ивана Грозного, былинного богатыря), на что наш протагонист не претендует;

---

6 Эта былина (см.: http://www.hrono.ru/libris/lib_b/zhidovin.php), известная также под названием «Илья Муромец на заставе богатырской», цитируется по: [Астахова 1958: 177—183]; остальные былины цитируются по: [Путилов 1986].

— и/или параллельное недвусмысленное употребление форм прош. вр. (наступил, выползала, обвилась, вскрикнул; подъяли, не поднял; прокликали, не тронулся, раздалась; прибыло, вышибал, вскочил, отсек, воткнул), с чем в ДП дело обстоит сложнее.

Форма прош. вр., правда не личного глагола, а деепричастия (*ссутулив*), в I строфе появляется, но временной перспективы она не нарушает: по форме это сов. в., а по смыслу — перфект, обозначающий действие/состояние, остающееся актуальным и в настоящем (таковы в вышеприведенных примерах деепричастия *нахмуря* и *подпершися* и личная форма *обрек*). То есть некоторое колебание между двумя временными планами намечается (и ему способствует общая тематическая ориентация на ремейк великого прошлого и жанровая — на былинно-балладную традицию), но остается неопределенным и будет постепенно нарастать.

2.5. На фабульном уровне с 1-й строки в действие вступает протагонист, аттестуемый как *герой*, *орденоносец*, обладатель множества *наград*, уважительно называемый по имени-отчеству, — персонаж как бы из прошлого, явно достойный, а впрочем не лишенный человеческих слабостей: способный волноваться и вынужденный сутулиться под тяжестью своих орденов и медалей[7]. Между строк прочитывается его преклонный возраст: многократно награжденному участнику ВОВ к 2010 году должно быть за 85. Но эти «нехватки» даются под знаком *слегка*, — слова, которому предстоит стать лейтмотивным. «Легкость», кстати, вполне созвучна мирной — гражданской, чисто ритуальной — «праздничности» описываемого военного квеста. В целом намечается некоторая проблематизация «силовой адекватности» протагониста, да и серьезности его «трудной задачи».

Повествование о действиях эпического героя традиционно начинается со сборов, и первым шагом становится «снаряжение»: застегивание кителя, требующее ссутулить плечи, ср. в примерах выше приготовительные движения Кирибеевича (*Скидает с могучих плеч шубу* <…> *Поправляет* <…> *шапку*…) и Ильи Муромца (*Имает* <…> *коня, Уздает в уздечку* <…> *Седлает* <…> *На бедры берет саблю*…).

2.6. Во фразеологическом плане ощутима узнаваемость, словесная и нарративная, таких готовых оборотов, как *застегивать китель*, *сутулить плечи*, *под тяжестью* и *привычным движением*. Это аналоги постоянных эпитетов и других словесных формул, характерных для фольклорного и фольклороподобного повествования и самой своей традиционностью подтверждающих ориентацию на эпическое прошлое, в случае ДП — на великую Победу. Особенно эмблематично звучит оборот *движением привычным*, лексически обнажающий/иконизирующий «привычность» (то есть повторность и укорененность в прошлом), да и синтаксически и стилистически (инверсией) играющий в архаику.

Что касается трехчленного именования героя, то уважительность оно сочетает с некоторой фамильярностью: таково сокращенное *Пал Егорыч* вместо полного *Павел Егорович* (или даже *Георгиевич*). Это несколько снижает и так

7 Впрочем, огромное количество боевых наград у рядового солдата и даже офицера звучит как невероятная гипербола, а скорее как намек на гигантские «иконостасы» орденов, которыми награждали себя советские руководители эпохи Брежнева.

исторически не известного персонажа, приближая его к повествователю, как бы лично с ним знакомому, — ход, до какой-то степени традиционный, ср. выше *Иван* ***Васильич*** *Грозный* у А.К. Толстого.

В плане лексики заметен некоторый, пока очень умеренный крен в сторону иностранных заимствований. Таковы слова *герой*, *орден*, *парад* и *китель*, — никоим образом не вызывающие варваризмы, но тем не менее лексемы, невозможные в былине, да и в традиционной балладе. Это явные признаки современности, открытой мировым ветрам, а их скромность может объясняться привязкой к патриотическому герою песни.

3. Строфа II, повтор 1. Продолжение экспозиции; формирование суперстрофы

3.1. Строфическое ожидание подтверждается (опять XXXaXXXa), включая наращение 2-й строки до Я7, хотя и в новом ритмическом повороте: в конце ее первой полустроки под ударением оказывается односложный *взор*, окруженный двумя кандидатами на роль цезурных пауз[8]. Налицо и окказиональные аллитерационные переклички между окончаниями полустрок: *В**А**льтер — п**Я**том, воспомин**А**ний — слегк**А**, ост**А**лся — полк**А***.

Продолжается развертывание отправки героя:

— по линии снаряжения он переходит от обмундирования к собственно вооружению: ***берет*** *трофейный Вальтер* (ср. тот же глагол выше в былине «Илье Муромец и Жидовин»: *На бедры* ***берет*** *саблю вострую, Во руки* ***берет*** *плеть шелковую*);

— а по линии перемещений — от домашних сборов к отправке в путь (*выходит*).

3.2. На синтаксическом уровне сохраняется и даже немного нарастает сложность:

— 1-ю строку занимает короткое простое предложение (как бы присоединяющееся к серии сказуемых с общим подлежащим I строфы), но содержащее причастный оборот;

— во 2-й строке подлежащее формально сменяется (теперь это *взор*), так что предложение становится сложносочиненным (хотя по смыслу речь идет все о том же персонаже).

Вторую полустрофу занимает вроде бы простое предложение, подхватывающее синтаксис I строфы, с единым подлежащим (тройным *он*, отсылающим к *герою*) и тремя однородными сказуемыми. Но тут возникает дополнительная сложность:

— связь между тремя сказуемыми не сводится к грамматической однородности, по смыслу образуя причинно-следственную триаду: «выходит пораньше <потому, что> не может <позволить себе> опоздать, ведь <= потому что> он остался один», то есть квазигипотактическую структуру, своего рода сложноподчиненное предложение.

---

8 В исполнении Слепакова* *взор* отчетливо выделен. Сама эта строчка отсылает к «Песенке кавалергарда» Окуджавы из к/ф «Звезда пленительного счастья» (ср.: *Течет шампанское рекою, и взор туманится слегка*), соотнося ДП с «декабристской» темой.

3.3. Во временно́м плане настоящее историческое опять осложняется оглядками на прошлое:

— перфектными формами (*добытый, остался*);
— по-прежнему не нарушающими единой «теперешней» перспективы;
— но значительно увеличивающими масштаб временного скачка;
— и словами *воспоминаний*, *трофейный*, *в сорок пятом* и *один… из своего полка*, уже эксплицитно отсылающими к эпической давности военному прошлому;

а отчасти — заглядыванием в будущее:

— благодаря модальной конструкции *опоздать не может*, констатирующей альтернативное будущее, правда лишь ближайшее и отрицаемое (виртуальный ход, которому предстоит интересное развитие).

3.4. Фабульная характеристика героя продолжает напрягать двойственность его образа. Педалируются:

— как «слабости»: чрезмерная эмоциональность и некоторые недостатки зрения (*взор туманится слегка*), несвобода (*не может*), одиночество (один в поле не воин?), ограниченность ресурсов (необходимость отправляться заранее и идти пешком),
— так и «сильные стороны»: способность помнить, переживать, ходить на большие расстояния, ориентироваться во времени (*воспоминания, пораньше, не опоздать*), следовать долгу (*опоздать не может*) и не в последнюю очередь экзистенциальная стойкость — на фоне его *полка* уникальная![9]

Кстати, мотив «слегка», характерный для оценки адекватности героя, получает во II строфе интенсивное развитие — благодаря постановке этого слова под рифму (*слегка — полка*), которая окажется ключевой для всего текста.

3.5. Что касается иностранной лексики, то количественно ее здесь немного (*трофейный Вальтер*), но качественно налицо не только очевидный варваризм, но еще и имя собственное — как бы имя еще одного действующего лица.



Walther P38[10]

9 *Один остался* может значить как то, что все однополчане погибли на фронте, так и что непогибшие умерли своей смертью за последующие более чем полвека.

10 https://www.reddit.com/r/guns/comments/gtm5b7/new_to_me_1945_walther_p38/ (дата обращения: 21.08.2023).

Подобное олицетворяющее именование любимого оружия принято в эпической традиции, вспомним:

— меч *Дюрандаль* (фр. *Durandal*) — оружие Роланда, персонажа французского средневекового эпоса, включая «Песнь о Роланде»,

— и пулемет *Максим* одноименного героя советской песни «Два Максима» (слова В. Дыховичного, музыка С. Каца)[11].

Заметим, что чисто словесное, лексическое заимствование (*Вальтер*) вторит реальному, фабульному добыванию соответствующего объекта («волшебного средства»).

3.6. Далее следует хоровой повтор, которым становится не особый куплет (часто в ином размере и на иную мелодию[12]), а точный повтор двух последних строк предыдущей строфы, скандирующий/резюмирующий успешную отправку героя.

Этот минималистский припев звучит не после I строфы, а после II, как бы отбивая в качестве композиционной единицы более крупный фрагмент в 10 строк (4+4+2). Заглянув вперед, мы увидим, что очередной хоровой повтор появится еще через две строфы и подтвердит такую разбивку текста. Поэтому в следующем разделе мы рассмотрим второй такой суперстрофный фрагмент целиком.

4. Строфы III—IV, повтор 2. Продолжение экспозиции; завязка

4.1. Цельной эта суперстрофа предстает не только по форме, но и по содержанию. Если первая была посвящена имени, сборам и отправке протагониста, то вторая отводится его антагонисту, и повествование строится аналогичным — контрастным, но параллельным — образом. Сходство задается сразу же — иронически роднящим их квантором единственности (***один*** *остался* — ***единственный*** *сын*), маркирующим их экзистенциальную исключительность и тем самым избранность для эпического поединка.

Главное действующее лицо фрагмента вводится опять в первой же строке и синтаксически опять в виде двух приложений. Первое полустишие сообщает о месте персонажа в обществе, но вместо былых заслуг ветерана здесь это привилегированное семейное положение «мажора». А во втором полустишии опять, как в I строфе, сообщается составное имя собственное, но на этот раз не почтительно-фамильярное ФИО, а фамилия и ласкательно-покровительственное уменьшительное имя; вспоминаются:

— заглавный герой повести Веры Пановой «Сережа»;

— Сережа Тюленин из «Молодой гвардии» А. Фадеева;

— *Сережка с Малой Бронной* из одноименной песни «Москвичи» А. Эшпая на стихи Е. Винокурова.

---

11 Об этой песне см.: [Жолковский 2011: 443—452].

12 Как, например, в песне Слепакова* и Курбанова «Курица» (о ней см.: [Жолковский 2019]).

Тем самым намечается позитивное отношение к, возможно, избалованному, но симпатичному принцу-наследнику и возможная династическая — по высокопоставленному отцу — причастность к прошлому.

Но уменьшительное *Сережа* — лишь часть имени антагониста, вторая составляющая которого, *Кривопалов* (кстати, опять, в пандан к I1, сложное слово!), отчетливо негативна; она вызывает ассоциации с:

— физическим уродством;
— *кривой*, которая разве что авось куда-нибудь *вывезет*;
— *кривдой*, противоположной *правде*;
— и отталкивающими фольклорными злодеями типа *Бабы-Яги Костяной Ноги, Идолища Поганого* и под.[13]

При этом контраст между именами двух главных героев оттеняется сходством — общим ударным слогом *-пал-*.

Затем появляется, в параллель к пистолету положительного героя, главный — и зловеще *черный* — атрибут антагониста, со своим тоже иностранным и тоже немецким именем собственным и, подобно именам героев, составным: *Порш-Каен*.



Порш-Каен 2010[14]

При этом контрасты включают соотношения:

— по возрасту: ветеран ВОВ vs. 17-летний юноша;
— по способу/скорости передвижения: пешком vs. на роскошной машине;
— и по верности порядку: *орденоносец… опоздать не может* vs. *сын мэра летит на красный свет* под действием наркотиков, без водительских прав и, надо понимать, после бессонной ночи.

4.2. Постепенно проясняется локус основного конфликта — правила уличного движения (см. далее *не глядя на дорогу* и закрытый от водителя спидо-

13 В «Опере нищего» Джона Гея фигурирует бандит Джек Кривопалый (Crook-Finger'd Jack). *Кривопалый* также легко смешивается с *Криволапый*, обретая еще и звериные коннотации.

14 https://www.topcarrating.com/2010-porsche-cayenne-turbo.php (дата обращения: 21.08.2023).

метр) и необходимость их соблюдения. И социальный контекст ДП заставляет опасаться, что пострадает в этом столкновении не законопослушный «рядовой», а «нарушитель» — сын высокопоставленного чиновника.

Как ни ультрасовременно это звучит, но сходная «трудная задача» встречается и в фольклорных сюжетах; так, в былине «Илья Муромец и Соловей-разбойник» вредительство антагониста состоит в том, что он блокирует протагонисту проезд на Киев:

> *Из того ли то из города из Муромля <...> Выезжал дородный добрый молодец, А ведь старый казак Илья Муромец. Он заутреню тую христовскую А стоял во граде во Муромле, И хотел попасть к обедне В стольно-Киев-град <...> «Укажите мне дорожку прямоезжую, Прямоезжую да в Киев-град». Говорят ему мужички-черниговцы: <...> «Прямоезжая дорога заколодела, Заколодела дорожка, замуравела <...> Сидит Соловей-разбойничек Дихмантьев сын На семи дубах в девяти суках. Как засвищет Соловей по-соловьиному <...> А что есть людей вблизи — все мертвы лежат. Прямоезжеей дорожкой есть пятьсот всех верст, А окольною дорожкой-то всех тысяча».*

По принципу контраста с тождеством соотносятся и мотивировки поведения героев: если протагонист идет *на праздничный парад*, то антагонист едет *с ночного афтепати*. Различие это не чисто риторическое: протагонист только еще отправляется на свой квест, а антагонист, фольклорный «вредитель», уже без устали занимается своей вредоносной деятельностью, как бы взывающей о вмешательстве протагониста.

4.3. Во II строфе фрагмента нарратив осложняется введением нового персонажа — платной секс-партнерши антагониста. Изначально ее роль состоит в демонстрации еще одного аспекта его распущенности, но затем она вносит свой вклад и в прямое нарушение им правил вождения.

Этот сюжетный ход дан с лукавой иносказательностью, принятой в изображении эротических сцен. То, что описывается как закрывание спидометра романтически *беспокойной головой* героини и последующий якобы спонтанный напряг ноги героя, на деле означает модное у лихих мачо-автовладельцев получение минета без отрыва от управления машиной (отметим контрапункт сексуально озабоченной ноги антагониста и добросовестной пешей ходьбы протагониста). Все это ведет к рискованному повышению скорости (*вдавил акселератор*) и напрочь отвлекает внимание водителя от дороги (ср., напротив, лишь слегка затуманившийся взор протагониста в I).

Двумя названными, более или менее служебными функциями роль героини не ограничивается.

Как типаж проститутка с ангельским именем может претендовать на амплуа не только сообщницы злодея-антагониста, но и его несчастной жертвы (damsel in distress), подлежащей спасению странствующим рыцарем-протагонистом.

А в композиционном плане ее появление делает вторую суперстрофу переходным звеном между предыдущей и последующими. Первая была целиком посвящена протагонисту, в дальнейших же будут действовать оба. А в данной суперстрофе речь идет в целом об антагонисте, но сначала о нем самом, а затем о его партнерше и их противоречивом — любовном и губительном — взаимодействии. Таким образом, уже, так сказать, на территории антагониста, предвещается столкновение двух главных противников.

4.4. Обратимся к словесной стороне фрагмента.

Синтаксически перед нами опять три простых распространенных предложения с двумя разными подлежащими и одним деепричастным оборотом. Но на этот раз глагольных сказуемых всего три, а не семь (как в I). Зато

— текст насыщен структурно сходными однородными оборотами (*на… на… на… на, с… под, без… без, головой… ногой*);

— один из них подмигивает I строфе (***под*** *оксибутератом* — ***под*** *тяжестью*);

— повторяется, с небольшой вариацией, и подлежащее (*Сережа Кривопалов… Кривопалов-младший*).

Синтаксис становится менее обстоятельным, более отрывистым, скачущим — вторя напористой наркотической динамике описываемого (*летит, на красный, беспокойной, напрягшейся*).

Во временно́м плане продолжаются скачки в перфектное прош. вр. (*закрыла, вдавил, напрягшейся*), но они по-прежнему не нарушают перспективы продолженного настоящего (в рамках praesens historicum).

На лексическом уровне импортная атрибутика антагониста сервирует пир вызывающих варваризмов: *мэр, Порш-Каен, афтепати, оксибутерат, путана, спидометр* и *акселератор* (кстати, почти рифмующийся с *оксибутератом*).

4.5. В целом контрастный (по отношению к предыдущему фрагменту) портрет юного антагониста создает впечатление вызывающе щедрого фонтанирования могучих сил, пренебрегающего законами общества, моралью и даже инстинктом самосохранения, — в противоположность экономному и дисциплинированному поведению старого протагониста.

Баланс сил сводится вроде бы в пользу антагониста, которому посвящен последний на данный момент отрезок текста, что закрепляется посвященным ему же хоровым повтором. Причем две заключительные строки фрагмента повторяются на этот раз с небольшими вариациями: продолжается цепочка полузаметных переименований антагониста (переставляются компоненты *Кривопалов* и *младший*), а его *нога* вместо *напрягшейся* предстает *беспечной*. С помощью этой последней замены акцентируется как избыток у протагониста разнообразной энергии, так и рискованность ее нерасчетливой траты, подогревающей интерес к возможным поворотам сюжета. Интригующе звучит и выбор глагола сов. в. прош. вр. (повторяемого хором): не *нажал*, а именно *вдавил*, так что педаль, по-видимому, остается опасно выжатой до предела.

5. Строфы V—VI, повтор 3. Подготовка действия; монтаж перипетий

5.1. Установившийся формат суперстрофы соблюдается, но ее сюжетное наполнение меняется: в первой половине действует протагонист, а во второй антагонист. То есть чередование фрагментов, посвященных противникам, сохраняется, но по сравнению с начальными суперстрофами их размер сокращается вдвое — сжимается до четверостиший. В результате сюжетная нарезка учащается, приводя героев в более тесное нарративное соседство, хотя пока

что не в непосредственный фабульный контакт. (Как мы помним, это было отчасти подготовлено взаимодействием в пределах предыдущей суперстрофы антагониста и его партнерши.)

5.2. Строка V_1 почти дословно повторяет I_1, варьируя лишь именование протагониста, который наконец эксплицитно предстает как *старик*. Энергетически это, как и то, что он *волнуется слегка* (*волненье* и *слегка* берутся из разных строк I строфы и конспективно объединяются, еще и варьируя *туманится слегка* из конца II строфы), конечно, несколько ослабляет его. Замедлением и даже прекращением его начавшегося было в I движения (*собирается… выходит…*) предстает и его теперешний модус операнди: *стоит… не идет*, причем *Он не идет на красный* — наглядный контраст к мощному динамизму антагониста (*летит на красный свет* из III). Впрочем, подспудно в поведении протагониста развивается совмещение ограниченных правилами возможностей с волевым самоконтролем во имя долга (*рисковать не может* — усиленный вариант виртуального *опоздать не может* из I).

Повторяется и таким образом напоминается программная финальная рифма первой суперстрофы: *слегка/полка*. Но в хоровой повтор она на этот раз не попадает, чем ее роль временно ослабляется.

5.3. Строфа VI тоже резюмирует две более ранние (III—IV):

— однострочное предложение отводится под движение машины (собственное имя которой позволяет ей заместить антагониста);

— еще одно — под опасные ласки партнерши;

— а заключительные два, закрепляемые хоровым повтором, — под наркоманство антагониста.

Как и в V, резюмирование сочетается с педалированием эффектов, но если там это означало остановку движения, то здесь, напротив, происходит энергетический взлет:

— машина нарушает не только ограничения скорости (*стрелою*), но и, что много опаснее, направление движения (*по встречке*);

— параллельно ускоряется половой акт (к тому же *наращивает темп* звучит вполне автогоночно);

— преступная вредоносность принимаемого наркотика проецируется на всю Россию и даже, в хоровом повторе, на весь мир;

— и конечно, действия антагониста опять расцвечиваются варваризмами, включая ироничный *медикамент*.

5.4. Попадание антагониста в очередной хоровой повтор дает ему еще одно дополнительное преимущество перед протагонистом. Но до их прямого столкновения дело пока не доходит. За глаголом *проносится* могло бы последовать указание *мимо кого/чего*, но эта валентность остается незаполненной (а предположение, будто подразумевается *мимо протагониста*, означало бы, что ожидаемый конфликт тем самым исчерпан). В результате это движение воспринимается как происходящее где-то за сценой, в воображаемом пространстве повествования. На тот же эффект работает и преобладание форм несов. в. наст. вр., которые представляют действия противников, описываемые

в V—VI, как развертывающиеся замедленным крупным планом в виде двух раздельных самодостаточных картин.

6. Строфы VII—IX, повтор 4. Кульминация; лирическое отступление

В этой самой длинной суперстрофе (3×4+2=14 строк) происходит наконец давно ожидавшийся поединок, подготовкой которого был весь предшествующий нарратив, порознь аттестовавший противников.

6.1. Переход к собственно действию маркируется характерным зачином *И вот…*, за которым следует серия из девяти (!) глаголов сов. в. прош. вр. (*загорелся, зашагал, услыхал, окаменел, кончилась, блеснул, пронзили, скатилась, скатилась*). В суперстрофе нет ни одной формы наст. вр., а из всего двух форм несов. в. прош. вр. одна — это повторное *остался*, а другая — *бывало*, означающее многократное в прошлом действие, описанное формой сов. в. *скатилась*.

Систематический переход в грамматическое прош. вр., наконец, полностью актуализует установку на принципиальную двойственность praesens historicum. Большинство глаголов прош. вр. опять перфектны и таким образом совмещают прошедшесть с настоящестью, но среди них выделяются такие, как *блеснул* и, пожалуй, *скатилась*, описывающие действия, целиком завершившиеся в прошлом и не присутствующие в настоящем. Тем самым противоречие между двумя временными планами praesens historicum напрягается максимально.

6.2. Рассмотрим по порядку, как строится развертывание боевого поединка. Прежде всего, заметим, что сведение двух противников в единый эпизод осуществляется не путем дальнейшего учащения попеременного монтажа их действий (наметившегося в VI), а благодаря подаче всего происходящего с точки зрения одного из них, а именно протагониста, которому таким образом отдается теперь и композиционное преимущество.

Подобная односторонность далеко не обязательна:

— в «Песне о Калашникове» поединок, кончающийся победой купца, описывается объективно — как равноправный и даже с первоначальным перевесом в пользу его противника;

— так же строятся поединки Ильи Муромца с его сыном и с Жидовином;

— а «Делибаш» Пушкина доводит характерную для автора амбивалентность до антипатриотически объективистской позиции «над схваткой»:

> *Перестрелка за холмами; Смотрит лагерь их и наш; На холме пред казаками Вьется красный делибаш. Делибаш! не суйся к лаве, Пожалей свое житье; Вмиг аминь лихой забаве: Попадешься на копье. Эй, казак! не рвися к бою: Делибаш на всем скаку Срежет саблею кривою С плеч удалую башку. Мчатся, сшиблись в общем крике… Посмотрите! каковы?.. Делибаш уже на пике, А казак без головы.*

В кульминационной суперстрофе ДП точка зрения повествователя сливается с перспективой протагониста, что до какой-то степени было уже подготовлено эмпатическим чтением в его душе:

— нам сообщалось, отчего туманится его взор, почему он выходит пораньше и не может пойти на красный свет...;

— а за действиями антагониста мы следили исключительно извне, хотя в трех первых суперстрофах еще и не глазами/ушами протагониста.

6.3. Строфа VII начинается с того, что протагонист переходит от статичного стояния на светофоре не просто к пешей ходьбе (как в предыдущих строфах), а к строевому шагу, напоминающему о победоносном марше *по Берлину*. Характерно и игривое нарастание от уменьшительного *человечек* к солидному *старик*, поддержанное параллелизмом *загорелся — зашагал*.

За этими двумя строками о протагонисте следуют две посвященные его взаимодействию с антагонистом. Однако в тексте тот не фигурирует, будучи представлен (как и в VI) своим автомобильным атрибутом, только теперь уже не под роскошным иностранным именем собственным, а под скромным нарицательным. Более того, и этот атрибут дается синекдохически, как часть вместо целого, а сама часть (*мотор*) на сцене не появляется: упоминается лишь ее признак (*рев*), даваемый с точки зрения — в восприятии и под контролем — протагониста (*услыхал*).

Слуховой контакт протагониста с грозным антагонистом находим в былине «Илья Муромец и Соловей разбойник», — сначала в предупреждениях местных жителей, а затем и в непосредственном преддверии схватки:

> *Говорят ему мужички-черниговцыи: <...> «Как засвищет Соловей по-соловьиному, Закричит, собака, по-звериному, Зашипит, проклятый, по-змеиному, Тако все травушки-муравы уплетаются, Все лазоревы цветочки отсыпаются, А что есть людей вблизи, — все мертвы лежат <...>*
>
> *Так тут старый казак Илья Муромец <...> По той ли дорожке прямоезжей Подъезжал ко реченьке Смородинке <...> Засвистал Соловей по-соловьиному, Закричал, собака, по-звериному <...> Как все травушки-муравы уплеталися <...> Мелки лесушки к земле да приклонилися <...> А у старого казака Ильи Муромца А конь на корзни спотыкается.*

Чудесное вслушивание фольклорного героя в приближение антагониста издалека иногда совершается путем припадания ухом к земле; ср.:

> *«Ну-ка, Иван-царевич, припади к сырой земле да* ***послушай****, нет ли погони от морского царя?» Иван-царевич соскочил с коня, припал ухом к сырой земле и говорит: «****Слышу*** *я людскую молвь и конский топ!» — «Это за нами гонят!» — сказала Василиса Премудрая и тотчас обратила коней зеленым лугом* («Морской царь и Василиса Премудрая»)[15].

В ДП роль такого сверхчуткого уха играет техническое волшебное средство — слуховой прибор (уж не немецкой ли марки — в пандан к *Вальтеру* и *Поршу*?!), между прочим, никак не введенный в начальные сборы протагониста и без дальних слов доставаемый здесь фокусником-повествователем из рукава.

Так или иначе, предупрежден — значит вооружен, и можно ожидать вступления протагониста в бой; ср. в той же былине:

---

15 См.: [Афанасьев 1985: 308—309].

Сам берет он в руки плеточку шелковую, А он бил коня по тучным бедрам <…> Отсегнул свой тугий лук разрывчатый, Натянул тетивочку шелковую, Наложил стрелочку каленую <…> Сам спустил тетивочку шелковую <…> Тут просвистнула стрелочка каленая, Попала в Соловья Разбойника <…> Сбила Соловья да на сыру землю, На сыру землю да во ковыль-траву.

6.4. Нечто подобное и произойдет, но узнаем мы об этом не сразу, а после небольшого лирического отступления в виде «лишней» строфы VIII (отвечающей за нестандартную длину данной суперстрофы). Строфа примечательна не только тем, что перебивает действие на самом интересном месте (создавая предкульминационное «Затемнение»[16]), но и тем, что переключает повествование в новый временной и модальный режим: сослагательное наклонение (*бы окаменел… кончилась бы…*). Эта модуляция отчасти подготовлена предыдущими чередованиями наст. и прош. вр. (и сов. и несов. в.), а также модальностью инфинитивных конструкций (*опоздать*/*рисковать не может*), но здесь она решительно выходит на передний план.

Прототип виртуального окаменения протагониста налицо в той же былине: сначала в речах черниговских мужичков (см. выше), а затем в обращении Ильи к своему заспотыкавшемуся коню (выше я сознательно пропустил этот пассаж):

Так тут старый казак Илья Муромец Говорит коню да таковы слова: <…> «Ты везти не мошь и идти не хошь <…>. Не слыхал, что ль, покрику звериного, Не слыхал, что ль, пошипу змеиного?

В былине «Илья Муромец и Жидовин» пораженческая альтернатива проигрывается сначала в виртуальном ключе:

Стали думу крепкую думати: Кому ехать за нахвальщиком? Положили на Ваську Долгополого. Говорит большой богатырь Илья Муромец <…> — Неладно, ребятушки, положили; У Васьки полы долгия, По земле ходит Васька — заплетается <…> ***Погинет Васька по-напрасному*** *<…> Положили на Гришку на Боярского <…> Говорит большой богатырь Илья Муромец <…> — Неладно, ребятушки, удумали,* ***Погинет Гришка по-напрасному****. Положились на Алешу на Поповича …> — Неладно, ребятушки, положили <…>* ***Погинет Алеша по-напрасному****;*

но затем и как реальная неудача другого богатыря (так сказать, *другого старика*):

Положили на Добрыню Никитича: Добрынюшке ехать за нахвальщиком <…> Побить нахвальщика на чистом поле <…> Повезти на заставу богатырскую. Добрыня <…> Поезжает на гору Сорочинскую. <…> Посмотрел из трубочки серебряной <…> Кричал зычным, звонким голосом: — Вор, собака, нахвальщина! Зачем нашу заставу проезжаешь, Атаману Илье Муромцу не бьешь челом? <…> Учул нахвальщина зычен голос, Поворачивал нахвальщина добра коня, Попущал на Добрыню Никитича. Сыра мать-земля всколебалася <…> ***Под Добрыней конь на коленца пал. Добрыня Никитич млад Господу Богу возмолится*** *<…>* ***— Унеси, Господи, от нахвальщика*** *<…>* ***Уехал на заставу богатырскую****.*

16 О конструкции «Затемнение» см.: [Жолковский, Щеглов 2016: 76—83].

А в «Делибаше», как мы видели,

— сначала виртуальное поражение с идеальной симметрией вписывается в портрет-экспозицию каждого из противников;

— а затем реальная гибель обоих столь же беспристрастно констатируется в эпилоге.

В ДП альтернативные опции спрессовываются в знаменательную строку $VIII_1$, за которой следует еще одна новинка: метатекстуальное размышление о дальнейшем статусе повествования — в духе выходящих за пределы непосредственного сюжета обращений эпических поэтов к высшим авторитетам:

— к Музе: *Гнев, о богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына* в зачине «Илиады»;

— к читателям: *Посмотрите! каковы?* в «Делибаше», подготовленное апострофическими призывами к персонажам: *Делибаш! не суйся к лаве, Пожалей свое житье…*; *Эй, казак! не рвися к бою…*);

— к Богу — в шуточно-теологическом отступлении в песне Слепакова* «Красивая и тупая»:

> *И мой ангел с небес, и моё ты проклятье, любимая. За нашу встречу Богу ежедневно твержу спасибо я. Но мысль одна мне по ночам не даёт покоя: С какою целью он создал что-то настолько красивое, Которое при этом настолько же точно тупое? Возможно, от создания тебя дела отвлекли его, Возможно, он спасал ребёнка из-под трамвая, — И вот теперь ты очень, очень, очень, очень красивая, Спасён ребёнок, но ты очень, очень тупая*[17].

В ДП этот выход в альтернативное повествовательное пространство маркируется в сфере не только грамматики (сменой глагольного наклонения), но и рифмовки: рифмой к *полка* впервые становится не знакомое, дважды опробованное *слегка*, а новое: *старика*. Ради *другого старика* подыскивается другая рифменная пара!

6.5. Но вернемся к нашему *старику*. К счастью для него, он оказывается подобен не Ваське, Гришке, Алеше и даже не Добрыне, а Илье, и с помощью заблаговременно добытого на ВОВ и упомянутого в начале песни волшебного средства (взблеск которого может восходить к эпизоду дуэли в «Евгении Онегине»: *Вот пистолеты уж блеснули*; 6, XXIX), сражает антагониста. Эта отсылка к фабульному (и опять-таки литературному) прошлому существенна и подкрепляется новым поворотом ключевой формулы *один остался из своего полка*:

— теперь она вводится под грифом *не зря* — не столько в банальном разговорном смысле: «не случайно, а в силу особой жизнестойкости», но и в более высоком: «не бесцельно, а по воле высшего промысла, приберегавшего его для этого подвига»;

— провиденциальным оказывается и совершенно немыслимое (в условиях тотальной госбезопасности) взятие на парад трофейного оружия, да еще и заряженного (это, конечно, поэтическая вольность, в нужный момент позволяемая себе повествователем).

---

17 См.: https://www.miditext.ru/semyon-slepakov-i-grigoriy-leps-ochen-krasivaya-tekst-i-slova-pesni.

Связь с великим прошлым обеспечивается двумя сравнительными оборотами:

— сначала кратким: *как по Берлину*;

— а затем развернутым в полное придаточное предложение: *как не раз бывало в далеком сорок третьем*;

— так что сюжетной кульминации сопутствует синтаксическая, и попытки перехода к гипотаксису увенчиваются наконец успехом.

Сложноподчиненная сравнительная конструкция проецирует сказуемое главного предложения, выступающее в форме привычного сов. в. прош. вр. (*скатилась*), на итеративное сказуемое придаточного (*бывало*), подкрепляя убедительность происходящего многократностью аналогичных былых успехов (*не раз*). И отсылке к историческому прошлому вторит почти точная цитата из предыдущего текста (ср. в II: *берет трофейный Вальтер, добытый в сорок пятом*); это очередная актуализация *привычного движения*.

Кивок в сторону авторитетного прошлого можно усмотреть также в употреблении фразеологического оборота *скатилась под откос*, не совсем адекватного в городских условиях (откуда там *откос*?). Но именно *под откос* — с железнодорожной насыпи — провербиально пускали вражеские поезда легендарные советские партизаны, о чем несколько вольно напоминает эта идиома (подкрепленная аллитерациями: *машИна — скатИлась*, [СКАТилаСЬ] — [*АТКоС*]).

Назад, к предыдущим строфам, отсылает и мгновенная победа старика-протагониста над долго превосходившим его по силе противником: безоговорочное *легко* вырастает из серии *слегка*, обозначавших ограниченность его ресурсов.

6.6. Торжество скромного пешехода над устрашающей машиной вызывает в памяти классические сцены из «Баллады о солдате» (солдат неожиданно для самого себя подбивает танк), «North by Northwest» А. Хичкока (штатский персонаж Кэри Гранта доводит до крушения гонявшийся за ним самолет) и другие подобные. Но к модерной подмене машиной расчеловечение антагониста в ДП не сводится, — ему придаются животные черты, характерные для фольклорного вредителя.

Это прежде всего его *рев звериный* (вспомним убийственный *звериный* посвист Соловья-разбойника), усиленный тройной (а с учетом хорового повтора и четверной) внутренней рифмой (*по Берлину — звериный — машина — машина*). Животные коннотации поддержаны также:

— образом *зебры*, как бы шкуру которой попирает покоритель Берлина;

— *тугой плотью* автомобильных колес;

— глаголом *пронзили*, вообще говоря допустимым применительно к *пулям* (хотя более естественным было бы *пробили*, которое не помешало бы тройной аллитерации на начальном *П*), но скорее наводящим на мысль о поражении копьем или стрелой (вспомним, кстати, VI_1 *стрелою*, а также преддуэльные элегические строки Ленского *Паду ли я, стрелой пронзенный, Иль мимо пролетит она?*; 6, XXI);

— и, если уж на то пошло, отчеством протагониста *Егорыч*, как бы роднящим его со святым *Георгием*, который копьем пронзил змея — хтоническое чудовище, место которому как раз под откосом.



Икона Георгия Победоносца.
Великая Лавра. Афон[18]

7. Строфа X, повтор 5.
Эпилог; заключительные замечания

7.1. Эпилог кратко резюмирует исход событий в историческом настоящем, типичном для эпических финалов, ср.:

> *Делибаш **уже на пике**, А казак **без головы*** («Делибаш»);
>
> *Ковши круговые, запенясь, **шипят** На тризне плачевной Олега; Князь Игорь Ольга на холме **сидят**; Дружина **пирует** у брега; Бойцы **поминают** минувшие дни И битвы, где вместе рубились они* («Песнь о вещем Олеге»);
>
> *И вновь подъяты кубки, ковши опять **звучат**, За длинными столами опричники **шумят**, И смех их **раздается**, и пир опять **кипит**, Но звон ковшей и кубков царя **не веселит**: «Убил, убил напрасно я верного слугу, Вкушать веселье ныне я боле **не могу**!» Напрасно **льются** вины на царские ковры, **Поют** царю напрасно лихие гусляры, **Поют** потехи брани, дела былых времен, И взятие Казани, и Астрахани плен* («Князь Михайло Репнин»);
>
> *Тут же Илье Муромцу да е славу́ **поют*** («Илья Муромец и Идолище»; впрочем, в былинах концовки в наст. вр. сравнительно редки).

В ДП в начало финальной строфы выносятся на этот раз антагонист и его партнерша, которые таким образом уступают победителю-протагонисту итоговую финальную позицию и хоровой повтор.

---

18 http://www.isihazm.ru/200?id=634 (дата обращения: 21.08.2023).

7.2. Синтаксис возвращается к скупой четкости:

— одна строка — простое предложение об антагонисте;
— одна — такое же о партнерше;
— а две заключительные — лишь немного более распространенное, но тоже простое, о протагонисте.

Бóльшая развернутость третьего предложения достигается:

— контрастным повтором внешне сходной, но по смыслу очень различной характеристики противников, впервые доведенной здесь до полного тождества эпитетов: *единственный — единственный* (ср. ранее: *один — единственный*);
— эмфатическим повтором сказуемого *шагает*, венчающего цепочку: *собирается… выходит… стоит… зашагал… шагает… шагает* (плюс еще два *шагает* в хоровом провторе);
— добавлением обстоятельства образа действия *гордо* (вдобавок к обстоятельству места *на параде*, не отличающему эти строки от предыдущих, с их обстоятельствами места *за решеткой* и *в Абакан*);
— семантикой этого наречия, знаменующего эмоциональный подъем протагониста — по контрасту с его былой подавленностью (*взор туманится — он… не может — волнуется — не идет — не может…*).

7.3. В отличие от типовой эпической концовки с отрубанием головы или иной казнью антагониста (ср., впрочем, успешное бегство Змея Тугарина в одноименной балладе Толстого[19]), *сын мэра* отделывается тюремным заключением и, значит, полной обездвижкой — после отличавшей его скоростной езды (*летит — вдавил акселератор — проносится — скатилась — томится*).

А партнерша предстает не столько наказанной, сколько спасенной, — в согласии с гипотезой о протагонисте как реинкарнации святого Георгия, избавившего царскую дочь от отдачи змею[20]. В ДП благодетельный исход состоит:

— в освобождении женщины от пут разврата (ср. искупление грешницы Марии Магдалины);
— ее моральном и территориальном воссоединении с семьей;
— и не в последнюю очередь в отвержении ею западнического засилья (оркестрованного варваризмами) во имя евразийского единства, что маркируется и новой, подчеркнуто восточной, рифменной парой к ключевому окончанию *полка*: *Абакан*; причем, если ранее (в VII) подобным рифменным ходом (привлечением виртуального *другого старика*) было расширено нарративное пространство текста, то теперь расширяется и географическое[21].

7.4. Победа старика-ветерана, единственного оставшегося в живых представителя великого прошлого, над антагонистом — представителем молодого поколения, выглядит очень консервативно, но опирается на почтенную — неизбежно тоже консервативную — былинную традицию. Опирается как минимум в двух отношениях.

---

19 Об этой балладе см.: [Жолковский 2017].
20 См.: https://pravoslavie.ru/61361.html.
21 По мнению одной коллеги, здесь еще и обыгрывается мечта «коренного» москвича об очищении столицы от «понаехавших».

Прежде всего, стариком является самый главный из былинных богатырей — Илья Муромец, которого как повествователь, так и персонажи постоянно именуют *старым казаком*. А в одной былине есть целый эпизод, в котором антагонист, думая, что одолел Илью, принимается издеваться над его старческой немощью:

> *Пал Илья на сыру землю; Сел нахвальщина на белы груди, Вынимал чинжалищё булатное, Хочет вспороть груди белыя <…> По плеч отсечь буйну голову. Еще стал нахвальщина наговаривать: — **Старый** ты **старик**, **старый**, **матерый**! Зачем ты ездишь на чисто поле? Будто некем тебе, **старику**, замениться? Ты поставил бы себе келейку При той путе — при дороженьке, Сбирал бы ты, **старик**, во келейку, Тут бы, **старик**, сыт-питанён был…* («Илья Муромец и Жидовин»).

Но слабость Ильи (как и *старика* в ДП) — дело временное; опора на древность дает ему силы, необходимые для победы (приводящей к почти буквальному пусканию антагониста *под откос*):

> ***Написано было у святых отцёв, Удумано было у апостолов**: «**Не бывать** Илье в чистом поле убитому», А теперь Илья под богатырем! Лежучи у Ильи втрое силы прибыло <…> **Пал** нахвальщина **на сыру землю, В сыру землю ушел допояс**! Вскочил Илья на развы ноги <…> По плеч отсек буйну голову, Воткнул на копье на булатное, Повез на заставу богатырскую.*

При этом Илья не только *стар* и опирается на прошлое, но и беспокоится о сохранности доброго старого порядка:

> *Как начал тут Ильюшенка доведывать: — Как **все ли-то** в Цари-гради **по-старому**, **Как все ли-то** в Цари-гради **по-прежному**? <…> — Как в Цари гради-то **нуньчу не по-старому**, В Цари гради-то **нуньчу не по-прежному** <…> Наехал есть поганое Идолищо, Святыи образа были поколоты, В черный грязи были потоптаны, Да во божьих церквах там коней кормят* («Илья Муромец и Идолище»).

Узнав о печальных переменах, он отправляется в Царь-град (в другом варианте былины — в Киев), побеждает Идолище и восстанавливает статус-кво.

Прямому конфликту поколений — и победе старшего над младшим, то есть, символически, старого над новым, — посвящена былина «Илья Муромец и сын». В ней Киеву грозит басурманский богатырь, и победить его Илье удается лишь с большим трудом. Он оказывается сыном Ильи от полюбленной им некогда воительницы. Узнав об этом, он всячески позорит, мучает и в конце концов убивает собственную мать, и тогда Илья убивает его, разрывает его тело на части и разбрасывает их в чистом поле.

Заметим, что, в ДП, — подобно древнегерманской «Песни о *Хильдебранде*», где заглавный герой побеждает своего сына *Хадубранда*, и «Шахнаме» Фирдоуси, где главный герой *Рустам* убивает своего сына *Сухраба*, — имена противников соотнесены (= породнены) и аллитерационно (в ДП — общим слогом *-пал-*, см. выше).

Разумеется, в ДП антагонист не является сыном протагониста, но по возрасту он вполне годится ему в сыновья (если не во внуки), да и фигурирует он

в тексте именно в роли отбившегося от рук *сына*, правда, сына не протагониста, а *мэра* города, то есть аналога былинного князя Владимира.

Кстати, в каком городе развертывается действие, текст не уточняет. Типологически это должен быть стольный град, вроде *Киева* и *Царь-града*, а в современных условиях — *Москва*, место проведения парадов Победы и естественная контрастная пара к *Берлину* (по которому некогда *шагал* протагонист). Но мэру дается вымышленная фамилия, переносящая действие в некий воображаемый город.

7.5. При всем своем бросающемся в глаза консерватизме сюжет ДП одновременно несет и некий, — пусть игриво-двусмысленный — революционный заряд. Силами старика-ветерана и с помощью его старого, но грозного (более того, трофейного, то есть иностранного, вражеского) оружия совершается насильственная акция против неправедного представителя властей предержащих (говоря в риффатеровских терминах, развертывание традиционной гипограммы венчается ее конверсией, а в ленинских — отечественная война превращается в гражданскую).

Красноречивую параллель к этому образует сюжет упомянутой выше песенки Петрушевской, написанной на известный мотив (кстати, в основном тоже трехстопными ямбами, но с сугубо мужской рифмовкой) за год до ДП[22] и повествующей о столкновении законопослушной старушки-ветерана ВОВ с требующими взятки гаишниками[23]. Кульминация наступает, когда притесняемая старушка решает взяться за оружие:

Старушка не спеша Достала ППШ[24], Сейчас я вам напомню вашу мать. Я ветеран войны, И вы понять должны, Я снайпер — мне придется вас убрать. С тех пор ни ГБДД, Ни парни с МВД, И никакой патруль Не трогает бабуль! Старушка не спеша Дорожку перешла И бабушку никто не задержал. Какой с бабули толк, Их тут хороший полк, И каждая, наверно, с ППШ!



7,62-мм пистолет-пулемет образца 1941 года системы Шпагина (ППШ)[25]

22 Слепаков* не подтверждает знакомства с этой песней (имейл ко мне 28.05.2023).

23 Исполнение см.: https://www.youtube.com/watch?v=k145f-HfYEs (май 2009 года), текст: https://teksti-pesenok.pro/11/Lyudmila-Petrushevskaya/tekst-pesni-Starushka-ne-spesha-dorojku-pereshla (дата обращения: 21.08.2023).

24 ППШ — советский 7,62-миллиметровый пистолет-пулемет образца 1941 года системы Шпагина.

25 https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D1%82-%D0%BF%D1%83%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D1%91%D1%82_%D0%A8%D0%BF%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0#/media/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:PPSh-41_from_soviet.jpg (дата обращения: 21.08.2023).

Сходство впечатляющее, даже если признать его сугубо типологическим. В обоих случаях новаторская идея противостояния начальству осуществляется заведомо старыми, времен ВОВ, средствами. Но есть интересное различие: у *старушки* оружие отечественное, а у *старика — трофейное*, что окрашивает его применение в партизанские тона.

Еще один вероятный претекст — фильм Говорухина «Ворошиловский стрелок» (1999), варьирующий тот же кластер мотивов.

Ветеран-орденоносец, после тщетных попыток добиться от органов милиции отдачи под суд троих мажоров, изнасиловавших его несовершеннолетнюю внучку, добывает на черном рынке винтовку и снайперскими выстрелами из нее кастрирует двоих насильников, поджигает дорогую немецкую машину («бимер», то есть BMW) одного из них и доводит до сумасшествия третьего — сына коррумпированного полковника милиции, являющегося главным антагонистом ветерана.

7.6. У этого сюжетного поворота обнаруживается традиционный — опять-таки былинный — прототип.

Дело в том, что отношения Ильи Муромца с его сувереном князем Владимиром не сводятся к безоговорочному служению, — возникают конфликты.

Иногда (см., например, «Бунт Ильи Муромца против князя Владимира» и «Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром) это происходит по, так сказать, формальным, этикетным, причинам:

— Владимир-князь не оказывает великому богатырю адекватных почестей, не приглашает его на пир (так сказать, не допускает на праздничный парад!) или сажает его за столом не по чину далеко от себя и даже натравливает на него своих подручных. Илья побивает их, а то и атакует княжескую столицу, как бы выступая одновременно в своей обычной протагонистской роли и в неожиданной антагонистской, как бы басурманской:

> *А на пир ли-то он не позвал Стараго казака Ильи Муромца. Старому казаку Илье Муромцу За досаду показалось то великую, И он не знает, что ведь сделати Супротив тому князю Владымиру. И он берет-то как свой тугой лук розрывчатой, А он стрелочки берет каленые <…> И по граду Киеву стал он похаживать* ***И на матушки божьи церкви погуливать. На церквах-то он кресты вси да повыломал, Маковки он золочены вся повыстрелял*** («Илья Муромец в ссоре с князем Владимиром»).

Владимиру не остается ничего иного, как поклониться Илье и помириться с ним.

Но иногда коллизия складывается более сложная и для князя крайне унизительная.

> *Ай татарин да поганый, Что ль Идолищо великое <…> Он поехал нунь <…> Ай ко солнышку Владимиру <…>* ***Убоялся наш Владимир стольно-киевской*** *<…> Не случилося да у Владимира Дома русскиих могучиих богатырей <…>* ***Уж как солнышко Владимир стольно-киевской Что ль татарину да кланялся, Звал*** *он тут в великое гостебищо На свое было велик пированьицо, Во свои было палаты белокаменны* («Илья Муромец и Идолище»).

Ср. робость Владимира в другой былине, где вредитель, Соловей-разбойник, уже пойман, доставлен к нему и по его же просьбе и под присмотром Ильи издает для общей забавы свой страшный посвист:

Засвистел Соловей во полный свист, Закричал, собака, во полный крик <…> *Так тут все травушки-муравушки уплетаются* <…> *А что ест людей вблизи — все мертвы лежат. А из тех ли теремов высоких Все хрустальные стеколышки посыпались,* ***А Владимир-князь да стольно-киевский А он по дввору да в кружки бегает, Куньей шубкой да укрывается*** («Илья Муромец и Соловей-разбойник»).

Узнав о безобразиях, творящихся в Киеве, от калики перехожего, Илья переодевается в его старческие одежды (как бы удваивая таким образом свою старость!), отправляется в Киев и побеждает Идолище:

А очистил Илья Муромец да Киев-град, ***Збавил он солнышка Владимира Из того же было полону великого*** («Илья Муромец и Идолище»).

В некоторых вариантах той же былины[26] унижения князя усугубляются его попустительством шашням Идолища с княгиней:

Как во городе во Киеве зло несчастьё есь — Подошло как Издолищо проклятоё, А и длинное Издолищо, семисажонно <…> *Да сидит оно во грыне во княжонецкоей, Да* ***держит у Апраксеи руки в пазухе <…> А еще князь-от Владимир да ёго потчуёт***.

Особенно острые формы это принимает в одном из вариантов былины «Алеша Попович и Тугарин»[27]:

Княгиня по сенюшкам похаживала, ***Крупными бедрами поворачивала*** <…> ***Ждала-пождала друга милого к себе, Того-то ведь Змея ну Тугарина*** <…> *Въезжает собака на широк светлый двор* <…> *Он входит в палаты в белокаменные, Чудным образам, богу не молится, Князей-то, бояр сам не здравствует,* ***Он здравствует княгиню Омельфу — Берет ее за белые груди, Целует в уста ее сахарные*** <…> *Покорился Киев Тугарину Змеевичу, Поклонился Тугарину поганому, Садился Тугарин в оголовь стола,* ***Овладал он у Владимира Евпраксию, Не неволей ее взял, а охотою***.

Алеша Попович убивает Тугарина и стыдит княгиню:

Тут хватал-то Алеша саблю вострую, Срубил он Тугарину буйну голову <…> *Буйну голову поставил на востро копье, Натыкал его сердце на кинжалище, И поехал назад во стольный Киев-град* <…> *Бросил голову об сыру землю* <…> *Говорит тут Алеша Попович млад:* ***«Ах кабы ты не княгиня была Евпраксия, Я назвал бы тебя сукой, <…> волочажною, Волочилася ты под Тугарином Змеевичем»***.

Слова *путана* Алеша не знал… Но параллели к ДП, где моральное разложение и его последствия постигают семью мэра, очевидны (хотя и не строго почленны) и дальнейших комментариев, полагаю, не требуют.

7.7. Одно последнее замечание — о выразительном средстве, блистающем в ДП своим отсутствием. В отличие как от традиционных былин и баллад, так

26 См.: [Путилов 1986: 376—379].
27 См.: [Там же: 379—380].

и от других песен двух соавторов, герои ДП не произносят ни вслух, ни про себя ни одного слова. Все действие развертывается как красноречивая и очень динамичная пантомима, своего рода лента немого кино. Это несомненный и очень сильный, хотя и подспудный, эффект, минус-прием. Наверное, он каким-то существенным образом работает на тему песни, но каким именно, для меня остается загадкой.

Библиография / References

[Астахова 1958] — Илья Муромец / Сост., подгот. и коммент. А.М. Астаховой; отв. ред. Д.С. Лихачев. М.; Л.: АН СССР, 1958 (http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/imu/imu-1772.htm).

(Il'ya Muromets / Comp. and comment. by A.M. Astakhova; Ed. by D.S. Likhachev. Moscow; Leningrad, 1958 (http://feb-web.ru/feb/byliny/texts/imu/imu-1772.htm).)

[Афанасьев 1985] — Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. / Подгот. Л.Г. Барага, Н.В. Новикова. Т. 2. М.: Наука, 1985.

(Narodnye russkie skazki A.N. Afanas'eva: In 3 vols. / Prep. by L.G. Baraga, N.V. Novikov. Vol. 2. Moscow, 1985.)

[Гаспаров 1999] — *Гаспаров М.Л.* Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. М.: РГГУ, 1999.

(*Gasparov M.L.* Metr i smysl. Ob odnom iz mekhanizmov kul'turnoy pamyati. Moscow, 1999.)

[Жолковский 2011] — *Жолковский А.К.* Очные ставки с властителем. Статьи о русской литературе. М.: РГГУ, 2011.

(*Zholkovskij A.K.* Ochnye stavki s vlastitelem. Stat'i o russkoy literature. Moscow, 2011.)

[Жолковский 2017] — *Жолковский А.К.* О геноме «Змея Тугарина» А.К. Толстого // Звезда. 2017. № 1. С. 251—259.

(*Zholkovskij A.K.* O genome "Zmeya Tugarina" A.K. Tolstogo // Zvezda. 2017. № 1. P. 251—259.)

[Жолковский 2019] — *Жолковский А.К.* «Курица»: к секретам поэтической кухни Семена Слепакова* // Знамя. 2019. № 4. С. 182—190.

(*Zholkovskij A.K.* "Kuritsa": k sekretam poeticheskoy kukhni Semena Slepakova // Znamya. 2019. № 4. P. 182—190.)

[Жолковский, Щеглов 2016] — *Жолковский А.К., Щеглов Ю.К.* Ex ungue leonem. Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(*Zholkovskij A.K., Shcheglov Yu.K.* Ex ungue leonem. Detskie rasskazy L. Tolstogo i poetika vyrazitel'nosti. Moscow, 2016.)

[Корчагин 2022] — *Корчагин К.М.* «Мы связаны одной судьбою»: два этюда о метрике и поэтической грамматике Булата Окуджавы // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. 2022. № 3 (33). С. 36—49.

(*Korchagin K.M.* "My svyazany odnoy sud'boyu": dva etyuda o metrike i poeticheskoy grammatike Bulata Okudzhavy // Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova. 2022. № 3 (33). P. 36—49.)

[Путилов 1986] — Былины. Сборник / Вступ. ст., сост., подгот. и примеч. Б.Н. Путилова. Л.: Советский писатель, 1986.

(Byliny. Sbornik / Introd,, comp., prep. and comment. by B.N. Putilov. Leningrad, 1986.)

Вера Мильчина

Война Карандаша с Пером

(СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В КНИГЕ ГРАНВИЛЯ «ИНОЙ МИР»)

The War of the Pencil with the Pen
(Word and Image in Granville's Book *Another World*)

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; ШАГИ РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Ключевые слова: иллюстрированная книга, слово и изображение.

УДК: 821.133.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_194

Книга знаменитого рисовальщика Гранвиля «Иной мир» (1844) открывается прологом, в котором Карандаш объявляет о своей эмансипации от Пера; он не желает подчиняться диктату слова, а хочет сам диктовать Перу, о чем писать. «Иной мир» и стал плодом этой эмансипации, которая, однако, оказалась неполной. Хотя главная роль в книге безусловно принадлежит автору рисунков, а автор текста даже нигде не обозначен в качестве такового, слово все равно сумело «отомстить» Карандашу. Во-первых, в книге использовано огромное количество чисто словесных жанров (афиши, газетные статьи, программы и т.д.); а во-вторых, многие рисунки вырастают непосредственно из игры слов и могут быть поняты только теми, кому понятна эта игра. И наконец, если рисунки Гранвиля оригинальны и опережают свое время, текст полностью соответствует канонам традиционной сатирической и нравоописательной прозы.

Vera Milchina (PhD; Leading Researcher, Institute of Higher Studies in Humanities, RSUH; Leading Researcher, School for Advanced Studies in the Humanities, RANEPA) vmilchina@gmail.com.

Key words: picture book, word and image.

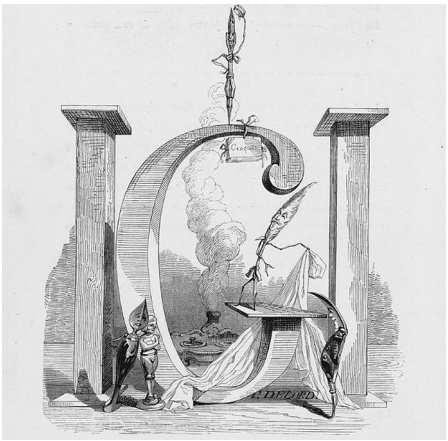
UDC: 821.133.1
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_194

The book of the famous draughtsman Granville *Another World* (1844) opens with a prologue in which the Pencil declares its emancipation from the Pen; he does not want to obey the dictates of the word, but wants to dictate to the Pen what to write about. The *Another World* was the fruit of this emancipation of the Pencil. However, as shown in the article, emancipation was incomplete. Although the main role in the book certainly belongs to the author of the drawings, and the author of the text is not even indicated anywhere as such, the word still managed to "take revenge" on the Pencil. Firstly, the book uses a huge number of purely verbal genres (posters, newspaper articles, programs, etc.); and secondly, many drawings grow directly from the wordplay and can only be understood by those who understand this game. And finally, if Granville's drawings are original and ahead of their time, the text fully complies with the canons of traditional satirical and moral prose.

В январе 1844 года в Париже появилась в продаже книга с длинным, витиеватым и откровенно игровым названием: «Иной мир. Трансформации, визитации, инкарнации, транспортации, трансляции, эксплорации, перегринации, прокреации, стации[1]. Космогонии, кошмарии, фантасмагории, вздории, разго-

1 Эта гроздь «ученых» слов, оканчивающих по-русски на *-ция*, а по-французски на *-tion*, — своеобразный оммаж стернианскому роману Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830), где все 60 глав имеют названия, оканчивающиеся на *-tion*. Роман вышел с иллюстрациями Тони Жоанно и стал одним из первых образцов романтического издания, широко использующего не только иллюстрации, но и игру шрифтами и разные графические эффекты.

вории, гистории. Метаморфозы, зооморфозы, литоморфозы, метемпсихозы, апофеозы и проч., и проч.». Большое количество черно-белых и цветных иллюстраций сопровождалось в книге довольно пространным текстом, однако на титульном листе стояли только две фамилии — автора иллюстраций, прославленного рисовальщика Гранвиля (настоящее имя и фамилия Жан-Иньяс-Изидор Жерар, 1803—1847), и издателя Анри Фурнье (1800—1888). Имя человека, который сочинял текст (о нем чуть позже) на титульном листе отсутствовало; в книге этот автор упомянут всего два раза, причем оба раза так, что непосвященный читатель ни за что не догадается о его роли: в первом случае его фамилия стоит под одним из эпиграфов к последней, 34-й главе книги, состоящим из короткого вздоха облегчения «Уф!»[2], во втором нарисована мелкими буквами в правом нижнем углу как тень от огромной буквы G, с которой начинается по-французски фамилия Гранвиля (ил. 1)[3].



Ил. 1 (р. 292).

Прежде чем появиться в виде толстой книги, «Иной мир» в течение 1843 года, с 18 февраля по 11 ноября, еженедельно выходил из печати в виде отдельных выпусков, которых появилось всего 36 (34 главы плюс пролог и эпилог). Каждый восьмистраничный выпуск, стоивший 50 сантимов, включал в себя четыре черно-белые гравюры и одну цветную вклейку. Именно это предварительное появление книги на свет в виде выпусков обыгрывалось в проспекте «Иного мира», где авторы утверждали: наш мир слишком узок, нужен другой мир, — и Гранвиль его создал в 36 выпусках.

Первоначальная публикация в виде отдельных выпусков диктовалась условиями книжного производства: печатание иллюстрированных книг требовало от издателя больших затрат на оплату не только рисовальщика, но и граверов, и эти суммы легче было находить постепенно. Содержание книги вполне соответствует этому ее постепенному и фрагментарному появлению на свет. 34 главы представляют собой 34 отдельные фантастические сцены, объединенные не менее фантастической рамкой. Роль Шехерезады, каждую ночь рассказывающей свои истории, играют здесь три жулика-авантюриста, чьи плутоватые профили изображены на титульном листе между фамилиями Гранвиля и Фурнье. Жуликов зовут Пуф, Кракк и Абль. Если этимология двух последних имен не вполне очевидна[4], то происхождение первого сомнений не

2 *Grandville.* Un autre monde. Paris: H. Fournier, 1844. P. 265. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера страницы.

3 Между прочим, и в этом виде фамилия автора присутствует не во всех экземплярах: из доступных на сайте «Gallica» экземпляров, хранящихся в Национальной библиотеке Франции, в одном гигантское G отбрасывает «тень», а в другом — нет.

4 Было высказано предположение [Ceuleers 2011: 41], что Абль связан с французским глаголом *hâbler* — «привирать, бахвалиться», а Кракк — со словом *craque* — опять-таки «вранье, хвастовство»; но написание обоих этих имен в книге (Hahblle и Krackq) такую этимологию — по-видимому намеренно — затемняет.

вызывает. Французское *puff* происходит от англ. *Puff* — выдумка. Во Франции в 1830—1840-е годы слово «пуф» получило очень широкое распространение для обозначения чересчур навязчивой и бесцеремонной рекламы[5]. Так вот, Пуф в «Ином мире» носит свое имя по праву. Выдумщик и обманщик, он является перед читателем в первой главе «Апофеоз доктора Пуфа» и сразу недвусмысленно указывает на родство со «своим дядюшкой Макером» — артистическим жуликом и бандитом[6]. Пуф поиздержался и ищет способ поправить свое положение. «Пуф не умирает, он преображается. В кого же мне преобразиться?» (p. 10). Он решает основать новую религию[7], а для этого — сделаться богом. Это, считает он, «самоубийство ничем не хуже других» (p. 11).

Основать религию очень легко, рассуждает Пуф: к чему угодно приставьте «нео» — вот теогония и готова. Свою религию Пуф нарекает неоязычеством, а сам намерен быть одновременно и Юпитером, и Брахмой. У последнего он собирается заимствовать «поэтическую способность воплощения»: «Господа и дамы, позвольте мне пройти за ширму, переодеться и воплотиться, после этого вы сможете обрадовать мир известием о том, что неоязычество основано» (p. 12). Но на этом Пуф, «главный бог», не останавливается и создает двух необогов по своему подобию, а именно нарекает необогами двух жуликов-неудачников, подобных ему самому: Кракка («в миру» учителя плавания) и Абля (бывшего капельмейстера, художника, математика, неудачливого композитора, сочинителя оперы «Дух и материя» и до-мажорной симфонии «Я и Не-я»). У обоих «одежда была в таком состоянии, что остро чувствовалась нужда в немедленном и полном перевоплощении» (ibid.).

Эти три «необога»-плута и становятся коллективной Шехерезадой. Пуф предлагает им разделить по жребию три стихии и отправиться в странствие по земле, по морю и по воздуху. Каждый опишет увиденное, а общий рассказ можно будет продать «эксцентрическому издателю». Кракку достается морская стихия, Аблю выпадает стихия воздушная, а Пуф остается на земле, дабы исполнить впоследствии роль издателя[8]. Каждая из последующих глав — фантазия на определенную тему («Лувр марионеток», «Юный Китай», «Страна под названием Античность» и т.д.); скреплены они чисто формально лишь фигурами «необогов». Современный исследователь обоснованно пишет о царящей в «Ином мире» «эстетике беспорядка» [Grojnovski 2010: XV] и «энцик-

5 Это значение было «узаконено» еще в XVIII веке пьесой Р. Шеридана «Критик» (1779), где плут, превосходно умеющий рекламировать все на свете, но, главное, самого себя, носит имя Пуф. О пуфах XIX века см.: [Thérenty 2004]. Я придерживаюсь транскрипции «пуф», потому что именно ее употребляли русские литераторы XIX века; см., например, кулинарные очерки В.Ф. Одоевского, которые он публиковал в 1844 году под названием лекций «господина Пуфа, доктора энциклопедии и других наук, о кухонном искусстве».

6 Об эмблематической для французской литературы 1830—1840-х годов фигуре Робера Макера см.: [Мильчина 2021а]).

7 Пародия на реальную ситуацию во Франции, где новые церкви и религии, от сенсимонизма до Французской католической церкви аббата Шателя, возникали с конца 1820-х годов очень часто.

8 На мой взгляд, Натали Прейс очень сильно идеализировала в своей статье [Preiss 2012] роль Пуфа как своего рода креативного принципа, переустроителя мироздания. Пуф со своей черной повязкой на одном глазу (точь-в-точь как у «дядюшки Макера») — традиционная сатира на жульническую рекламу в гораздо больше степени, чем утверждает Прейс.

лопедическом базаре», где, по свидетельству самого Гранвиля в письме к издателю Эдуарду Шартону, смешаны самые разнородные элементы: «Ожившие растения, сны, уменьшенные изображения, *высший свет* и простой народ, наивные рисунки... чудовищные порождения природы, допотопные животные, кристаллы, минералы, гротески и проч.» [Ibid.: XXII]. Пересказывать содержание глав «Иного мира» в данной статье нет ни возможности, ни необходимости. Возможности нет потому, что содержание это слишком причудливо (на рисунках в этой книге «все может быть всем и превратиться во что угодно» [Renonciat 1985: 252]), а необходимости — потому, что главная интрига «Иного мира» связана вовсе не с похождениями необогов, а с соперничеством слова и изображения, которому посвящен пролог книги, озаглавленный «На волю!»[9].

В прологе изображен спор Карандаша, или Бонавантюра Отточенного (Bonaventure Point Aigu), и Пера, или Анастази Востроносой (Anastasie Souplebec). Хотя Гранвиль и замечает, что «пол Перьев еще только предстоит выяснить», по-французски перо (la plume) женского рода, и потому изящная словесность у Гранвиля представлена дамой. Арбитром же, способным быстро усмирить обоих, служит Перочинный нож, которому придано некоторое портретное сходство с издателем Фурнье [Kaenel 2005: 360].

Карандаш говорит, что тирания Пера его утомила и он хочет сам выбирать себе дорогу. Самое большее, на что он согласен, — это заключить с Пером «новую ассоциацию на определенных условиях»:

> Ты позволишь мне свободно парить в пространстве; ты не станешь сдерживать мое стремление в новые сферы, которые мне хочется исследовать. По ту сторону бесконечности есть мир, который ожидает своего Христофора Колумба; для покорения этого фантастического континента я преодолею тысячу опасностей и не желаю, чтобы мои подвиги прославили чужое имя (p. 5).

А роль Пера более скромная:

> Ты будешь ждать моего возвращения, чтобы описать под мою диктовку великие вещи, которых ты не видела. Ты будешь составлять путевые заметки о путешествии, которого ты не совершала. <...> Ты будешь приводить в порядок материалы, которые я привезу из своих странствий; будешь распутывать хаос, в который погрузится мой ум; будешь описывать день за днем, выпуск за выпуском, Сотворение мира, который я выдумаю (p. 6).

Иначе говоря, Карандаш отводит Перу роль своего секретаря, и не более. В отличие, например, от Анри Монье, который еще в 1830 году в предисловии к своим «Народным сценам, нарисованным пером» предлагал художнику и писателю действовать в тесном союзе [Мильчина 2021б: 405—407], Гранвиль отвергает «мирное сотрудничество» и ставит Перо в подчиненную позицию

---

9 В оригинале «Clé des champs» — французская идиома, дословно означающая «ключ от полей». В 1953 году это гранвилевское название использовал Андре Бретон для сборника своих статей, который российские исследователи сюрреализма переводят как «Ключ к полям» и «Ключ от полей» (возможно, по причине важности для Бретона образа «ключа»); сердечно благодарю за эту справку А.В. Гладощук. Однако хотя на рисунке Гранвиля в соответствии с его общей стратегией реализации словесных метафор и фигурирует большой ключ, я все-таки считаю наилучшим вариантом для пролога «Иного мира» короткий клич Карандаша «На волю!».

по отношению к Карандашу. Этому аллегорическому противостоянию соответствовало реальное положение дел.

Гранвиль в книге действительно главный, а для придания замыслу словесной формы он нанял «негра». В договоре издатель Фурнье указывал: «Текст будет написан по вашим заметкам литератором, оплату труда которого я беру на себя» [Renonciat 1985: 145]. По сохранившимся страницам рукописи известно, что Гранвиль готовил одновременно наброски не только изобразительные, но и словесные, с тем чтобы нанятый литератор впоследствии превратил их в окончательный текст[10]. Понятно, что на эту роль следовало подыскать человека малоизвестного. Анонимность автора текста особо оговорена в проспекте книги: «…писатель, которому Гранвиль доверил плоды своего вдохновения, понял, что самое умное с его стороны — сохранить анонимность и видеть свой славный долг в написании текста, достойного рисунков» (p. 3). Впрочем, тайна скоро раскрылась: на роль сочинителя был нанят Таксиль Делор (1815—1877). В 1843 году, когда его назначают «пером» Гранвиля, он всего лишь автор мелких газетных заметок, небольшой книжечки «Физиология парижанки» (1841) и семи очерков для многотомного сборника «Французы, нарисованные ими самими» (1839—1842)[11], а также с 1842 года главный редактор сатирической газеты «Шаривари». В дальнейшем его сотрудничество с Гранвилем продолжилось еще в двух книгах: в 1845 году Делор (также без упоминания имени) стал одним из авторов текста к альбому Гранвиля «Сто пословиц», а в 1847-м, уже с упоминанием на титульном листе, — автором текста к альбому того же рисовальщика «Ожившие цветы». После смерти Гранвиля Делор вместе с другими семью литераторами сочинил тексты к переизданию в одном томе гранвилевской серии «Метаморфозы нашего времени» (1-е изд. — 1829); он продолжал сочинять нравоописательные тексты и литературно-критические статьи и даже выпустил шеститомную «Историю Второй империи» (1869—1875), но все это — в будущем. В момент же сочинения «Иного мира» Делор по сравнению с Гранвилем — фигура совершенно незначительная.

Выведение на передний план борьбы Карандаша за эмансипацию от Пера — не просто каприз Гранвиля. Эта борьба была порождена как частным биографическим, так и общим историко-культурным контекстом. Начнем с биографических обстоятельств. Гранвилю, выступившему иллюстратором множества классических книг («Басни» Лафонтена, «Путешествия Гулливера» Свифта, «Робинзон Крузо» Дефо, «Дон Кихот» Сервантеса и проч.), надоело быть на вторых ролях при великих писателях. Даже рисунки к «Сценам частной и общественной жизни животных» (1842)[12] — его истинный шедевр — тоже служат сопровождением для прозы Бальзака, Мюссе и других литераторов, хотя сам художник предпочел бы обойтись без текстов и ограничиться собственными подписями под рисунками (см.: [Kaenel 2005: 282]). Гранвиля, по его собствен-

10 *Grandville*. Un autre monde / Éd. de D. Grojnovski. Paris: Classiques Garnier, 2010. P. 297—313.

11 Один из этих очерков, «Женщина без имени», в переводе Ирины Золотаревской см.: Французы, нарисованные ими самими. Парижанки / Сост., вступ. ст. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 297—318.

12 См. русский перевод: Сцены частной и общественной жизни животных / Вступ. ст., пер. с фр. и примеч. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2015. О сложных взаимоотношениях трех инстанций — издателя, художника и авторов — в ходе подготовки этой книги см. новейшую статью: [Thérenty 2021].

ным словам, унижала «оскорбительная позиция рисовальщика, художника-творца, который, будучи главным залогом успеха книги, сам получает от этого успеха доход столь малый, что его едва-едва хватает на пропитание» [Renonciat 1985: 149]. В реальности, правда, Гранвилю платили довольно щедро (за 320 иллюстраций к «Сценам» он получил 18 500 франков, в то время как Бальзак за 20 томов «Человеческой комедии» — 30 000 [Kaenel 2005: 154]). Но его чувства ущемленности это не уменьшало. Подобное вознаграждение казалось ему недостаточным для художника, который, в соответствии со старинным значением глагола *illustrer* — «делать знаменитым», придает книге *lustre*, то есть блеск и подлинную славу[13]. Вдобавок, как тонко подметил Бодлер в статье «О некоторых французских карикатуристах»[14], ум у Гранвиля был «литературный до болезненности», и он давно мечтал не только рисовать, но и писать, объясняться с публикой *словесно*. Сохранился альбом его рисунков к басням Лафонтена с его же рукописным предисловием, где он объясняет технику своей работы, а перед этим признаётся:

> Рисовальщику очень редко выпадает возможность, обращаясь к той самой публике, с которой он обычно говорит только посредством карандаша и кисти, комментировать, истолковывать, оправдывать свои действия с помощью пера, и я не устану повторять, что мне доставляет огромное удовлетворение эта единственная в своем роде возможность сделаться автором (цит. по: [Kaenel 1984: 55]).

Что же касается историко-культурного контекста, то 1830-е — начало 1840-х годов — время активного внедрения на книжный рынок иллюстрированных книг и периодических изданий (чему способствовало появление новых технических средств, облегчавших печатание иллюстраций вместе с текстом) и не менее активного обсуждения того пагубного и/или благотворного влияния, какое иллюстрации могут оказать на литературу [Diaz 2020]. Среди литераторов и журналистов господствовало мнение, что иллюстрация — «легкое» искусство для невзыскательной толпы, что публика, привыкнув бездумно разглядывать картинки, утратит привычку вдумываться в прочитанное и что, следовательно, иллюстрации грозят литературе серьезными опасностями. Авторы, заступавшиеся за иллюстрации и утверждавшие, что те способны обогатить понимание текстов, были редки. На этом фоне жест Гранвиля выглядел особенно вызывающе. Гранвиль не просто убеждал читателей, что рисунки не хуже текстов, он утверждал, что они — в его исполнении — лучше, ярче и богаче. Создавая нарочито усложненные литографии, рассчитанные на тонкую понимающую публику, он стремился отделить свои произведения от массовой продукции и тем самым умножить свой символический капитал [Kaenel 1984: 60].

Наконец, помимо этих общих обстоятельств имелось еще одно локальное, дополнительно уязвившее Гранвиля и заставившее его отстаивать свои права еще более ревностно. После «Сцен» Гранвиль заключил с выпустившим эту

---

13 Об эволюции значения слова *illustrer* во Франции XIX века от «прославлять» к «сопровождать изображениями» см.: [Kaenel 2005: 81—82, 597—601].

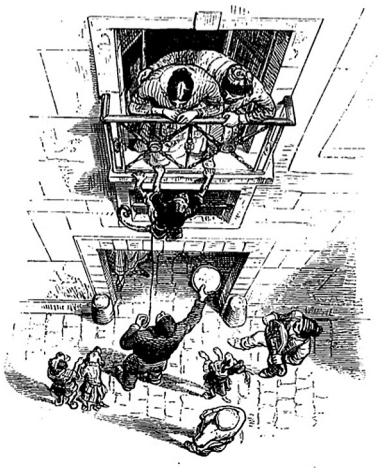
14 *Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques. Paris: Michel Lévy frères, 1868. P. 411. В оригинале «Grandville est un esprit maladivement littéraire»; принятый русский перевод: «Его творческие устремления литературны до болезненности» (*Бодлер Ш.* Об искусстве / Пер. с фр. Н.И. Столяровой и Л.Д. Липман. М.: Искусство, 1986. С. 167) кажется мне не совсем точным.

книгу издателем Пьером-Жюлем Этцелем договор на иллюстрации к книге о некоем воображаемом путешествии, но в конце 1842 года Этцель выпустил сочиненную им самим (под псевдонимом П.-Ж. Сталь) совместно с Альфредом де Мюссе и проиллюстрированную Тони Жоанно книгу «Путешествие куда глаза глядят», которую писатель и художник, согласно проспекту, писали и рисовали *попеременно*, в зависимости от того, что может лучше передать их мысли — текст или рисунок [Ibid.: 53]. Гранвиль заподозрил Этцеля — по всей вероятности, безосновательно — в попытке украсть у него идею, расторг договор с ним и едва не вызвал его на дуэль. Подчеркивая идею главенства Карандаша над Пером, Гранвиль среди прочего спорит с конкурентами и их «попеременностью».

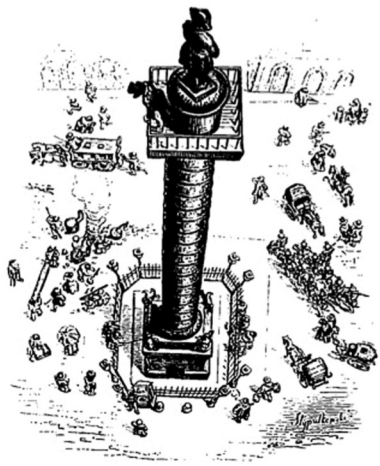
Всеми этими общими и частными обстоятельствами объясняется «бунт» Карандаша. Но в самом ли деле ему удалось принудить Перо покорно следовать за ним и ограничивать свою роль точным изложением его изобразительных фантазий? Исследователи «Иного мира» энергично возражают против утверждения, что Карандаш в «Ином мире» *полностью* перевернул привычные соотношения с Пером, то есть с текстом [Kaenel 1984: 46; Preiss 2012: 51]. Тем не менее о том, какое место в книге занимает слово и каково качество этого слова, сказано, как мне представляется, еще недостаточно.

На некоторых страницах рисунок в самом деле полностью восторжествовал.

Например, визуальные образы на всех рисунках, якобы сделанных Аблем при его вознесении на «карманном воздушном шаре», самодостаточны и независимы от словесных описаний (ил. 2, 3)[15].



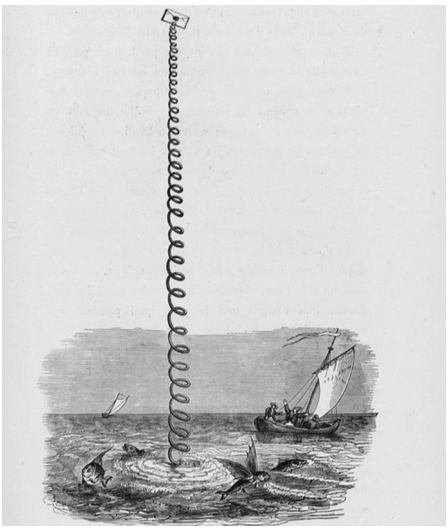
Ил. 2 (p. 28).



Ил. 3 (p. 31).

Таково же замечательное изображение «эластической ракеты», а на самом деле длиннейшей пружины, посредством которой депеша Кракка поступает к Пуфу прямо со дна моря (ил. 4).

15 Напомню, что рисунки эти Гранвиль выполнил за полтора десятка лет до того, как знаменитый фотограф и воздухоплаватель Надар в реальности сделал снимки из кабины воздушного шара.



Ил. 4 (p. 133).

В подобных случаях перо Делора в самом деле пассивно следует за графическими фантазиями гранвилевского карандаша.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что немалая часть изображений в книге зависимы от слов. Сеголена Ле Мен на основании гранвилевских черновых набросков констатирует (впрочем, не подтверждая эту констатацию примерами), что у него «мысль выражается то в образах, то в словах и часто переходит от одного к другому. Гранвиль думает то словами, то образами и находит свои образы, отталкиваясь от слов» [Le Men 2011]. По мнению автора недавней монографии о Гранвиле, в то время как другие карикатуристы полагались для обозначения смысла своих рисунков на подписи, Гранвиль ограничивал использование текста в своих карикатурах и стремился к полной визуализации вещей и людей, мыслей и языка [Yousif 2016: 162]. Между тем как ни стремился Гранвиль ограничить роль слова, он все-таки сопроводил свои новаторские рисунки к «Иному миру» довольно пространным текстом. А в тексте этом полным-полно вкраплений в виде жанров сугубо словесных.

В самом деле, в «Ином мире» присутствуют:

— *афиша* «Механико-метрономического парового концерта, инструментального, вокального и феноменального», исполняемого чугунными музыкантами под управлением Пуфа, с перечислением всех номеров программы (p. 18);

— *страница* «мелодико-гармонико-симфонико-музыкологической *газеты*» «Литературная и музыкальная дудка», а в ней хвалебная *рецензия* на этот концерт, сочиненная самим Пуфом, поскольку «on n'est jamais mieux servi que par soi-même» (p. 22—24)[16];

— еще одна *афиша*, в которой обозначены состав и маршрут карнавального кортежа, следующего за традиционным Жирным Быком, причем маршрут этот проходит по вымышленным улицам, названным в честь различных съедобных деликатесов: Перигорский проспект (из юго-западного региона Перигор доставлялись в Париж трюфели), Остендская площадь (из бельгийского города Остенде прибывали лучшие устрицы), Шампанская улица и сквер Пуддинга, и это лишь часть *словесных* игр, которыми «нафарширована» афиша (p. 36);

— *аннотированный каталог* картин, выставленных в Салоне Королевства марионеток (p. 83—85), а за этой пародией на каталог следует пародийная *рецензия* на выставку (p. 85—87);

— фрагмент *печатной памятки*, которую вручают посетителям Ботанического сада, с описанием такого экспоната, как «Сирены. Дар г-на Улисса с Итаки, капитана дальнего плавания» (p. 108—109);

16 Наиболее точным переводом этой фразы будет, несмотря на очевидный анахронизм, народная мудрость «Сам себя не похвалишь — ходишь как оплеванный».

— *проект закона* против дуэлей между военными, составленный Пуфом (р. 166)[17];

— снова *афиша*, на сей раз театрального представления в «юном Китае», где показывают тени — но не китайские, а французские (р. 175);

— *программа* Олимпийского цирка в стране под названием Античность, причем все описание этой страны представляет собой пародию на реальные сочинения филологов-классиков и на философские сочинения (р. 181).

Но этим «базаром жанров» активное присутствие словесной стихии в «Ином мире» не ограничивается.

Многие рисунки Гранвиля вырастают непосредственно из игры слов, и для понимания такого рисунка требуется не просто прочесть подпись под ним, но и вникнуть в ее двойной смысл. Вот несколько примеров.

1. В главе «Растительная революция» революционер-чертополох обращается с пламенной речью к пассивным корнишонам: «Корнишоны, человек не только навеки заключает вас в банки, но и клевещет на вашу сообразительность» (р. 62—63). На рисунке взъерошенный чертополох в самом деле ораторствует перед «очеловеченными» огурцами (ил. 5), однако для того чтобы в полной мере ощутить иронию картинки, нужно знать, что французское *cornichon* имело во времена Гранвиля (и сохранило по сей день) разговорное значение «простофиля, дурачок» (по-русски этих «корнишонов», по-видимому, следовало бы назвать «лопухами»).



Ил. 5 (р. 63).



Ил. 6 (между р. 64 и 65).

2. В той же главе описывается «дискуссия, перемежающаяся оплеухами, между сахарным тростником и свеклой» (р. 64); под гравюрой, изображающей эту дискуссию-битву, стоит подпись: «Битва двух рафинированных» (ил. 6).

Упоминание этой дискуссии — один из многочисленных примеров присутствия в книге злободневных образов и тем, взятых из вчерашней газеты [Preiss 2012: 52—53][18]. Имеется в виде соперничество колониального тростни-

17 Проект, впрочем, оказался недлинным: «Статья первая. Каждый военный, дравшийся на дуэли, будет приговорен к сбриванию правого уса. Поскольку статья первая искоренит зло в зародыше, другие статьи отменяются».

18 Этому особенно способствовала публикация отдельными выпусками, что позволяло оперативно реагировать на календарные события (Карнавал, открытие Салона в Лувре, первоапрельские розыгрыши, а в конце — приближение Нового года и новогодние подарки).

кового сахара с местным свекловичным, который не облагался налогом и потому грозил полностью вытеснить привозной тростниковый. В апреле, когда был напечатан выпуск с главой «Растительная революция», спор еще не разрешился окончательно (это произошло 2 июля 1843 года, когда был принят закон о равном налоге на оба вида сахара), но проблема регулярно обсуждалась на страницах политических газет и в палате депутатов. Однако подпись обыгрывает не только этот историко-финансовый контекст, но еще и двойное значение слова «рафинированный» — прямое, применяемое к сахару, и переносное, применяемое к человеческому уму и поведению. Следует заметить, что изобрели эту игру слов не Гранвиль и не Делор; Дельфина де Жирарден еще 27 июля 1839 году писала в газете «Пресса» о темах, занимающих парижан:

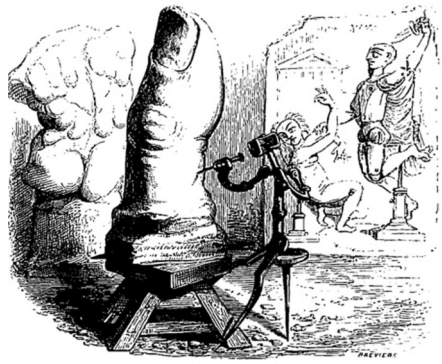
> После Восточного вопроса следует вопрос о сахаре и сахарной свекле. Парижане рассказывают друг другу шепотом, а мы, возможно, в один прекрасный день расскажем вслух о скандальных похождениях искателей сахарных приключений, которым один остроумный человек присвоил звание *рафинированных*. — Эта игра слов достойна войти в историю[19].

3. В главе «Брачные скачки» среди потенциальных невест фигурирует висящая на крючке-вешалке женщина без головы (р. 208). Подпись характеризует ее как bonne femme, то есть женщину добрую и простодушную (ил. 7).

А фраза из текста разъясняет, отчего она добрая — оттого, что не имеет головы. Все дело в том, что французская идиома *avoir de la tête*, то есть дословно «иметь голову», означает «быть упрямым и капризным». Следовательно, отсутствие головы гарантирует покладистость[20].



Ил. 7 (р. 208).



Ил. 8 (р. 87).

4. Реализация метафоры особенно очевидна в гравюре, изображающей выставленную в Салоне Королевства марионеток гигантскую скульптуру под названием «Перст Божий» (р. 87), — это в самом деле палец, только очень большой (ил. 8).

---

19 *Жирарден Д. де.* Парижские письма виконта де Лоне / Вступ. ст., коммент., пер. с фр. В.А. Мильчиной. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 265.

20 Об этой же уверенности в том, что наилучшая из женщин — та, что не имеет головы, свидетельствовала вывеска кабака, которая некогда дала название парижской улице Женщины без головы (ныне улица Ле Регратье); на вывеске изображение такой



Ил. 9 (р. 78).

5. Еще одна реализованная метафора — «длинный хвост учеников и последователей» великого художника (р. 78); на гравюре за главным художником в самом деле тянется хвост, на котором сидят копии мэтра, одна другой меньше (ил. 9); художники в большинстве своем имеют обезьяньи морды, так что, подражая один другому, они «реализуют» французский глагол *singer* — «обезьянничать, копировать» (в самом конце, впрочем, они вырождаются в мышей). Сам же мэтр (тоже, впрочем, занятый копированием) сидит на деревянной лошадке с лицом Рафаэля, которая в тексте именуется *dada raphaélique* (рафаэлическая лошадка); тем самым обыгрывается двойное значение французского слова *dada*: во-первых, детская лошадка, а во-вторых, излюбленная мысль, заветное желание, иначе говоря — конек[21].

Наконец, некоторые гравюры обыгрывают недавние *литературные* новинки. На рисунке Луна с неба смотрит на свое отражение в воде, а под изображением подпись «Луна, нарисованная ею самой» (между р. 144 и 145) — намек на уже упоминавшееся многотомное издание «Французы, нарисованные ими самими» (1839—1842).

В финале книги словесная стихия торжествует. Авторы женят главного «бога» Пуфа на Рекламе (в то время почти исключительно текстовой, а не визуальной, что и выражается в костюме невесты: юбка ее составлена из газетных страниц[22]). Свидетелями на свадьбе выступают две газетные рубрики: Передовица и Фельетон, а в приданое невесты входят 25 тысяч строк на четвертых страницах 15 газет (на четвертой странице помещались рекламные объявления), а также исключительное право превозносить и рекомендовать определенные сорта вина и мыла, романы такого-то и макароны такого-то (р. 239).

Более того, за Рекламой остается последнее *слово*. После того как три необога покончили с собой, задушив друг друга в чересчур крепких объятиях, Реклама начертала на их могиле: «Здесь покоятся бессмертные останки трех необогов Кракка, Пуффа и Абля… Реклама, безутешная вдова одного из них, пользуется случаем дать объявление…» (р. 287).

Однако книга кончается не этим похоронно-рекламным объявлением, а эпилогом, где Карандаш и Перо продолжают выяснять отношения. Устами Пера авторы довольно откровенно перечисляют недостатки книги. Перо пеняет Карандашу:

безголовой дамы сопровождалось надписью «Все хорошо»; впрочем, та дама вдобавок еще и держала в руках стакан вина, что делало ее еще более привлекательной [Мильчина 2016: 165].

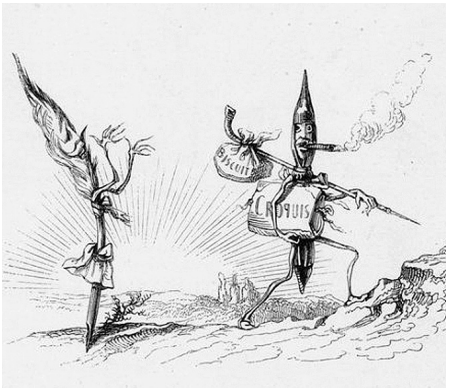
21 Подробнее об этой гравюре см.: [Preiss 2012: 64—65].

22 Тут кстати напомнить, что и само слово *réclame*, только с конца 1830-х годов употреблявшееся в значении «расхваливание некоего товара», первоначально означало *слово*, которое печатали внизу страницы и повторяли в начале следующей, чтобы привлечь внимание корректора или переплетчика и помочь им не перепутать порядок страниц.

> Вы отодвинули меня на второй план, вы посягнули на основополагающие законы литературы и промахнулись. Вы сочли, что довольно иметь воображение, чтобы нравиться, быть изобретательным, чтобы забавлять: вы жестоко просчитались. Публика жаждет романа; разве вы ей его дали? Вы безжалостно обкорнали мои описания, вы выбросили всех моих персонажей; вы отказались от происшествий, эпизодов, перипетий; всем правил рисунок — что ж, результат не заставил себя ждать. <...> Все парижские Перья... упрекают вас в том, что вы темны, монотонны, понятны не больше иероглифа. <...> Они прибавляют, что вы не более чем сатирик, хотя желали быть философом, что вы отпускаете неудачные шутки, хотя желали быть остроумным, что вы ничего не уважаете, что большая часть ваших рисунков — просто-напросто логогрифы (p. 289).

Впрочем, это скорее то, что в риторике называлось *captatio benevolentiae*. Пожалуй, гораздо адекватнее авторскую точку зрения выражает вступающий в разговор в самом конце арбитр — Перочинный нож, который говорит: зачем же ругать самим себя?! — и заставляет Карандаша и Перо произнести хором: «Клянусь, что “Иной мир”» — шедевр!» (p. 292).

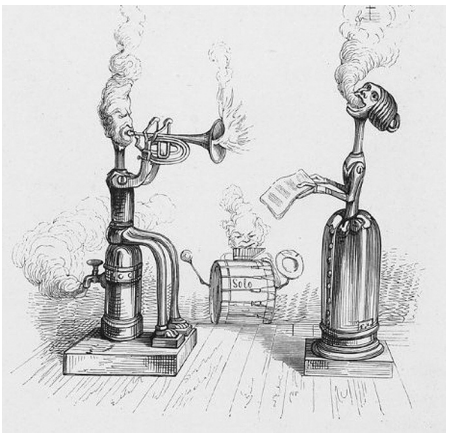
«Иной мир» в самом деле шедевр — но не благодаря своему тексту. Перо, как это и было предсказано на гравюре в конце пролога (ил. 10), отомстило дерзкому Карандашу, причем дважды: во-первых, тем, что у большей части рисунков словесная природа, а во-вторых, резким несоответствием словесного текста книги ее изобразительному ряду.



Ил. 10 (p. 8).

Рисунки Гранвиля в самом деле революционные, фантастические и сильно опередившие свое время (не случайно ими восхищались сюрреалисты и вообще представители авангарда [Garcin 1948; 1970; Le Men 2011]). Но текст, их сопровождающий, совершенно не соответствует подобному новаторству. Это вполне традиционное сатирически-юмористическое письмо, каким к этому времени уже была написана как минимум сотня книжечек в жанре «физиологий», не говоря уже о многочисленной газетной очерковой продукции. По точному определению современного биографа Гранвиля, текст Делора передает мысль художника «порой весело и ярко, но порой заурядно и вульгарно. <...> Дерзости пластических изобретений противостоит морализм консервативных речей, осуждающих современные новшества» [Renonciat 1985: 230, 253], причем, судя по сохранившимся черновикам, ответственность за это лежит не только на Делоре, но и на самом Гранвиле. Это сознавали даже самые большие поклонники гранвилевского таланта. Издатель Ж.-Ж. Дюбоше 24 января 1841 года писал своему кузену, швейцарскому художнику Тёпферу:

> Наделенный замечательным природным умом, воображением, проницательностью и даже глубиной, Гранвиль проигрывает, когда берется за перо. Всегда четкий и ясный в разговоре, на письме он становится смутен, темен и зауряден (цит. по: [Kaenel 2005: 282]).



Ил. 11 (р. 20).

Рисунки опередили время, текст же остался ему верен.

Приведу несколько примеров, свидетельствующих о том, что текст «Иного мира» теснейшим образом связан с сатирической нравоописательной литературой своего времени и ничуть не оригинален. Революция растений против человека под водительством Чертополоха, призывающего: «Настал момент вырвать заступ, топор и серп из рук наших вечных угнетателей» (р. 61), — не более чем перенос в царство растений того бунта животных против господства человека, который сделан «рамкой» в книге «Сцены частной и общественной жизни животных» (1842), хорошо известной Гранвилю, потому что именно ему принадлежат все иллюстрации к ней. А фантастический бал, на котором «юная овечка вальсирует с пожившей пантерой», а лис нежно глядит на курицу (р. 38), — повтор пародии на фурьеристские утопические теории (создание всеобщей гармонии на основе удовлетворенных влечений) в одном из рассказов «Сцен», носящем название «Жизнь и философические мнения Пингвина». Там путешественникам предстает следующая картина: «...самые лучшие кормилицы выходят из превосходных Лисиц и сострадательных Куниц, а порой и из поживших Ужей, чья тяга к яйцам, хоть разбитым, хоть еще целым, не подлежит сомнению», а «Ягнята ради того, чтобы бедные Волки не умерли с голоду, с радостью запрыгивают им в пасть[23]. Сказанное относится и к уже упоминавшемуся «паровому концерту». Графическая «реализация» словесного образа фантастична и оригинальна (ил. 11), но сам этот образ — плоть от плоти литературы своего времени, когда паровые двигатели еще оставались новинкой и в самых разных текстах возникало метафорическое обозначение некоей интеллектуальной деятельности как производящейся «на пару»[24].

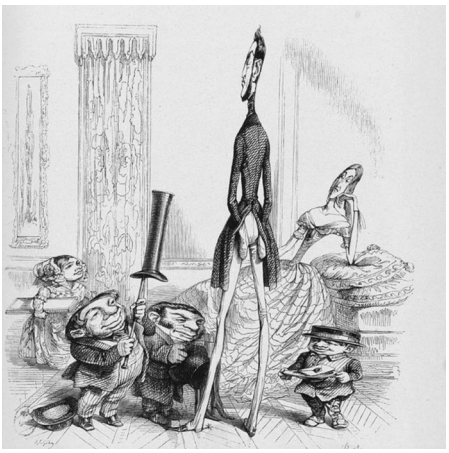
А женитьба Пуфа на Рекламе — не более чем «творческая переработка» обозрения Варена, Кармуша и Юара «Пуф» (1838), где у буржуа Пуфа есть две дочери на выданье: Blague[25] и Réclame, и он их готов выдать за автора лучшего пуфа, то есть рекламной выдумки (замечу, что Реклама в пьесе, точно так же, как на рисунке Гранвиля, является в платье с названиями газет вместо цветов). Да и сам Пуф, как уже было сказано выше, не кто иной, как ближайший родственник Робера Макера, мастера пускать пыль в глаза эффектной рекламой;

23 Сцены частной и общественной жизни животных. С. 570.

24 См., например, о «переводчиках, работающих на пару?»: *Лагранж Э. де.* Переводчики / Пер. с фр. и примеч. В.А. Мильчиной // Топосы Наталии Автономовой. К юбилею. М.: Политическая энциклопедия, 2015. С. 567, — или образ «парового правительства» в пятом выпуске «Фантастического обозрения» А. де Мюссе (7 марта 1831 года): *Мюссе А. де.* Избранные произведения. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1957. С. 494; пер. Т.Ю. Хмельницкой.

25 Труднопереводимое французское понятие, сегодня означающее шутку, анекдот, а в XIX веке использовавшееся для обозначения глумливого вранья (см.: [Мильчина 2019: 195—196]).

эти его свойства к 1844 году были уже запечатлены в словесной и графической форме в книге «Сто и один Робер Макер» (1839) с рисунками Домье и текстами Ш. Филипона, М. Алуа и Л. Юара[26].



Ил. 12 (p. 162).



Ил. 13 (p. 71).

Графические фантазии Гранвиля эффектны и неожиданны; но словесное их оформление зачастую предсказуемо и банально; так, все гравюры главы «Большие и малые» обыгрывают разницу между большими (вытянутыми) и малыми (сплющенными) людьми очень изящно и тонко (ил. 12), текст же этой главы — описание общества, где большие (аристократы) презирают и угнетают малых (простой народ) — ни тонкостью, ни оригинальностью не блещет, что признаёт и сам автор, отказывающийся «соперничать с 872 философами, сочинившими фолианты о равенстве и неравенстве» (p. 162).

А пояснением к эффектнейшей гравюре-синекдохе, где по городским улицам в качестве живой рекламы «прогуливаются сапоги в шляпах, а трости с высоко поднятой головой ведут под руку капоты» (p. 70; ил. 13; русский читатель при этом не может не вспомнить гоголевский «Невский проспект») служит вполне традиционное обличение рекламных ухищрений «портных, шляпников, сапожников, модисток, которые отыскали способ обойтись без человека, служившего им живой вывеской» (ibid.).

Автор новейшей статьи обосновывает очень любопытную идею о том, что описания наркотических видений под влиянием гашиша в фельетоне Теофиля Готье в газете «Пресса» 10 июля 1843 года были сделаны под влиянием рисунков Гранвиля из вышедших незадолго до этого 14-го и 15-го выпусков «Иного мира», где Аблю сходные видения являются вследствие выпитого им «любовного напитка»; характерно, однако, что в этом случае Готье поддался влиянию не текста, сочиненного под руководством Гранвиля, а созданных им изображений [Baridon 2019].

Гранвиль хотел изобразить небывалый, «иной» мир, подчиняющийся только фантазии Карандаша; однако описанный традиционными приемами сатирической нравоописательной прозы, этот мир утратил большую часть своей «инаковости».

---

26 Перевод нескольких очерков из этой книги был опубликован в 2022 году на сайте «Gorky.media»; см., например: https://gorky.media/fragments/kak-obrabotat-izbiratelya-i-nakormit-mir/; https://gorky.media/fragments/kak-zastrahovat-vozlyublennuyu-i-otkryt-brachnoe-agentstvo/ (дата обращения: 16.07.2023).

В результате получился, согласно характерной описке, допущенной Бодлером в статье «О некоторых французских карикатуристах», не «Иной мир», а «Мир наизнанку»: в обычном мире Лувр, а в «ином мире» Лувр марионеток; в обычном мире Юная Франция[27], а в ином мире Юный Китай; в обычном мире оркестр, а в ином мире — оркестр паровой; в обычном мире парижские Елисейские Поля с их ярмарочными забавами, а в ином мире — те же Елисейские Поля с теми же забавами, только забавляются великие люди, давно отошедшие в мир иной.

Гранвиль доказал, что графический рассказ Карандаша о путешествиях в царство воображения может быть эффектным и оригинальным; но словесный рассказ об этих путешествиях, который Карандаш «продиктовал» Перу, оригинальностью не отличается. Гранвилевский «Иной мир» нарисован новаторским Карандашом, но описан он Пером в высшей степени традиционным. Карандаш воспарил в возвышенную сферу ни на что не похожих фантазий, но Перо возвратило его на грешную землю.

Библиография / References

[Мильчина 2016] — *Мильчина В.А.* Имена парижских улиц. Путеводитель по названиям. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(*Milchina V.A.* Imena parizhskikh ulits. Putevoditel' po nazvaniyam. Moscow, 2016.)

[Мильчина 2019] — *Мильчина В.А.* Парижане о себе и своем городе: «Париж, или Книга Ста и одного» (1831—1834). М.: Дело, 2019.

(*Milchina V.A.* Parizhane o sebe i svoem gorode: "Parizh, ili Kniga Sta i odnogo" (1831—1834). Moscow, 2019.)

[Мильчина 2021а] — *Мильчина В.А.* Жизнь и приключения саркастического бандита (рец. на кн.: Lemaire M. Robert Macaire. La construction d'un mythe. Paris, 2018) // Новое литературное обозрение. 2021. № 167. С. 332—338.

(*Milchina V.A.* Zhizn' i priklyucheniya sarkasticheskogo bandita (rets. na kn.: Lemaire M. Robert Macaire. La construction d'un mythe. Paris, 2018) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2021. No. 167. P. 332—338.)

[Мильчина 2021б] — *Мильчина В.А.* Пьеса о чтении романа в подарок исследователю пьес (Анри Монье. «Роман в привратницкой») // Ad virum illustrem. К 70-летию Михаила Леонидовича Андреева. М.: Издательский дом «Дело», 2021. С. 404—440.

(*Mil'china V.A.* P'yesa o chtenii romana v podarok issledovatelyu p'yes (Anri Mon'ye. "Roman v privratnitskoy') // Ad virum illustrem. K 70-letiyu Mikhaila Leonidovicha Andreeva. Moscow, 2021. P. 404—440.)

[Мильчина 2021в] — *Мильчина В.А.* «И вечные французы...»: Одиннадцать статей из истории французской и русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

(*Milchina V.A.* "I vechnye frantsuzy…": Odinnadtsat' statey iz istorii frantsuzskoy i russkoy literatury. Moscow, 2021.)

[Baridon 2019] — *Baridon L.* Quand l'image parodie le texte: Grandville et le visuel de la satire // L'Image railleuse: La satire visuelle du XVIII[e] siècle à nos jours / Éd. de L. Baridon, F. Desbuissons. Nouvelle éd. [en ligne]. Paris: Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2019 (https://books.openedition.org/inha/8277 (дата обращения: 16.07.2023)).

[Ceuleers 2011] — *Ceuleers J.* Aspects d'*Un autre monde* de Grandville // Grandville, *Un autre monde.* Les dessins et les secrets. Anvers; Paris: Pandora et Les Éditions de l'amateur, 2011. P. 39—57.

27 О различных смыслах этого выражения см.: [Мильчина 2021в: 108—109].

[Diaz 2020] — *Diaz J.-L.* La «littérature pittoresque» en procès (1833—1844) // Fabula. Les colloques. Littérature, image, périodicité (XVIIe—XIXe siècles). 09.02.2020 (https://www.fabula.org/colloques/document6449.php#bodyftn26 (дата обращения: 16.07.2023)).

[Garcin 1948] — *Garcin L.* Grandville visionnaire, surréaliste, expréssioniste // Gazette des beaux-arts. 1948. Décembre. P. 439—446.

[Garcin 1970] — *Garcin L.J.-J.* Grandville: révolutionnaire et précurseur de l'art du mouvement. Paris: Losfeld, 1970.

[Grojnovski 2010] — *Grojnovski D.* Grandville et l'invention d'un autre monde // Grandville. Un autre monde / Éd. de D. Grojnovski. Paris: Classiques Garnier, 2010. P. VII—XXIV..

[Kaenel 1984] — *Kaenel Ph.* Autour de J.-J. Grandville: les conditions de production socio-professionnelles du livre illustré romantique // Romantisme. 1984. n° 43. P. 45—62.

[Kaenel 2005] — *Kaenel Ph.* Métier d'illustrateur. Rodolphe Töpfer, J.-J. Grandville, Gustave Doré. 2e éd. Droz: Genève, 2005.

[Le Men 2011] — *Le Men S.* Le jongleur de mondes. Les dessins pour *Un autre monde* de Grandville // Grandville, *Un autre monde.* Les dessins et les secrets. Anvers et Paris: Pandora et Les Éditions de l'amateur, 2011. P. 7—37 (http://www.koregos.org/fr/segolene-le-men-le-[jongleur-de-mondes/ (дата обращения: 16.07.2023)).

[Preiss 2012] — *Preiss N.* Un autre monde, ou «puff, Paf!»: une révolution à l'œil? // Romantisme. 2012. n°155. P. 51—69.

[Renonciat 1985] — *Renonciat A.* La vie et l'œuvre de J.-J. Grandville. Paris: ACR Éditions, 1985.

[Thérenty 2004] — *Thérenty M.-È.* Le puffisme littéraire. Sur les steeple-chases romanesques au XIXe siècle // Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle? / Éd. de C. Saminadayar-Perrin. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004. P. 221—234 (https://books.openedition.org/puse/2863 (дата обращения: 16.07.2023)).

[Thérenty 2021] — *Thérenty M.-È.* La plume, le crayon et le canif. Auctorialité et autorité dans «Scènes de la vie privée et publique des animaux» // Image, autorité, auctorialité du Moyen Âge au XX siècle / Éd. de C. Pascal, M.-È. Thérenty, T. Tran. Paris: Classiques Garnier, 2021. P. 247—267.

[Yousif 2016] — *Yousif K.* Balzac, Grandville, and the Rise of Book Illustration. London; New York: Routledge, 2016.

Анкета

Русская литература и империализм

Анна Герасимова (*Рурский университет Бохума*)

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Мой основной фокус исследований — это реакции читателей на тексты, анализ их восприятия. Поэтому вопросы имперскости я тоже буду рассматривать с этой позиции, и речь пойдет об описании представлений современных людей, читающих книги об империи.

В целом взаимодействие современных читателей с постколониальной и имперской проблематикой можно поделить на два типа, в значительной мере отличающиеся друг от друга.

Первый тип — реакции на литературу традиционного (образовательного) канона. Здесь мы можем иметь дело в том числе с классическими примерами чтения контрапунктом[1].

Один из них довольно полно совпадает с идеей Хоми Бхабхи о том, что постколониальное гибридное пространство представляет собой конструкцию, которая создается персонажами, находящимися на его периферии — субалтернами, женщинами, мигрантами, меньшинствами[2]. Любое переосмысление канона и входящих в него авторов связано с периферийными фигурами самих текстов и «литературного быта». Для того чтобы расшатать структуру канона, обусловленную империей, читателям нужен *другой голос*, своего рода оппозиционный лидер. В случае такой бурно обсуждаемой фигуры, как Лев Толстой, читатели довольно часто ссылаются на дневники его жены, говоря, что они позволяют подвергнуть сомнению все, чему их учили в школе.

---

1 *Саид Э.В.* Культура и империализм / Пер. с англ. А.В. Говорунова. СПб.: Владимир Даль, 2012. С. 146—349.

2 *Баба Х.* ДиссемиНация: время, повествование и края современной нации // Синий диван. 2005. № 6. С. 68—118.

Другой яркий пример — рассказы Бунина[3]. Читатели практически всегда переходят на точку зрения его героинь, разворачивая сами тексты так, как им кажется уместнее сейчас. Это означает, что присутствующий в повествовании немолодой мужчина, облеченный властью (то есть представитель империи), становится осуждаемой стороной и тем самым замещает позицию субалтерна, а право голоса и право на свою правду получает женщина, причем это не столько героиня Бунина, сколько вселившаяся в нее современная читательница. Таким образом, обсуждение рассказа «Легкое дыхание», где кульминацию сюжета заметная часть читателей считает изнасилованием, становится похоже на прения в суде.

Второй тип, несколько более разнообразный, — это реакции на имперскую тему в современной, главным образом жанровой, литературе. Ее жанровые конвенции, особенно если это литература с фантастическими допущениями, часто предполагают подробное описание мира и государственного устройства, причем чаще всего это монархия с тенденцией к внешней экспансии. Иными словами, авторы и читатели постоянно имеют дело с империями.

Автор такого романа, как правило, не может выдумать то, чего он не видел в реальности (с этим связаны многочисленные претензии русскоязычных читателей, например, к трилогии «Голодные игры», — они оправданно считают, что тоталитарное государство не может быть устроено таким образом[4]), и его опора — реальные примеры, обычно из школьного курса истории с соответствующей теоретической рамкой, и некоторый корпус художественных текстов того же жанра.

Читатели, в свою очередь, потребляют довольно много литературы в одном жанре и тем самым знакомы с жанровыми конвенциями очень хорошо (часто — даже лучше автора). Поэтому они подходят к новому тексту в привычном жанре критически. Таким образом, фантастические романы могут послужить бэкграундом для наблюдения за тем, как читатели осмысляют империи.

«Вымышленные империи» бывают двух основных видов: прямые деривaты земных (как правило, Российской империи) и не имеющие полных аналогов в исторической реальности. Но реагируют на них обычно одинаково, с точки зрения имперской структуры: читатели ищут, когда и при каких условиях там может произойти революция. Чаще всего они приходят к выводу, что она не происходит только в силу авторского произвола. Уязвимые места в империи — прежде всего знакомые по школьной истории (шарфик и табакерка). Встречаются и более тонкие варианты: читатель, столкнувшись в любовно-фантастическом романе с алмазными разработками, принадлежащими одной из сторон конфликта, разъясняет, что при таких условиях их бы уже давно подмяла под себя центральная власть.

Применительно к вымышленным империям метафора имперского начала как мужского, а колониального как женского почти всегда отмечается читателями как что-то негативное: для них это однозначно мечты о нападении на того, кто не сопротивляется: «…за трапезой обсуждают перспективы покоре-

3 Реже в подобной конструкции выступает Куприн (обычно «Гранатовый браслет», иногда «Олеся»).

4 Насколько я могу судить, Сьюзен Коллинз, автор трилогии, обрабатывает мотив, являющийся завязкой мифа о Минотавре: семь юношей и девушек отправляются в Кносский дворец, чтобы быть принесенными в жертву (см. об этом, например: *Mills S.* Classical Elements and Mythological Archetypes in *The Hunger Games* // New Voices in Classical Reception Studies. 2015. Iss. 10. P. 56—64).

ния Семиречья. Отец полагает, что страна сама с радостью отдастся Империи, как очарованная опытным ловеласом юная дева…»[5]

Читатели весьма прозорливо замечают: те, кто пишет дериваты Российской империи, обычно просто мечтают о том, чтобы попасть туда, и верибельность мечты совершенно не важна — скорее всего, авторы просто оказались бы там крепостными.

Однако для приятного фантазирования есть свои границы: если автор, например, описывает диктатуру, массовые расстрелы, при этом постулируя благотворность вымышленного строя, читатели однозначно это осуждают. Равно как и сословную мораль в обществе, близком к современному. Однако само право описывать империи, в том числе неверибельные и подчиненные лишь авторскому произволу, не оспаривается.

Вообще читатели воспринимают имперский антураж скорее удовлетворительно: для них использование собственно монархической атрибутики, описание жизни при дворе — повод применить suspension of disbelief, что-то вроде игры: «Давай играть, как будто мы короли-и-королевы».

Еще одна деталь: в рассуждениях об империях — дериватах Российской империи, — читатели очень часто и довольно точно воспроизводят дискурс «внутренней колонизации»[6], формулируя как общее место для литературы классического канона идею «в России два народа — образованный класс и необразованный народ, и понимание между ними невозможно». Образованный класс сталкивается с сопротивлением и часто ненавистью со стороны необразованного, приходя к идее, что с этими «низшими» можно только кнутом, иначе они не понимают. Попытки перейти от представлений о чуждости народа (читателям известно о деятельности Льва Толстого) успехом так и не увенчиваются. Читатели уверены, что сами оказались бы в империи на позиции внутренних субалтернов, и это укрепляет их в таком убеждении.

Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй?

Собственно, это один из наиболее волнующих читателей вопросов — чем российская литература эпохи империи (в основном с этой точки зрения рассматривается Российская империя, СССР — реже) отличается от других имперских литератур. За неимением места я не буду приводить обширных цитат, но мне встречалось обсуждение того, почему в «великой русской литературе» (так именуется литература школьного канона XIX века, она же «классика») не встречается комплиментарное изображение буржуа, в отличие от литературы Великобритании и Франции.

Читатели формулируют ответ так: русская литература — дворянская, класс буржуа сложился поздно и не имел платежеспособного спроса. Традиционный же маленький человек — не субститут европейского буржуа, он страдает, а не честно выполняет свою работу и рад этому[7].

---

5 https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=770600#p770600 (дата обращения: 27.07.2023).

6 *Эткинд А.* Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

7 В качестве такого персонажа приводится Лиза Кеню из романа Золя «Чрево Парижа».

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

Современную литературу за пределами жанровой (иногда и жанровую тоже) читатели оценивают как менее имперскую. В частности, в цитированном выше обсуждении читатели приводят в качестве примера текста, описывающего жизнь простого горожанина (=буржуа), роман Алексея Сальникова «Петровы в гриппе и вокруг него». С их точки зрения, это говорит о том, что русская литература развивается в нужном направлении.

Впрочем, в том же обсуждении читатели припоминают некоторых авторов, которые все же описывали буржуа, но не попали в канон вовсе[8] либо оказались на его периферии, как Писемский или Лесков. К тому же информанты неоднократно замечают, что «горожане, живущие своим трудом» почти всегда находятся на периферии повествования (в качестве примера часто приводится Разумихин)[9].

Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем — помешать изучению литературы и ее прошлого?

Из своей позиции исследователя чтения я могу заметить вот что: читатели могут весьма уверенно разбираться в устройстве империй, но считают их главным образом примером того, «как не надо».

Если судить по их высказываниям о вымышленных империях фантастической литературы, то чаще всего читатели приходят к выводу, который примерно можно сформулировать как «империя — это ответственность». На суверене лежит огромный груз обязательств, которыми он не может пренебрегать, и редко какой автор в состоянии их описать достаточно достоверно: «Как подсказывает опыт Луи XVI и Николая II, при неумном монархе умные министры долго не задерживаются, потому как для начала надо хотя бы признать собственную беспомощность, а с этим у многих проблемы»[10].

Институциональное историческое образование, хотя бы на уровне школы, сильно сказывается на читательском восприятии империй и их развития. Восстания рассматриваются в рамке учебника истории — «предпосылки — ход — результаты», — а любым империям подыскиваются исторические аналоги (что хорошо видно из цитаты выше: речь в ней идет о вымышленном королевстве в любовно-фантастическом романе).

Из моего непосредственного опыта наблюдений могу сказать, что использование, хоть и не всегда осознанное, инструментов постколониальной теории как раз служит для читателей подспорьем для поиска новых смыслов, расшатывания канона и создания новых прочтений. Эдвард Саид писал: «Моя

8 Один из участников обсуждения не просто вспомнил Лейкина, но и процитировал критический отзыв о нем Некрасова.

9 Веру Павловну тоже упоминают, но сам роман считают фантастическим, а значит, для ответа на вопрос неподходящим.

10 https://holywarsoo.net/viewtopic.php?pid=3405901#p3405901 (дата обращения: 27.07.2023).

позиция в контрапунктическом чтении состоит в том, чтобы подчеркивать дизъюнкции, а не затушевывать или преуменьшать их»[11]. Собственно, читатели занимаются именно этим.

Когда же им дают этот инструмент в руки, собственно, часто получаются хрестоматийные постколониальные тексты вроде «Антуанетты».

Евгений Добренко (*Венецианский университет*)

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Мыслить об искусстве и, шире, о культуре и политической репрезентации в категориях имперскости — характерная черта современного политического мышления. В особенности в той его наиболее актуальной части, которая определяется как identity politics. С одной стороны, это не целостный, не системный, не органический, но вполне односторонний подход к искусству, а именно политический подход, при котором, как кажется, эстетическое своеобразие отступает перед такими понятиями, как раса, этнос и национальность, либо религия или политическая аффилиация, либо гендер и сексуальная ориентация, либо факторы социального характера, такие как происхождение или класс. С другой стороны, имперскость входит в число этих факторов в качестве интегрирующей категории, которая вмещает в себя историю и географию, политику и этнографию, социальные аспекты, а также оперирует целым пучком понятий, многие из которых (хотя далеко не все!) весьма продуктивны и пришли из постколониальной теории, дисциплины, которая весьма интенсивно развивается в последние полвека.

Как бы то ни было, понятие имперскости всегда апеллирует к сфере идентичности. И это делает его, как мне представляется, во многих отношениях весьма полезным и приложимым на разных уровнях. Не только на политическом, социальном или функционально-идеологическом, но и на эстетическом. Применение понятия имперскости не ограничивается теми случаями, когда этот аспект тематизирован, как в «Клеветникам России» Пушкина, «Скифах» Блока или «На независимость Украины» Бродского (обращаюсь к этим примерам потому лишь, что они на слуху). Оно много шире. Поэтому, отвечая на вопрос: «Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским?», — я бы сказал, что имеется в виду та сторона литературного произведения (и литературы в целом), которая связана с идентичностью. Имея в виду, что литература прямо связана с такими национально-образующими факторами, как национальный язык, национальная история, фольклор и мифология, историческая память, сфера воображаемого и т.д., она оказывается одной из главных платформ актуальной повестки. В связи с переживаемым Россией острым кризисом национальной идентичности, приступом имперской ностальгии, фрустрацией от неспособности создать современное национальное госу-

11 *Саид Э.В.* Культура и империализм. С. 305—306.

дарство, обращение к таким понятиям, как имперскость, становится не только обоснованным, но неизбежным.

Из этого следует ответ и на последний вопрос: нет, одно и то же произведение не может в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть. Скажем, перечисленные мною выше произведения русских поэтов-классиков остаются имперскими так же, как, скажем, «Кобзарь» останется антиколониальным произведением при любом раскладе. Это особый ракурс, особое измерение. В ином измерении эти произведения не меняют своего идеологического наполнения. Просто при одном освещении видно одно, при другом высвечено совсем другое. Но от того, что мы перестаем видеть то, что отошло в тень при ином освещении, оно не меняет своего содержания. Все зависит от того, под каким углом и с какой конечной целью обращаемся мы к литературе.

Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем помешать изучению литературы и ее прошлого?

Как было сказано выше, тема имперскости в немалой степени — продукт политической идеологии. То, что имеет идеологические основания, далеко не всегда бывает научно продуктивным. Это относится и к постколониальным исследованиям, неразрывно связанным с политикой идентичности. Идеология толкает исследователя на принятие постколониальной методологии в качестве политического инструментария. В этом случае она толкает к использованию литературы в политическом активизме, где текст — лишь аргумент, а анализ — лишь способ максимально эффективного продвижения определенной политической повестки. Однако, если подходить к постколониальной методологии критически и отбирать из этих категорий и инструментов те, что продуктивны в строго научном плане, категориальный аппарат исследований империи позволяет глубже понять не только концептуальные аспекты литературного текста, но и его образность, стилевые особенности, вписанность в традицию, снять многие дисциплинарные ограничения.

Категориальный аппарат исследований империи позволяет увидеть основную драму, основной сюжет имперского культурного производства: каждая национальная литература стремится к уникальности, каждая заточена на партикуляризм, на самобытность, в которой нация раскрывает свою уникальность. Империя, напротив, стремится к тому, чтобы каждая культура была прозрачна, легко проницаема и готова к конвергенции. Имперский ракурс позволяет понять, как происходит переорганизация, перебалансировка этих полюсов. Он выводит нас к основным социальным и политическим функциям литературы как института культуры и, шире, — нации, национального строительства.

Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй?

Я бы поставил вопрос иначе. Она имеет *иной* имперский характер, чем литературы других империй. Он особенный не в том смысле, что он особенно имперский, но в том, что он именно *другой*. И об этом стоит думать и стоит в этом разбираться. Специфика Российской империи состоит в особенном характере

встроенности имперского проекта в российскую государственность. И здесь Россия (и соответственно, Российская империя) уникальна.

На протяжении многих лет я читал вначале американским, а потом британским студентам вводный курс в историю русской культуры. Его я всегда начинал с афоризма одного из ведущих британских историков России Джеффри Хоскинга и просил студентов хорошо подумать о нем: «Britain *had* an empire, but Russia *was* an empire»[12]. И в самом деле, едва ли не все европейские страны *имели* империю — Британия и Испания, Италия и Франция, Португалия и Голландия... И не только в Европе — Япония, Китай, Персия... Но что их отличает от России, так это то, что они *имели* империи. Иначе говоря, они существовали и *без империй*. Италия прекрасно существовала до и после Ливии, Франция — до и после Алжира, Португалия — до и после Бразилии и т.д. Эти страны имели/имеют свою идентичность, свою культуру, свою долгую историю, в которой империя была лишь эпизодом (иногда долее долгим, иногда менее, но в сознании современных европейских народов всегда постыдным).

В России это был/есть не эпизод. Ее до империи просто не существовало. Современная Россия родилась не из погибшей Киевской Руси, как учили в советской школе (та страна исчезла навеки, распавшись, как какая-нибудь Ассирия), а из Московии, переименованной в Россию Петром, из разложившейся монгольской империи, в старые территориальные мехи которой она залила новое вино. Просто если Орда шла на Запад, Россия все это полое пространство заняла, идя в обратном направлении, на Восток. Словом, Россия родилась как империя. Она ею исторически была, и без нее никогда не существовала. Естественно, это отразилось на характере этой империи и на том, что она никак не может модернизироваться в нормальное национальное государство.

Могла ли эта интимная связь российской имперскости с российской государственностью не отразиться в русской литературе, которая сама была частью государственного строительства и имплементирована в России Петром как часть государственного же модернизационного проекта вместе с другими западными нововведениями, типа европейских париков и камзолов? Литература эта была институционально связана с государством. Ее особый статус был закреплен в литературоцентричности русской культуры, где она выступала единственной трибуной общественной мысли. Поэтому имперская тема была неотрывна в ней от темы государственной с момента рождения в XVIII веке.

Советская эпоха привнесла в прежний имперский миф мессианско-коммунистические мотивы, окрасила его в новые цвета. Достаточно сравнить петербургский текст, произведенный русской литературой, с московским текстом, произведенным уже советской литературой, чтобы увидеть как отличия, так и преемственность. Преемственность состояла в культивируемой великодержавности. Достаточно вспомнить несметное число советских текстов, восславлявших «советскую нашу державу», или советский гимн, который в первых же двух строках объяснял имперскую природу этого государства: «Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки Великая Русь». Отличия также вполне очевидны: коммунистический свет с Востока все больше окрашивал

12 *Hosking G.* Russia: People and Empire 1552—1917. Cambridge: Harvard UP, 1997. P. 41.

прежний имперский экспансионизм, питал желание «дойти до Ганга» и «умереть в боях… чтоб от Японии до Англии сияла Родина моя».

Как бы то ни было, русская литература формировала и формирует русское/советское/российское национальное самосознание. Это сознание, как показал опыт последнего года, пропитано имперскостью. Нет поэтому сомнений в том, что русская литература уже в силу своего статуса играла и играет существенную роль в формировании имперского воображаемого населения Российской империи — Советского Союза — Российской Федерации.

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

Итак, Россия — литературоцентричная империя. С одной стороны, литературоцентризм характерен для культур, где отсутствует иная трибуна, кроме литературы, — нет ни сложившегося гражданского общества, ни демократических институтов, ни представительства, ни свободы слова. В этих условиях вопросы политики, истории, философии, культуры, социальные и национальные вопросы и даже экономические и военные могут обсуждаться главным образом (а порой — и только) через литературу как единственно возможную платформу. С другой стороны, литературоцентризм характерен для субалтерных культур. В силу невидимости и угнетенности подчиненных групп они могут только через литературу поднимать и обсуждать вопросы своего политического статуса, национальной идентичности, истории, языка и культуры. В большинстве традиционных имперских культур действовал только второй фактор. В России сложилась уникальная ситуация — оба фактора оказались задействованными и находились в прямом и тесном взаимодействии. В обоих случаях литература выполняла важную компенсаторную функцию — давала маргинализированным слоям населения компенсацию за лишение их политического голоса.

Мне приходилось заниматься историей формирования литературного канона в советскую эпоху. Это был весьма динамичный процесс, особенно в 1920-е годы, когда марксистский социологизм был в силе и программы складывались под сильным влиянием Покровского и Переверзева, тема империи использовалась весьма активно вплоть до середины 1930-х годов (укажу, например, на книгу Анатолия Волкова «Поэзия русского империализма», 1935), когда прямой разговор о колониализме и империализме сменяется концепцией «наименьшего зла», а после войны происходит отказ и от этой концепции, и последующие четыре десятилетия доминирует концепция прогрессивности российского завоевания окраин.

На фоне этой смены представлений об империализме стали меняться и оценки. Следует также помнить, что имперскость — это не только тема экспансионизма и колониализма, но и ключ к легитимации самой природы режима — inherent imperialist — Российского государства. Иначе говоря, империя — это не только о захвате земель. Внутренняя колонизация не менее важный аспект русской имперскости, чем внешняя. Империя — это великодержавность, но это еще и державность. Это определенные представления о власти,

об истории, о человеческой природе. Это целая философия. И это уже непосредственно отражено в литературе. Это не некий корпус про- и антиимперских текстов (хотя есть и такие, но они маргинальные). Речь идет не столько о самом каноне (кто вошел — кто вышел), сколько об интерпретациях, которые сопровождали весь корпус русской классики — от Пушкина, Лермонтова и Гоголя до Достоевского и Толстого.

В советское время влияние русской литературы на национальные литературы СССР было значительно и разнообразно и выходило далеко за пределы того, на что обычно обращают внимание — например, на внедрение в них конвенций русского эпического романа, толстовского психологизма, стилевого и тематического репертуара и институциональных форм, выработанных в русской литературной традиции. Было, однако, и куда более глубокое влияние на сам статус литературы и ее место национальном сознании. Литературоцентризм, присущий русской и советской культуре, формировал писателя — учителя жизни и едва ли не отца нации. Статус национального поэта, хранителя национального языка и традиции, пришедший из романтизма, расцвел на русской почве в XIX веке, в эпоху формирования русского национального сознания. Это сознание в условиях имперского строительства было пронизано имперскостью (русский универсализм, православный прозелитизм, миссионерство в отношении других народов империи и т.д.). Но если в XIX веке оно оказывало лишь минимальное влияние на только формирующиеся у большинства народов Российской империи национальные литературы, то в советскую эпоху оно оказалось определяющим: как старые, так и новые литературы форматировались по русскому литературному канону. В каждой из них воспроизводилась та же иерархия канона с непременной «вакансией поэта». В результате национальные писатели формировались как носители и выразители «национального духа», а сама романтическая традиция, отмиравшая в модернизме, оказалась законсервированной в воспроизводившей домодерную архаику советской литературной традиции и переданной ею по наследству всем литературам народов СССР. Ирония истории состоит в том, что основанная на русской традиции советская литература сама сформировала в республиках ту национальную литературную среду, которая при первом же дуновении либеральных перемен отторгла от себя имперскую опалубку. Как только нации и народности СССР начали выходить из состояния советского анабиоза, именно в этой среде, в которой в формативный советский период зарождалось национальное самосознание, они нашли опору и возможности для выражения своих национальных устремлений.

Владислав Соболев (*Санкт-Петербургский государственный университет*)

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Чем категориальный аппарат исследований империи может помочь, а чем помешать изучению литературы и ее прошлого?

Можно ли сказать, что литература Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, литературы Великобритании или других империй?

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной литературы? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной литературе что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

> Вообразите себе петербургское правительство, руководимое в своих предприятиях и действиях сознанием цивилизаторского назначения России! Для человека, сколько-нибудь знакомого с природою и с побуждениями наших правителей, одного такого представления достаточно, чтобы уморить его со смеху.
>
> *М.А. Бакунин (1873)*

Прежде всего хотелось бы подчеркнуть, что я не являюсь специалистом по русской литературе, но отчасти занимаюсь историей российской колониальной политики в отношении мира ислама, главным образом на основе туркестанских материалов. Поэтому заранее осознаю, что могу упускать из вида некоторые тексты, которые хорошо известны профессиональным литературоведам.

На мой взгляд, называть какое-либо произведение искусства «имперским» нецелесообразно, так как такая характеристика мало что объяснит или прояснит, но скорее только запутает ситуацию. Любой текст, написанный в империи и прошедший через имперскую цензуру, — имперский? Чтобы охарактеризовать что-либо как «имперское», необходимо было бы дать какое-то определение империи и имперскости. Дать такое определение весьма проблематично, так как и исторически, и синхронно существовали различные государства, которые назывались империями или претендовали на такой статус, однако существенно отличались друг от друга. Часто мы приписываем название империи тем государствам, которые сами себя так никогда не именовали. Например, римский император никогда не имел такого официального титула. Тем не менее, рассуждая об империи как типе государства, чаще всего указывают на некие признаки, которые в своей совокупности придают государству подобный статус. Часто эти признаки формулируют через оппозиции: метрополия — колонии; культурный (цивилизованный, «западный») центр — дикая (варварская, «восточная») окраина; обширная территория; многонациональность — государство-нация, идеократия — отсутствие государственной идеологии и пр., и пр. Эти и схожие оппозиции, на мой взгляд, позволяют говорить о колониальном тексте, колониальной литературе, так как понятия «колония» и «колониализм» сформулированы гораздо четче. И чаще всего, рассуждая об «империи», как раз и подчеркивают колониальный статус, неразвитость или угнетенность окраин, насильственное присоединение инокультурных регионов, навязывание доминирующей идеологии, языка, традиций. Все эти характеристики указывают на колониализм, в то время как империя чаще всего еще

подразумевает и особый тип государственной власти, сакральную легитимацию власти, особый тип бюрократии и социальных институтов.

Исходя из этого, на мой взгляд, правильнее говорить о колониальном тексте русской литературы, который часто не замечают. Один из авторов коллективной монографии «Россия — Средняя Азия» В.А. Иванов торопится заявить, что «примечательным... представляется отсутствие в русской литературе XIX — начала XX в. жанра колониального романа». Этот факт, по мнению исследователя, свидетельствует о том, что «проблемы "русский в Азии" для большей части общественного сознания не существовало»[13]. Тот же исследователь, ссылаясь на Б.С. Ерасова, пытается убедить читателя, что «Азией» интересовался лишь «тончайший слой общества», в то время как «просвещенные вестернизированные слои его концентрировали внимание на Западе», а «низы» общества и «часть официальных кругов самодержавия» ориентировались на духовное наследие Византии[14]. С другой стороны, согласно исследованиям, проведенным А.И. Рейтблатом, самым читаемым текстом всего XIX века был роман Н.Я. Зряхова «Битва русских с кабардинцами, или Прекрасная магометанка, умирающая на гробе своего супруга» (1840)[15]. Естественно, этот текст представляет собой лубочную литературу, тем не менее он пользовался популярностью не только в мещанской, но и в крестьянской среде, и сюжет его «замешан» совсем не на «западных» или византийских реалиях. О весьма широком проникновении «восточной» и «азиатской» проблематики свидетельствует и русская историческая песня XIX века, в которой широко отразились реалии русско-иранских и русско-турецких войн («Князь Цицианов под Эриванью», «Гудович и персидский шах» и др.)[16]. Уже в начале XX века огромной популярностью в русской крестьянской среде пользовалась народная песня «Трансвааль, страна моя, ты вся горишь в огне...»[17], отражавшая события англо-бурской войны 1899—1902 годов. Хорошо известно, что особый тип «внутреннего колониализма» в русской литературе предлагает рассмотреть А. Эткинд[18]. Здесь нет смысла открывать полемику по поводу своеобразия российского колониализма и его направленности, но даже если обратиться только к тем произведениям, в которых явно присутствуют некоторые ориенталистские штампы, можно ли их все отнести к колониальному дискурсу? На мой взгляд, нет, так как совсем не любой художественный текст, который появился в России в результате войны на Кавказе или присоединения Бессарабии, связан именно с той коллизией, которая ему присуща.

---

13 *Иванов В.А.* Русский вопрос в Туркестане (историографический миф и реальность) // Россия — Средняя Азия: В 2 т. Т. 1: Политика и ислам в конце XVIII — начале XIX вв. М.: Ленанд, 2011. С. 155—156.

14 Там же. С. 155.

15 *Рейтблат А.И.* Московская низовая книжность // Рейтблат А.И. Как Пушкин вышел в гении: Историко-социологические очерки о книжной культуре Пушкинской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 157—181.

16 См., например: Русская историческая песня / Вступ. статья, сост., примеч. Л.И. Емельянова. Л.: Советский писатель, 1990.

17 Текст песни имеет множество вариантов, в основе которых лежит стихотворение Галины Галиной (Глафиры Ринкс) «Бур и его сыновья» (1899).

18 *Эткинд А.* Бремя бритого человека, или Внутренняя колонизация России // Ab Imperio. 2002. № 1. С. 265—297; *Он же.* Внутренняя колонизация. Имперский опыт России / Авториз. пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Хотя нет четких критериев для выделения в западной литературе XIX—XX веков «колониального направления», общность тематики, топики, эйдологии, отчасти архитектоники ряда сочинений П. Лоти, Л. Жаколио, Л. Буссенара, К. Фаррера, Р. Хаггарда, Р. Киплинга и иных авторов оправдывает использование этого традиционного термина. В основе коллизии колониальных текстов — столкновение представителей наций, обитающих в отдаленных климатических зонах и обладающих чуждыми друг другу системами ценностей, культурными традициями, психологическими мотивировками поведения, социальным и бытовым укладом. Одна из этих наций — европейская — мыслит себя представительницей передовой цивилизации и стремится подчинить своим жизненным принципам другую нацию — туземную, в местах обитания которой происходит действие. Различия так велики, что при самом благоприятном стечении обстоятельств конфликты неизбежны. Чаще всего «колониальная» литература пропагандирует колонизацию, даже если автор симпатизирует туземцам, он невольно выражает европейский взгляд на вещи. Это не исключает разоблачения конкретных недостатков колониальной политики: критикуются те, кто порочит недостойным поведением «благородное» дело колонизации (например, у Фаррера), и колонизаторы-соперники (так, Жаколио противопоставляет зверствам англичан в Индии гуманную колонизаторскую миссию Франции, а Киплинг порицает русских и французов). В целом для «колониальных» текстов, обычно неоромантических, характерны экзотизм описаний, пейзажные и этнографические отступления, напряженная интрига, сильные несовпадения фабулы с сюжетом, эллиптичность повествования, схематизм характеров.

Романтические сочинения А.С. Пушкина, А.А. Бестужева, М.Ю. Лермонтова, в которых отражено время их пребывания или службы на Кавказе, на наш взгляд, могут быть рассмотрены как значимый источник колониального дискурса русской литературы. В самом деле, центральная тема поэмы Пушкина «Кавказский пленник» и многих стихотворений Лермонтова все-таки связана с мятущимся романтическим героем, для которого Кавказ и местные жители как «дети природы» могут быть легко заменены другими обстоятельствами, другой похожей сценой, перенесены в Средние века или в Античность. Тогда нужно было бы записать в имперский/колониальный текст и «На севере диком стоит одиноко...», и «Песню о купце Калашникове». Северная сосна противопоставлена восточной пальме, а главный антипод положительного персонажа в «Песне...» носит татарское имя Кирибеевич[19], и вообще, по всей видимости, мусульманин по рождению. Возможно, есть известные исключения (например, стихотворение «Спор» М.Ю. Лермонтова). И все-таки романтические произведения и травелоги первой половины — середины XIX века не могут быть названы «колониальной» литературой, так как порождены несколько иными историческими реалиями, хотя создали прочную основу для сюжетных линий колониального романа.

Примеры собственно колониального текста можно найти в литературе, посвященной завоеванию и советизации Туркестана в конце XIX века. В дореволюционной художественной литературе колониальная проблематика Туркестана представлена хотя и мало, но эффектно. Это прежде всего такие авторы,

19 То есть сын Кириба, ср. «Ашик-Кериб» у того же Лермонтова.

как Н.Н. Каразин и В.В. Верещагин, безусловно читаемые и известные отнюдь не только в тонкой интеллектуальной прослойке российского общества. В 1920—1930-х годах «туркестанская» тема разработана известными писателями: Н.С. Тихоновым, Вс.В. Ивановым, Б.А. Лавреневым, Л.М. Рейснер, С.Ф. Буданцевым, Л.М. Леоновым, П.А. Павленко, К.Г. Паустовским, Б.М. Лапиным и З. Хацревиным, В.А. Луговским. Именно в тот момент «приключенческие» (а фактически колониальные) книги были временно реабилитированы и писателей призвали дать публике «красного Стивенсона». Почти все перечисленные авторы свидетельствовали о своем увлечении «колониальной» литературой — Киплингом, Хаггардом, Фаррером. Н.С. Тихонов с симпатией упоминает Верещагина и Каразина; о последнем, сближая его романы с колониальными, писал и Павленко: «Его книги, как ни забиты они империалистической дребеденью, — прекрасный документ об Азии семидесятых годов... Он по возможности объективен и — забытый русский Киплинг — рисует людей Азии яркими красками»[20]. Изобразители Туркестана опирались также на отечественную традицию путевых заметок (прежде всего «Фрегат “Паллада”» И.А. Гончарова) и на литературу времен покорении Кавказа (интересны, наряду с повестями Лермонтова и Л.Н. Толстого, новеллы Я.П. Полонского, служившего чиновником в Тифлисе, еще не привыкшем к русским, в 1840-х годах). Замечательным колониальным романом мог бы стать «Последний из удэге» А.А. Фадеева, но роман остался незаконченным. Позволю привести только одну, но, помоему, весьма показательную цитату из романа ныне совершенно забытого писателя П.Г. Скосырева: «Дряхлый Восток без боя уходить не хотел. Приходилось толкать его, трепать, выслеживать и ежечасно быть на чеку. Дряхлый Восток носил чалму и рыдал на минаретах. Брал берданку и стрелял за дувалами. Продавал кишмиш и тянул чилим. На гарнизонной конференции требовал отправки домой. С белым платком выходил к басмачам. Таился, плакал, безумствовал, ревновал»[21]. Именно ситуация 1920-х — начала 1930-х годов дает максимальное количество колониальных текстов в русскоязычной литературе, и при этом появляющиеся тексты имеют прочную связь с традициями и сюжетами XIX века. Другое дело, что этот пласт русской (советской) литературы оказался забыт и не востребован. Политические изменения, прежде всего сворачивание политики «коренизации» в середине 1930-х годах и новые формы советизации, заставили советскую литературу в значительной степени изменить проблематику, а от некоторых сюжетов отказаться вовсе.

Что же касается понятий «империя» и «имперский», то их привлечение русской литературой происходило, как и в случае с некоторыми другими словами европейского происхождения, без понимания того, что же, собственно, они значат для России. Стремление *быть* «империей» до 1917 года, точно так же, как и стремление *не быть* ей после 1917 года, — это поиски эмансипации себя в Европе (или как «тоже Европы»), которые и по сей день свойственны многим странам постсоветского пространства.

---

20 *Павленко П.А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: ГИХЛ, 1955. С. 32.

21 *Скосырев П.Г.* Азиат. М.; Л.: ОГИЗ; Молодая гвардия, 1931. С. 143.

Иосиф *Бродский и имп*ерский текс*т в русской поэ*зии

Евгений Брейдо

Комментарий к стихам Бродского «На независимость Украины»

Eugene Breydo

Commentary on Brodsky's Poem "On the Independence of Ukraine"

Евгений Маркович Брейдо (независимый исследователь; кандидат филологических наук) genebreydo@yahoo.com.

Ключевые слова: русская литература, поэзия, стих, филология, стиховедение, Бродский, Парщиков, Энглунд, Украина, империя, история, имперский синдром в русской литературе

УДК: 801.631+801.653+82-1/29+82-121
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_223

В статье дается исторический и филологический комментарий к стихотворению Бродского «На независимость Украины». Основная задача исследования — показать, что перед нами не лирическое стихотворение, а небольшое драматургическое произведение, и мы слышим соответственно не голос автора или лирического героя, а множество разных голосов: современного шведа, осмысливающего уроки Полтавы, российского интеллигента, занятого по сути тем же самым с другой стороны, разного рода русских имперцев. Бродский показывает нам не собственное отношение к независимости Украины, а срез российского и отчасти даже шведского общества своего времени. Предлагаемая статья может послужить началом академической дискуссии об имперской составляющей в русской литературе и, шире, о роли империи в русской культуре.

Eugene Breydo (PhD; independent researcher) genebreydo@yahoo.com.

Key words: Russian literature, poetry, poem, verse, philology, metrics, Brodsky, Parshchikov, Englund, Ukraine, empire, history, imperial syndrome in Russian literature

UDC: 801.631+801.653+82-1/29+82-121
DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_223

This paper provides a historical and philological commentary on Brodsky's poem "On the independence of Ukraine". The main goal of the study is to show that this work is not a lyrical poem, but a small dramatic piece, and therefore, when we read it, we hear not the voice of the author or the lyrical hero, but many different voices: a modern Swede, rethinking the lessons of the Poltava battle, a Russian intellectual ironically engaged in the same contemplation, and various kinds of Russian imperialism supporters. Brodsky shows us not his own attitude towards the independence of Ukraine, but rather a cross-section of the Russian and partly even Swedish society of his time. The proposed paper can serve as the beginning of an academic discussion about the imperial component in Russian literature, and more broadly, about the role of empire in Russian culture.

Цель этой работы — предложить читателю необходимый исторический и филологический комментарий к стихотворению, ставшему в последние месяцы, через тридцать лет после написания, отчаянно злободневным. Хотя актуальность, безусловно, важна для судьбы текста, хочу все же увести его с полей политических баталий назад в область поэтического, откуда стихам, тем более таким ярким и сложным, как разбираемый опус, не пристало надолго отлучаться.

Стихотворение начинается словами: «Дорогой Карл Двенадцатый, сражение под Полтавой, / слава Богу, проиграно…»[1] Начало парадоксальное: с детства затверженная, звенящая в ушах пушкинская поэма, наоборот, про то, как важно было выиграть эту битву, как там все здорово вышло и, главное, как эта победа определила дальнейшую судьбу страны. Причем «Полтава» — текст настолько хрестоматийный, что даже не получится сказать, будто знаменитая поэма не приходила в голову автору при написании, а читателю при чтении этих стихов. Однако ритмических отсылок к пушкинскому четырехстопному ямбу здесь нет, близости же стихотворных строк без близости размеров или каких-то указаний на размер обычно не бывает. То есть Бродский не вступает в диалог с «Полтавой». Хотя пушкинское присутствие уже определено. К тому же в последней строке появляются слова «строчки из Александра», образующие с началом семантическую рамку. Но что означает это обращение и кто эти слова произносит? Кто ассоциирует себя со стороной, проигравшей Полтавскую баталию, почему этот проигрыш его радует и зачем сообщать о нем тому, кто ее, собственно, проиграл?

В 1988-м году вышла книга Петера Энглунда «Полтава. Рассказ о гибели одной армии». Речь в ней идет именно о Полтавской битве и о том, почему ее проигрыш в конечном итоге привел к созданию современной процветающей Швеции. Она быстро стала популярной, Бродский если и не читал ее, почти наверняка о ней слышал, например от своего шведского друга Бенгта Янгфельдта. По воспоминаниям того же Янгфельдта, с 1987 по 1992 год Бродский проводил в Швеции каждое лето [Янгфельдт 2012: 33—34], что увеличивает вероятность его знакомства с этим текстом. Во всяком случае, начало стихотворения полностью согласуется с основным посылом книги Энглунда.

Вот что пишет автор в предисловии к русскому изданию: «С точки зрения краткосрочных последствий само собой разумеется, что битва под Полтавой обернулась для шведов катастрофой, однако в долгосрочном плане она, как это ни парадоксально, принесла определенную пользу. В начале XVIII века Швеция вынуждена была тратить огромные средства на содержание военного сектора, который отнюдь не кажется чрезмерно раздутым, если учитывать реальную внешнюю угрозу с нескольких сторон, но который был тем не менее слишком тяжким бременем для хозяйства страны. Развал империи нанес удар по национальной гордости шведов, однако благодаря ему они избавились от этого бремени. И хотя реваншистские настроения присутствовали в стране до конца столетия, эпоха великодержавия раз и навсегда миновала. В результате экономика

---

1 Стихотворение никогда не публиковалось. Здесь и далее цитирую по записи Бродского 1992 года, выложенной в YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=grFRNnPePJw. В качестве текстового подстрочника использовался список Н. Горбаневской с исправлениями в соответствии с чтением автора. В Интернете есть несколько сайтов с этим списком, ссылаюсь на один из них: http://samlib.ru/w/wow_i_i/iraida-40.shtml (дата обращения: 08.03.2023).

стала постепенно выправляться, выросло благосостояние, увеличилась средняя продолжительность жизни. Как ни странно это звучит, можно сказать, что одна из дорог, приведших к сегодняшнему богатству и преуспеванию Швеции, брала начало именно там, на равнине под Полтавой» [Энглунд 1995: 1].

Прошу прощения за длинную цитату, но привести ее имело смысл, потому что в ней подробно и обстоятельно развернута мысль, сжатая в первых полутора строчках стихотворения — обращении к Карлу. Независимо от того, знал ли Бродский о книге Энглунда, этот первый голос очень похож на голос осмысливающего историю шведа.

Но есть и еще один текст, тесно связанный с началом стихотворения. И Бродский вряд ли мог его не знать. Дело в том, что эти стихи написаны в начале 1992 года, а в 1991-м в Америку приехал Алексей Парщиков. Перед тем как направиться в Стэнфорд, он побывал в Нью-Йорке и познакомился с Бродским. В 1985 году была написана одна из главных поэм Парщикова — «Я жил на поле Полтавской битвы», в следующем году он получил за эту поэму Премию Андрея Белого. Невозможно себе представить, чтобы, беседуя с Бродским, Алексей не упоминал о ней — поэты обычно говорят о стихах, и не в последнюю очередь о своих. ИБ[2] со своей стороны живо интересовался стихами молодых поэтов, поэтому можно быть практически уверенным, что поэму он прочел. Но если биографические сведения при всей правдоподобности могут казаться косвенными, поэтическая связь двух текстов куда более надежна. Поэма Парщикова написана от первого лица, то есть голос ее героя и есть голос автора. Это важно отметить. Лирического героя поэмы трудно назвать патриотом в том смысле, который вкладывал в это слово Пушкин. Он смотрит на дело не с точки зрения победоносных армий, а скорее с точки зрения вечности[3]:

> Сколько однообразья в солдатах, когда их полки объезжают царь и король!
> Все хотели понравиться этой войне, все сияли, но кто же герой?
> Отделяется он от рядов, сцепленных так, что ни трусов там нет, ни героев,
> как, сойдя со стены, трепеща и прямясь, уплыла бы полоска обоев.

Или вот, например, еще:

> Ты, начавший ещё при Петре, муравей, через поле твоё странствие длится!
> В гуще боя я б мог продержаться не долее вечности, заголяемой блицем,
> в гуще боя я на раскладушке лежал бы в наушниках музыки мира под абрикосой,
> перепрячет ли время меня? Переправа. Наушники — мостик над Ворсклой.

Лирический герой ненавидит любую войну, проигрыш сражения для него ничем не отличается от выигрыша, но от проигрыша меньше пустой трескотни и гордости, которая приведет к новым битвам, поэтому он предпочтительней. Герой Парщикова точно может сказать:

> Дорогой Карл Двенадцатый, сражение под Полтавой,
> слава Богу, проиграно.

---

2 Иосиф Бродский.

3 Тексты Парщикова цитируются по прижизненной публикации на сайте «Вавилон»: http://www.vavilon.ru/texts/parshchikov1-2.html (дата обращения: 08.03.2023).

В этом смысле он ничем не отличается от обычного европейского интеллигента нашего времени, шведского или какого-нибудь еще.

Помимо содержательной связи, эти тексты написаны еще и одним размером. Этот размер называется строгим тоническим стихом (СТС, см.: [Брейдо 1996а; 1996б; 2021]). Я также писал о нем в недавней большой статье о Парщикове, для которого данный размер был одним из любимых [Брейдо 2022]. Там подробно разбирается и строгий тонический стих поэмы «Я жил на поле Полтавской битвы». В стихотворении Бродского восемь из десяти четверостиший написаны СТС и два — более расшатанным акцентным стихом с нулевыми интервалами, что позволяет считать все стихотворение написанным СТС[4]. Правда, стих Парщикова длиннее: он преимущественно 6—7-иктный, в то время как стих Бродского 4—6-иктный.

Из сказанного выше можно составить достаточно отчетливое представление, кто обращается к шведскому королю.

Пойдем дальше.

> Как говорил картавый,
> время покажет — кузькину мать, руины,
> кости посмертной радости с привкусом Украины.

Продолжение четверостишия с ключевой фразой «время покажет» — о том, что время иной раз выворачивает наизнанку представления современников, что хорошо и что плохо, что такое победа и поражение. Упоминательная клавиатура первых двух четверостиший очень богата — здесь связаны вместе события разных эпох, и одно, кажется вскользь проброшенное, слово описывает целый исторический период, который необходимо хорошо себе представлять для понимания смысла стихов. Начиная со слов «как говорил картавый» это уже не голос шведа, хотя бы потому, что слово «картавый» ничего не говорит шведскому уху. Но так же не похож он и на героя поэмы Парщикова.

Дальше в стихотворении слышно много разных голосов, и ни один из них не звучит как голос автора или хотя бы лирического героя. Да его здесь и нет, потому что это не лирическое стихотворение, а скорее небольшое драматургическое произведение. «Картавый» в данном контексте, видимо, Ленин, чья картавость сомнений не вызывает, хотя картавил и автор стихов. Но о себе без нужды не пишут в третьем лице, а главное, такое название вождя мирового

---

4 Эта статья не стиховедческое исследование, поэтому ограничусь только двумя краткими замечаниями, касающимися метрики. Замечание первое. В тоническом стихе, в отличие от силлабо-тонического, некоторое количество строк в стихотворении почти всегда оказывается написанным другим размером, поэтому размер определяется статистически: «основным» размером должно быть написано больше строк, чем всеми остальными. Насколько больше, оговаривается исходя из различных условий. Обычно три четверти или около того. Замечание второе. Тексты Бродского, подобные разбираемому мной здесь, в некоторых работах классифицируются как дольники. Это неверно. Дольник — размер с постоянным или правильно чередующимся числом иктов. То есть даже если число иктов переменное, они чередуются регулярно: четырехиктная строчка, трехиктная, снова четырехиктная, потом трехиктная и т.д. Это фундаментальный признак размера. В данном случае чередование нерегулярное, что говорит о большей расшатанности стиха — икты не чередуются, а изменяются в некотором диапазоне, скажем, от четырех до шести. В таких случаях мы имеем дело уже не с дольником, а с чисто тоническим стихом, в данном случае со строгой тоникой.

пролетариата для Бродского привычно и по смыслу уместно — именно картавый определял границы республик Советского Союза (правда, вместе с «кремлевским горцем» — Сталин служил наркомнацем, народным комиссаром по делам национальностей), в том числе Украины, при нем Украина вначале стала самостоятельной после распада Российской империи, а потом вошла в состав новой советской. Слова «кузькина мать» и «руины» — примеры того, что обычно показывает время. «Кузькина мать» — очевидная аллюзия на Хрущева, который, потрясая в ООН ботинком, обещал показать империалистам «кузькину мать». Но можно понять и так, что время просто показывает нам ту же «кузькину мать» — уж слишком популярная фраза. Слово «руины» указывает на украинскую гражданскую войну во второй половине XVII века между 1657 и 1687 годами. Эта война началась после смерти Богдана Хмельницкого и Переяславской Рады, результатом которой стало вхождение большей части Украины в состав России. Она называлась «Руиной», была долгой, чудовищно жестокой, шла с переменным успехом и в результате закончилась победой России. Левобережное казачество, как обычно исторически и бывало, держалось России, правобережное, предводительствуемое новым гетманом Иваном Выговским, — Польши.

Последняя строчка в четверостишии — очевидный парафраз известного речения «плясать на костях». Казацких, шведских и других костей в украинскую землю закопано, увы, немеряно и не считано, и в посмертных плясках — радостях на этих костях многочисленные интерпретаторы истории никогда себе не отказывают.

Кроме Карла, сражение под Полтавой проиграл еще и Мазепа, и в первых строчках есть, хотя и не прямая, отсылка к проигрышу гетмана — «кости посмертной радости» — это и кости павших в битве запорожцев.

В отличие от Швеции, никакого благополучия в истории Украины никогда не было, и времени из процитированных выше строк ничего не остается, кроме как исправно это показывать. А что случится в будущем — неизвестно. В тексте нет точного указания, кто именно произносит последние две с половиной строчки четверостишия, но нет сомнения, что это наш современник, хорошо знающий историю взаимоотношений Украины с Россией. Хочется назвать эту фигуру рассказчиком. Его голос мы слышим и в следующем четверостишии.

Одна из кровопролитных битв начала Руины состоялась под Конотопом — отсюда первые две строки:

> То не зелено-квитный, траченый изотопом, —
> жовто-блакитный реет над Конотопом.

Битва закончилась победой левобережных казаков, русские войска были разгромлены, о чем и сообщается во второй строчке. Дальше мостик перекидывается в наше время:

> скроенный из холста: знать, припасла Канада —
> даром, что без креста: но хохлам не надо.

В Канаде самая большая в мире украинская диаспора. Что касается последней строчки: «даром, что без креста: но хохлам не надо», — то здесь, возможно, обыгрывается легенда о происхождении украинского флага. Якобы Мазепа пе-

ред битвой под Полтавой перенял у Карла XII флаг — желтый крест на голубом фоне. Легенда довольно маргинальная, но не исключено, что Бродский здесь имеет ее в виду.

Остальные строки не нуждаются в детальном разборе, тут меньше загадок, зато важно другое — многоголосие. Отчасти это напоминает «Представление». Попарная рифмовка также сближает тексты, хотя в «Представлении» фразы стилизованы под разговорные, между собой не связаны и каждая не только произносится разными персонажами, но и кажется фрагментом другого произведения:

«Ты смотрел Дерсу Узала?»
«Я тебе не все сказала».
«Раз чучмек, то верит в Будду».
«Сукой будешь?» «Сукой буду».
[Бродский 2001: 527]

Или вот это:

«Хата есть, да лень тащиться».
«Я не бл...дь, а крановщица».
«Жизнь возникла как привычка
раньше куры и яичка».
[Там же: 529]

В разбираемом тексте такой отчетливости нет, но четверостишия независимы и отличаются содержанием и степенью экспрессии. Иногда несколько четверостиший — два или три — воспринимаются как одна реплика. Голоса в этой части стихотворения имперские — одни спокойно-нейтральны, другие неприятны, иные совсем отвратительны, но все вполне живые, то есть мы легко опознаем за ними конкретных людей. Однако попробуем расслышать каждый.

Гой ты, рушник-карбованец, семечки в потной жмене!
Не нам, кацапам, их обвинять в измене.
Сами под образами семьдесят лет в Рязани
с залитыми глазами жили, как при Тарзане.

Звучит резонно и даже самокритично. Ничего обидного для украинцев тут нет. Замечу только, что это голос одного из характерных ролевых персонажей, но никак не автора, — хотя бы потому, что еврей Бродский вряд ли станет отождествлять себя с кацапом. А так ничего не изменилось — семьдесят лет не предел, уже за сотню перевалило, и всё живем по-прежнему, как при Тарзане.

Но вот дальше звучит совсем другой голос — этакого русского имперского уродца, хотя и не лишенный злобной лихости. Если первый обвиняет себя, то второй ругает других, причем отборной площадной бранью. Что ж, среди сторонников империи попадаются разные люди:

Скажем им, звонкой матерью паузы метя, строго:
скатертью вам, хохлы, и рушником дорога.
Ступайте от нас в жупане, не говоря в мундире,
по адресу на три буквы на все четыре

стороны. Пусть теперь в мазанке хором Гансы
с ляхами ставят вас на четыре кости, поганцы.
Как в петлю лезть, так сообща, сук выбирая в чаще,
а курицу из борща грызть в одиночку слаще?

Думаю, что здесь все понятно: жупан польский, мундир немецкий. Причем все это на уровне мифологии образца XVIII—XIX веков, если не раньше. Упрек, подобный высказанному в последних двух строчках, очень характерен для вывернутого наизнанку русского сознания образца 90-х, когда это было написано. Автору этих строк приходилось не раз слышать его по поводу эмиграции: вы, евреи, можете уехать, а русскому парню куда податься? Эмигрант Бродский вряд ли сам может так думать, зато может точно описать человека, который так думает.

Дальше идет как бы слаженный хор прощания, но с отдельными нюансами.

Прощевайте, хохлы! Пожили вместе, хватит.
Плюнуть, что ли, в Днипро: может, он вспять покатит,
брезгуя гордо нами, как скорый, битком набитый
кожаными углами и вековой обидой.

Здесь ключевая фраза: «брезгуя гордо нами». То есть теми и другими, имперцами и украинцами: чума на ваш разлад, на оба ваших дома. С таким важным дополнением больше похоже на первый голос: «Не нам, кацапам, их обвинять в измене». Во всяком случае, продолжается та же тема: наша жизнь, поведение, обиды не заслуживают уважения. Интересно, что Днепр произносится по-украински: Днипро. Значит, говорящий вполне может оказаться украиноязычным, но выбирающим империю. Однако кем бы мы ни были и что бы ни делали, вспять Днипро не покатит. Моя задача в данном случае не в том, чтобы классифицировать оттенки русского имперского дискурса — это занятие для психолога или политолога, а я всего лишь филолог. Мое дело — различать голоса.

Не поминайте лихом! Вашего неба, хлеба
нам — подавись мы жмыхом и потолком — не треба.
Нечего портить кровь, рвать на груди одежду.
Кончилась, знать, любовь, коли была промежду.

Что ковыряться зря в рваных корнях глаголом!
Вас родила земля: грунт, чернозем с подзолом.
Полно качать права, шить нам одно, другое.
Эта земля не дает вам, кавунам, покоя.

Ой-да левада-степь, краля, баштан, вареник.
Больше, поди, теряли: больше людей, чем денег.
Как-нибудь перебьемся. А что до слезы из глаза,
Нет на нее указа ждать до другого раза.

А это голос человека, обманутого в любовном чувстве. Так, бывает, прощаются с любимыми — резко, жестко, не то чтобы благородно, но искренне. Сформулировано предельно ясно:

Нечего портить кровь, рвать на груди одежду.
Кончилась, знать, любовь, коли была промежду.

Это отношения настолько близкие, насколько вообще возможно, причем не братьев и сестер, а именно любовников. Последние строчки подчеркивают тяжесть разочарования:

А что до слезы из глаза,
Нет на нее указа ждать до другого раза.

Тут нет никакой злости — одна тоска. Это пишет человек глубоко разочарованный, уже не тот, что ругался, и не тот, что говорил о недостойной жизни и вековых обидах.

Мы воспитаны на метафоре народа как одного живого существа. Не множества людей, отличающихся внешним видом, полом, возрастом, уровнем образования, способностями, интересами, образом жизни и т.д., а именно одного существа, не имеющего ни пола, ни возраста, зато снабженного некими характерными, хотя и условными, внешними чертами, испытывающего какую-то одну совместную эмоцию и думающего одну мысль. Метафора фольклорная, и как бы ясно мы ни видели ее наивность, она настолько проросла в язык, сознание, литературу и другие искусства, что все равно идем за ней в полном согласии со знаменитой книгой [Lakoff, Johnson 1980], как шли наши предки тысячи лет назад. Сложная, требующая кропотливого анализа реальность отступает, и земля снова плоская, стоит на трех китах, причем кит — рыба, а народ имеет одно тело, одну душу и одно сознание. Данный случай не исключение: наблюдается обычное следование этой метафоре, и особенно ярко оно проявляется в описании страстной неразделенной любви, поскольку любовь можно испытывать к любому объекту, а в тексте телесная любовь накладывается на другую метафору того же ряда: любовь к родной земле, земле-матери — тут же, естественно, добавляется и мотив родительской любви, сразу в мифологизированном и непосредственном аспектах. Я отнюдь не призываю к жизни или тем более к поэзии без метафор — это было бы абсурдно, однако все дело в пропорции.

До сих пор речь шла о вполне материальной империи и только в последнем четверостишии можно расслышать голос поэта, книжника. Правда, словно в насмешку говорит он о превосходстве собственной культуры:

С Богом, орлы, казаки, гетманы, вертухаи!
Только когда придет и вам помирать, бугаи,
будете вы хрипеть, царапая край матраса,
строчки из Александра, а не брехню Тараса.

Не думаю, что имеет право, хотя бы потому, что сравнение в данном случае бессмысленно, зато чревато ответом, но не стану спорить: таково его мнение. Кто знает, что любой из нас будет хрипеть в смертный час. Совершенно не утверждаю, что поэта зовут Иосиф Бродский, хотя это вполне может быть и он. В данном случае неважно. Правда, воспринимать сказанное чисто эстетически мешает живое человеческое чувство злой обиды на хохлов — «изменщиков», ставшее как бы лейтмотивом стихотворения.

Что же хотел сказать автор, собрав все эти голоса в одной небольшой драме? Цитирую мемуары Янгфельдта: «Это было практической демонстрацией того, в чем он видел главную задачу поэта, а именно: “показать людям истинное положение вещей”. Се человек» [Янгфельдт 2012: 36].

Наверное, этих слов достаточно, но рискну все же немного добавить. В стихотворении нет лирического героя, поэтому мы не знаем, что собственно думает о независимости Украины Иосиф Александрович Бродский, но в нем есть многоголосие, то есть мы слышим высказывания по этому поводу самых разных людей: совсем не имперских — Петера Энглунда и современных шведов, осмысливающих его книгу, нашего российского современника из поэмы Парщикова, а также нескольких русских имперцев, чьи взгляды тоже различны — от честного «не нам, кацапам, их обвинять в измене» и горького «а что до слезы из глаза / Нет на нее указа ждать до другого раза» до злобного «Скажем им, звонкой матерью паузы метя, строго...». Особняком стоит спорное эстетическое утверждение о смертном часе. Видеть все это разнообразие гораздо важнее, чем услышать истинное или мнимое суждение одного поэта. В стихах «На независимость Украины» честно и точно показаны взгляды российского общества той поры, и если бы в свое время они были услышаны и поняты, может быть, это бы помогло нам теперь. Знание, кажется, все же сила. Но в любом случае «неча на зеркало пенять...».

А моя задача филолога применительно к разбираемому тексту состоит не в том, чтобы осуждать или оправдывать ИБ, а в том, чтобы помочь читателю увидеть реальных людей, произносящих стихотворные строчки, расслышать их живые голоса. Этой цели и служит небольшой комментарий, предлагаемый здесь вашему вниманию.

Библиография / References

[Брейдо 1996а] — *Брейдо Е.М.* Интервальная модель русской метрики // Вопросы языкознания. 1996. № 4. С. 85—94.

(*Breydo E.* Interval'naya model' russkoy metriki // Voprosy yazykoznaniya. 1996. No. 4. P. 85—94.)

[Брейдо 1996б] — *Брейдо Е.М.* Акцентный стих Маяковского // Русский стих: метрика, ритмика, рифма, строфика. В честь 60-летия М.Л. Гаспарова / Сост. Дм. Бак и др. М.: РГГУ, 1996. С. 51—60.

(*Breydo E.* Aktsentnyy stikh Mayakovskogo // Russkiy stikh: metrika, ritmika, rifma, strofika. V chest' 60-letiya M.L. Gasparova / Comp. by Dm. Bak et al. Moscow, 1996. P. 51—60.)

[Брейдо 2021] — *Брейдо Е.М.* Интервальная модель русской метрики и строгий тонический стих // Вопросы языкознания. 2021. № 5. С. 106—136.

(*Breydo E.* Interval'naya model' russkoy metriki i strogiy tonicheskiy stikh // Voprosy yazykoznaniya. 2021. No. 5. P. 106—136.)

[Брейдо 2022] — *Брейдо Е.М.* Строгий тонический стих Алексея Парщикова // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова РАН. 2022. № 3 (33). С. 96—120.

(*Breydo E.* Strogiy tonicheskiy stikh Alekseya Parshchikova // Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova RAN. 2022. No. 3 (33). P. 96—120.)

[Бродский 2001] — *Бродский И.* Перемена империи. Стихотворения 1960—1996. М.: Независимая газета, 2001.

(*Brodsky J.* Peremena imperii. Stikhotvoreniya 1960—1996. Moscow, 2001.)

[Энглунд 1995] — *Энглунд П.* Полтава. Рассказ о гибели одной армии / Пер. со швед. С. Белокрияицкой, Т. Доброницкой. М.: Новое книжное обозрение, 1995.

(*Englund P.* Poltava: berättelsen om en armés undergång. Moscow, 1988. — In Russ.)

[Янгфельдт 2012] — *Янгфельдт Б.* Язык есть Бог. Заметки об Иосифе Бродском / Пер. со швед. Б. Янгфельдта. М.: Астрель; Corpus, 2012.

(*Jangfeldt B.* Spŕakët ar Gud. Antecknigar om Josef Brodsky. Moscow, 2012. — In Russ.)

[Lakoff, Johnson 1980] — *Lakoff G., Johnson M.* Metaphors we live by. Chicago; London: University of Chicago Press, 1980.

Имперский текст в русской поэзии

АНКЕТА

В течение последнего года проблема связей русской литературы и империализма обрела болезненную и пугающую актуальность. Естественным образом в публичном пространстве развернулась активная дискуссия на эту тему, и в центре этой дискуссии нередко оказывается стихотворение Иосифа Бродского «На независимость Украины» (1992), прочитываемое как недвусмысленно реваншистское, заряженное имперским ресентиментом. Между тем, как показывает в своей статье Евгений Брейдо, историко-филологический комментарий, привлекающий в качестве претекста новый материал — прежде всего книгу шведского историка Петера Энглунда «Полтава. Рассказ о гибели одной армии» (1988) и поэму Алексея Парщикова «Я жил на поле Полтавской битвы» (1985), — способен поколебать такое «самоочевидное» восприятие. Согласно Брейдо, перед нами не монологичное лирическое высказывание, а многоголосое драматургическое произведение, в котором мы слышим не голос автора или лирического героя, а множество разных голосов: современного шведа, осмысливающего уроки Полтавы, российского интеллигента, занятого по сути тем же самым, русских имперцев со взглядами разных оттенков. Иными словами, Бродский показывает нам не собственное отношение к независимости Украины, а срез российского общества своего времени.

Насколько убедителен, на ваш взгляд, анализ, предложенный в статье? Способно ли это новое прочтение что-то изменить в дискуссии об имперскости Бродского и имперскости русской поэзии в целом?

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Проводите ли вы различие между имперской и империалистической литературой/поэзией?

Можно ли сказать, что поэзия Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, поэзии Великобритании или других империй?

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной поэзии? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной поэзии что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

Елена Фанайлова (*поэтесса, переводчица, журналистка*)

Насколько убедителен, на ваш взгляд, анализ, предложенный в статье? Способно ли это новое прочтение что-то изменить в дискуссии об имперскости Бродского и имперскости русской поэзии в целом?

Это очень значительная статья. Она предлагает главный ключ к тексту Бродского: это отсылка к его драматургической оптике и практике, к его поэме «Представление» (сюда же может быть добавлено «Шествие»), где голоса разобраны, почти как на карточках Льва Рубинштейна. Это не «голос» самого Бродского и не его лирического героя, это текст, созданный по монтажным принципам (я прямо вижу, как на первой строке в кадр въезжает на коне Карл XII после краха его «русского похода», как в сюрреалистической трагикомедии шведского режиссера Роя Андерссона: то ли это сон современного героя, то ли его историческая галлюцинация). Текст Бродского мы бы сейчас могли назвать «вербатим», только интервью взяты не у людей с улицы, а, виртуальным образом, у некоторых авторов исторического нарратива, известного к моменту распада Советского Союза. Это голоса исторической мифологии, сложившейся вокруг русско-украинских отношений с начала XVIII века. Прежде всего, после Полтавской битвы, когда гетман Иван Мазепа был объявлен изменником. Как выстраивалась эта мифология и как усилия пропаганды времен Петра I (см. анафему Мазепе) исказили реальную картину событий, отношений гетмана и царя, почему это «предательство» не может объективно оцениваться подобным термином, подробно рассказывает историк Татьяна Таирова в биографии Мазепы, которая вышла в серии ЖЗЛ издательства «Молодая гвардия» в 2007 году. Спойлер: Петр адски обиделся на Мазепу, они лично дружили несколько десятилетий (при всей разнице возраста и манер), Мазепа политическим и военным образом поддерживал русского царя. Петр сообщил Мазепе, что собирается применить тактику «выжженой земли» к Украине в войне с Карлом XII. Гетман всю свою жизнь посвятил украинскому проекту. Его реакция как политика и его действия как военачальника (под несомненным влиянием его старшин) описаны в книге Таировой на основе архивных документов, открытых и опубликованных ею в Петербурге[1]. Эпизод, который мы сегодня назвали бы геноцидом, то есть уничтожение города Батурина (гетманской столицы) и его мирного населения войсками Александра Меншикова, практически не рассматривался в публичном российском историческом поле.

Кстати, Евгений Брейдо точно обращает наше внимание на времена так называемой Руины и на то, что вряд ли Бродский употребляет это слово случайно. Это исторический период, который известен только знатокам, а Бродский явно был готов к написанию этого стихотворения.

Российская гуманитарная наука в ее популярном варианте столетиями не критиковала тезис о предательстве Мазепы, а также не рассматривала в актуальном пространстве значительные, если не главные, усилия украинских духовных лиц и мыслителей, которые вышли из Киево-Могилянской академии, основанной Мазепой, по формированию идеологии российской государственности времен Петра (Феофан Прокопович, Стефан Яворский и др.). Эта «темная» для пуб-

1 См. «Батуринский архив»: http://docs.historyrussia.org/ru/nodes/315038-baturinskiy-arhiv-i-drugie-dokumenty-po-istorii-ukrainskogo-getmanstva-1690-1709-gg.

лики, то есть скрытая или непопулярная, информация и является частью имперского нарратива: российская империя апроприировала историю и ее акторов так, как было выгодно императорам. Упоминаю об этом подробно, чтобы показать, как часть этого дискурса транслируется Бродским: это вариант поп-истории с точки зрения начитанного жителя Союза времен его распада, мифология, поддержанная в культуре Пушкиным и Чайковским. Повторюсь, звучит не персональный голос Бродского, говорят несколько акторов, мощных голосов этой драмы.

К замечанию Евгения Брейдо к пассажу:

> Скажем им, звонкой матерью паузы метя, строго:
> скатертью вам, хохлы, и рушником дорога.
> Ступайте от нас в жупане, не говоря в мундире,
> по адресу на три буквы на все четыре
> стороны. Пусть теперь в мазанке хором Гансы
> с ляхами ставят вас на четыре кости, поганцы.
> Как в петлю лезть, так сообща, сук выбирая в чаще,
> а курицу из борща грызть в одиночку слаще?

> «Думаю, что здесь все понятно: жупан польский, мундир немецкий. Причем все это на уровне мифологии образца XVIII—XIX веков, если не раньше».

Мой комментарий таков. Автор оставляет за скобками политическую историю XX века. Бродский, благодаря связям с польской культурой и личной дружбе с Чеславом Милошем, не мог не знать о трагических сложностях между поляками и украинцами в первой половине XX века, которые ознаменовались, в частности, украинским антипольским террором (который напоминал методы русских «бомбистов» дореволюционного периода) и Волынской трагедией во время Второй мировой войны, о переходе западноукраинских земель от Польши к России, и Гансы в упоминаемом отрывке — явно солдаты вермахта. «В петлю лезть сообща» — эту фразу сейчас я читаю как метафору к исследованию Тимоти Снайдера «Кровавые земли» (речь в книге идет о трагедии двух мировых войн на пространствах от Варшавы до меняющихся границ России, о Гитлере и Сталине).

Отдельное спасибо автору статьи за подробное объяснение того, почему поэма Алексея Парщикова «Я жил на поле Полтавской битвы» должна быть включена в контекст рассуждений о стихотворении Иосифа Бродского.

И последнее замечание. Оно принадлежит не мне, а одному литератору, который возражает против того, чтобы его авторство обнародовали. Перескажу своими словами. Бродский прекрасно знал (в том числе благодаря Сьюзен Зонтаг) о событиях распада Югославии в 1991 году. Он написал по-английски стихотворение «Боснийский мотив» в апреле 1991-го. «На независимость Украины», как говорят нам источники, написано в 1992-м. Так что, возможно, этот текст хорошо бы читать не как инвективу, а как предостережение. К несчастью ангела истории, все произошло практически так, как предсказывал автор.

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Простите, расскажу в виде комикса, с примерами. «Медный всадник» Пушкина одновременно имперское (потому что описывает победу империи) и анти-

имперское произведение (потому что показывает и «ужасный лик» главного монументального символа империи, и индивидуальный протест бедного Евгения). Весь корпус Пушкина, особенно его проза — это и песня новейшей империи, и ее подрыв. «Клеветникам России» надо читать параллельно с «Во глубине сибирских руд». Мои возлюбленные «Песни западных славян», если смотреть в современной оптике, — откровенно антиколониальный корпус, не побоюсь сказать, даже антиимперский (учитывая происхождение цикла). А «Капитанская дочка» вполне имперское произведение, не говоря об «Истории Петра» и корпусе «Пугачевского бунта». Гоголь вообще бесценный клад для подобной досужей аналитики: от Вакулы, который летит на чорте к императрице, как ее вассал, до переписанного «Тараса Бульбы» и частично сожженных «Мертвых душ».

Об особенностях отношений мыслящего дворянства с империей прекрасно рассказал Александр Эткинд в книге «Внутренняя колонизация»: эти люди чувствовали себя частью колониальной практики, то есть репрессий, применяемых к ним императором (высшей властью) в процессе автоколонизации России. Им было не так легко отделить себя от репрессируемых (при наличии у акторов российской культуры крепостных крестьян, что социально-психологический парадокс). Поэтому, даже служа в карательных отрядах на Кавказе (Лермонтов, Толстой), они умудрялись писать неподцензурную литературу. Лермонтова можно упрекать в сексизме и мизогинии, даже в колониальном взгляде, но вот в тексте «Прощай, немытая Россия» его невозможно упрекнуть в имперскости. Думаю, надо разделить понятия «имперское» и «колониальное», чтобы разбираться с этим вопросом детальнее. Ну и еще одно: в наших рассуждениях об «имперском» мы смотрим на так называемых авторов канона, а это тоже имперский конструкт. Весь этот нарратив надо деконструировать и собирать заново, но предварительная работа была давно проделана. Авторы НЛО посвятили десятилетия деконструкции советских практик создания «главных писателей», однако для широкой публики это оказалось почти невидимым проектом.

Проводите ли вы различие между имперской и империалистической литературой/поэзией?

Разумеется. Как и между верноподданнической поэзией (Тютчев) и социальной критикой (Некрасов, Никитин, Апухтин). Имперская литература сопровождает строительство империи, хоть критикует она этот исторический процесс, хоть прославляет: она имеет в виду империю как совершающийся факт, как work-in-progress. Империалистическая литература оправдывает захват чужих территорий и подчинение народов. Если анализировать с современных позиций Майн Рида и Фенимора Купера, писателям можно предъявить немало претензий, только смысл критики должен включать прежде всего исторический анализ: что происходило в это время в стране писателя с политической точки зрения? Какими методами и кто именно на этой локации собирал империю? Настоящая империалистическая литература на нашей родине развернулась только при СССР, но это оказался такой треш, что сейчас его никто не помнит. (Например, дореволюционные исследования типа «Дерсу Узала» лишены пафоса империализма, и даже колониальную оптику там надо искать под лупой.)

Империя отжила свое как политический инструмент. В культурном поле это показывает «Человек без свойств» Музиля, как и вся литература, возникшая на пространстве распада Австро-Венгерской империи, а также авторы польского модернизма (то есть исчезающего призрака польской государственности и ее претензий на «имперское»): Гомбрович, Бруно Шульц, Станислав Виткевич. Интересно, что настоящий пропагандистский колониальный советский роман написал поляк Бруно Ясенский («Человек меняет кожу»), убитый сталинским имперским режимом. (Я сторонник идеи, что Советский Союз в представлении Сталина наследовал идее Российской империи, превосходил устремления Петра I в геополитических амбициях и был «тюрьмой народов».)

Можно ли сказать, что поэзия Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, поэзии Великобритании или других империй?

Вопрос поставлен некорректно с точки зрения исторической диахронии. Поэзия Российской империи, как и ее искусство в целом, довольно вторичны по отношению к стилям Европы. Кажется, чего-то стоит как самостоятельная фигура один Николай Некрасов (но несравним, к примеру, с Бодлером — в плане влияния на мировую литературу). Имперец ли Гумилев? Скорее его корпус текстов надо рассматривать в колониальной оптике и ее воображаемых проекциях у поэта (см. выше о вторичности идей). Поэзия советского периода, которую породили политические обстоятельства XX века, довольно ужасна, за исключением неподцензурной литературы, то есть антисоветской и эмигрантской (воображаемый экскурс можно представить).

Кроме Киплинга, кто был имперцем и колониалистом у англичан в конце XIX — начале XX века? Довольно трудно вспомнить таких авторов. Скорее приходят на ум декаденты и анархисты, разрушители имперского викторианского канона, от Уайльда до Кроули. Или мы хотим поговорить о Шекспире? Мемуары и биография Лоуренса Аравийского говорят нам не о его имперских взглядах, а о его личности и способности пользоваться обстоятельствами, которые его империя предоставляла, превращаться в «другого», в other. Наконец, вспомню здесь великую тетралогию «Александрийский квартет» Лоренса Даррелла, написанную на обломках Британской империи. Я бы мечтала, чтобы произведение такой силы и убедительности было написано русским автором.

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной поэзии? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной поэзии что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

Русская империя, говоря кратко, в исторический период своего становления создала Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Толстого. В поэзии — Тютчева. Из крупных поэтов более никого не могу вспомнить, скорее, наоборот: все люди с моральным отношением с русской действительности критиковали, даже не имея того в виду, дух насилия и рабства. Достоевский (за вычетом «Дневника писателя») и Чехов (см. «Остров Сахалин») имеют к «имперскости» минимальное отношение. «Фрегат Паллада»? Это декоративное произведение. Можно

ли считать «Муму» имперским произведением на том основании, что Герасим не убил барыню, то есть не взбунтовался, а убил любимую собаку? Это свидетельство психологии крепостного гражданина империи, а не имперских взглядов Тургенева. Бунин разгромил современную ему российскую империю со всем ее нутром в «Окаянных днях». Весь «Русский мир» с 1905 до 1917 года ждал падения империи, литература тому свидетель. Но парадоксальным образом эту «империю зла» снова довольно скоро выстроил Иосиф Сталин.

Что империя выбросила из своего нарратива, так это женскую поэзию. Но это устройство «вертикали власти», как сути империи: мужчины создают империю (исключениями, не повлекшими за собой культурные изменения, были русские царицы XVIII века), они же устанавливают культурный канон. Пока Ахматова и Цветаева не заговорили мощными собственными голосами, женской поэзии в России в публичном поле не существовало, а работа А.А. и М.Ц. в принципе была бы невозможна без женского политического освободительного движения. Впрочем, без этого контекста невозможно говорить о значительных женских литературных голосах в любой стране после Первой мировой. Ни о Вирджнии Вулф, ни о Сильвии Платт. Вспомню здесь дорогие мне тихие голоса женщин «Кровавых земель»: Розы Ауслендер, Деборы Фогель, Зузанны Гинчанки, погибших в холокосте, на обломках трех империй.

В русской поэзии, слава богу, есть Ян Сатуновский с его стихотворением на раздел Польши. На воображаемом международном Страшном суде над имперской русской литературой этот абсурдистский текст будет взвешен и признан весомее, чем «Клеветникам России».

Есть вопрос, почему русская (советская) поэзия (и литература), как и почти любая поэзия большого (если угодно, имперского) языка, была не способна то ли адекватно перевести, то ли включить в себя, в свою ткань, в психофизиологию литератора и читателя, другие языки империи, нарратив других народов (она даже нормально апроприировать их оказалась не слишком способна, сравним опыт англоязычной литературы и список нобелевских лауреатов). Для этого языки субалтернов должны были мимикрировать и «притворяться» русским, потому что русский, как «язык господина», не снизойдет до них. И здесь я вижу единственный и неповторимый эксперимент — великий опыт Геннадия Айги, который разрушил ткань русского языка, изменил его, даже не сообщая ему об этом.

Валерий Шубинский (*поэт, критик, историк литературы*)

1. Статья Е. Брейдо интересна, но, к сожалению, на выводы автора влияет, как мне кажется, желание «реабилитировать» Бродского (в чем тот не нуждается). Совершенно очевидно, что самоотождествление поэта с субъектом речи — носителем «русского» самосознания — до определенной степени условно (Бродский был евреем и обладателем американского паспорта и не забывал ни о том, ни о другом). Однако в рамках этой условности оно последовательно. Бродский, назвавший в 1964 году русский народ «своим», продолжает здесь эту линию. В то же время его герой не носитель русской этничности как таковой — всякая этничность, взятая сама по себе, вызывает у него презрение; она ничтожна перед общей (советско-имперской, извращенно-имперской) виной и общей (возвышенно-имперской) культурой. Так думал автор «Мрамора», и так думал не он один.

2. Во-первых, хотелось бы оговориться, что именно к российско-украинским отношениям проблемы имперства относятся очень нетривиально. Украинцы в Российской империи были не «провинциалами» в римском смысле, а частью имперской нации. Свидетельство тому — например, «Кавказ» Шевченко: украинский поэт, обличая угнетение горцев, подчеркнуто говорит об угнетателях «мы». Это не значит, что украинская культура подавлялась в меньшей степени — в иные годы напротив; но в основе этого подавления лежал именно страх перед расщеплением правящей нации. То есть это не отношения англичан и индусов, даже англичан и ирландцев, а скорее отношения англичан и шотландцев, проживаемые в обратной перспективе — от «полуторной нации» ко временам Брюса и Уоллеса.

Во-вторых, как мне кажется, надо разобраться, что такое «имперское» начало именно по отношению к культуре. Полагаю, что оно так или иначе присутствует в культуре всех стран, которые в тот или иной момент были империями или метрополиями империй. А это не только Англия и Франция, но Польша, Турция, Швеция, Австрия, Япония. Несомненно, имперский характер носит современная американская культура. Суть этого начала, как мне кажется, в определенной глобальности мышления, в ощущении собственного пребывания в центре планетарных процессов, и во «всемирной отзывчивости», иногда носящей чрезмерно полемический или покровительственный характер. В русской культуре это ярко выражено, и это ни хорошо, ни плохо — точнее, порождает и сильные, и слабые ее стороны. Например, «Чевенгур» Платонова — в некоторых отношениях несомненно имперская книга: книга о преобразовании человечества, которое осуществляется здесь и сейчас, в этой географической точке. Разумеется, имперство в этом смысле не является исчерпывающей характеристикой текста. Впрочем, такой характеристикой не является и имперство в более традиционном и конкретном понимании.

3. Очевидно, что речь здесь идет именно об этой разнице пониманий. Мы можем говорить об «империализме» применительно к «Полтаве» Пушкина, «Спору» Лермонтова или политическим стихам Тютчева. Причем во всех случаях этот империализм различен. В случае Лермонтова (который непосредственно был «солдатом империи») мы видим скорее поэтическое созерцание имперской мощи и миссии без особой захваченности ее пафосом и солидаризации с ней (что мы видим, к примеру, у Киплинга).

4. Мне кажется, я уже ответил на этот вопрос. Конечно, нет. Имперское начало (в том широком смысле слова, о котором я говорил вначале) присуще английской культуре и сейчас. В старом добром Хогвартсе решаются вопросы магии всего мира. Что это, как не имперство? Впрочем, повторюсь: не вижу в этом ничего плохого.

5. Канон несомненно связан с ощущением пребывания в «центре». Империя неизбежно порождает русскоязычную литературу в нерусскоязычных регионах, но ее статус всегда внутренне проблематичен. Вспомним Григория Сковороду, который вошел в «русский канон» как философ, но не как поэт (поскольку его поэтическая практика была альтернативной столичной линии и никак на нее не повлияла). Имперское пространство порождает особое отношение к «инородческим» литературам. В Российской империи они вплоть до

1910-х годов едва замечаются, затем (в особенности в советский период) широко переводятся, но рассматриваются во многом как сырье, как материал для осмысления в рамках господствующей культуры. Наконец, имперская централизация ведет и к увяданию и недооценке нестоличной русской поэзии, ибо функция *русского* именно в его столичности и универсальности.

6. Есть ли имперству альтернатива внутри русской культуры? Всякая тенденция рождает противодействие, на всякого Киплинга есть Честертон. В русской культуре очень сильная линия — апология частной жизни, независимой от государства и от больших общественных проектов. И здесь есть очень разные варианты — от розановщины до набоковского одинокого интеллектуала-космополита. Тут, в обоих случаях, любой империи и любому национализму ловить нечего. В этом смысле и зачарованный идеей империи Бродский — антиимперский поэт, не говоря уж о теоретическом «державнике» Евгении Харитонове.

Сложнее с любованием малыми (суб?)культурами. Я не уверен, что «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Одесские рассказы» Бабеля или, например, «Воскрешение бубна» Стратановского — в итоге антиимперские тексты, ибо все ориентировано на столичного читателя, носителя конвенциональной культуры, который считывает любую альтернативу этой культуре как экзотику. Из этого круга не выйти, я не уверен, что надо выходить.

С другой стороны, и автор «Спора» написал «Родину», где противопоставил «славе, купленной кровью» интимные домашности и частности отечества, ни в какой империи не нужные и ни в какой империи не нуждающиеся. Но не читалось ли это в петербургской гостиной как очередная весть из очередной провинции, такой же чуждой, как Финляндия или Грузия?

Михаил Немцев (*поэт, философ*)

Насколько убедителен, на ваш взгляд, анализ, предложенный в статье? Способно ли это новое прочтение что-то изменить в дискуссии об имперскости Бродского и имперскости русской поэзии в целом?

Статья Брейдо хорошо раскрывает трудность интерпретации, которую не замечают большинство участников спора об этом стихотворении Бродского, из-за чего весь этот спор столь бессодержателен. А именно: действительно ли существует единственный субъект высказывания? Если да, то что же это за субъект, который может начать высказывание обращением к королю «Дорогой Карл Двенадцатый», по-детски обидеться — «Как в петлю лезть, так сообща… / а курицу из борща грызть в одиночку слаще?», а завершить его библиофильским противопоставлением «Александра» и «Тараса»? Если же нет, то понимание стихотворения становится сложнее. Возвращение внимания участников дискуссий к этой сложности вместо поверхностной простоты последней строфы я считаю очень важным.

В последние годы «На независимость Украины» стало стихотворением, многими упоминаемым, но явно мало читаемым. Оно как будто редуцировалось в массовой памяти до якобы решающих последних строк. Брейдо возвращает читателя к сложному коммуникативному контексту, в котором это стихотворение *тогда звучало*, — болезненному, перенасыщенному слухами, обидами,

взаимными претензиями, сейчас уже почти совершенно забытому. В таких контекстах особую роль играет эмоция *обиды*. Причем читателю текста потом уже трудно определить, аутентична она или пародийна.

Это стихотворение сам автор не публиковал, оно *звучало* в обращении к конкретной аудитории изнутри конкретной исторической ситуации кризиса массового языка, исчезновения государственной идеологии и распада самого государства. Бродский одновременно описывал и пародировал, и, чтобы его прочитать сейчас, нужно вернуться к коммуникативному контексту той *разноголосицы*.

Только интерпретации, исходящие из этого неустранимого «многоголосия» (как оно названо в статье Брейдо), позволяют продвинуться в понимании этого стихотворения, следовательно — в реконструкции политической позиции самого Бродского.

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Произведение искусства имеет дело с опытом. Если это опыт жизни и деятельности в империи, то такое произведение искусства можно назвать «имперским». Но это очень общее определение, поскольку в Новое время опыт жизни и деятельности в какой-то из империй был универсальным для литераторов и их читателей. Это опыт пространственно опосредованных отношений господства и подчинения. При этом «пространство» может быть географическим (как в отношениях метрополии и полонии), социально-культурным (отношение между расами и т.п.), в реальных имперских условиях они сложно проецируются одно на другое, создавая многообразие имперских ситуаций.

Более важно отношение к этому опыту. Собственно «имперским» произведением искусства можно считать какую-либо апологетику империи. То есть такое описание имперской ситуации, из которого следует принципиальная приемлемость этих создающих ее отношений господства и подчинения. Классическим примеры надо искать в «кавказском» корпусе русских стихов и повестей («как, удручен свои венцом, / Такой-то царь, в такой-то год / Вручал России свой народ. / И божья благодать сошла / На Грузию! — она цвела / С тех пор в тени своих садов... / За гранью дружеских штыков» у Лермонтова). Однако описание имперской ситуации может вскрывать насилие, на котором она строится, и в этом случае отношение к опыту имперской ситуации будет определяться отношением читателей к насилию. Это еще не (или вовсе не) антиколониальная литература, но уже и не «имперская». Вероятно, любой последовательно-реалистический текст сейчас может быть прочитан как явно или скрыто антиимперский. Поскольку в принципе за недавний исторический период снизилась терпимость к насилию, соответственно, выросло внимание к его выражению или умалчиванию, и прежняя эстетизация насилия более неприемлема (я сейчас подумал, например, о классической литературе приключений XIX—XX веков).

При такой оптике многие произведения могут быть прочитаны как «антиимперские». Является ли антиимперским текстом хрестоматийная «Муму» Ивана Тургенева с ее подробной экспликацией отношений господства и подчинения? Или позднесоветский откровенно антигосударственный кинороман

Василия Шукшина «Я пришел дать вам волю», где противопоставлены персонализованное насилие Степана Разина и безличное насилия аппарата раннего государства?

Проводите ли вы различие между имперской и империалистической литературой/поэзией?

«Империалистической» можно назвать литературу, выражающую идеологию империализма. Она обычно быстро устаревает, когда меняются поколения аудитории, становясь интересной только специалистам.

Можно ли сказать, что поэзия Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, поэзии Великобритании или других империй?

Думаю, такие оценки предопределены тем, что мы, русскоязычные россияне — читатели поэзии Российской империи / Советского Союза, лучше еще знаем и лучше понимаем контексты. И тем, что нормативное восприятие канона массового литературного образования, на который все равно приходится ссылаться в разговорах о литературе, остается очень консервативным, то есть нацеленным на сохранение статус-кво, иерархий, традиций. Этот консерватизм можно принять за особую «имперскость». Но ведь не всякий консерватизм «империалистичен». Скорее, империи пользуется естественным стремлением авторов и читателей к сохранению привычного порядка вещей. Но именно в этом-то российская советская и постсоветская поэзия узнаваемо-типична.

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной поэзии? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи? Есть ли в русскоязычной поэзии что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

Описывая многообразные колониальные ситуации, российская поэзия документировала состояние подвластности, лишение достоинства, бессильное подчинение. Эти тексты стали частью общего наследия российской поэзии. На основе этого наследия формируется и постоянно переопределяется «канон». Он фиксирует некоторое соотношение политических сил. Точнее, предназначен его фиксировать. Это соотношение признает что-то существенным, что-то прячет от глаз подальше. Канон всегда консервативен. Сама совокупность канонических текстов не столь существенна, сколь движение по их канонизации. «Противопоставить» установившемуся в данный период канону нужно в первую очередь само движение осознания: как именно работает канонизация и как именно функционирует канон, структурируя литературное наследие. Это движение — не деконструкция, поскольку канон функционально необходим (как минимум для всеобщего образования). Важно движение к альтернативному канону, который призван фиксировать наличие других политических сил. Особенно демократических, связанных с освободительным (эмансипаторным) движением последних трех веков. Противопоставить «империалистическим представлениям» в русской поэзии, как и в прочих, можно и нужно тек-

сты, отвергающие стремление господствовать и подчинять, тексты, в которых говорится об опыте слабых. Но этого недостаточно, нужны тексты, где речь идет уже и о борьбе слабых за самих себя, за свое самоопределение и свободу (в общем философском смысле — о борьбе за признание).

Сергей Завьялов (*поэт, переводчик, филолог*)

Насколько убедителен, на ваш взгляд, анализ, предложенный в статье?

Он, на мой взгляд, не убедителен, и вот почему.

1. Представления автора об истории СССР далеки от академических стандартов: границы СССР 1922 года были примерно на 900 тыс. кв. км у́же границ СССР 1945—1991 годов (это больше, чем Франция и Великобритания, вместе взятые). Иным было число республик, иными — границы между союзными республиками, а также автономными республиками и областями внутри РСФСР. Так что говорить об определении их Лениным — анахронизм.

2. Метрические представления автора вступают в конфликт с общепринятыми. В таких случаях предполагается, что выдвинувший новую концепцию ее пояснит. Действительно, речь идет об оригинальной стиховедческой теории, отвергающей привычные взгляды. Однако четырех статей, затерянных в ведомственных журналах[2], недостаточно, чтобы, не приводя мнений оппонентов, говорить: «это верно / это неверно». Пока же в памяти возникает лишь параллель с дилетантскими рефлексиями Бродского, тщательно разобранными в книге Ю.Б. Орлицкого «Стихосложение новейшей русской поэзии» (с. 974—978).

Традиционное стиховедение определило бы процитированные строки Парщикова как 8-стопный анапест с встречающимися пропусками слогов, тогда как стихотворение Бродского в целом — как дольник.

После таких интеллектуальных вольностей и главная мысль автора о полифонии текста не вызывает желания принимать ее всерьез. Этому мешает контекст творчества Бродского, для которого часто характерен агрессивный монолог, отвергающий все существующие конвенции, так, словно их сочинили нам назло «картавые», «кровопийцы» и иные негативные, с точки зрения поэта, персонажи. В этом случае досталось поэту, проведшему в царских тюрьмах и ссылках 10 лет[3]. За 25 лет до написания стихов «На независимость…» досталось Льву Толстому[4]. Сходен его тон и в обращениях к частным лицам, в том числе женщинам. Ничего нового. Поэт верен себе.

---

2 Единственное исключение — статья в «Новом литературном обозрении» (2020. № 4) «Силлабика как художественный прием». Однако уже фраза в первом абзаце: «У каждого великого греческого поэта строфа была своя, иногда не одна», — вызывает чувство неловкости не только у филолога-классика.

3 Не могу удержаться от цитаты: «А что, кстати, Кузмин, как автор “Праздников Пресвятой Богородицы”, читал ли он Шевченко, старого, донятого Орской и иными крепостями, — соловья, когда из полупомерких глаз его вдруг полились такие безудержно нежные слезы-стихи о Пресвятой Деве? Нет, не читал. Если бы он читал их, так, пожалуй бы, сжег свои “праздники”…» (*Анненский И.* О современном лиризме // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 366.

4 Пусть закроется — где стамеска! — // яснополянская хлеборезка! («Речь о пролитом молоке»).

Способно ли это новое прочтение что-то изменить в дискуссии об имперскости Бродского и имперскости русской поэзии в целом?

Перейду к этой дискуссии. Глубокий анализ имперской и, в частности, колониальной культуры дал в своих, ставших уже классическими, книгах «Ориентализм» (1978) и «Культура и империализм» (1993) палестино-американский философ Эдвард Вади Саид (1935—2003). В них разбираются особенности как классических центральных (Британская и французская), так и маргинальных (Российская и Османская) империй. Говорится там и о новой американской форме империализма, главная особенность которой — отрицать и камуфлировать высокими мотивами собственную гегемонистскую политику.

Подобное рассмотрение проблемы исключает «имперскость» какой-либо поэзии (в том числе русской) в целом, то есть от «Беовульфа», «Песни о Роланде» и «Слова о полку» до наших дней.

Если ограничиться русскими примерами и последними двумя столетиями, то в XIX веке мы сталкиваемся с поэзией русского дворянства (Золотой век). Да, в ней безусловно было имперское начало, как оно было в литературе любой «великой державы» (термин Венского конгресса 1815 года). Однако нужно заметить, что к нациям и этносам эта имперскость поначалу отношения не имела. Они еще не были «изобретены», поэтому и дворянство было исключительно имперским: стоит пройтись по эрмитажной галерее 1812 года. Из 342 героев, представленных на портретах, 74 немецкого (22 %), 14 украинского (4 %), по 11 шведского и французского (по 3 %), по 8 сербского и грузинского (по 2 %) происхождения, прочих — 28 (9 %). Собственно русских только 188 (55 %).

В конце XIX — начале XX века мы сталкиваемся с поэзией, рвущейся к доминированию русской буржуазии (Серебряный век). К этому времени национальные и этнические идентичности в странах победившей буржуазии уже восторжествовали. Постепенно они распространились и на привилегированные классы Российской империи. Соединение идей империи и нации соответствует стадии империализма, апофеозом которого стала мировая война.

После революции Российскую империю сменил Союз Советских Республик с крайне сложной (и потому на редкость прочной) системой этнического равновесия (немало напоминавшей Австро-Венгрию). Впрочем, говорить об этой эпохе как о чем-то едином невозможно. Возникший на руинах старого социума новый социум безостановочно мутировал. Сначала в нем стала складываться (но так и не сложилась) поэзия русских мещанства, пролетариата и крестьянства. Затем сложилась поэзия деклассированной по своему генезису советской интеллигенции. Именно к ней и принадлежал Бродский. Назвать советскую (или антисоветскую) поэзию даже при гегемонистской, экспансионистской или ксенофобской тематике и риторике имперской сложно: у нее не было ни классовой укорененности, ни соответствующего хабитуса. Имперскость немыслима без респектабельности и связи с мировой культурой.

Что имеется в виду, когда произведение искусства называют имперским? Какие особенности произведения позволяют так его охарактеризовать? Может ли одно и то же произведение в одном отношении быть имперским, а в другом — не быть?

Именно примеры такого рода (правда, на материале прозы, а не поэзии) разбирает Саид, например «Сердце тьмы» Джозефа Конрада.

Но теперь я хочу несколько уклониться. Поскольку саму эту дискуссию породили внелитературные обстоятельства, следует, на мой взгляд, начать с принципиального: за что и против чего идет полемика?

Мне кажется, что актуальная проблематика (всегдашняя борьба человеческих сообществ за гегемонию; в нашем случае уже в условиях глобализма) в ходе этой полемики подменяется проблематикой, утратившей всякую актуальность (попытка ее подверстывания под схемы прошлого).

Во-первых, я бы отметил одну особенность Российской империи: она (как и империи Османская, а возможно, и Австрийская) была, с одной стороны, субъектом, а с другой — объектом империализма, так как на протяжении всего Нового времени относилась, если следовать концепции Иммануила Валлерстайна, не к *центру Мира-системы*, а к *полупериферии*, состоя и с *центром* и с настоящей *периферией* в отношениях неэквивалентного обмена двоякого рода[5].

Во-вторых, рассмотрение имперскости как всего лишь одного из видов гегемонизма дает нам совершенно иную перспективу анализа обсуждаемого явления не на вчерашнем, но на сегодняшнем материале.

Проводите ли вы различие между имперской и империалистической литературой/поэзией?

Да, конечно. Империализм связан с новыми, более развитыми формами капитализма, в частности с развитием финансового капитала. Возможность вкладывания денег в акции, прежде всего колониальных компаний, привело к стремительному расширению рядов буржуазии. Одно дело городской патрициат, другое — нувориши.

В результате изменений в социуме радикально поменялась и культура. Расширение круга читателей сделало литературу буржуазной профессией: появилась возможность зарабатывать себе на жизнь литературным трудом. Иной стала и оптика: одно дело аристократическое «Rule, Britannia!» Джеймса Томсона (1740), другое — «Take up the White Man's burden» Редьярда Киплинга (1899), обращенное к солдату.

Можно ли сказать, что поэзия Российской империи / Советского Союза отличается особенно имперским характером на фоне, например, поэзии Великобритании или других империй?

Россия не была классической империей. Ее колонизационный потенциал был несопоставимо скромнее, нежели у Великобритании и Франции, а участие в колониальном разделе мира, в сущности, незначительным. Дореволюционная

---

5 Неплохой пример — хрестоматийные строки («Евгений Онегин», 1, XXIII):

Всё, чем для прихоти обильной
Торгует Лондон щепетильный
И по Балтическим волнам
За лес и сало возит нам…

Написано в 1823 году, вскоре после захвата Азербайджанских ханств и начала войны на Северном Кавказе.

русская поэзия тоже отличается куда меньшим имперским пафосом. Таких фигур, как Киплинг или Д'Аннунцио, в России так и не появилось.

Что же касается советской поэзии, то кроме воспевания революционных преобразований на «красном Востоке» иных имперских, на наш сегодняшний взгляд, мотивов ни в раннем, ни в зрелом СССР мы не встретим. Да, РСФСР была в СССР — primus inter pares, но именно inter pares. «Туземец» был в ней представлен как ставший равным, пусть это даже произошло вчера и с помощью «старших братьев»[6].

Другое дело, что реалии были иными, как они были иными в межклассовых отношениях (пролетариат и крестьянство были на деле не равны друг другу). Увы, этой проблематикой советская поэзия не занималась, так как судьба этих классов постепенно перестала ее интересовать: в своей массе это была узкофракционная (термин Сартра) поэзия интеллигенции в первом поколении.

Так называемая ленинская национальная политика была сложной и противоречивой. С одной стороны, «паритет» и даже некоторое преобладание нерусскоязычных писателей среди лауреатов Сталинских, Ленинских и Государственных премий по литературе, с другой — борьба с «буржуазным национализмом». С одной стороны, растущее вкладывание огромных средств в поддержание иноязычных литератур (тиражи, гонорары, рабочие места в редакциях и издательствах), с другой — русификация школ, сокращающая аудиторию их читателей[7].

Как империя повлияла на складывание канона русскоязычной поэзии? Что осталось за пределами канона благодаря влиянию империи?

Как и всякая империя, Российская вела войны за территории и сферы влияния. На них сражались и гибли дворяне, на них наживалась буржуазия, на них гибли, а также делали карьеру представители других сословий. Естественно, что эти войны становились важной литературной темой. Ее варьирование от победного ликования (как «Полтавский бой» Пушкина) до жестокого боевого реализма и протеста против любого человекоубийства (как «Валерик» Лермонтова) опять-таки никакой русской специфики не выявляет.

---

6 Приведу в качестве иллюстрации стихотворение лауреата Сталинской премии, марийского поэта Миклая Казакова (1918—1989) «Я иду по столице...» («Мый Москваште каем...», 1949) в переводе Михаила Матусовского:

Я иду по Москве, москвичи мне навстречу,
Наши думы едины, и путь наш един.
— Кто ты? — спросят меня, и тогда я отвечу:
— Я мариец, Советской страны гражданин!

В подлиннике менее сервильно:

Тӧр праван марий ең, гражданин у элнан!
(Я — мариец, равноправный гражданин новой страны!)

Да, это пример бесспорного панегирика, но панегирика чему? Колониальной ли империи?

7 Ярчайший пример — Украина, где в послевоенное время были осуществлены такие мощные книжные проекты, как «Вершини світового письменства» (ок. 70 томов, средний тираж 50 тыс.), «Перлини світової лірики» (ок. 50 томов, средний тираж 5 тыс.), «Бібліотека поета» (ок. 90 томов, средний тираж 8 тыс.).

При этом число учеников украиноязычных школ с 1953 по 1991 год сократилось с 87 до 47 %.

Пожалуй, главное, что осталось незамеченным, — жизнь ранее (то есть до начала складывания канона) покоренных аборигенов. Но и жизнь русского крестьянства (а позднее и рабочих) не вызвала у поэтов, за исключением Некрасова, особенного интереса. Характерно, что Некрасов первым заметил и тех и других:

> Иной (бродячий батрак. — *С.З.*) подгуляет, так только держися —
> Начнет с Волочка, до Казани дойдет!
> Чухну передразнит, мордву, черемиса,
> И сказкой потешит, и притчу ввернет...
>
> («Крестьянские дети»)[8]

Есть ли в русскоязычной поэзии что-то, что можно противопоставить империалистическим представлениям о политической и общественной жизни?

Что касается XIX века, то тогда оппозиционно настроенных людей больше волновало другое: сохранение крепостничества, а после его отмены — нищета подавляющей части населения вне зависимости от языка и религии.

Империя, остановившая бесконечные междоусобицы и инкорпорировавшая в привилегированный класс нерусских князей, панов, баронов, беков, меликов и т.п., а потом и буржуазию, стала фундаментом для возникновения современных литератур Грузии и Армении, Финляндии и Эстонии, Латвии и Литвы, Украины и Белоруссии, наконец Азербайджана и Туркестана.

В XX же веке яркие антиколониальные стихи мы найдем у Иннокентия Анненского («Старые эстонки»), Осипа Мандельштама («Да, я лежу в земле, губами шевеля...»), Владимира Маяковского («Долг Украине» и «Казань»), Павла Васильева («Соляной бунт»), Дмитрия Кедрина («Кайсыну Кулиеву»), Евгения Евтушенко («Татарская песня»[9]), Виктора Сосноры («Фауст и Венера»), Сергея Стратановского («Оживление бубна»).

В советские годы даже такие глухие места, как финно-угорские анклавы Поволжья, обзавелись письменностью и печатью, школами и научными центрами. После революции письменность была создана для десятков языков народов СССР[10]. То, что большинство этих языков, как свидетельствует перепись населения 2020 года, оказались вымирающими, — последствия глобализма, а не классического империализма. Судьба объединяет их с ирландским, окситанским, бретонским, баскским, фризским, лужицким, саамским языками... Но это специальный сюжет, требующий особого разговора.

Постколониальная проблематика — важнейшая и актуальнейшая часть гуманитарных исследований. Больно и тревожно видеть попытки ее превращения в конъюнктурную пропагандистскую риторику.

---

8 Впрочем, примечателен рукописный вариант II главы «Капитанской дочки». Перед хрестоматийной фразой «Я приближался к месту моего назначения» стояло: «Все покрыто было снегом. Я видел одни бедные мордовские и чувашские деревушки» (*Пушкин А.С.* Капитанская дочка. М.: Наука, 1984. С. 87).

9 Из поэмы «Казанский университет».

10 В юбилейной (60 лет Октябрьской революции) двухтомной антологии «Советская поэзия» (М.: Художественная литература, 1977 («Библиотека Всемирной литературы»)) представлены поэты, писавшие на 61 языке.

Варвара Недеогло (*поэт, художница*)

Я считаю, что критика имперскости не может быть отделена от критики любого другого шовинистского начала в культуре, — иначе критикующий сталкивается с ситуацией политического соблазна и может ослепнуть. Критика должна быть связана с постоянным сканированием любого текста, стихотворения, фильма, наконец, собственного сознания на предмет структурного шовинизма. Бдительное внимание к структурам не даст ошибиться, в отличие от внимания к тем проявлениям шовинизма, к которым мы привыкли и которые носят хорошо знакомые одежки. Как это связано со статьей Брейдо о стихотворении Бродского?

Я говорю о важности структурного анализа, потому что игнорирующая структуры шовинизма, власти и дискриминации критика неизбежно будет упираться в фиксированное свойство идентичности (то, которое часто достается при рождении и которое не выбирают) и не способна по-настоящему изменить систему. Мы же живем в эпоху господства политики идентичности и общества спектакля, в мире, в котором необходимость интерсекционального подхода была более или менее очевидна еще с 1970-х годов. Претензии к имперскости «всей русской культуры и всех обладателей российского паспорта без исключения» точно так же основаны на апелляции к фиксированному свойству идентичности. То есть гражданство или место рождения замещают то, во что человек верит и какие взгляды он исповедует (как и его поступки), становится ключевым поводом для суждения о нем — и тем самым реализует словарное определение слова «шовинизм». Так мы попадаем в королевство кривых зеркал: имперскость, колониальность, сексизм и расизм продолжают существовать как явления, но в языке, главным субъектом высказывания которого является заслоняющая живое существо идентичность, соответствующие понятия заворачиваются сами в себя и зеркалят друг друга. Нынешняя политическая ситуация, в которой все стороны (и путинский режим — в первую очередь) объявляют себя «антифашистскими» и «деколониальными», воспроизводит эту проблему. Разница в том, что для языка насилия и перераспределения власти такого рода «кривые зеркала» едва ли являются проблемой, поскольку способствуют атомизации, политической фрустрации и краху солидарности среди так называемого народа.

Настоящая же солидарность и реальная (или хотя бы способная к преодолению отчуждения) политика доступны только через преодоление идентичности.

Поэтому презумпция имперскости в отношении русской (или любой другой) культуры кажется мне абсолютно провальной точкой отсчета для критики, поскольку подобная критика глубоко неэффективна в отношении политической созидательности (в этом вопросе меня в первую очередь интересует прагматика в широком культурном смысле).

То же самое мы наблюдаем в мэйнстримной риторике об имперскости или колониальности отдельных русских авторов или всей литературы в целом. Фигура поэта или художника, как и субъект его текстов, оказываются сведены к идентичности, пропущенной через решето «(новой) этичности» и/или политкорректности. На этих весах взвешивают и Пушкина, и Достоевского, родившихся в XIX веке, в то время как идентичность начала появляться в фокусе политического внимания только в 1950-х годах.

Именно в этом заключается причина, по которой статья Евгения Брейдо, несмотря на убедительный и интересный анализ и некоторые очень важные

замечания, все-таки кажется мне холостой, дисфункциональной в отношении того реального освободительного потенциала, который в искусстве содержится. Его критика не выходит за пределы системы. Сколько бы Брейдо ни оговаривался, что он не имеет в виду и не ставит себе в качестве задачи оправдание или обеление Бродского, он все равно не выходит за рамки оправдательной речи.

У меня тем более нет интенции защищать ни Бродского, ни сам порядок, в котором стихи авторов типа Бродского или Пушкина предлагается читать так, как будто это посты, которые они недавно опубликовали в соцсетях.

Как я уже сказала, настоящая солидарность и реальная политика доступны только через преодоление идентичности, через разрушение запертости сознания отдельного человека в свойствах доставшейся ему идентичности. В моем понимании, искусство происходит тогда, когда произведение обнаруживает в себе возможность реализации этой задачи. Политический (или эмансипационный) потенциал искусства вообще в этом и состоит; политический (или эмансипационный) потенциал именно поэтического искусства состоит в соответствующей работе с языком, явленным в качестве принадлежащего всем и никому одновременно.

Я хочу сказать, что работа лишь с теми пластами языка, которые даются пишущему запросто и уже обслуживают то представление о политическом, которое он исповедует, не является реальной политической работой или борьбой в области языка par excellence, — поскольку она не только не сулит перемен, но даже и не берет на себя задачу преобразования реальности. Та же работа, которая таковой является, может быть связана только с радикальным бесстрашием, готовностью работать с языком и смыслами политических оппонентов напрямую, разрушать соответствующие властные механизмы и переосмыслять те аффекты, спекуляция на которых придает власти соблазнительность в глазах охваченного этими аффектами. Создавать для этих аффектов эмансипационные каналы. Работать с теми пластами языка власти/реакции/насилия/ненависти, которые пугают и отталкивают сильнее всего, вызывают отвращение и желание закрыться от них, спрятать голову в песок политической близости.

С этой точки зрения идея вычищения имперскости из какой-либо культуры (как и позиция иллюзорной «корректной» дистанции по отношению к «имперскому» в культуре) — абсолютно бессмысленная задача, выполнение которой (будь оно даже возможным, каковым оно вряд ли является) в лучшем случае привело бы к результату, неспособному выйти за пределы понятия «этикета». К реальным переменам в стране (если понимать ее как понятие, этимология которого восходит к прилагательному «странный», а не как некое означающее государства), в обществе, наконец, в душе отдельного человека может привести только предельно честное осмысление напряжения между властным и эмансипационным полюсами, которые есть в любой культуре. В предложенной любым этикетом решетке такая работа невозможна.

Считаю ли я, что подобную задачу выполняет стихотворение Бродского «На независимость Украины»? Да нет, конечно. Если даже предположить, что Бродский ставил себе задачи, схожие с теми, что я описала, это была бы довольно неудачная попытка. Но меня завораживает здесь другой момент.

Даже при очень невнимательном прочтении этого стихотворения очевидно, что оно не является цельным высказыванием так называемого поэти-

ческого субъекта. Это видно даже без обоснований Брейдо: стихотворение состоит из слишком разнородных речевых актов, противоречащих друг другу и по стилю, и по эмоциональной окраске. У такого глубоко индивидуалистического автора, как Бродский (у которого даже многие драматургичные по форме вещи оказываются сомкнуты пределами одного сознания), такая разнородность не может не бросаться в глаза.

При этом отдельные реплики и сквозящий через них ресентимент не просто отталкивают, а вызывают отвращение. Ни одна из реплик не предполагает реконструкции империи, в состав которой могла бы быть «возвращена» Украина, — каждая из них, наоборот, радикально обрывает такую возможность.

Несмотря на то что это стихотворение кажется мне неудачным, я не понимаю ни того, каким образом оно могло бы быть использовано в качестве аргумента в пользу нарушения независимости Украины, ни реальности, в которой оно может быть прочитано как непосредственное и цельное высказывание «певца империи» Бродского. Тяжело представить себе и то, что Бродский, который действительно не чурался воспевания империи, понимая под ней принадлежность к большой (не только русской) культуре, мог уравнивать свои соответствующие тексты с болезненной (и вообще-то довольно безжалостной) фиксацией ресентимента, реализующего себя в языке в не просто нелицеприятном, а достаточно уродливом изводе.

(При этом я вполне допускаю, что, если бы у меня был реальный шанс узнать позицию Бродского по этому вопросу, она могла бы меня разочаровать; но в равной степени я допускаю и обратное. Любые попытки обосновать этим стихотворением предположение, что Бродский, доживи он до 2022 года, поддержал бы «военную операцию» в Украине, кажутся мне спекуляцией, которая структурно в своей подлости ничем, собственно, не отличается от печально известного фильма Егора Холмогорова.)

*

Естественно, русская культура не может быть более имперской, чем культуры других стран, имеющих имперское прошлое. Обратное утверждение подразумевает, что мы можем каким-то образом «измерить» имперскость, что является невозможной задачей. Произведение искусства, способное остаться в вечности, — это всегда сложное высказывание, сопротивляющееся однозначной интерпретации (здесь можно вспомнить письмо Льва Толстого Страхову, в котором он, комментируя предложенное оным понимание романа «Анна Каренина», отвечает: «Если же бы я хотел сказать словами все то, что имел в виду выразить романом, то я должен бы был написать роман, тот самый, который я написал, — сначала...»).

На самом деле есть достаточно простое объяснение тому, что все критические тексты, написанные после 24-го февраля и обличающие имперскость русской культуры, скользят по фигурам Достоевского, Толстого и Пушкина, игнорируя не только Яна Сатуновского, Варлама Шаламова, Велимира Хлебникова, Виктора Кривулина (этот ряд я могу продолжать очень долго), но даже Некрасова с Чернышевским (в то время как роман «Что делать?» сыграл большую роль в формировании народовольцев — революционеров, предложивших деколониальную и антиимперскую программу в 1879 году, взяв на себя обяза-

тельство «содействовать разделению теперешней Российской империи на части соответственно местным желаниям»). Ни западных славистов, ни русскую либеральную общественность на самом деле не интересует, что из себя представляет так называемая русская культура, явленная во всей свойственной любой культуре сложности. За любым подобным текстом на самом деле стоит санкционная логика: русская литература — один из главных русских брендов на западном рынке; поэтому такая «санкционная» критика фокусируется только на тех фигурах, которые воплощают главные «товары» этого бренда на Западе, и не замечает, что сама предлагает исключительно колониальный и западный взгляд на русскую литературу (то же самое касается и критики так называемой загадочной русской души, которая, естественно, является западным экзотизирующим концептом). Не замечает она и того, что признает за государством РФ право на канон и решающую интерпретацию любого произведения искусства.

При этом государство всегда будет составлять культурный канон из тех произведений искусства, которые покажутся ему подходящими для подтверждения правомерности своего существования, легитимности власти и монополии на насилие. И если государство обладает имперскими амбициями, оно всегда будет трактовать культуру в пользу имперскости, редуцируя всю реальную заключенную в этих произведениях сложность к нулю. Поэтому сопротивление состоит не в том, чтобы собирать альтернативный канон (поскольку за любым каноном стоит властное усилие и иерархии), а в деконструкции тотальности этих имперских нарративов. Важно помнить, что соответствующие нарративы являются «творчеством» государства, а не авторов, на которых оно спекулирует и смертью которых оно по факту пользуется. То же самое касается и того, как государство обращается с историей.

Поэтому критика, игнорирующая и не включающая в себя критику непосредственно власти, государственности и всей системы в целом, игнорирует главную эмансипационную направляющую русской культуры и философии — речь, конечно, идет об анархизме и напряжении, заданным жестким противостоянием отдельной личности (здесь под «личностью» можно подразумевать и «голос» со всеми вытекающими) авторитарному и репрессивному государству (напомню, что русская литература вышла не из «Шинели» Гоголя, а из «Жития» протопопа Аввакума). В этом напряжении существуют и существовали не только те авторы, из которых сейчас было бы легко составить «альтернативный освободительный канон», но и главные объекты актуальной «критики имперскости» — и это особенно относится к Александру Пушкину. Поэтому мне кажется, что сведение критики только к помещенным в чашку Петри имперским нарративам и амбициям конкретного режима — совершенно беззубая стратегия критики, которая едва ли послужит чему-то, кроме белизны пальто критикующего; в равной степени это касается и «обратной» стратегии, посвящающей себя вивисекции вольности с целью выведения альтернативных иерархий и еще не приевшихся властных вертикалей. Такая «эмансипация», выключающая себя из отношений власти и насилия, занимающая позицию «внешнего» взгляда, кажется мне насквозь фальшивой.

Дмитрий Кузьмин (*поэт, критик, литературовед, переводчик, издатель*)

Предложенный Евгением Брейдо разбор стихотворения Бродского «На независимость Украины» кажется мне совершенно неубедительным, потому что, коротко говоря, никаких признаков полисубъектности в обсуждаемом тексте нет. Это типичный пример того, как произвольно вчитанный интертекст заводит исследователя в тупик: книга Энглунда о пользе поражения Карла XII для судеб Швеции, конечно, важна и интересна сама по себе, но для предположений об интересе Бродского к историческим судьбам Швеции и проекции этих судеб на исторические перспективы России требуются какие-то более существенные основания, чем наличие у Бродского шведских знакомых. Разумеется, апострофический зачин стихотворения исходит от говорящего в нем субъекта и говорит не о Швеции, а о России: некогда выигранное русскими сражение теперь, на новом историческом повороте, переиграно заново и закончилось противоположным результатом. Заодно следует отметить и другую совершенно произвольную интерпретацию Брейдо: упоминаемые в третьем стихе «руины» не имеют никакого отношения к Руине — эпохе разрухи и войны всех со всеми в Украине второй половины XVII века: этот термин украинской историографии в русскую историографию фактически начал проникать только в постсоветское время (за вычетом монографии Н.И. Костомарова 1882 года[11], при советской власти, естественно, не переиздававшейся, — впрочем, возможно, что и Костомарова вернее считать украинским специалистом); Бродский мог знать о соответствующих исторических событиях, но не об этом их названии, а главное — это название не употребляется во множественном числе. Разумеется, руины в данном стихотворении Бродского ровно те же, что и в других стихотворениях Бродского: «мы, оглядываясь, видим лишь руины», — и эти руины, как всегда у Бродского, производит время: разрушительная работа времени — сквозная тема Бродского, хорошо исследованная. Чтобы не тратить это самое время на разбор других неточностей и передержек в статье Брейдо, укажу лишь на одно его соображение: будто бы лирический субъект поэзии Бродского не стал бы от первого лица говорить «нам, кацапам», потому что Бродский был еврей; дико было бы отрицать важность этнического начала для Бродского, но если сам Брейдо и отождествляет гражданскую нацию с этносом, то вменять такое отождествление Бродскому не больше причин, чем Пастернаку, Мандельштаму, Рубинштейну и далее по всему списку русской поэзии XX века. Да и давнему обещанию того же лирического субъекта «корчиться… на каждой стене / В том доме, чья крыша — Россия», этнические факторы никак не мешали.

Делается ли стихотворение «На независимость Украины» имперским от его прочтения как лирики первого лица? Вообще-то нет. Мне уже приходилось писать о том, что брань вслед освободившейся колонии так же несовместима с имперским дискурсом (основанном на представлении о недопустимости и неприемлемости такого освобождения, о необходимости ему противодействовать силой без ограничения срока давности), как брань вслед уходящей возлюбленной — с дискурсом насильника, который никому никуда уйти не позволит (Брейдо тоже видит эту параллель, упоминая «голос человека, обма-

11 *Костомаровъ Н.И.* Руина: Историческая монографія. 1663—1687. Гетманства Бруховецкаго, Многогрѣшнаго и Самойловича. СПб.: М.О. Вольфъ, 1882.

нутого в любовном чувстве», но напрасно не ссылается при этом на первоисточник — подробный текст Оксаны Забужко[12], ставящий «На независимость Украины» в контекст широкой параллели между колониальным и патриархальным угнетением; хорошо ли это — браться за разбор такого текста без знакомства с его рецепцией в *украинской* культуре?). Отвечают на это, что есть же и имперский ресентимент в ситуации «руки коротки», она же «видит око, да зуб неймет». Но и так не сходится, потому что основой имперского ресентимента, как и вообще имперского дискурса, является представление о *благости* империи — точно так же, как патриархальный дискурс базируется на представлении о благости подчинения для женщины. Вообще ресентимент — это требование вернуться к прошлому, в котором все было хорошо. Стихотворение Бродского исходит из прямо противоположной посылки: имперское общее прошлое ужасно («как в петлю лезть»), не дай бог туда вернуться (да и как вернуться, если мы, оглядываясь, видим лишь руины!). Но почему строить на этих руинах что-то новое и осмысленное нужно непременно поврозь?

Отнестись к этому недоумению Бродского и к его эмоциональному оформлению, не проецируя в 1992 год наши знания о последующих трех десятилетиях российской и украинской истории, довольно трудно. Но вообще опыт построения поврозь появился за это время у пятнадцати постсоветских государств — и всякому, кто видит некоторую разницу в достижениях Эстонии и Туркменистана, понятно, что государственная независимость, скажем так, не панацея. Кроме того, не будем забывать о том, что спустя несколько месяцев после распада СССР был подписан Маастрихтский договор — важнейший шаг к политическому объединению Европы (первоначально лишь Западной), включая страны, прошлые взаимоотношения которых были никак не менее трагичны, чем отношения России и Украины (взять хотя бы Великобританию и Ирландию). Конечно, «как говорил картавый», «прежде, чем объединяться, и для того, чтобы объединиться, мы должны сначала решительно и определенно размежеваться»[13]: осторожное добровольное сближение мало похоже на удержание былого вполне насильственного единства. Однако расценивать политические инстинкты и интуиции Бродского в 1992 году как однозначное проявление консерватизма и реваншизма значит сильно грешить против исторической правды.

Дополнительная трудность связана с тем, что в текст Бродского вмонтировано довольно архаичное (но понятного происхождения: «я заражён нормальным классицизмом») отождествление государства и культуры — и это не до конца отрефлексированное отождествление играет с автором злую шутку, поскольку недоверие к возможной геополитической самостоятельности молодого государства (уход из сферы влияния России Бродский трактует как попадание в сферу влияния Германии и Польши) нечувствительно для говорящего превращается в недоверие к возможной самостоятельности украинской культуры. И в этом специфическом аспекте позиция Бродского оказывается действительно имперской — но не в колониалистском смысле: Бродский (судя также и по его известной дискуссии с Миланом Кундерой) верил только в боль-

12 *Забужко О.* Прощання з імперією: кілька штрихів до одного портрета // Дух і літера. 1998. № 3–4. С. 370–408.

13 *Ленин В.И.* Полное собрание сочинений: В 55 т. М.: Изд-во политической литературы, 1967. Т. 4. 1898 — апрель 1901. С. 358.

шие культуры. Забужко подробно разбирает избирательную слепоту Бродского в его интерпретации Дерека Уолкота, которого он трактует через привычные универсальные понятия, не желая видеть в его поэзии голос Другого — малой нации со своим опытом и своей травмой. Но в таком ракурсе имперские стихи Бродского — это скорее пара из «Литовского дивертисмента» и «Литовского ноктюрна», чем «На независимость Украины», потому что в этих текстах Бродский разнообразно разрабатывает тему недостаточности малой страны и малой культуры (при всей симпатии к ней и к персонифицирующему ее Томасу Венцлове) — *недостаточности*, которая может быть восполнена только включением в нечто большое, в ту или иную империю в том или ином смысле слова. Кстати, в «Литовском дивертисменте» Бродский упоминает «певца, / отечество сравнившего с подругой» — согласно комментарию Венцловы, имеется в виду стихотворение Майрониса «Первая любовь», которое «построено как эротическое признание, и только в последней строке выясняется, что речь идет о родине»[14]; так что идея говорить со страной как с женщиной была Бродскому давно знакома, хотя воспользовался он ею, вероятно, вполне бессознательно.

Я хотел бы оставаться на почве литературоведения, где я чувствую себя сравнительно надежно, и не переходить на довольно зыбкие (не только лично для меня как непрофессионала) почвы политологии, но из вышесказанного уже видно, что определению той или иной литературы как имперской должно предшествовать определение империи. В современной политологии, насколько я понимаю, преобладает представление о том, что империя определяется неравным статусом (в том числе правовым) населения центра и периферии; Майкл Дойл предлагает считать критерием империи «эффективный контроль, формальный или неформальный, имперским обществом подчиненного общества»[15] — из определения, как и из дальнейших рассуждений Дойла, восходящих к устройству отношений между афинским полисом и его союзниками, видно, что с вопросами формального государственного суверенитета это современное понимание вообще связано довольно слабо. Разумеется, такое понимание было не всегда (по Дойлу, оно начинает складываться к середине XIX века), и, проецируя его на сочинения, скажем, Пушкина, мы точно так же насилуем исторический материал, как проецируя 2022 год на 1992-й в случае с Бродским. Вместе с тем, когда Пушкин выражает надежду на то, что его имя назовут «тунгус и друг степей калмык», то он, разумеется, мыслит имперскими категориями: русская культура обязательна к освоению и усвоению для всех населяющих империю народов, центр осуществляет контроль над культурным движением периферии. Гораздо занимательнее в этом отношении контроверсивный текст «Клеветникам России», где наряду с финскими хладными скалами и пламенной Колхидой (это те же тунгус и калмык, символизирующие пространственный и культурный разброс внутри унифицирующей империи) фигурируют «спор славян между собою» и «славянские ручьи», которые (надеется автор) «сольются в русском море»: славяне, в том числе так или иначе интересовавшие Пушкина, жили совсем не только в Российской империи, да и Польша была для этой империи приобретением совершенно недавним, тогда как Пушкин апеллирует к многовековому российско-польскому противостоя-

14 *Венцлова Т.* Собеседники на пиру: Литературоведческие работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 596.

15 *Doyle M.* Empires. Cornell University Press, 2018. P. 30.

нию. Этот «старый спор» «домашний» не в том смысле, что он происходит внутри имперских границ, а в смысле постулированного этнокультурного родства (в более поздней мифологии это называлось «братские народы»). Если квалифицировать такую позицию как имперскую, то как тогда будут называться аналогичные панславистские устремления чешских или болгарских авторов того же столетия?

Категория имперского оказывается не только исторически изменчивой, но и по-разному прочитываемой в зависимости от того, в какие парадигматические отношения она включена. И если в парадигме времен национальных движений XIX — начала XX века имперское противопоставлено национальному, то вопрос совершенно не в том, чего там пропагандируют имперские авторы: вопрос в том, что имперская культура осуществляет доминацию и контроль самим фактом своего присутствия, своего распространения из центра на периферию (которая никакой периферией быть не желает). В популярнейшей венгерской музыкальной комедии 1838 года «Пелешкейский нотариус» Йожефа Гааля один из героев напевает песенку из двух строчек:

Гёте, Бёрне, Виктор Хуго,
Не заехать ли им в ухо?

(нашему читателю этот мем середины позапрошлого века знаком по легендарному русскому изданию «Комедии книги» Иштвана Рат-Вега, где он иначе переведен и неверно атрибутирован, но история рассказывается про то, что при возобновлении спектакля в 1866 году глупая цензура это двустишие запретила[16]; на самом деле цензура была не глупая, а наученная опытом случившейся между двумя постановками революции 1848 года). Тут дело не в том, что перед венграми чем-то конкретным провинились Гёте, свежеумерший немецкий сатирик Людвиг Бёрне и прицепленный к ним Виктор Гюго, который, будучи французом, и вовсе ни при чем, — просто все они на этапе становления национальной культуры воспринимаются как представители оккупационной администрации (в порядке неповиновения фамилии в оригинале записаны нарочито диким мадьяризированным способом). И когда в сегодняшней Украине сносят памятники Пушкину, то делается это вне всякой связи с тем, что хваленое пушкинское свободолюбие не распространялось ни на соседние страны и народы, ни на женщин, а исключительно поскольку метрополия расставила эти памятники в знак того, кто тут главный.

Но если так это видится со стороны деколонизирующейся культуры, то, возможно, и со стороны культуры, с изумлением открывшей, что она является культурой страны-колонизатора, вернее будет смотреть именно так: обнаруживая имперскость не в семантике, а в прагматике, не в том, что написано, а в том, как это функционирует. Нехорошо, что стихотворение Бродского заканчивается руганью в адрес Шевченко. Но выход не в том, чтобы обругать за это Бродского, и не в том, чтобы новые поэты написали новые стихи про то, как хорош Шевченко и как постыдно мы его не ценили, — а в том, чтобы украинская поэзия была в полной мере представлена в русском культурном поле. И, я бы сказал, не столько Шевченко (который, как и большинство отцов-ос-

16 *Рат-Вег И.* Комедия книги / Сокр. пер. с венгер. А.С. Науменко, Ю.П. Гусева, С.А. Солодовник; коммент. С. Солодовник. М.: Книга, 1987. С. 189, 510.

нователей национальных поэтических традиций, включая Пушкина, плохо прочитывается за пределами того, что он основал), а тот полномасштабный ландшафт, в который эта поэзия сложилась. Неимперская русская культура — это культура, для которой важны (переведены, напечатаны и прочитаны) голоса Расстрелянного возрождения, Василя Стуса и Мойсея Фишбейна, Юрия Тарнавского и Эммы Андиевской и далее вплоть до той поэзии, которая пишется на украинском прямо сегодня. Ну, понятно, это относится не только к украинской поэзии, но и к латышской и армянской, а в идеале еще и к татарской и якутской (но тут, к сожалению, от доброй воли русской культуры не все зависит). Вместе с тем — малые культуры совсем не обязательно культуры колоний и бывших колоний. Развернувшаяся сегодня в мире борьба за то, чтобы украинская или беларусская культура дополучила недополученное ими международное внимание, прежде узурпированное культурой колонизаторов, несколько, увы, лукавая, поскольку геополитические мотивировки культурного интереса — это, увы, положение дел по умолчанию, а не эксцессы колонизаций и войн: кто и как возместит недополученное датской или португальской культуре, остающимся для мало-мальски широкой аудитории, включая профессиональную, в тени немецкой или испанской? И в этом смысле имперской картине мира, в которой заметны только крупные объекты, противостоит не столько деколонизационное видение, сколько экологическое, нацеленное не на масштаб явления, а на его уникальность. Но культивировать такое видение нужно начиная со своей собственной культуры, демонтируя в ней культ великого поэта и всяческое «нас мало, нас, может быть, трое».

Оборотная сторона этой медали — инклюзивность имперской культуры. Тунгус и калмык в рамках имперской картины мира приглашаются дорасти до того, чтобы вносить в нее свой вклад под контролем центра, — вместо того чтобы создавать свою национальную культуру. Не так быстро, как можно было бы ожидать, но именно это с русской поэзией произошло. Среди авторов второй половины XX века, сомасштабных Бродскому в том смысле, что альтернативные концептуализации истории русской поэзии выдвигают именно их в качестве центральных фигур (не поддерживаю, как только что было сказано, сам подход, но это тоже факт культуры), по меньшей мере двое оказались в этой позиции благодаря отрефлексированному и переработанному инокультурному бэкграунду. Во-первых, это Геннадий Айги, применительно к поэзии которого сформировавшие ее чувашские паттерны мировосприятия уже вполне обсуждались[17]. Во-вторых, это Аркадий Драгомощенко, за поэтикой которого стоит не только русская адаптация американского постмодерна, но и опыт украинского барокко, впитанный в годы проведенной в Виннице юности: переосмыслению этого опыта посвящен текст «Григория Сковороды возвращение», да и в «Тени чтения» беглое замечание о «проблеме изоморфности языка мироустройству» у Сковороды[18] выглядит как брошенное вскользь указание на действительные основания занимающих автора размышлений. В следующем поколении русских поэтов значительный вклад в развитие русской поэзии внесли узбекский текст Шамшада Абдуллаева и, позднее, мордовский

17 См., например: *Робель Л.* Айги / Пер. с фр. О. Северской. М.: Аграф, 2003. С. 49–50.

18 *Драгомощенко А.* Фосфор. СПб.: Северо-запад, 1994. С. 172. О Драгомощенко и Сковороде см. также: М*олнар М.* Послесловие к стихотворениям А. Драгомощенко // Митин журнал. 1985. № 4 (http://kolonna.mitin.com/archive/mj04/molnar.shtml).

текст Сергея Завьялова (но сквозь призму этого мордовского текста уместно рассмотреть и его более раннюю поэзию, также посвященную воссозданию некоторых руин, только на более очевидном античном материале), еще в следующем — рижская поэтическая школа во главе с Сергеем Тимофеевым, этнически по большей части (за исключением Артура Пунте) с латышским народом не связанная, но вдумчиво обживающая и осмысляющая балтийский хронотоп и ведущая интенсивный диалог с латышской поэзией. В поколении, заявившем о себе уже в 2010-е годы, впервые сформировалась как особое явление русская поэзия Украины: не просто написанная в определенных местах, но опирающаяся на украинскую поэтическую и культурную традицию последнего столетия не в меньшей степени, чем на русскую[19], — это то, чего не было прежде[20], и потому такой неприятный осадок оставался от проекта «южнорусской поэтической школы», выстраиваемого без украинского начала и вопреки ему[21]. И уже буквально в последние несколько лет работа ведущих русских поэтов Казахстана — Павла Банникова, Каната Омара, Ануара Дуйсенбинова — начала намечать контуры казахстанской русской поэзии как некоторого осознающего себя единства (в 2019 году Н. Фрисс указывала на него как на находящееся в процессе становления[22]): новая, нынешнего года, книга Банникова «На языке шавермы» почти полностью посвящена ощупыванию и проблематизации амбивалентной идентичности русского из Казахстана.

Такая имперская инклюзивность — хороший аргумент против националшовинизма, но сама по себе она, разумеется, далеко не невинна. У Завьялова не было опции написать по-мордовски (об этом же — об утрате колонизированными своего языка — пишет Забужко применительно к Уолкоту), но чего лишилась чувашская культура в результате перехода Айги на русский язык — вопрос не праздный (впрочем, своей деятельностью в качестве переводчика на чувашский Айги в значительной степени эту потерю восполнил). Культурная деколонизация, в свете этого, может идти разными путями.

С одной стороны, есть опыт распавшихся ранее колониальных империй, оставивших за собой разные культуры с одинаковым языком: валлонская поэзия и квебекская поэзия, не говоря уже о канадской и австралийской, живут совершенно независимой от бывших метрополий жизнью. Но эта независимость обеспечивается не только и не столько собственным историческим, ландшафтным и иным материалом, не только и не столько трудноуловимыми характеристиками идентичности, сколько институциональным разрывом: выстраиванием собственной системы изданий, издательств, премий, литературного образования — системы, эффективная работа которой обеспечивает авто-

19 Об этом я писал подробнее: *Кузьмин Д.* Другие // Волга. 2019. № 11–12. С. 148–156.

20 В целом, а не в частностях: конечно, и локальные корни поэзии Юрия Зморовича, от необарочных до «гилейских», и украинский языковой субстрат постфутуристического идиолекта Ильи Риссенберга заслуживают специального внимания, но это будет именно переинтерпретация задним числом того, что синхронно не слишком прочитывалось.

21 Например: *Тумольский А.* Русские европейцы из Украины: Заметки политолога о «южнорусской» школе в поэзии России 80–90-х годов XX века // Новое литературное обозрение. 2000. № 6 (46). С. 294–315.

22 *Friess N.* Young Russophone Literature in Kazakhstan and the “Russian World” // Resignification of Borders: Eurasianism and the Russian World / Ed. by N. Friess, K. Kaminskij. Berlin: Frank & Timme, 2019. P. 149—174.

рам возможность ориентироваться в своем письме на отдельный местный контекст в большей степени, чем на общий англо- или франкоязычный. Это, можно сказать, миноритарная литература наизнанку — о правомерности использования категориального аппарата Делёза и Гваттари к литературе, создаваемой меньшинством на языке *иностранного* большинства, уже писали Т. Лаукконен (хотя используемый ею пример Лены Элтанг, ярко выраженного автора-одиночки, может быть не слишком удачен)[23] и М. Пулери[24] (хотя его видение перспектив русскоязычного письма в Украине уже к моменту выхода книги было опровергнуто ходом событий[25]). Соответствующее институциональное движение можно проследить в Казахстане и Эстонии, в Латвии и Беларуси, но историческая дистанция пока слишком коротка для того, чтобы делать выводы. Тем не менее понимание русской литературы не как цельнокованой пирамиды, а как сложного композита, отдельные составляющие которого могут быть в большей или меньшей степени автономны и вступать в собственные диалогические отношения с иноязычными и инокультурными контрагентами (ср. предложенный К. Платтом термин «мировые русские культуры», global Russian cultures[26]), — такое понимание уже обладает определенным деколонизационным потенциалом.

С другой стороны, у нас перед глазами пример Украины, где русская литература в последние девять лет и особенно в последние два года стремительно перестает существовать: практически все заметные авторы младше сорока лет (и некоторые более старшие, начиная с ведущего донецкого прозаика Владимира Рафеенко) перешли в своем письме на украинский язык. «Раньше я считал, что в Украине может быть своя русская, русскоязычная украинская литература. Но я разочаровался в этой идее. Я пришел к выводу, что каждое слово на русском языке всегда будет тянуться к России, как к намагниченной поверхности, от которой нельзя отлепиться, пока не перестанешь на нем писать», — говорит в интервью, посвященном выходу своей третьей книги, написанной по-украински после первых двух, написанных по-русски, поэт Александр Авербух[27]. Проведенный Авербухом опрос русскоязычных авторов Украины, как перешедших, так и не перешедших с русского на украинский, показывает единство мнений тех и других относительно неизбежного вымирания русскоязычного письма в Украине — и в их описаниях собственного отношения к русскому языку и литературе характерным образом переплетаются строго рациональные антиколониальные аргументы с реакциями совершенно психофизиологического уровня, затрагивающими глубинные основы личнос-

23 *Лаукконен Т.* Гетеротопии национального поля литературы: теоретические проблемы исследования «других литератур» Литвы // Literatüra (Вильнюс). 2016. Т. 57. № 5. С. 248—249.

24 *Puleri M.* Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: Hybrid Identities and Narratives in Post-Soviet Culture and Politics. Berlin: Peter Lang, 2020. P. 120ff.

25 *Chertenko A.* Marco Puleri. (2020). Ukrainian, Russophone, (Other) Russian: [Review] // The Ideology and Politics Journal. 2020. № 2 (16). P. 388–389 (https://www.ideopol.org/wp-content/uploads/2020/10/ENG.-3.1.-Chertenko-Book-Review.pdf).

26 *Platt K.M.F.* Putting Russian Cultures in Place // Global Russian Cultures / Ed. by K.M.F. Platt. University of Wisconsin Press, 2019. P. 3—17.

27 *Russell S.J.* Relieving the Terrible Knots of History: An Interview with Alex Averbuch // Apofenie: online literary magazine. 2022. November 6 (https://www.apofenie.com/interviews/2022/11/6/alex-averbuch-interview).

ти: один из респондентов сравнивает русский язык в себе с раковой опухолью, подлежащей удалению[28]. Что ж, мы помним о судьбе немецких литератур Чехии или стран Балтии — падение Германской империи стоило им жизни. В то же время — никогда не говори «никогда», — ультимативным прецедентом осмысления травматического опыта посредством языка, напрямую связанного с самой этой травмой, является поэзия Пауля Целана, а Пауль Целан по этому поводу сказал в переводе живущего в Киеве Марка Белорусца: «Только язык оставался достижимым и близким, оставался неутраченным среди стольких утрат. Он, этот язык, единственный, не был утрачен, невзирая ни на что. <...> Он сквозь это прошел. Прошел и вышел на свет»[29]. Вакансия для русскоязычного Целана в Украине есть. Мы не знаем, будет ли она заполнена, но из опыта самого Целана понимаем, что ни в одном из культурных контекстов, к которому такой автор будет относиться, его судьба не будет безоблачной. Неимперский русский контекст подразумевает осознание особой экологической ниши у русского голоса из Украины, репрезентирующего определенную идентичность, — поучительным примером гражданской смелости, не отрефлексировавшей собственного имперского бэкграунда, стало включение Юрием Левингом в антивоенную антологию «Поэзия последнего времени» текстов русских поэтов из Украины (и других стран) вперемешку с текстами российских поэтов без какого-либо выделения, с единым комментарием в предисловии: «Всех их объединяет искусство поэзии как опыт осмысления коллективной травмы»[30]. Это нечто большее, чем нечувствительность, — это неправда: травматический опыт у поэтов, описывающих бомбежку Харькова[31] из Москвы — и из Харькова, не один и тот же, и задача в том, чтобы различить эти голоса, а не в том, чтобы слить их в, как выражается Левинг, «трагический хор сирен»[32].

С третьей стороны, после Паскаль Казанова трудно не думать о литературной глобализации, о возможностях автора выйти в интернациональный контекст и соотнести себя с ним минуя контекст национальный. Казанова предлагала свою книгу как «оружие в руках всех периферийных литератур»[33] — и в этой перспективе русская литература и литературы народов, находившихся или находящихся под культурной доминацией России, до известной степени в равном положении: в мировом литературном контексте былые заслуги Толстого, Достоевского и Чехова не отменяют вполне периферийного статуса сегодняшней русской литературы.

Легко увидеть, что мои размышления ведут в другую сторону от сакраментального стихотворения «На независимость Украины», чем было предложено

---

28 *Averbuch A.* Russophone literature of Ukraine: self-decolonization, deterritorialization, reclamation // Canadian Slavonic Papers. 2023. Vol. 65. Iss. 2. P. 13.

29 *Целан П.* Стихотворения. Проза. Письма. Под общей ред. М. Белорусца. М.: Ad Marginem, 2008. С. 363.

30 *Левинг Ю.* Хор сирен // Поэзия последнего времени / Сост. Ю. Левинга. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2022. С. 6.

31 См. сводку Министерства обороны РФ о ходе проведения специальной военной операции на территории Украины (11.07.2022): https://t.me/mod_russia/17567. — *Примеч. ред.*

32 См. подробнее: *Кузьмин Д.* Они выживают. Эхо военных действий в русской поэзии 2022 года // Радио «Свобода» (включено Минюстом РФ в реестр иностранных агентов. — *Примеч. ред.*). 2022. 30 декабря.

33 *Казанова П.* Мировая республика литературы / Пер. с фр. М. Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. С. 409.

редакцией. Я, разумеется, не отрицаю академического смысла в приложении того или иного социально-политического категориального аппарата к истории литературы, хотя и подозреваю, что уровень проработанности этого аппарата на сегодняшний день позволяет это приложение исключительно в публицистическом ключе. Но если мы не будем делать вид, что академический интерес к проблематике имперского и колониального возник сегодня в русской литературной мысли чисто случайно, и будем отталкиваться от тех обстоятельств, которые этот интерес вызвали, то взывают эти обстоятельства, как мне видится, не к тому, чтобы переписать историю литературы в новых категориях, а к тому, чтобы в бурдьеанской и постбурдьеанской системе координат научиться значительно подробнее описывать устройство сегодняшнего и вчерашнего поля литературы. А описав — еще и удвоить усилия по его переустройству.

Владимир Казаков: молчащий не в рифму

Анатолий Рясов

От составителя

Прочитав одну-две книги Владимира Казакова — прозаика, драматурга, поэта, — его писательскую манеру уже не спутаешь ни с кем. Это письмо, приняв в 1970—1980-х годах эстафету от русского авангарда, продолжает открывать новые языковые территории. Причем делает это Казаков с таким изяществом и легкостью, что чтение его текстов кажется попыткой поймать взглядом перелетающих с ветки на ветку проворных птиц. Да и сам писатель блестяще следовал этой стратегии ускользания от взоров: без всякой меры вкрапляя в книги личные письма, он одновременно сумел так замести биографические следы, что все, что нам остается, — это пытаться восстановить траектории его писательского и жизненного пути. А ведь речь идет о человеке, почти всю жизнь прожившем в Москве, любившем прогулки вокруг Новодевичьего монастыря, читавшем журналы «Октябрь» и «Новый мир», знакомом с Алексеем Кручёных, Лилей Брик, Николаем Харджиевым. А встреча с нобелевским лауреатом Генрихом Бёллем и славистом Петером Урбаном сделала возможной публикацию нескольких книг Казакова в Германии. И однако, о нем до сих пор не известно практически ничего (и это едва ли преувеличение).

В прошлом году, буквально за несколько дней до своей смерти, Ирина — вдова Владимира Казакова, больше известная по его книгам как *Матрешечка*, — успела передать в Государственный литературный музей обширный архив писателя, включающий не только разнообразные редакции его художественных текстов, но и большое собрание ранее не известных графических работ, а также фотографии и многочисленные письма, в том числе переписку с Харджиевым и Урбаном.

Работа над систематизацией собрания только начинается, но в рамках журнальной публикации можно попробовать приоткрыть одну из архивных папок. Перед нами ранее не публиковавшийся драматический текст Казакова, нечто вроде эпилога к его циклу пьес о Дон Жуане, завершенному в 1983 году. Написанная пятью годами позже, эта драма является одним из последних текстов писателя. В архиве она сохранилась в виде авторской брошюры — такие миниатюрные книги из скрепленных машинописных листов Казаков нередко дарил

своим друзьям и близким. Этот экземпляр сопровожден рукописной дарственной надписью: «Дорогой маме — с любовью».

Прячась за шуточной маской, эта пьеса исследует драматургию как особый ресурс речи, необязательно привязанный к необходимости постановки на сцене, что, впрочем, не отменяет изощренной театральности многих текстов Казакова. А следующие за ней статьи **Игоря Лёвшина**, **Василисы Шливар** и **Данилы Давыдова** очерчивают разнообразные контуры его таланта и указывают на точки пересечений с другими литературными пространствами.

В. К.

Дон Жуан в Мадриде

ПЬЕСА

Москва 88

Действующие лица

Дон Жуан
Лепорелло
Хозяин таверны
Разбойники — с первого по четвёртого
Хариты — с первой по последнюю

Дон Жуан

Ну вот, прибыли мы в Мадрид... А для чего? (*К Лепорелло.*) Лепорелло, не знаешь ли ты, зачем мы сюда прибыли?

Лепорелло

Не знаю, господин мой. (*С надеждой.*) Может быть, чтобы перекусить?

Дон Жуан

Ну вот, снова эта старая песня: перекусить, пообедать, снова перекусить...

Лепорелло

И снова пообедать? (*Вздыхает.*) Ах, господин мой, господин мой!

Дон Жуан

А что это мы всё прозой говорим, словно мы не испанцы?

давай стихами погутарим
и рифмы к рифмам привлечём.
тоскуют пальцы по гитаре...
а что это ты так дёргаешь плечом?

Лепорелло

плечом я дёргаю случайно,
но не случайно — именно левым,
я вижу миг необычайный,
он нас к таверне приведёт.

Дон Жуан

гутаришь странные ты вещи!
как может миг нас привести?
скажи-ка что-нибудь похлеще
или, приятель, и вовсе помолчи.

Лепорелло

но как же мне молчать стихами?

Дон Жуан

да очень просто: наизусть.

Лепорелло

так ливни древние стихали.

Дон Жуан

молчишь не в рифму.

Лепорелло

ну и пусть.

(*Между тем за разговорами мгновение приводит их к таверне «Трепет перед законом», распахивает перед ними дверь и исчезает.*)

Дон Жуан

оно во сумерках, кажись, исчезло.
здесь столько сумерек — ни зги!

Лепорелло

так дождь без маршальского жезла
стоит сраженья посреди.
бывало, ядра задевают,
бывало, конница толкнёт,
а он и в ус себе не дует
и глазом дивным не моргнёт.

Хозяин таверны (*к ним*)

Приветствую вас, господа. Прошу за этот вот стол садиться.
(*Вспыхивает освещение.*) Что будете заказывать?

Дон Жуан

А что у вас сегодня? Какая дичь?

Хозяин

Какой-то жареный бык, какая-то фаршированная утка.

Дон Жуан

Ну вот и давайте нам какого-то быка и какую-то утку.

Хозяин (*покосившись на дырявые плащи обоих*)

А как насчёт каких-то денег?

Дон Жуан

Насчёт каких-то у нас как раз в порядке.

Хозяин

А насчёт никаких?

Дон Жуан

А насчёт моей шпаги скажу, что у неё удивительно отходчивый характер:
проткнёт человека насквозь — и тотчас успокоится.

Лепорелло (*весело*)

Вот уж что правда, то неправда.

Хозяин (*поёт басом*)

намёк понятен, господа.
но вы в разбойничьем притоне.
и попрошу вас никогда

со мной не говорить в таком
индепендентном тоне.

(*Привлечённые его пением, к столу подходят разбойники.
Сквозь гул таверны слышно, как по ним плачет тюрьма.*)

1-й Разбойник

В чём дело, дорогой Фернандо?

Хозяин

Да вот эти двое ещё ничего не успели съесть, а уже отказываются платить.

1-й Разбойник

И ничего не успели выпить?

Хозяин

Даже и заказать не успели!

2-й Разбойник

Так пусть закажут. Пусть выпьют, поедят — а после и разговор начнём.
(*Поглаживает эфес шпаги.*)

Лепорелло

Прекрасно сказано — хотя и поглаживая эфес.

Дон Жуан

Господа, успокойтесь. Ещё никто в мире не может посетовать на то, что я с ним не рассчитался.

3-й Разбойник

С кем — с миром?

Лепорелло

Ступайте, господа... с миром.

4-й Разбойник

Фернандо, что же ты стоишь? Неси скорее быка, утку и вино. А остальное мы берём на себя. (Фернандо уходит.) Странно: отослав столько человек на тот свет, я сам ещё ни разу там не был.

Дон Жуан

Неужели не были? Ну и таверна!

Фернандо (*возвращаясь с вином и дичью*)

Что, хороша таверна?

Лепорелло (разливая вино по бокалам)

Где Рубенс — чтобы запечатлеть весь этот натюрморт, все эти лица и все эти намёки?

1-й Разбойник

Где Хайдеггер — чтобы расчленить априорный нерасчленяемый декартомерон?

2-й Разбойник

Где передвижники — чтобы, так сказать, передвинуть?

3-й Разбойник

Где Вася Севастицкий — чтобы ничего не нужно было передвигать?

Фернандо

Где Фернандо?!

4-й Разбойник

Чтобы принести нам ещё бочонок грузинского?

Дон Жуан

Где хариты, объявленные в перечне действующих лиц?

Разбойники (хором)

Да, где они?

Фернандо (*распахивая окно*)

Вот они!

(*В таверну влетают хариты.*)

Москва, 13.1.88

Публикация Петра Молчанова и Анатолия Рясова

Игорь Лёвшин

Антилингвистическая утопия Владимира Казакова

И НЕМНОГО О ВСЕВОЛОДЕ ПЕТРОВЕ

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_267

«Различие между мышлением как таковым и произведениями искусства состоит опять же в том, что произведения не подчинены законам логики. В произведениях искусства может быть полно противоречий. Это не обязательно грозит их существованию. Но если мыслитель станет таким же бессвязным, как нонсенс, выраженный в поэтической форме, он перестанет быть мыслителем»[1].

Так пишет Маркус Габриэль — модный на Западе философ-мост: на левом берегу континентальная философия, на правом — аналитическая. Он с вероятностью 99,999% никогда не слышал о Владимире Казакове и вряд ли услышит.

И в этом серьезная проблема. Не лично Маркуса. Дело в том, что ни философия, ни литература не автономны полностью, они пересекаются, переплетаются, хотя бы соприкасаются. В здоровой культуре физики играют на скрипках, балетмейстеры ставят танцы по книгам (а художники делают к ним декорации), литераторы называют свои опусы фугами и симфониями. Ось Читатель — Писатель, даже с Критиком, нанизанным на нее посередине, еще не полноценная литературная экосистема.

В полноценной философы всего мира цитируют Борхеса, а логики — Кэрролла.

Владимир Казаков цитатами, иллюстрирующими жизнь языка, мог бы обеспечить потребности лингвистов, политиков, психоаналитиков, а то и маркетологов развитых и развивающихся стран. Фразы, где локальное содержание нанизывалось бы на костяк его парадоксальных языковых конструкций, могли бы мелькать на языках народов мира как kazakovism'ы.

Ничего из этого не произошло, как не произошло многое из того, что должно было — казалось тогда — произойти.

Не произошло даже самого микроскопического на фоне таких масштабов: расширения известности его произведений хотя бы внутри русской культуры[2].

Лёвшин 90-х как фон и документ

В этой полустатье я буду много цитировать «себя». В этом нет ничего нескромного: Лёвшин из 90-х, когда вышло полдюжины лёвшинских статей о Влади-

1 *Габриэль М.* Власть Искусства / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2023. С. 75.

2 В заметке, предваряющей подборку стихотворений в газете «Гуманитарный фонд», Лёвшин 90-х, о котором скоро тоже пойдет речь, писал: «...врываются книги Владимира Казакова. Их покупают и погрязшие в филологии дамы, и легкомысленные охотники до чего-нибудь этакого, несоветского, нереалистического, и полковник Генштаба, что в 50 метрах от магазина». В то время казалось, что известность Владимира Казакова теперь будет только расширяться.

мире Казакове, для меня (почти) такой же далекий и малопонятный человек, что и другие люди. Я перечитывал эти статьи не без любопытства: что же этот он-я такое понаписал, что он там имел в виду? Что он тогда чувствовал?[3]

Нео-, мета- и мимо

Где место Владимира Казакова на карте русской литературы? Да нигде, в общем. До сих пор он почти in the middle of nowhere. На весьма ценимом мной ресурсе «Русская виртуальная библиотека» он в разделе «Поэты вне групп»[4]. И, подразумевается, вне течений. И тем более, вне «актуальных» течений.

«Поэзия неомодернизма» Александра Житенёва[5] (почти 500 теоретически насыщенных страниц, 2159 примечаний, разбираются стихотворения 71 неомодерниста) обошлась без Казакова. Поиск не находит ни единого упоминания. Эту книгу много критиковали (справедливо, как мне кажется, и безусловно справедливо подчеркивая ее значение), я же лишь повторюсь: цитаты из Владимира Казакова могли бы помочь продвижению этого нового для отечественной литературы зонтичного термина. Вот как формулирует Томас Эпстайн претензии «неомодернизма» в рецензии «...Чтобы обрести НЕО»:

> Неомодернисты, по Житеневу... осознают эту проблематику модерна, как его понимали их «отцы», но порывают с его притязаниями на преображение жизни... признание центральной проблемой поэзии конфликта между языком и репрезентацией, образом и смыслом[6].

Могли бы стать цитаты из Владимира Казакова иллюстрацией к этой формулировке?

Оставим неомодернизм — и в интерпретации Житенёва — Вязмитиновой, и тем более в глобальном смысле, еще менее согласованном (Агнеш Хеллер vs. множество других употреблений термина).

---

3 Тот Лёвшин 90-х довольно энергично сочинял критические статьи. Кроме полудюжины статей о Владимире Казакове, были «статьи» о Сорокине и Холине, например. Сорокинщину о Сорокине упоминали на конференциях как образчик «постмодернистской критики», оно вышла в НЛО, что тогда считалось (да и сейчас считается) «признанием». Я этими статьями не гордился. А вот статьями о Казакове — пожалуй. Эти статьи о Казакове не были постмодернистскими, были просто менее академичными, более игривыми, чем те, что были написаны о нем до того.

Эти его-мои статьи мне, пожалуй, не нравятся — я бы их переписал.

Но переписать их я не могу — я не переписываю статьи других авторов, а Лёвшин 90-х — это другой человек, который слушал другую музыку (это, конечно, главное), дружил с другими людьми, многие из которых уже в мире ином. Из этих статей, однако, можно извлечь некоторые мысли, которые мне сейчас кажутся вполне достойными упоминания — всевозможные конструкции с префиксом «за» из «Двойной игры», например. Попробую сейчас воспроизвести, что за этими «за» стоит.

Но главное: эти статьи нравились (утверждал Лёвшин 90-х) и Тамаре Павловне, и Ирине Казаковой, то есть Матрешечке.

4 Русская виртуальная библиотека. Владимир Казаков // https://rvb.ru/np/publication/01text/20/02kazakov.htm.

5 *Житенёв А.А.* Поэзия неомодернизма. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012.

6 *Эпстайн Т.* ...Чтобы обрести нео / Пер. с англ. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2013. № 4 (https://magazines.gorky.media/nlo/2013/4/chtoby-obrest-neo.html).

До этого в русской литературной среде имел ограниченный успех термин «метамодернизм».

Как и радикально локализованный неомодернизм, как и «московский романтический концептуализм», не слишком похожий на «мировой» концептуализм, локализованный метамодернизм оказывался в критической практике где-то между реализмом и модернизмом, хотя изначально собирался вроде осциллировать между модернизмом и постмодернизмом (как у Т. Вермюлена и Р. ван ден Аккера)[7].

И конечно, Казакова записывали и в постмодернисты, но уж бы во «вне групп».

> ...не составит труда пересказать и подобрать цитаты так, что Казаков-прозаик предстанет истым постмодернистом, или, скажем, символистом, Казаков-драматург — самым обэриутствующим обэриутом. <...> «Эшафот разлучает нас с жизнью, а слово “эшафот” разлучает нас лишь с тишиной». Звучит здорово, будто настоящий постструктуралист сказал (Лёвшин 90-х, «Долгожданный Годо»).

Будто. Но это не он.

А почему бы не вспомнить тут и «ретромодернизм», предложенный Сергеем Завьяловым? Не слышу в этом слове уничижительных обертонов, хоть бы они и были изначально заложены («конструирование пассеистского мифа»). Даже термин «литературный арьергард», за который агитировал в свое время Руслан Марсович (Надреев), меня бы не смутил. Положительно, цитат и доводов, иллюстрирующих принадлежность Владимира Казакова к ретромодернизмам или к арьергарду, найти несложно. И все это притом что в целом он вовсе не эклектичен, это скорее монолит в эстетическом смысле.

Итак, не утруждая читателя этой полустатьи доводами и цитатами: если так уж необходимо прописать Владимира в каких-то «-измах», то я голосую за метамодернизм. Или «замодернизм».

Лингвофилософские пьесы

Не так трудно найти у Казакова в любом его тексте (кроме, разве что, стихотворений и ранней прозы) фразу, логический и лингвистический анализ которой займет полстраницы:

А то вдруг предстает логиком-парадоксалистом, этаким Бертраном Расселом:

ДОН ЖУАН
Есть верная улика: он <Дон Жуан> как две капли воды похож на меня.
<...>
КАВАЛЕР (*к Дон Жуану*)
Но как же нам в таком случае отличить вас от вашего двойника?
ДОН ЖУАН
Дело в том, что есть одно, но только одно, различие между нами. Дон Жуан, когда лжет, никогда не краснеет, а я, когда приходится солгать, краснею, как девушка.

---

7 См., например: *Вермюлен Т., Ван ден Аккер Р.* Что такое метамодернизм? / Пер. с англ. Н. Зингера // Двоеточие. 2014. № 23 (https://dvoetochie.org/2014/06/19/metamodernism/).

КАВАЛЕР
Но вы сейчас покраснели — именно как девушка!
ДОН ЖУАН
Именно потому, что я не Дон Жуан.
КАВАЛЕР
Гм!... Но значит, вы мне солгали?
ДОН ЖУАН
Как же я мог солгать, если я покраснел? Ведь если бы я не покраснел, то оказался бы Дон Жуаном, а не собой.

(*Лёвшин 90-х, «Дон Жуан в "Гилее"»*)[8]

Парадоксально то, что при обилии паралогических фрагментов Казаков не был математиком (как Кэрролл или Роман Михайлов, которого я буду упоминать дальше) и вообще в интересе к этим дисциплинам замечен, кажется, не был.

Александр Скидан цитирует Александра Введенского: «...я провел как бы поэтическую критику разума... Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. <...> И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые»[9].

Ну да, так и есть. У Введенского критика языка. Но не в таких количествах, как у Владимира Казакова. У Казакова эта критика языка маниакальна. Это антилингвистическая одержимость[10], антилингвистическая утопия. У раннего Введенского не антилингвистическая утопия, а лингвистическая антиутопия. Жутковатая реальность его времени вторгается в том числе через подземный ход этой критики.

У Казакова мало режущего и колющего. Мало социального и политического тем более. Абсурд — как исторически очерченный литературный подход — неявно предполагает неприятную абсурдность вполне реального мира.

В любом случае это тема целой монографии, а не полуимпровизационной полустатьи. Не исключено, что такие монографии еще появятся. Возможно, написанные уже Искусственным Интеллектом, который окажется больше заинтересован этой особенностью творчества Владимира Казакова (спокойно, это шутка; но серьезная, «зашутка»).

Все же вернемся к карте. (Или стоит различать литкарту и литтерриторию? Кстати, литкарта, где Казаков просто москвич[11], — это тогда, наверное, литтерритория.) Кто располагается рядом с Владимиром Казаковым?

---

8 Вообще-то здесь, может, уместнее было бы упоминание не Рассела, а Тарского, который исследовал знаменитый «Парадокс лжеца», вариант которого предлагает в своей пьесе Казаков. Лжец у Тарского иллюстрировал его подход: переход с уровня языка к уровню метаязыков.

9 *Скидан А.В.* Критика поэтического разума // Новое литературное обозрение. 2011. № 108 (https://magazines.gorky.media/nlo/2011/2/kritika-poeticheskogo-razuma.html).

10 «Никто, мне кажется, так усердно и радостно не разбирал русский язык по винтикам, как Владимир Казаков» (Лёвшин 90-х, «Долгожданный Годо»).

11 Новая карта русской литературы. Владимир Казаков // http://www.litkarta.ru/russia/moscow/persons/vladimir-kazakov.

Не Всеволод Петров ли?

Конечно, Владимир Казаков знал произведения Хармса и Введенского. Но я предлагаю поговорить о Всеволоде Петрове. Казаков мог бы с ним пересечься — он дожил до 1988-го, Петров умер в 1978-м. Но свидетельств общения, да и предпосылок к тому никаких нет. Я говорю о Петрове не как об авторе прославившей его «Турдейской Манон Леско», а как об авторе не менее интересных с моей точки зрения «Философских рассказов»[12].

ВИТКОВСКИЙ: <...> Вы?
ПРИЗРАК: Я.
ВИТКОВСКИЙ: Как? И вы, и я одновременно?!
ПРИЗРАК: Нет, вас нет. Только я.

Но это пока Казаков, драма «Врата» в «Случайном воине»[13].

Если бы мы могли предположить, что Казаков был знаком с философскими рассказами Петрова, мы бы легко могли при желании счесть эти диалоги вторичными и подражательными по отношению к философским рассказам Петрова.

Или великолепное: «Попробуйте-ка вон то средство. Если оно вас не воскресит, значит, вы живы»[14].

Философская онейропроза и как философствовать снами

Философствование молотом (еще не кувалдой) в конце XX века постепенно замещается, к счастью, более щадящими способами: теперь чаще философствуют снами.

Некоторые примеры: Мишель Турнье, изучавший философию в Сорбонне и в Тюбингене, писал философские сказки[15]. Александр Пятигорский назвал сборник «Рассказы и сны»[16], но это философские рассказы. Или незабываемый и все же полузабытый сборник «Парк культуры и отдыха» Андрея Краснящих[17].

Философские рассказы образуют, пожалуй, особый жанр. Считается дурным тоном философствовать в них эксплицитно. Философствуют образами и поворотами, переворотами, узлами сюжетных линий.

И конечно, в философской прозе философствуют снами:

---

12 *Петров В.Н.* Из литературного наследия: философские рассказы, дневники, проза, стихи. М.: Галеев-Галерея, 2017.

13 *Казаков В.В.* Врата // Казаков В.В. Случайный воин: стихотворения 1961—1976. Поэмы, драмы, очерк «Зудесник». München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1978. С. 155.

14 *Казаков В.В.* Изваяния // Там же. С. 192.

15 *Турнье М.* Философская сказка / Пер. с фр. М. Архангельской, Т. Ворсановой и Н. Хотинской. М.: Энигма, 1998.

16 *Пятигорский А.М.* Рассказы и сны. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

17 *Краснящих А.П.* Парк культуры и отдыха: рассказы. Харьков: Тяжпромавтоматика, 2008.

> ...философская или, иначе, — «интеллектуальная проза», функционирует, подчиняясь тем же законам сновидения, замещая мышление воображением, логику — риторикой, понятия — образами, «мысли — словами».

Так говорит Илья Калинин о рассказах и снах Александра Пятигорского[18].

Философские рассказы Петрова для большей убедительности следовало бы квалифицировать как «Онтологические рассказы»[19] — их темы: онтологический статус воображаемого, рассказываемого и снящегося (аналог — «реален ли единорог»); сомнительный статус «я». А может быть, это не онтологические, а «Метафизические рассказы» — некоторые из них сейчас даже читаются как родственные рассказам Мамлеева[20].

Конечно, многое в эстетике Казакова, как и в эстетике «Философских рассказов» Петрова, укладывается в производные от «онейро-»: онейропроза, онейропьесы. «В нем (В Казакове. — *И.Л.*), наверное, живет самый нежный и сновидческий путь из проложенных русским авангардом в будущее»[21].

Роман Михайлов пишет в своем канале @jaadukiichadi в телеграме:

> ...философские трактаты похожи на бредовые сны, явленные во время болезни или высокой температуры. Ты блуждаешь кругами вокруг точки на обоях, пытаешься ее схватить взглядом или мыслью, или чувством жизни, она не схватывается, ты заходишь на следующий круг, и само это действие оказывается занятием философией — проявлением твоего существования. Если хватает сил, записываешь этот бредовый сон и говоришь, что написал трактат о природе времени, например. <...> Сны-фильмы-философия — это метакластер, очень отличный от математики-музыки или языка-текста или мистерии-театра[22].

Казаков не столь радикален, как Кручёных. Он отступил. Но, отступив на несколько шагов, он получил перспективу, ему стало видно то, что вплотную видно не было.

---

18 *Калинин И.А.* Александр Пятигорский, Рассказы и сны // Новая русская книга. 2001. № 3 (https://magazines.gorky.media/nrk/2001/3/aleksandr-pyatigorskij-rasskazy-i-sny.html).

19 У Андрея Краснящих тоже, наверное, не философская, а онтологическая онейропроза.

20 «В этом я чувствую близость Вс. Петрова не только к друзьям обэриутам, но и к Владимиру Казакову (который сильно напрягал логические возможности языка — как мало кто). Да и к — чего уж там — к Мамлееву, который на самом деле укоренен в языковых играх не меньше, чем в своей “мамлеевщине”. Петров “Философских рассказов” — это такой Мамлеев-без-гадостей». Это писал я (не Лёвшин 90-х) в своем блоге под впечатлением от рассказов Петрова. И правда: «Павленька был слепой и пел на рынках. Так как он все равно ничего не видел, ему даже нравилось жить. Но все-таки он понимал некоторую разницу между вещами. Один раз ему подали огурец со сметаной. В другой раз ему подали бумажку, в которой была завернута голова петуха. А еще в другой раз привели живого гуся и заставили его клюнуть Павленьку в лоб. Павленька любил милиционеров и, когда они свистели, старался петь повизгливее. Павленька пел, когда раздался свисток, и все кругом затопали ногами» (*Петров В.Н.* Из литературного наследия. С. 775). Ну чем не Мамлеев?

21 Иван Щеглов на «Горьком» цитирует Сергея Кудрявцева: *Щеглов И.В.* Его-мои встречи с Владимиром Казаковым // Горький. 2023. 10 апреля (https://gorky.media/reviews/ego-moi-vstrechi-s-vladimirom-kazakovym/).

22 Роман Михайлов — один из самых ярких литературных талантов последнего времени. Высокопрофессиональный математик, специалист в теории категорий — самой абстрактной из областей математики. Тем самым уже в некотором смысле философ, но еще и сотрудничавший с Йоэлем Регевом, философствующим в позднеконтинентальном стиле.

Так же отступил Всеволод Петров. Читая его ранние философские рассказы, ловишь себя на мысли о вторичности. Чем дальше, тем больше они обрастают «мясом» и даже «жирком», уходя от влияния старших друзей. Самый мой любимый и самый, может, «петровский» — это «Человек в зеленых очках».

Но самый «языковый» — «Единство мира»:

> Некий человек — назовем его «Сергей Сергеевич» — очень боялся мышей. Он совершенно не терпел, чтобы при нем хвалили или ругали этих животных, потому что его сразу начинало тошнить. А своей жене он запретил произносить слово «мышь». Вместо этого он велел говорить «источник».
>
> — А как мне называть источники, — спросила жена.
>
> — Ну, хоть мышью, — ответил Сергей Сергеевич, но спохватился и сказал: — я тебе запрещаю произносить это слово. Значит, источники ты должна называть как-нибудь иначе. Придумай сама.
>
> — Я не хочу придумывать пустяков, — сказала жена.
>
> — Захочешь, раз я велю, — ответил Сергей Сергеевич и, подумав, прибавил: — вместо «источник» ты будешь говорить «новость». <...>
>
> А жена Сергея Сергеевича стала придумывать названия всему. Тропинки она назвала полотенцами. Полотенца она назвала половинами. Половины она назвала копилками. И когда она кончила называть всё по-своему, ей не хватило одного слова[23].

Все же рассказы Петрова философские (или онтологические), а о прозе/драмах/стихотворениях Казакова такого не скажешь. Он не философствует прозой, он, так сказать, критикует язык прозой и пьесами.

Это — да — логико-философские повести и пьесы.

Но есть еще одна особенность, подталкивающая к чтению Казакова параллельно с Петровым:

Ретроэскапизм Казакова и Петрова

«Россия XVIII—XIX веков, надо отметить, то место, где душа Казакова пребывает наиболее комфортно», — писал Лёвшин 90-х в «Двойной игре». И еще в «Годо»: «Герои Владимира Казакова ходят по Мясницкой, а не по Кирова. Дождь и фонари были и в прошлом веке, и в нынешнем, и будут, надеюсь, но значили они разное».

А вот что пишет Игорь Гулин в рецензии «Роман истончения»: «Он (Всеволод Петров. — *И.В.*) чувствовал себя человеком XVIII, начала XIX века, отделенным от современности прозрачной, но крепкой стеной»[24].

Возможно, это и есть главная причина неустойчивого интереса публики к Владимиру Казакову и к Всеволоду Петрову как автору «Философских рассказов»: не получается сходу прикрепить поднимаемые там проблемы к актуальным здесь и — особенно — сейчас.

---

23 *Петров В.Н.* Из литературного наследия. С. 782.

24 *Гулин И.М.* Роман истончения // Коммерсант-Weekend. 2018. 2 марта (https://www.kommersant.ru/doc/3557891).

От заиронии до замема

Лёвшин 90-х предлагает пучок терминов, примерно воспроизводящих модель словопорождения по типу «зауми»: заирония, зашутка, занекдот, зафоризм.

Почему бы нет? Не лингвистического импортозамещения ради, а так, для разнообразия. Ведь разного языкового происхождения «пост-», «мета-» и «транс-» мешают с чем ни попадя. Трудно придумать слово более уродливое, чем «постирония», например. При этом «мета-», изначально вошедшее в мультикультурный дискурс благодаря Андронику Родосскому, в том контексте значило примерно то же, что и кручёныховское «за-», и лишь позже стало чаще употребляться в значении выхода на более высокий уровень абстракции. И думаю, сам Алексей Елисеевич не возражал бы и против трактовки зауми как выхода на более высокий уровень ума. Эти термины (или «термины») с «за-» и звучат интересно, и приятно ассоциируются с авангардом, и освежили бы различения застывших значений там, где приелись мета- и транс-.

Но это лишь одна сторона усилий. Другая — это обратить внимание на обнаженную Казаковым особенность «авангардного» письма, уже независимо от приемлемости/неприемлемости самого термина. Назовем это более нейтрально: метаафоризм, метаирония, метаюмор[25].

Идея Лёвшина 90-х была, похоже, в том, что многие авангардные произведения имеют структуру шутки/афоризма/бонмо, не выполняя непосредственно привычных задач: не развлекая, не вызывая восхищение изящно сконцентрированной «мудростью» — и так далее. Поэтому часто воспринимаются как неудачные и не заслуживающие внимания, а вовсе не как выводящие текст на более высокий уровень. Но это тоже огромная тема[26].

Не говоря о теме «Пьесы/проза Казакова в контексте четырех типов заумного языка в терминах Дж. Янечека», скажем[27].

Запанк?

Как известно, пьеса Ильи Зданевича «Янко крУль албАнскай» стала культовой для субкультуры «падонков» с некогда популярных ресурсов «Удав.ком»

---

25 Я не знаю, добрался ли термин «метаирония» до филологической среды и, шире, до академической среды. Но на уровне соцсетевого общения он попадается. Например, здесь: https://dzen.ru/a/YE8g5GyGHwEHhZOF. Там же и «меташутка» и «метамемы»: «Метаирония тесно связана с культурой мемов (по сути, мемы — штамповка, создание и укрепление штампов). Вы наверняка видели мемы-конструкторы, в которых неизменным остается изображение, а меняются подписи».

26 Вспоминаются параафоризмы, параприбаутки у Владимира Сорокина (они же, не строго говоря, мета- и за-, а какая уж тут строгость). Ну так концептуализм (в глобальном, а не локализованном варианте) — это обычно и есть философствование средствами визуальных искусств. Тексты Сорокина в некотором смысле как раз визуальны. Это не очевидно, но это другой разговор. Или не чуждый концептуализму Дмитрий Данилов — тоже философствует. Но он — протоколами своих ощущений в «Описании города». См.: *Данилов Д.А.* Описание города // Новый мир. 2012. № 6 (https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/6/opisanie-goroda.html).

27 *Janecek G.* Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego State University Press, 1996.

и «Литпром». Разумеется, в их «жизнетворчестве» есть пересечения и с изобретениями Владимира Казакова.

Вот пример казаковских удивительных действующих лиц:

МОЗОЛИСТ: Хоронили всей баней. Пар у нас легкий.
БАН:щик![28]

Н: А как же решетки?
ОНИ НА ПУТИ В ЕВРОП:у![29]

По моему скромному мнению, этот персонаж(и) — Они-на-пути-в-Европ — мог бы стать точкой бифуркации целого направления в драматургии: скажем, ответвившейся драматургии для чтения, которую невозможно непосредственно воплотить, но которая может быть интересно обыграна режиссером[30].

Я, впрочем, о другом. Языковые конструкции, где именем становится часть предложения или что-то еще этакое, странное, вполне себе существуют в современном обществе: в политике, например: Егор «верни 100 баксов»; Миша «2%».

Но самое эффектное — это ники пользователей ЖЖ во времена расцвета этих самых падонков. Я помню пользователя с ником «Мой_котег_баица_крысо». Если б эта субкультура не пожухла, она бы, может, добралась и до пьес Владимира Казакова, как когда-то дотянулась до Ильязда.

Тревожный экспрессионизм

Лёвшин 90-х точно не влюбился бы в творчество Владимира Казакова, если б тот был просто изобретателем приемов, конструктором и деконструктором языка. Владимир Казаков — это эмоциональный и тонко чувствующий писатель.

Иван Щеглов говорит о его прозе: «...это был тревожный экспрессионизм»[31].

---

28 *Казаков В.В.* Разрез // Казаков В.В. Мои встречи с Владимиром Казаковым: Проза. Исторические сцены. Сцены. München: Carl Hanser Verlag, 1972. С. 35.

29 *Казаков В.В.* Разучивание // Казаков В.В. Мои встречи с Владимиром Казаковым. С. 33.

30 Кстати, о постановках пьес Казакова. Относительно часто упоминается постановка «Дон Жуана» Александра Понамарева, Чет-Нечет-Театр, 1990 год. Но у него была и радиопостановка «Мои встречи с Владимиром Казаковым» на «Радио России» в 1995-м и на «Шведском радио» Хельсинки в 1997-м. И была как минимум еще одна — режиссера Ивана Верховых, о том спектакле пишет Алексей Голицын из Саратова, редактор журнала «Волга»: «Единственными, кто оказывал реальную, хотя и символическую помощь (Театру АТХ — Академии театральных художеств Самары. — *И.В.*), были постоянные зрители, несколько сот человек, для которых поход в театр не являлся протокольным мероприятием. В афишку “Незаживающего рая” Владимира Казакова, культовой постановки АТХ, вкладывался листок с благодарностями дантисту и парикмахеру, чьей-то бабушке, которая пожертвовала два подстаканника, некой девушке, которая “отдала нам самое дорогое — фату” и (к вопросу о спонсорстве) шарикоподшипниковому заводу, который подарил 200 металлических шариков» (*Голицын А.* Саратов. Вести с полей // Вестник Европы. 2004. № 12 (https://magazines.gorky.media/vestnik/2004/12/saratov-vesti-s-polej.html?ysclid=lini3r9s4r6879223).

31 *Щеглов И.В.* Его-мои встречи с Владимиром Казаковым // Горький. 2023. 10 апреля (https://gorky.media/reviews/ego-moi-vstrechi-s-vladimirom-kazakovym/).

В целом мы с Лёвшиным 90-х скорее НЕ согласны[32]. Тревогу и трагизм часто вчитывают в тексты, зная биографию, как всматривают тревогу в картины Ван Гога, отнюдь не всегда тревожные.

И «будто бы» тревожных тоже не так много, как можно понять из слов Игоря Гулина: «…от будто бы тревожных текстов Казакова часто возникает ощущение абсурдного уюта»[33].

Но больше его эмоциональность чувствуется в стихах (что естественно).

Не могу себе отказать, не процитировать вот это редкое действительно трагическое (вот он, тревожный экспрессионизм?) стихотворение целиком.

ДИТЯ

старик исчез. темно. стена и дверь наощупь.
усталый звук шагов и скрип из темноты.
и лампа, как дитя. за нею сумрак тощий.
и женщина из тьмы спросила: «это ты? —

ее рука легла на узкие перила —
пожалуйста, молчи и лампу не буди.
ты знаешь, здесь стена во тьму глаза вперила,
и даль над головой над фабрикой гудит»
старик опять исчез, хоть и не появлялся.
я вижу темноту: она худа, бледна.
и пальцы, побледнев от скомканного пляса,
сжимают свою боль, как камушки со дна.

а даль над головой, над фабрикой усталой
хотела разбудить уснувшее дитя.
и лампа, закричав, в постели биться стала
и ножками сучить, болезненно светя.

1969[34]

Но закончить мне хочется цитатой, которой Лёвшин 90-х завершает «Двойную игру»:

Мысль в виде буквы посетила Левицкого, когда они шли
по ночным улицам:
— щ, — подумал он[35].

---

32 Я не писал критических (и даже «критических») статей уж лет двадцать, но о Казакове я не забыл. Даже придумал проект этакой альтернативной «Казаковки» — то есть именно Премии Владимира Казакова — и даже начал скликать инвесторов. И не исключено, что уговорил бы кое-кого, но тут подоспел COVID-19 и стало не до премий. А еще позже стало совсем-совсем не до премий.

33 *Гулин И.М.* Всему не свое время. Как Владимир Казаков реанимировал обэриутский абсурд в эпоху застоя // Коммерсант-Weekend. 2023. 28 апреля (https://www.kommersant.ru/doc/5941161). Кстати, об абсурде Казакова: «“Смысл” “ожидания” “Годо” в том, что Годо не придет. То есть Годо и есть смысл абсурда, отсутствие Годо обустраивает абсурд смыслов. Приход Годо обессмысливает абсурдное смысловое устройство. В русский абсурд пришел Владимир Казаков и обратил в абсурд традиции русского абсурдизма. Короче, он, конечно, никогда не был абсурдистом» (Лёвшин 90-х, «Долгожданный Годо»).

34 *Казаков В.В.* Дитя // Казаков В.В. Случайный воин. С. 84.

35 *Казаков В.В.* Ошибка живых. М.: Гилея, 1995. С. 187.

Василиса Шливар

Достоевский и Казаков:

ПОПЫТКА ПАРАЛЛЕЛЬНОГО ПРОЧТЕНИЯ

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_277

В поэтике Казакова, верно вторящего своему учителю Достоевскому[1], принцип неожиданности распространяется на восприятие и изображение мира в целом, в частности категории времени. Следовательно, время Казакова можно трактовать в качестве так называемого вдруг-времени, характеризуемого Подорогой как «время, больше похожее на заостренное орудие, пробивающее плотный покров видимости бытия. Вот что делает читательское внимание уязвимым. Все неожидаемо, все вдруг, и изменения настолько внезапны, что происходящее не может не казаться катастрофой. Весь мир вдруг и разом — как если бы мы в качестве тайнозрителей были способны созерцать картины апокалиптических времен — грозит превратиться в обломки»[2]. Рассуждая в данном контексте о поэтике Достоевского, философ словно протягивает нить к творчеству Казакова, поскольку этот распад мира на обломки, эту катастрофу, на которую Достоевский лишь намекал, Казаков как раз делает стержневой темой своего творчества. Именно туда уходит корнями интерес писателей к навязчивому повторению слова «вдруг», делающему его практически лейтмотивом, что вполне вписывается в казаковское «точечное переживание времени»[3].

Проводя, вслед за Подорогой, четкую границу между неожиданным и случайным как двумя ипостасями «вдруг-времени» Достоевского, воплощающимися в тексте в качестве события или же простого происшествия, можно прийти к выводу, что абсурдистский хаосмос Казакова строится как раз посредством накладывания неожиданного на случайное и наоборот и, что самое главное, лишь в частичном присутствии линейного времени. Текст Казакова не оставляет возможности ожидать, то есть оттолкнуться от него к антиципации продолжения, так как ломает любую наметившуюся логику развития. «Вдруг зачеркивает то, что ожидается, что мы готовы принять за время жизни; обрывает ход длительностей, этих неопределенных и автоматических невдруг»[4]. Линейное время замыкается в круг, в котором взрыв вечно возвращается, не успевая автоматизироваться, перейти, пользуясь словами философа,

---

1 О том, что Казаков считал Достоевского своим учителем, он сообщал в письме Петеру Урбану от 1972 года: «Вот кого я считаю своими учителями и вдохновителями: Гоголь, Достоевский, Хлебников, Кручёных, Ларионов, Малевич, Бромирский, московские улицы» (Гос. музей истории российской литературы им. В.И. Даля; архив В. Казакова в обработке, учетных номеров нет); также об этом писала его мать Т. Авальян в дополнениях к автобиографии 1974 года: «Своими учителями и вдохновителями считал Достоевского и Гоголя, Хлебникова и Кручёных» (*Казаков В.В.* Ошибка живых. М.: Гилея, 1995. С. 189).

2 *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 1. Н. Гоголь, Ф. Достоевский. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. С. 587—588.

3 Там же. С. 586.

4 Там же. С. 592.

в «не-вдруг»; «вдруг» и «не-вдруг» отождествляются. Тем самым изображается постоянное выпадание из мнимой темпоральности, характеризуемое лишь в пределах неожиданности в широком смысле, никак не вне ее. Иными словами, казаковское время — это непрерывное маятникообразное перемещение между событием и случаем.

На основе этого «вдруг», по сути неожиданности, ломается привычная логика организации текста, разрушаются любые предполагаемые соотношения фрагментов в прозе Казакова. Каждая реплика неожиданна, каждый фрагмент, каждая реакция; высказывания немотивированны, обособлены, и тем самым полностью лишены возможности объединиться в осмысленный сюжет. Это резко усугубляет шаткость структуры текста, его зыбкость, неуловимость, почти призрачность. Текст строится по принципу всевозрождающегося взрыва, покоящегося на оппозиции появление — исчезновение и тем самим блокирующего развертывание смыслового пространства. Взрыв, как писал Лотман, «может реализоваться и как цепь последовательных, сменяющих друг друга взрывов, придающих динамической кривой многоступенчатую непредсказуемость»[5]. Это определение несомненно присуще тексту Казакова: мотивы и темы постоянно вспыхивают ниоткуда, моментально выводятся на сцену, но об их разворачивании, то есть продолжительности, почти невозможно говорить. Их развитие происходит скорее вследствие навязчивых повторов в таких же или различных контекстах, за которыми следует их исчезновение.

В силу всего сказанного становится более понятным, почему в связи с творчеством Казакова невозможно говорить о континуальном, классическом типе каузального повествования. Гибридная проза автора составлена преимущественно из диалогов. Разбитость текста на реплики способствует его фрагментации и соответствует принципу взрыва — главному механизму ретардации повествования и трансгрессии смысловых структур языка. Ставя в основу диалог, Казаков бесспорно вторит Достоевскому, усугубляя до крайних границ его полифонию, превращая ее в шизоидный разговор с самим собой. Проза держится на чередовании ситуаций, типичных для романов классика: встреча и разговор персонажей в салоне хозяйки, блуждание по городским улицам, внезапный визит загадочного неподвижного гостя[6], поиски трехэтажного дома и т.п. Однако

---

5 *Лотман Ю.М.* Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С. 106.

6 Ср. хотя бы прозаическую миниатюру «Гость» из книги «Мои встречи с Владимиром Казаковым» со следующей сценой из «Идиота»: «Я думаю, что уже был час первый в начале; я совершенно не спал и лежал с открытыми глазами; вдруг дверь моей комнаты отворилась, и вошел Рогожин. Он вошел, затворил дверь, молча посмотрел на меня и тихо прошел в угол к тому столу, который стоит почти под самою лампадкой. Я очень удивился и смотрел в ожидании; Рогожин облокотился на столик и стал молча глядеть на меня. Так прошло минуты две-три, и я помню, что его молчание очень меня обидело и раздосадовало. <…> Между тем он продолжал все сидеть и все смотрел на меня с тою же усмешкой. Я злобно повернулся на постели, тоже облокотился на подушку и нарочно решился тоже молчать, хотя бы мы все время так просидели. Я непременно почему-то хотел, чтоб он начал первый. Я думаю, так прошло минут с двадцать. Вдруг мне представилась мысль: что, если это не Рогожин, а только видение? <…> Я не помню наверно, сколько времени это продолжалось; не помню тоже наверно, забывался ли я иногда минутами или нет? Только наконец Рогожин встал, так же медленно и внимательно осмотрел меня, как и прежде, когда вошел, но усмехаться перестал и тихо, почти на цыпочках, подошел к двери, отворил ее, притворил и вышел» (*Достоевский Ф.М.* Идиот. М.: Эксмо, 2010. С. 574—576).

все эти ситуации нейтрализуются автором приемами поэтики абсурда, преломляются сквозь призму постоянного метаморфоза и чувственного восприятия, и такие, предельно условные, становятся универсалиями казаковского хаосмоса.

В мерцающем мире, абсолютно лишенном «плотного покрова видимости бытия»[7], в мире непрерывного, вечно возвращающегося взрыва, атмосфера наполнена страхом уязвимых призраков, пугающихся стальных секунд, часовых стрелок, холода, дождя, словом всего окружающего. Испуг — это и есть естественная реакция на неожиданное, на взрыв.

> Внезапное имеет еще качество: оно пугает. Внезапное резонирует в самом миге, мы вздрагиваем, наша реакция настолько быстра, насколько внезапное застает нас врасплох. Другими словами, на прикосновение другого времени к нашему мы отвечаем, как мертвецы на удар тока, — сокращением мышц, судорожно-тоническим трепетанием плоти, в которую вторгается время, которым мы не живем[8].

А если взрыв оборачивается основой существования, то страх становится главным или даже единственным ощущением все взрывающегося мира. Такой трактовке способствует ряд мотивов, среди которых мотивы стены, хлыста, бледности и молчания отчасти вводятся под влиянием поэтики Достоевского.

Толстые, массивные, «галлюцинирующие создания из камня» постоянно окружают персонажей. Стены представляют собой границу, очерчивающую шаткий хаосмос. Персонаж подчеркивает, что для него самое дорогое — его четыре стены, пространство, ими огороженное, его собственный мир: «1-Й ГОЛОС. Мне больше всего на свете дороги четыре вещи: мои четыре стены»[9]. Но это пространство внезапно оборачивается тюрьмой, из которой невозможно выбраться: «Разговор со стенами был обычно короток и неслышен. Давно уже установились те доверие и неугасающая настороженность, которые обычно бывают между узником и сторожами»[10]. «Запертая насквозь полоса стены»[11], на первый взгляд, закрывает пространство, обособляет его своей тяжестью, непроницаемостью, окаменением. Однако через одушевление и отождествление стен с далью Казаков пытается преодолеть восприятие стены как границы: «Каждая из этих четырех стен соответствует какой-то удивительной, невидимой дали»[12]. Принимая стену за непостижимую даль, персонажи рассматривают ее в другой перспективе и поэтому вполне справедливо находят в ней «первый намек на бесконечность»[13]: «Когда В. однажды заметили, что стены загораживают собою даль, он со скованной живостью возразил: — Наоборот — приближают. Вот она, даль — с четырех сторон возле меня»[14]. Они смотрят очень пристально, не отводят взгляда. Прозрачные, внезапно раскрывшие дальние просторы стены являются лишь «замурованной заживо далью»[15], временно оцепеневшей в ожидании своего воскрешения.

---

7 *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 1. С. 587.
8 Там же. С. 589.
9 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 126.
10 *Казаков В.В.* Мадлон. М.: Гилея, 2012. С. 10.
11 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003. С. 57.
12 *Казаков В.В.* От головы до звезд. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 117.
13 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 82.
14 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 195.
15 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 119.

Примечательно, что расшатывание стен-границ зависит в том числе и от самых персонажей: «Лицо его было освещено отраженным светом, стены окружали его просторнее и призрачнее, чем остальных»[16]. Видимо, Казаков продолжает бунт человека из подполья и отчасти Ипполита из «Идиота» (Мейерова стена в углу умирающего), не смиряющихся с рациональным восприятием непреодолимости каменной стены, по сути с абсурдом жизни: «Господи боже, да какое мне дело до законов природы и арифметики, когда мне почему-нибудь эти законы и дважды два четыре не нравятся? Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило»[17].

Страх вызывает и мотив хлыста, разрезающий и лица, и воздух: «Появляется цирковая наездница. В ее руке упругий вздрагивающий хлыст. Воздух вокруг нее расступается»[18]. Введение этого мотива, тесно связанного с наездницей-гречанкой и Пермяковым — персонажами романа «Ошибка живых»[19], с одной стороны, навеяно произведением Хлебникова «Ошибка Смерти» (1915) и героиней Барышней Смертью. С другой стороны, это явный намек на суровость и непредсказуемость Настасьи Филипповны[20]. По ее внешним признакам Казаков создает и свою типичную героиню — вздрагивающую, бледную, с длинными ресницами, сверкающими глазами. Это не удивляет, поскольку его призраки постоянно отражают героев Достоевского. Рассмотрим данное утверждение подробнее.

Прибегая, в духе Гоголя и Достоевского, к говорящим именам, Казаков в «Моих встречах с Владимиром Казаковым» и в «Ошибке живых» фамилией Истленьев явно намекает на характеристику самого героя. Довольно прозрачная фамилия бесспорно ведет происхождение от глагола «истлеть», в значении: «тлея, сгнить совершенно, обратиться в труху»; «тлея, сгореть, обратиться в пепел». Видимо, выбором данной семантики автор делает упор на тело и, следуя выявленному значению, на его бренность, гниение, распад. И действительно, перед нами живой мертвец (не Ипполит ли?), хрупкий, слабый человек, неподвижный, присутствующий в отсутствии, совершенно внезапно исчезающий в никуда, и столь же внезапно ниоткуда появляющийся. Его modus vivendi как нельзя лучше отражает казаковский хаосмос, поскольку его присутствие зачастую никак невозможно определить: его облик не отделить от темноты, его молчание не узнать на фоне тишины.

---

16 *Казаков В.В.* От головы до звезд. С. 5.

17 *Достоевский Ф.М.* Записки из подполья. М.: Эксмо, 2012. С. 525.

18 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 110.

19 Мотив хлыста прослеживается и в других контекстах и всегда является метафорой жестокости и боли. Стоит выделить следующий пример из романа «Ошибка живых»: «Вокруг него было вокруг него. Нищий протянул руку. Монета угрожающе засвистела и вдруг, вспыхнув, словно золотым хлыстом ударила нищего по глазам. Рука отдернулась, лохмотья вскрикнули, он завертелся волчком, ловя в черном воздухе свои невидящие глаза» (Там же. С. 148).

20 Ср. со сценой из «Идиота»: «— Тут просто хлыст надо, иначе ничем не возьмешь с этою тварью! — почти громко проговорил он. <...> Настасья Филипповна мигом обернулась к нему. Глаза ее сверкнули; она бросилась к стоявшему в двух шагах от нее и совсем незнакомому ей молодому человеку, державшему в руке тоненькую плетеную тросточку, вырвала ее у него из рук и изо всей силы хлестнула своего обидчика наискось по лицу» (*Достоевский Ф.М.* Идиот. С. 491).

ДАМА <...> Истленьев странный. Однажды я сидела возле и слушала в течение часа его молчание.
ЛЕВИЦКИЙ И что же вы услышали?
ДАМА 3600 секунд.
ЛЕВИЦКИЙ Ровно? Какой старинный час!... А Истленьев?
ДАМА Для зеркал он неуловим, как призрак. Для часов он неуловим, как вечность. Для меня и для вас — как что?
ЛЕВИЦКИЙ Странно! Я как-то коснулся его случайно, мне показалось, что он — из плоти.
ДАМА Вам показалось...[21]

Почти постоянно безмолвный, задумчивый, всегда растерянный, он отвечает невпопад, все время сторонится других персонажей, тем более толпы, спасаясь от стыда, неловкости, наподобие гоголевского Акакия Акакиевича или же Голядкина Достоевского. Прозрачность, невесомость, неожиданные переходы из одного в другой мир, столь присущие персонажу, заодно делают его взаимозаменяемым с сумраком и молчанием. Странный, никем не узнаваемый, мало что понимающий, не вписывающийся в окружающую его среду, он усаживается в свой заветный угол, чтобы, никому не мешая, исчезать и появляться: «Они входят. Большая гостиная полна народу. Одни стоят, другие сидят, третьи — просто гости. Истленьев настолько невидим на фоне прозрачного воздуха, что хозяйка не решается представить его гостям»[22]. «Сумрак в том дальнем углу гостиной зовется Истленьевым»[23]; «Истленьев пробрался в самый отдаленный и темный угол, сел там и думал, что он присутствует»[24]. Связь с произведениями Гоголя и Достоевского усматривается в переносе целой ситуации (как уже было сказано, стержневой для казаковской прозы, поскольку континуальный повтор в более или менее редуцированном виде как раз этой обстановки во многом бережет текст от окончательного распада). Несмотря на то что проза Казакова разворачивается на сугубо чувствительном уровне, преемственость обстановки все же налицо[25].

---

21 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 33—34.
22 Там же. С. 98.
23 Там же. С. 74.
24 Там же. С. 182.
25 Ср. с цитатами из произведений классиков: «За стеной был слышен шум и говор, которые вдруг сделались ясными и звонкими... Видно, что уж чиновники давно собрались и выпили по первому стакану чаю. Акакий Акакиевич, повесивши сам шинель свою, вошел в комнату, и перед ним мелькнули в одно время свечи, чиновники, трубки, столы для карт, и смутно поразили слух его беглый, со всех сторон подымавшийся разговор и шум передвигаемых стульев. Он остановился весьма неловко среди комнаты, ища и стараясь придумать, что ему сделать. Но его уже заметили, приняли с криком, и все пошли тот же час в переднюю и вновь осмотрели его шинель. Акакий Акакиевич хотя было отчасти и сконфузился, но, будучи человеком чистосердечным, не мог не порадоваться, видя, как все похвалили шинель. Потом, разумеется, все бросили и его, и шинель и обратились, как водится, к столам, назначенным для виста. Все это: шум, говор и толпа людей, — все это было как-то чудно Акакию Акакиевичу. Он просто не знал, как ему быть, куда деть руки, ноги и всю фигуру свою...» (*Гоголь Н.В.* Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1959. С. 625); «Всё, что ходило, шумело, говорило, смеялось, вдруг, как бы по мановению какому, затихло и мало-помалу столпилось около господина Голядкина. Господин Голядкин, впрочем, как бы ничего не слыхал, ничего не видал, он не мог смотреть...

Это существо мерцающее — вот механизм его (не)бытия. Существо, парящее на грани параллельных миров и при этом погрязшее в отчаянии из-за отчужденности, из-за невозможности узнать себя, преодолеть абсурд собственной жизни, найти себе место. Тень, все дрожащая перед суровостью глухонемого мира, крадущаяся по пустым ночным улицам, исчезает в себя, полностью погружается внутрь, опустошаясь, становясь до того одинокой, что в каждой прогулке отчетливо слышит лишь свои собственные шаги. Стало быть, символика фамилии Истленьев отсылает не только к телесному, но и к духовному пласту персонажа, чье опустошение ведет к полному безволию, к непрерывному страданию, что сопровождается постепенным устранением имени — в других текстах есть такие же герои, но фамилии Истленьев уже нет.

Спасение от слишком тяжких цепей уныния персонаж-автор, по сути, ищет в чуде, которое в его понимании сбывается или в творческом, или в религиозном акте, или же в любви. Обращение к сфере религиозного возрождения души прочитывается в молчании — одной из ключевых тем в творчестве Казакова, которую стоит понимать между прочим и в ключе исихазма. В многочисленных экскурсах, представляющих собой цитаты из Святых Отцов и письма духовника самого Казакова, отца Кирилла, говорящие о любви Бога, проявляющейся именно в искушениях, которые посылает, об уединении, молитве, о борьбе и смирении с духовными испытаниями, со слабостью воли, тоской, отчаянием прослеживаются схожие поиски. Это отрывки из святого Григория Паламы, святого Исаака Сирианина, аввы Пимена, из Первого послания к коринфянам, аввы Исаии Отшельника, Палладия Мниха, Кирилла Александрийского, о старце в Скиту, святого Варсонофия Великого, киевского чудотворца и древнейшего русского иконописца Алимпия. Возможно, они параллель религиозным поискам Достоевского и его персонажей.

«...Я пишу, чтобы не умереть. Именно поэтому я должен быть краток»[26], — отмечает Казаков. И чуть позже записывает схожую мысль: «Я пишу, чтобы не сойти с ума — вот моя исповедь в семи словах»[27], в очередной раз выявляя тождество и взаимозависимость творческого акта и самого существования, прозы и жизни. Или точнее сказать — языка и жизни. Однако суть творческого

он ни за что не мог смотреть; он опустил глаза в землю да так и стоял себе, дав себе, впрочем, мимоходом честное слово каким-нибудь образом застрелиться в эту же ночь. <...> Начал господин Голядкин поздравлениями и приличными пожеланиями. Поздравления прошли хорошо; а на пожеланиях герой наш запнулся. Чувствовал он, что если запнется, то всё сразу к черту пойдет. Так и вышло — запнулся и завяз... завяз и покраснел; покраснел и потерялся; потерялся и поднял глаза; поднял глаза и обвел их кругом; обвел их кругом и — и обмер... Всё стояло, всё молчало, всё выжидало; немного подальше зашептало; немного поближе захохотало. <...> Конечно, он бы дорого дал за возможность находиться теперь, без нарушения приличий, на прежней стоянке своей в сенях, возле черной лестницы; но так как это было решительно невозможно, то он и начал стараться улизнуть куда-нибудь в уголок да так и стоять себе там — скромно, прилично, особо, никого не затрагивая, не обращая на себя исключительного внимания, но вместе с тем снискав благорасположение гостей и хозяина. Впрочем, господин Голядкин чувствовал, что его как будто бы подмывает что-то, как будто он колеблется, падает. Наконец он добрался до одного уголка и стал в нем как посторонний, довольно равнодушный наблюдатель, опершись руками на спинки стульев...» (*Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 1. Л.: Наука, 1988. С. 176—179).

26 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 1.

27 Там же. С. 154.

акта для Казакова заключается не только в ницшеанской попытке эскапизма от чудовищной реальности, но и в попытке эту реальность изменить, творя новый мир. Спасение — это не выход в «живую жизнь», понимаемую в ключе Достоевского. Спасение — это, наоборот, исчезновение ради воссоединения с собой, с миром, находка себя. А себя, согласно Казакову, можно искать лишь в себе-языке, как главном инструменте для освобождения от цепей страдания, то есть от уз рационального миропонимания, до того момента, бескомпромиссно навязывающего свои гнилые истины. Это освобождение не есть другое, как отрешение от бремени сознания, оно же опустошение. Другими словами, опустошение воспринимается Казаковым амбивалентно, по большей части и в положительном смысле — как неотъемлемая составляющая процесса погружения в бессознательное, возврата к себе, индивидуации. А отчаяние, уныние, порождаемые данным процессом, в таком случае следует трактовать в ключе хайдеггеровского «настроения», как свидетельство о приобщении к тайне, и, стало быть, спокойно принять, поскольку персонаж-автор истлевает, чтобы вновь возродиться[28].

В попытке представления этого кажущегося, многоликого казаковского героя вполне стоит опереться на творчество Достоевского. Помимо уже выявленной связи с Голядкиным из повести «Двойник», призрак Казакова, скорее всего, соединяет в себе черты Рогожина и князя Мышкина. Проведенная параллель отнюдь не произвольна, так как напрямую прочитывается в самом тексте — казаковский человек словно вылит из этих двух героев; словно его двойственность порождена именно соединением их двух характеров, уходящим корнями в развитие темы двойника у самого Достоевского. Такому прочтению в свете «мышкинско-рогожинской» модели личности прежде всего способствует довольно сложная транскрипция романа «Идиот», представлен-

28 «Сколь бы расколотой, однако, ни казалась повседневность, она все-таки, пусть лишь в виде тени, еще содержит в себе сущее как единство “целого”. Даже тогда, и именно тогда, когда мы не заняты непосредственно вещами и самими собой, нас захватывает это “в целом”, например при настоящей скуке. До нее еще далеко, когда нам просто скучна эта книга, или тот спектакль, та профессия или то безделье. Она врывается, когда “берет тоска”. Глубокая тоска, бродящая в безднах нашего бытия, словно глухой туман, смещает все вещи, людей и тебя самого вместе с ними в одну массу какого-то странного безразличия. Этой тоской приоткрывается сущее в целом. <...> Подобное настроение, когда “все” становится каким-то особенным, дает нам — в свете этого настроения — ощутить себя посреди сущего в целом. Наше настроение не только приоткрывает нам, всякий раз по-своему, сущее в целом, но такое приоткрывание — в принципиальном отличии от того, что просто случается с нами, — есть в то же время и фундаментальное событие нашего бытия» (*Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 20). Вслед за Хайдеггером о данном понятии читаем и у В. Бибихина, в книге «Мир»: «Настроение — помеха для работы сознания. Настроение — не помеха для мысли, а ее звездный час, ее праздник, ее событие, начинающееся со спутывания карт сознания. Разные настроения сливаются в одно. Человек ими захвачен, заворожен. Их пугаются как безволия. Оттого, что пугаются, от страха самих себя делают все то безрассудное, что делают, чтобы справиться со своим “нет настроения”, и винят настроения, вместо того, чтобы винить свой страх. Безволие подлинного настроения — не потеря себя, наоборот, находка. Оно впервые только и позволяет человеку выйти на волю — выйти на улицу, выйти в мир. Только в завороженном безволии глубокого настроения приходит мир. Только тогда, и не раньше, мысль имеет шанс; имеет шанс выйти из опутавших ее сетей собственной стратегии и тактики. Опомниться» (*Бибихин В.В.* Мир. Томск: Водолей, 1995. С. 58).

ная Казаковым на страницах «Ошибки живых», в которой персонаж-автор, через ипостаси Истленьева и Пермякова, бесспорно строится по оппозиции благородства и страсти и, как известно, кончает столь же трагично.

С одной стороны, это довольно суровый «Человек из подполья», никем не узнаваемый то ли бывший военный, то ли игрок, во всяком случае призрак-проходимец, думающий о самоубийстве, остро переживающий трагизм существования, заключающийся в неузнавании себя, непонимании мира. Он предстает холодным, нередко надменным, навязчивым, грубым. Но с другой стороны, перед читателем одновременно слабое, почти бестелесное существо не из этого мира; «случайный воин», оказавшийся в чудовищной реальности, которая ему не по силам, вновь и вновь стремительно бросающийся в поиски непонятно чего — возможно, как раз пустоты Ничто, как выхода из круговорота страдания? Принадлежащий к другому миру, он не справляется с окружающим, утопая в прошлом, в воспоминаниях. Неуверенный в себе, терзаемый постоянными колебаниями и сомнениями, неподвижный, он прибегает ко внезапным реакциям, совершенно экзальтированным репликам, восклицаниям. Его не понимают, над ним то и дело смеются, называя его странным, ни на кого не похожим, чужим — каким он, впрочем, предстает и в собственных глазах. Обладая, наподобие пророка, какими-то лишь ему ведаемыми тайнами, он погружается в загадочное и завораживающее молчание, парит между мирами, мысля заодно свой собственный, и оставаясь его «рыцарем бедным». Здесь уместно процитировать отрывок из размышлений князя Мышкина, сплетенных с размышлениями Ипполита, поскольку эти слова как нельзя лучше характеризуют казаковского персонажа, видимо являясь его основой:

> Мучило его то, что всему этому он совсем чужой. Что же это за пир, что ж это за всегдашний великий праздник, которому нет конца и к которому тянет его давно, всегда, с самого детства, и к которому он никак не может пристать. Каждое утро восходит такое же светлое солнце; каждое утро на водопаде радуга; каждый вечер снеговая, самая высокая гора там, вдали, на краю неба, горит пурпуровым пламенем; каждая "маленькая мушка, которая жужжит около него в горячем солнечном луче, во всем этом хоре участница: место знает свое, любит его и счастлива"; каждая-то травка растет и счастлива! И у всего свой путь, и все знает свой путь, с песнью отходит и с песнью приходит; один он ничего не знает, ничего не понимает, ни людей, ни звуков, всему чужой и выкидыш[29].

Непременно следует подчеркнуть, что призраки Казакова обладают также чертами других персонажей Достоевского, по сути и между собой переплетенных. Стоит особо выделить Раскольникова. Данную связь нетрудно проследить в сценах встречи Пермякова с «хрупкой», «мерцающей» Соней, явно перекочевавшей к Казакову из романа Достоевского, а также в изображении Истленьева, встречающего по пути девочку-калеку Мадлон. На более отвлеченном уровне, где прототекст из Достоевского преломляется сквозь призму сугубо чувственного познания, казаковские призраки сохраняют главные внешние признаки персонажей классика: бледность, неподвижность, молчание, сверкающие глаза, исполненные страха и ужаса. Все эти особенности подчерки-

29 *Достоевский Ф.М.* Идиот. С. 594.

вают овнешнение внутреннего мира человека, у Казакова достигающее крайних границ, нередко в пародийном и даже сюрреалистическом ключе.

Одной из ипостасей казаковских персонажей являются игроки, вестники взрыва, вечно гонящиеся за случаем. Пребывая в постоянном напряжении (не это ли тот же страх, о котором уже шла речь?), они выпадают из обыденного времени, погружаясь полностью в сиюминутное, разорванное на отдельные, то и дело взрывающиеся мгновения. Они, по сути, тоже призраки, соединяющие в себе двойственное восприятие времени. Игра — это не только, говоря словами Подороги, вторжение маленького времени в большое, это и наоборот, вторжение большого времени в маленькое; игра — картина не только случая, но и события. И даже этим не исчерпывается, поскольку игра мыслится Казаковым не во взрыве одного из напряженных мгновений, а именно в напряженности, то есть в ощущении времени, его полноты, которая есть не что иное, как абсолютная пустота, дрожащая атемпоральность. Время в игре замедляется, резко сжимается вплоть до остановки во мгновениях, готовых вот-вот взорваться, чтобы снова вернуться к началу. Оттуда постоянный повтор сцен, в которых игроки уже играют, или же снова садятся за стол — ситуации, призванной усугубить ощущение напряжения, страха и распада мира, с одной стороны, и одновременно сущности времени — с другой: «Готовились к игре, рассаживались, хмурились и смотрели»[30]; «Между тем игра начиналась и гости рассиживались в боевом порядке»[31]; «призраки уже оказались возле стола, и игра, готовая было навсегда прерваться, возобновилась — почти навсегда»[32]; «Сдвинутые в беспорядке карты и деньги, бледные лица игроков, исчезнувшие за тонкими бескровными улыбками, тяжелый сдвинутый край стола»[33]; «Карты, тяжелый угол стола, изломанные углы локтей, бледные лица — все это, не исчезая, грозило возникнуть вновь, но с еще большей отчетливостью, неумолимо»[34].

Карточная игра в тексте Казакова имеет функцию связующей сюжетной нити. Безумная, всеночная игра проходит чаще всего в салоне-гостиной хозяйки, или же в погребке, и в ней участвуют многочисленные персонажи, составляя своеобразный фон обстановки в целом. Безликих персонажей, принимающих участие в игре, автор преимущественно так и именует «игроками», но нередко усматриваем и обращение автора к стержневому для его поэтики началу метаморфоза, находящего свое отражение в трансформации гостей, призраков в игроков, что дальше имплицирует возможность отождествления этих трех групп персонажей: «Игрок, гость, призрак — вот три последовательно сменяющиеся ремесла, и каждое из них почти имя»[35]; «Гости, становясь игроками, медленно теряли свои прежние очертания[36]; «Лица гостей, став лицами игроков, не изменились и не остались прежними»[37].

Легко узнаваемые по своему ночному прошлому, предельно бледные, неподвижные, скованные, словом исчезающие, казаковские игроки очевидно

30 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 107.
31 Там же. С. 232.
32 Там же. С. 436.
33 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. С. 29.
34 Там же. С. 38.
35 Там же. С. 13.
36 *Казаков В.В.* От головы до звезд. С. 51.
37 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. С. 88.

принадлежат к другим сферам существования. В тексте неоднократно подчеркивается их призрачность, способность неожиданно возникать, их причастность к молчанию, или же общению через переглядывание, что одно и то же. Всегда в черной, темной одежде, эти «выходцы с того галантного света»[38] сохраняют свое могильное спокойствие и мертвенную скованность, причем не только движений, но даже глаз: «Игроки оглянулись, чтобы невидящим взором окинуть невидимую паузу, сумрак и лицо женщины»[39]. Однако этому «невидящему взору», судя по словам автора, ничто не ускользнет, а также их всегда присутствующим рядом теням, еще более бессонным и ночным.

Изображение игроков как персонажей, принадлежавших потустороннему, как вестников инфернального мира бесспорно связано с определенным восприятием темы карточной игры, затрагиванием которой Казаков вторит своим учителям, в первую очередь Пушкину и Достоевскому. Вслед за ними Казаков продолжает развитие одного из ключевых вопросов своей поэтики — вопроса случая, на котором карточная игра, как, впрочем, все азартные игры, собственно, и коренится. Вторжение случая в жизнь можно трактовать двояко: с одной стороны, как деструкцию, хаос, ведущие к неумолимому распаду мира, и далее к выявлению абсурда существования в таком фрактальном мире, тем самым порождающие отождествление игроков и карточной игры — как оказывается, своего рода ипостасей случая — с инфернальными силами. Не мудрено тогда, что «один из игроков вдруг выронил из рук лицо. Оно бледным пятном беспомощно повисло в воздухе. Остальные на него взглянули и холодно вернулись к своему спокойствию»[40]. Отнюдь не мудрено, поскольку перед нами в малевичевских штрихах вырисовывается картина внезапного распада отчаявшегося человека, смывания его лица-лика-личности, ощутившей всю трагедию своего блеклого, абсурдного и беспомощного существования в отчужденном мире.

Тем не менее казаковский текст позволяет рассматривать выделенный эпизод и из совершенно противоположного угла. Обратим все-таки внимание на пару существенных деталей: выроненное лицо, во-первых, «беспомощно *повисло* в воздухе», и во-вторых, оно повисло не просто так, а как раз «*бледным* пятном»[41]. Выбором именно этих мотивов для описания типично хармсовского случая, Казаков напрямую обращается к хармсовской псевдофилософской трактовке круга, а еще конкретнее — шара («повисло в воздухе»), как совершенства, уходящей корнями в учения Парменида и Эмпедокла: «Шар — воплощение наиболее совершенной геометрической фигуры, ее труднее всего разделить на составляющие части и связать с другими фигурами. Шар в этом смысле — автономный предмет, “мир”. <…> Шар, круг до такой степени самодостаточны, их смыслы настолько свернуты внутрь их самих, что о них как бы нечего говорить, достаточно просто повторять: шар, шар, шар»[42]. Преемственность в конкретном случае усугубляется и словно дополнительно подчеркивается, употреблением прилагательного «бледный», отсылающего, наряду с яв-

38 *Казаков В.В.* Мадлон. М.: Гилея, 2012. С. 39.
39 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 213.
40 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. С. 41.
41 Курсив в цитатах мой. — *В.Ш.*
42 *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 197.

ным намеком на шаровидность потерявшегося лица, к опять-таки хармсовской теме исчезновения при достижении собственной целостности, то есть совершенства, которое авторам видится в воссоединении с собой-миром: «Исчезновение человека может описываться как его превращение в шар, то есть в чистую умозрительность, в “предмет”, так сказать, погружение в себя самого»[43].

Оттуда, с другой же стороны, данное событие — вторжение случая, то есть того нежданного, внезапного, немотивированного — можно одновременно воспринимать не чем иным, как попыткой остранения, попыткой вернуть эту обыденную мертвую жизнь к жизни как таковой, деавтоматизировать ее. Деструктивную силу случая можно интерпретировать в качестве знаменателя деконструкции — разрушения ради сотворения. Стало быть, это не только инфернальная сила, не энтропия, а, наоборот, жизнетворящая энергия, побуждающая к зарождению нового мира — sui generis рождение в смерти. Именно поэтому 3-Й ГОСТЬ в одном месте четко отмечает, что «игра — это отличительный признак существования»[44].

Случай, взрыв — допущенный через столь востребованную тему карточной игры — это та самая точка, в которой все застывает, цисфинитум, та самая маленькая все улетучивающаяся частица настоящего времени, понимаемая в качестве выхода в докосмогеническое, которое не есть другое, как стимул к сотворению нового мира. Не мудрено тогда, что восприятие Казакова, основывающееся на начале обратности, внезапно позволяет игре влиять на время, в итоге на Солнечную систему: «Наконец, игра подходит к концу. От этого свет окон становится утренним, белым»[45]. Становится более понятной и столь явная причастность игроков к трансцедентальному, к соседним мирам, постоянно подчеркивающаяся в тексте через характеризацию персонажей, через выявление их пребывания «на пороге»: их присутствие связано с ночью, причем бессонной; они то и дело цепенеют, отдают холодом; они как будто существуют в некотором бреду, поскольку неоднократно особо отмечается, что игроки подняли головы и очнулись от игры, как от сна. «Он? Игрок от головы до звезд»[46].

Примечательно, что подобное толкование темы азартных игр находим и у Лотмана: «один и тот же механизм — механизм азартной игры — может описывать и кошмарный мир бытового абсурда, и эсхатологическое разрушение этого мира, за чем следует чудесное творение “новой земли и нового неба”»[47]. И в итоге, ссылаясь на Достоевского и иллюстрируя свои мысли его романом «Игрок» — бесспорно, очередным прототекстом прозы и жизни Казакова, — Лотман воспринимает человеческую жажду азартных игр, необходимость риска, чего-то внезапного, неконтролируемого, по сути жажду случая, обращенностью к чуду, как единственному возможному спасению. Отчаявшиеся персонажи Казакова существуют в непрерывном ожидании, на первый взгляд, непонятно чего. Но это как раз есть ожидание спасения, жажда чуда — неведомого, непонятного, внечеловеческого, и тем самым непредставимого,

---

43 Там же. С. 207.
44 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 108.
45 Там же. С. 190.
46 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. С. 81.
47 *Лотман Ю.М.* Пиковая дама и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство, 1995. С. 786—814.

остающегося в сфере молчания — которое и Казакову вслед за Достоевским видится «в немотивированном и внезапном перерождении мира»[48].

Рассмотренные характеристики прозы Казакова, хотя и не исчерпывают заданной темы, подтверждают, что автор создавал свой необычный, условный мир, отталкиваясь от лихорадочного и мощного мира Достоевского. Текст классика претворяется в неузнаваемый хаос, лишенный связей, погруженный в бессмыслицу. Главным механизмом такой транскрипции поэтики Достоевского видится рассыпание: в столкновении с абсурдом мир рассыпается, как рассыпаются память и сознание, оставляя за собой лишь осколки освобожденного слова[49]. Сцепляя эти осколки, Казаков творит свою случайную прозу-жизнь.

48 Там же.

49 Ср. в письме Казакова Петеру Урбану от 7 июня 1972 года: «Меня интересует только свобода /творческая/ и, как ее составные части, образы, абсурд и все, что угодно, вплоть до стояния на собственном носу» (Гос. музей истории российской литературы им. В.И. Даля).

Данила Давыдов

О поэзии и поэтике Владимира Казакова:

ЗАМЕТКИ К ОПИСАНИЮ

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_289

В литературе о творчестве Владимира Казакова, весьма небольшой по объему, его поэзии, разумеется, уделено определенное внимание, однако характерно то, что все три вышедшие монографии о писателе посвящены прозе[1]. Возможно, свою роль здесь сыграло мнение таких медиаторов между историческим авангардом и послевоенной независимой культурой, как А. Кручёных и Н. Харджиев, чье мнение было принципиально важным для Казакова; сторонясь центров неподцензурной литературной жизни, Казаков явственно ориентировался на прямое наследование прерванной линии радикального футуризма и ОБЭРИУ (при всей ныне понятной принципиальной разнице между первым и вторым). Мнение Кручёных и Харджиева легитимировало его не как подражателя, а как продолжателя, поэтому диалог этот самим Казаковым постоянно подчеркивался: имя Кручёных (как и главного «символического предшественника», Хлебникова, и других представителей авангарда, от Д. Бурлюка и Н. Пунина до Алика Ривина и Хармса) возникает в казаковских текстах неоднократно, а Харджиев выводится там под фамилией Вологдов; оба они (как и иные деятели исторического авангарда) активно цитируются Казаковым, причем приводятся как письменные тексты, так и сообщения об устных высказываниях[2]. Сам Казаков в посвященном памяти Кручёных очерке «Зудесник» писал: «Он сказал мне о моих стихах: “Я пишу такие же, но рву их”[3]

1 *Красильникова Е.* Постмодернистские романы Владимира Казакова. М.: Прометей, 2001; *Константинова С.* «Быть веселым, не теряя отчаяния...». Игровые стратегии прозы Владимира Казакова. Псков: ЛОГОС Плюс, 2010; *Шливар В.Б.* Картины абсурдного мира в прозе Владимира Казакова. Белград: Изд-во филол. фак-та в Белграде, 2022.

2 Этот элемент монтажной документальности позволяет считать такого рода вставные конструкции не только элементами художественного целого («Для Казакова характерно напряжение между пульсирующим монологом автора и документами, вставленными в текст» (*Кукулин И.* Стеклянный рыцарь. [Рец. на. кн.:] Владимир Казаков. Собр. соч.: В 3 т. М.: Гилея. 1995 // Знамя. 1996. № 6. С. 229), но и, насколько это вообще возможно в такого рода гибридном жанре, достоверными свидетельствами.

3 Вероятно, здесь можно усмотреть некую общую установку на диалог с младшими представителями авангардной линии: ср. знаменитый эпизод встречи Введенского и Кручёных, описанный Н. Харжиевым (*Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т. 1. М.: RA, 1997. С. 380) и подробно проанализированный в статье: *Кобринский А.* Об одной странной полемике. Введенский и Кручёных // Поэт Александр Введенский: сборник материалов / Сост. и общ. ред. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 223—229. Также и в воспоминаниях Андрея Сергеева, пытавшегося передать манеру речи старого футуриста: «Нас слушать не стал: /— Йа знайу, как тэпэрь пышут маладдыйэ пайэты» (*Сергеев А.* Omnibus: Роман, рассказы, воспоминания. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 313). Впрочем, Геннадий Айги отмечал: «...Кручёных будировал и раздражал, всех “выводил из себя” (при этом в быту, в своем кругу, он был на редкость миролюбив)» (*Айги Г.* «Творцы будущих знаков»:

<…> Он написал мне на подаренной книге: “Держитесь прозы!”»[4]; в свою очередь, как отмечал Р. Дуганов, Харджиев «внимательно вчитывался в стихи Геннадия Айги и в прозу Владимира Казакова»[5], — но не потому ли, что именно прозу ему показывал Казаков? Этот жест актуализации прозы за счет поэзии оказался действенным; во всяком случае, по мнению Алексея Конакова, на переход от поэзии к прозе Евгения Хартинова среди всего прочего сподвиг «даже, вероятно, почти парадигматический пример нового харитоновского товарища Владимира Казакова (в 1966 году решительно отказавшегося от поэзии в пользу прозы по совету Алексея Кручёных)»[6]. Если эта догадка верна, то жест отказа от поэзии одного автора под влиянием другого оказывается тем более замечательным, что на деле основной поэтический корпус того, кто оказал влияние, создан как раз после 1966 года.

Механизмы выдвижения прозы на первый план в общем корпусе сочинений Казакова могут и должны быть проанализированы отдельно, однако нельзя не отметить первичность стихотворного начала в этом корпусе не только с хронологической точки зрения, но и со структурной. Ю. Орлицкий, рассматривая драматургические тексты Казакова, отмечает, что он «распределяет стихи и прозу между персонажами не только в своих драмах, но и в поэмах, прозаических миниатюрах и даже в романе “Ошибка живых”»[7], — и не только в этом романе, но и в других крупных прозаических текстах; вообще значительная часть формально прозаических текстов является текстами прозиметрическими. Не касаясь метризации, в том числе случайной, казаковской прозы (это требует отдельных подсчетов), на более очевидном уровне стихотворные вставки, различные по объему, мотивировке введения их в текст и функции в тексте: это могут быть относительно независимые элементы монтажной композиции; прямо продолжающие высказывание или разворачивающие его переходы к иному (стихотворному) способу организации речи; сюжетно мотивированные вставки (ср. «Дневник» из книги «Жизнь прозы»: «Наконец прозвучали стихи. Это было обыкновенное стихотворение»[8], — и несколько позже: «Снова прозвучали стихи, но на этот раз совсем другие»[9]; наконец, стихотворная речь может оказаться предъявленной непосредственно, перформативной, что особенно характерно для диалогов:

> — Окно отворилось с безоблачным стуком…
>
> — Откуда эта строка? Вы ее так тихо и так странно прочитали!.. Что с вами? Вы живы?
>
> — Жив только голос.

Русский поэтический авангард. Б.м.: Salamandra P.V.V., 2011. С. 79). Можно предположить, что, войдя в «свой круг», во многом именно от Кручёных Казаков перенял позицию отстраненности от происходящего в текущем литературном процессе (кстати, именно в середине 1960-х решительно разделившегося на официальный и неофициальный).

4 *Казаков В.* Случайный воин. Стихотворения 1961—1976. Поэмы. Драмы. Очерк «Зудесник». München: Verlag Otto Sagner, 1978. С. 207.

5 *Харджиев Н.* Указ соч. С. 12.

6 *Конаков А.* Евгений Харитонов: Поэтика подполья. М.: Новое издательство, 2022. С. 157.

7 *Орлицкий Ю.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. С. 639.

8 *Казаков В.* Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003. С. 229.

9 Там же. С. 234.

— Так вот почему! А я весь превратился в слух, да так и остался, окаменел... Прошу вас, дайте еще несколько строк!

— Что ж, вот они:

Из окна упав на плиты,
Небо хладное лежит.
Графини бледные ланиты —
Их мимо светлый луч дрожит.
И с выражением на лице
Его измучившей загробной скуки
Граф протянул к бойнице платок
И вместе с ним дрожащие руки.
Стерев с стекла золотую пыль,
Он оперся на свой костыль.
Его лучи насквозь пронзали,
И стало тихо в мертвом зале...[10]

Аналогично вводится стихотворная речь и в драматургии Казакова. Здесь уже прямой путь к чистой прозиметрии; мотивация перехода от стиха к прозе становится практически необязательной, опираясь подчас на реализацию метафоры, каламбур или просто абсурдную сценическую ситуацию:

1-Й РАЗБОЙНИК
вчера я видел сон вчерашний —
такой несбыточно-простой,
что даже фиговая башня
покрылась фиговой листвой

2-Й РАЗБОЙНИК
Вот я никогда снов не вижу. А они меня видят.

3-Й РАЗБОЙНИК
А меня все сны видят.

4-Й РАЗБОЙНИК
И даже те, которые вы видите?

3-Й РАЗБОЙНИК
Нет, таких снов еще не бывало.

1-Й РАЗБОЙНИК
а я скажу без колебаний,
что колебаний вовсе нет,
и потому в моей гортани
гортанный чудится ответ

2-Й РАЗБОЙНИК
Что это, в самом деле! Мы все стихами говорим, а он один — прозой.

---

10 *Казаков В.* Избранные сочинения: [В 3 т.] Т. 1. Ошибка живых: Роман. М.: Гилея, 1995. С. 158.

1-Й РАЗБОЙНИК

когда ваш сон, на вас уставясь,
увидит вас не наяву,
то проза, некогда пустая,
густой покажется ему

3-Й РАЗБОЙНИК

Ответил по всей форме. Даже эхо — здешнее, барселонское.

4-Й РАЗБОЙНИК

Нет, нет, эхо приезжее. Я сам видел и приезд, и все остальное[11].

ПОЭТ

уж если быть дадаистичным,
дадаисточник под рукой:
пусть смысл становится частичным,
как дождь матрикульный такой

НАЛЁТЧИК

Если бы я был налётчиком, я налетел бы в первую очередь на александрийский стих… то есть, простите, на александрийский банк[12].

К драматургическому началу у Казакова еще будет повод вернуться, пока же необходимо отметить следующее: выдвигая в рамках своей творческой программы прозу (и в некотором смысле драматургию) как основу творческой самоидентификации, *внутри* прозаических и драматургических текстов он делает стихотворную речь всепроникающей, а роль поэзии и поэта (вероятно, в данном случае их стоило бы написать с прописных «П») безусловно утверждает в самом высшем из возможных рангов. Стихотворной речью спорадически овладевают все практически все акторы, но Поэт выдвигается как отдельный, выделенный персонаж («Ошибка живых», «Мадлон»), либо его функции выполняет не обозначенный так напрямую протагонист («Дон Жуан» и др.). Как тема поэзии, так и постоянное, часто произвольно мотивированное вторжение стихотворного начала в прозаическое, делают любые формально непоэтические тексты Казакова метатекстами, надстроенными над собственно поэтическим текстом. Часто такого рода надстраивание выводит непоэтический текст на уровень комментирования: в прозе и драматургии Казакова постоянно обсуждаются поэтические тексты, как порожденные ad hoc, так и независимо существующие. Границы между внутритекстовой и внетекстовой реальностью если и проводятся, то для того чтобы их немедленно нарушить, в первую очередь — с помощью резкого дискурсивного слома (яркий пример — внезапное обсуждение творчества Кручёных, Мнацакановой, самого Казакова, а также судеб русской литературы до и после 1940 года в «Обеде в Эскуриале»). Метатекстуальный характер непоэтических текстов делает их одновременно экзотерическими, предъявленными, собственно же поэтическая сторона каза-

11 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 2. Врата. Дон Жуан: Драмы. М.: Гилея, 1995. С. 180.

12 *Казаков В.* Мадлон: Проза, стихи, пьесы. М.: Гилея, 2012. С. 200.

ковского творчества оказывается эзотерической, хотя вроде бы не слишком скрытые намеки на ее основную и первичную роль обнаруживаются чуть ли не в каждом непоэтическом тексте[13].

Обращаясь непосредственно к корпусу стихотворений Казакова, необходимо отметить: не вполне релевантным будет делить его поэтическое письмо на четкие и определенные периоды, но нельзя отрицать и некоторой, пускай и не универсально проявленной, динамики. Взаимопроницаемость практически всех типов письма у Казакова, построение им некоего единого континуума с универсальной системой образов и личной мифологией (об этом позже) не вырастает «из ничего» (как, например, это может показаться в случае таких диаметрально противоположных во всем прочем поэтов, как Михаил Еремин и Генрих Сапгир); парадоксальным образом, при всей ограниченности наших представлений о формировании Казакова как автора, ряд его ранних текстов, которые кажутся не вполне «казаковскими», опубликован. Иногда здесь сложно узнать Казакова: «огней — тьма / собаки сытые и злые / в ночь тюрьма / вздымает выступы крутые // решётки грозят небесам / этапы звёзд в пути заносит / отставших пуля косит — / ненужное мясо / сытым псам»[14] (стихотворение, заставляющее вспомнить скорее Павла Зальцмана; ср. также: «...за спинами лютеет холод штыков, / карликовые деревья, как ветров черепа. / а за серым туманом проволочных пут / небо задумывает жуткий побег. / живые падают, мёртвые ещё идут: / человек человек человек человек»[15]; или «угрюмый милиционер / на стенд из красочных фанер / отбросил тень своей фигурой, / служа художнику натурой. / но вдруг, на свадебное небо / взглянув, скомандовал: “налево!” / весне, деревьям и местам / с прозрачным золотом креста. / его погоны голубели, / как две весны из колыбели. / и только кованый ручей, / по камню склизнув синей сталью, / ударил сапогом лучей / в лицо сугроб зимы усталый. / и снег (самец он или самка?) / зубами выбитыми шамкал»[16] (стихотворение называется «Наступление весны»; сложно не увидеть здесь один из довольно многочисленных претекстов приговского «Апофеоза милицанера», наверняка Пригову неизвестный; как параллель напрашивается Владимир Уфлянд, хотя семантическая рассогласованность, пока что довольно робкая, уже является собственно «казаковской»[17]). Иногда вроде бы и набор

13 Естественна в этом смысле вольная рефлексия Елизаветы Мнацакановой, которая подчеркивает необходимость понимания общности прозаического и поэтического у Казакова: чтобы ответить на вопрос «Жизнь прозы — где она скрывается?», необходимо «отправиться за поверхность каждого слова, взвесить на невидимых весах каждое предложение», «ибо каждое из них — драгоценная крупица вещества поэзии» (*Казаков В.* Жизнь прозы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. XIII). Ср. также: *Бирюков С.* Поэзия русского авангарда. М.: Изд-во Р. Элинина, 2001. С. 161.

14 *Казаков В.* Случайный воин. С. 24.

15 *Казаков В.* Неизвестные стихи. 1968—1988. М.: Гилея, 2014. С. 17.

16 Там же. С. 18.

17 Разумеется, тут прослеживается и не столько абсурдистский, сколько юмористический и/или сатирический мотив «неадекватной претензии на власть над природным миром», более всего известный по «Сказке о рыбаке и рыбке»; само его наличие говорит о том, что Казаков еще не пришел к тому типу алогической иронии, которая вообще для него совсем вскоре станет характерной (хотя, замечу, инвертировать такой мотив можно самыми различными способами, например создавая ироническую идиллию, как вроде бы неизвестный, но типологически не самый далекий Казакову автор — А. Николев (Егунов) в реплике Унтера в «Беспредметной юности»: «Ты же,

мотивов, и способ обращения с мотивом, и способ его трансформации вполне «казаковский», но пока что гротеск служит целям исключительно юмористическим: «королева Испании молча одна / сидит у тоскливого окна / вдали Дон Педро машет шпагой / но скука ходит тяжким шагом // красавец-паж торча ушами / и в скуке вываляв лицо / взлетает на воздушном шаре / неся скрипучее крыльцо // подписан мир разбиты турки / ночь полна светом пленных звёзд / Дон Педро в кожаной тужурке / явился с войском во весь рост // и ночью казнь звенит отложенная / топор — лунатик по карнизам / и королевы дух встревожен / Дон Педры взглядами пронизан» (важнейшая для Казакова игра с перекодировкой куртуазного мифа здесь еще нацелена на само обыгрывание и абсурдизацию материала, без выхода в более сложную систему смысловых трансформаций[18].

Обретение собственной манеры в первую очередь связано у Казакова с кристаллизацией нескольких устойчивых типов стихотворных текстов. Наиболее радикальные опыты создаются в 1969 году в качестве небольшой серии стихотворений, «почти каждое из которых строго индивидуально»[19]. Это в первую очередь «Смерть князя Потемкина» («присвоение» одноименного текста И. Дмитриева, ready-made, помещенный в рамку авторских ремарок[20]); «Барбадосско-русский словарь» (пример «заумного словаря»[21]; заумь мотивирована непонятностью чужого — в данном случае воображаемого — языка, что лежит в русле стратегии «легализации» заумного высказывания[22]); «Таблица

солнце, о друг простой, / не покидай, надо мной постой, / пусть потом, не сейчас разбуженный / за тобою пойду» (цит. по: *Маурицио М.* «Беспредметная юность» А. Егунова: текст и контекст. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 71); соответственно инвертируется и способ обращения со стихиями.

18 Ср. также резкое снижение «куртуазного мифа» в стихотворении «Торг»: «графиня / глазами грохоча / было к полночи / секунды мужали / я подошёл слегка насвистывая / и пачку денег перелистывая / напевая ..... / спросил: почём ветчина ш? / спросил графиню с декольтом / вокруг стояли колонны слуги повара / форейторы / я прикрикнул: поскорейторы!» и т.д. (*Казаков В.* Случайный воин. С. 81).

19 *Бирюков С.* Указ. соч. С. 160.

20 С. Бирюков сопоставляет этот текст с четырьмя стихотворениями, озаглавленными «Набережная» и различающимися по номеру (1—4), усматривая в последних центонный принцип (Там же); по-моему, игра с цитированием пушкинского «Я вас любил...» здесь не достигает собственно уровня, когда можно говорить о центонности (в отличие, например, от «Черновиков Пушкина» Сапгира или от «Я помню чудное мгновенье...» Всеволода Некрасова). Среди иных примеров работы Казакова с ореолом метра отмечу стихотворение «селедка как золото блещет», отсылающее не только к «Воздушному кораблю», но и к «На взморье» Козьмы Пруткова.

21 О заумных словарях см., например: *Левинтон Г.А.* Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki, 2017. С. 51—62.

22 Об имитации экзотизированного «чужого» языка см.: *Богомолов Н.А.* Вокруг Серебряного века: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 429—431. В отличие от классического авангарда («Кручёных свой непонятный язык мотивирует в примитивистской перспективе “то было у диких племен”»: *Ораич Толич Д.* Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Магаротто, М. Марцадури, Д. Рицци. Bern et al., [1991]. С. 175), Казаков ироничен по отношению к идее экзотизации (так, «ат-урях» переводится «с барбадосского» как «фихтеанство» (*Казаков В.* Случайный воин. С. 88). Ср. у такого автора (находившегося в разных своих творческих ипостасях в подцензурном и непоцензурном контекстах), как Юрий Смирнов: «Завелто сидлобоки / Дугаба теримбо. / — Цени свои пороки, — / Говаривал Рембо. // Зашил он в пояс деньги / И золотой песок. / Трапази ма туэнте / Зимбалы посуок» (*Смирнов Ю.* Слова на бумаге. Стихотворения,

умножения» («заумная арифметика»); «Отторжение» («заумный монтаж», включающий как вербальные, так и чисто графические элементы[23]); «Прекрасное зачеркнутое четверостишие» (визуальное стихотворение, в котором можно усмотреть при всем его элегантном лаконизме двоякую задачу: пародирование сакрализации всякого, пускай и «негодного» отхода от творчества классических авторов и одновременно опыт отказа от вербального элемента в визуальном тексте не с помощью его замены или изъятия, а с помощью сообщения о наличии текста, но в то же время его «зачёркивания», сокрытия[24]) и «Стол» («минималистическое» визуальное стихотворение[25]; тождественность означающего и означаемого здесь проявлена, если говорить в терминах Я. Друскина, как «равновесие с небольшой погрешностью», переворот стола на бок ничем не мотивирован и создает определенное смысловое «мерцание» в духе семиотических загадок Рене Магритта). Эти опыты так и остались у Казакова не просто «индивидуальными», но единичными. К разного рода графическим экспериментам он прибегал и позднее, но никогда более не делал их основой построения текста[26]. Что касается зауми, то здесь ситуация менее однозначная. Согласно известной классификации Джеральда Янечека, заумь может быть разделена на «фонетическую», «морфологическую», «синтаксическую» и «супрасинтаксическую»[27]. Из первых трех, «собственно заумных» типов, Казаков периодически обращается только к «синтаксической», которая растворена у него в «супрасинтаксической»:

> Такие явления, как абсурд, пародия, юмор, автоматическое письмо, сюрреализм, стилистическая неуместность и так далее, вполне могут содержать в себе существенные элементы неопределенности, но они предполагают сложные суждения,

---

наброски, записи. М.: Культурный слой, 2004. С. 336); вторжение заумного слоя явственно мотивировано мифологизированным экзотизмом африканского периода жизни Рембо. Гораздо более сложный и многоуровневый пример «заумификации» уже иноязычной лексики (не изобретенной по случаю, а отображающей искажения в предшествующем литературном памятнике) у А. Кручёных рассмотрен Ильей Виницким (*Виницкий И.* Переводные картинки: Литературный перевод как интерпретация и провокация. М.: Рутения, 2021. С. 219—239).

23 Сходный прием использует Казаков в романе «Ошибка живых», однако здесь такого рода монтаж заумных элементов приводится не произвольно, это: «Номера, оставшиеся без домов висеть в воздухе» (*Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 1. С. 83); среди прочих «номеров» прозрачно зашифрован и Кручёных («№ §Кру4ех + ын%: !=»).

24 Подробнее см.: *Давыдов Д.* Ободном визуальном стихотворении Владимира Казакова // Черновик. 2001. № 16. [Fair Lawn], 2001. С. 30—33. О «Прекрасном зачеркнутом четверостишии» существует еще одна отдельная статья, вызывающая множество вопросов: *Расковалова Е., Сипкина А.* Анализ «Прекрасного зачеркнутого четверостишия» Владимира Казакова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Сб. материалов VII (XXI) Междунар. науч.-практ. конф. молодых ученых, Томск, 16—18 апреля 2020 г.. Вып. 21. Томск: НИТГУ, 2020. С. 505—509.

25 Бертрам Мюллер растерянно пишет о нем в своем предисловии: «Стихотворение *Стол* вообще-то и нельзя назвать стихотворением; оно состоит из слова “стол” и одного рисунка, изображающего перевернутый на 90° стол» (*Казаков В.* Случайный воин. С. 10).

26 Как пример можно привести целую страницу, заполненную словом «огромную» (предвосхищающую концептуалистские опыты), которая является частью фразы «Этот ночной притон имел огромную власть над В. Огромную, огромную <...>, огромную власть» (*Казаков В.* Жизнь прозы. С. 197—199).

27 *Janecek G.* Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego State University Press, 1996. P. 4—5.

основанные на взгляде на реальность, а не на прямолинейных лингвистических стандартах, и наша система не может быть успешно расширена, чтобы охватить их, хотя общий термин «супрасинтаксическая заумь» предлагается в качестве собирательного обозначения для них[28].

При этом заумные элементы носят у Казакова скорее остраняюший эффект («и получил звезду от царь»[29], «она еще мостов не слышит / и звезд вонзающихся свай»[30] и др.), а не служат для создания самостоятельного словесного артефакта; здесь нужно отметить и то, что синтаксическая и особенно супрасинтаксическая заумь может (думаю, что и должна) быть истолкована скорее как максимально расширенное использование тропов («съезжались гости уставая / кареты зеркалом гремя / так цокала мостовая / как полночь всадниками тремя / они один был хмур из них / другого всадника не знали / а третий вскорости жених / теперь усы и мог едва ли / так трое и мостовая лишь / дом освещенные огнями морозом лица опалишь / или фонарь закопан в яме» и т.д.[31], и множество других примеров). Исключения крайне легки и носят пограничный характер: так, стихотворение «иззавсево кагада-та»[32] представляет собой не столько образец зауми, сколько пример фонетической записи.

Специфичной для Казакова предстает форма организации текста, построенная на графическом приеме, который Игорь Лощилов предлагает «назвать “антианжамбманом”[33]: если “нормальный” анжамбман как бы “отбрасывает” конец фразы в начало следующего стиха, казаковский перенос совершает обратное: он “поднимает” в клаузульную позицию предшествующего стиха начало (анакрусу) следующего»[34]:

даль с ними и со мной, с собой — дожд
ливой.
оттуда приходят осенние дни, чтоб этот
холод справедливый коснулся тех, кто
не одни.
вы ночь? — спросил я глухо.
она ответила: всегда.
стальным плечом коснувшись слуха, словно
клейменая звезда.
скажи мне рой твоих мечтов, твои про
зрачные педели, пусть сваи гордые мос
тов и ветер напрочь опустели.

---

28 Ibid. P. 5.

29 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 3. Стихотворения. М.: Гилея, 1995. С. 31.

30 Там же. С. 72.

31 Там же. С. 34.

32 Стихотворение подробно разобрано в работе: *Нефагина Г.* Зеркала и окна Владимира Казакова: поэтика творчества // Научные труды кафедры русской литературы БГУ. Вып. II. Минск: БГУ, 2003. С. 201—218.

33 В иной трактовке перед нами «пародия на enjambement» (*Бирюков С.* Указ. соч. С. 158).

34 *Лощилов И.* Об одном стихотворении Владимира Казакова // Поэтика исканий, или Поиск поэтики: Материалы междунар. конф. фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (ИРЯ им. В.В. Виноградова Москва, 16—19 мая 2003 года). М.: Азбуковник, 2004. С. 274.

кто, как безмолвный и каменный вид, себя
дает воде чугунной?
ссутулив очи, он молчит для отражений
семиструнных.
час подошел к облакам, к полночи, зла
том сверкнув, холода вогнутый храм в
воздухе водном разув.
пусть смысл уйдет в какую-нибудь даль:
там ему место.
вот случай: если утра сталь запнется
судороги вместо[35].

Сергей Бирюков (подозревая здесь влияние сдвигологии Кручёных) отмечает, что Казакова

> привлекала странность сочетания регулярного стиха с необычными приемами, внезапность появления странных слов. Видимо, это стихи все-таки «для глаза», ибо при чтении их вслух, если мы будем учитывать не концы строк, а явно слышимую рифму, то невольно приведем строки в «нормальное положение». Тут приходится выбирать, читать ли эти стихи как обычные или донести ощущение «сдвинутости», заумности[36].

О необходимости перестройки стиховой системы при чтении пишет и Лощилов: «Разумеется, у Казакова это — провокация читательской комбинаторной <…> активности: перевести строки в “нормальное” состояние всё же необходимо, как того настоятельно требуют и “пустые” сонеты Л. Аронзона и А. Волохонского <…>»[37]. Со всем этим сложно спорить, однако необходимо отметить следующее. Далеко не все тесты Казакова, построенные на смещении или «антианжамбмане», поддаются столь простому переводу, как цитируемые Лощиловым, Бирюковым и мной. Далеко не всегда за графическим остранением вскрывается вполне регулярный стих, что создает дополнительную сложность при «переводе». Особенно это касается крупных произведений, таких как поэма «Кавказский корпус»: состоящая из диалогов, она вроде бы особенно взывает к «переводу», но соотношение реплик семантически нагружено, и здесь всякое приведение стиха к норме будет разрушительно для ткани текста. Возникает аналогия с «мнимой» (по М. Гаспарову) или «метрической прозой» (по М. Шапиру и Ю. Орлицкому), то есть прозаической записью, в которой опознается как метрический регулярный стих (могущий обладать и разного рода вторичными стиховыми признаками: рифмой и т.д.). Так, Шапир говорит о неудачности термина «мнимая проза», поскольку он

> снимает неопределенность: противоречие между фонетикой и графикой однозначно решается в пользу фонетики. Лирическая проза Шкапской действительно окажется мнимой, если, напечатанная как проза, будет произнесена как стихи, мысленно восстановленные и выделенные с помощью интонации и орфоэпии, —

35 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 3. С. 61. Привожу стихотворение, не рассматривавшееся И. Лощиловым. но построенное по тому же принципу.

36 *Бирюков С.* Указ. соч. С. 157—158. В данном случае С. Бирюков, с нашей точки зрения, трактует «заумность» слишком широко.

37 *Лощилов И.* Указ. соч. С. 274.

> вероятно, именно так читала их сама Шкапская. Но у нас есть законное право озвучить ее текст как прозаический — право, предоставленное поэтессой, записавшей свои «стихи» in continuo. Очевидно, один и тот же текст может быть то стихами, то прозой… но чего он никак не может, так это быть стихами и прозой одновременно[38].

Точно так же и примеры «антианжамбмана» у Казакова возникают не просто так; мерцающий статус записи не позволяет сделать однозначный вывод в пользу фонетики или графики, «мерцающий» статус высказывания оказывается собственно основой деавтоматизации регулярной поэтической речи[39].

Возникновение у Казакова стихотворений, построенных на «антианжамбманах»[40] как деавтоматизирующей практики, не отменяет того, что параллельно им создается множество других, в которых их метрическая природа не требует реконструкции. Примеры свободного стиха («Предсказатель», «пока я лонировал…»), белой вольной тоники («Алеше Казакову») или гетероморфности («вот поцелуй на мосту…») единичны; преобладают силлаботоника либо дольник, представленные в некотором ряде ситуативных жанров и устойчивых форм. Среди поэтических текстов 1960-х годов довольно важное место занимают поэтические нарративы (фабула которых вряд ли предназначена для связного пересказа), очевидно отсылающие к большим стихотворениям Хармса и Введенского («Беглецы», «Импровизация на тему: отцы и дети», «Провинциальный бал», «Паровоз», поэмы «Монастырь», «Горшки», «У окна»), позже практически исчезающие. В то же время (1967—1968) создаются и «Исторические сцены», в отличие от прочих образцов драматургии, не содержащие стихотворные вставки, а практически полностью стихотворные. Будучи частью авторской квазиисторической мифологии, они одновременно отсылают и к различным обэриутским (хармсовским по преимуществу) анахронистическим «вторжениям в историю». Как в нарративных стихотворных текстах, так и в поэтических сценках действие заведомо дискредитировано тем, что происходит в первую очередь как ряд событий языка. Акторы, вне зависимости от того, поименованы они как-то конкретно или нет, движимы то изящным, но поверхностным каламбуром, то сложным многоуровневым сдвигом речевых пластов. Подобный способ организации действия (как кратко отмеча-

---

38 *Шапир М.* Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII—XX в.: В 2 кн. Кн. 1. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 62.

39 Несколько иначе, но примерно об этом же пишет и Лощилов: «В результате авторского “вторжения” в область графики возникает тройственный (триединый) образ Автора — как 1) того, кто *слышит* “нечто”, 2) того, кто *воспроизводит* услышанное, испытывая при этом определенные затруднения, связанные с артикуляцией смысла, и, наконец, 3) того, кто думает о том, как *записать* произнесенное, сохранив при этом усилие удержания ‘смысла’ в ‘бессмысленном’ (‘обессмыслившемся’). Думается, что решающая роль принадлежит именно этой, третьей, ипостаси» (*Лощилов И.* Указ. соч. С. 279).

40 Довольно частый в 1960—1970-е, в стихах 1980-х такого рода прием практически исчезает. Совсем иначе, хотя и схоже на первый взгляд, устроен, к примеру, текст 1984 года «однажды некий герцог-малоросс…», в котором в финале регулярный стих сменяется в финале фрагментом непонятной природы: это переход то ли к прозе (и тогда перед нами прозиметрическая композиция), то ли к свободному стиху (и тогда перед нами полиметрия). В пользу второго говорит наличие двойной сегментации, в пользу первого — знаки переноса, по необходимости возникающие в конце строк.

лось несколько выше) характерен для поэтики Казакова вообще, а не только для его стихотворных текстов, но, учитывая особую, базовую роль поэтической речи в его творчестве (о чем опять-таки уже говорилось), именно в стихотворениях, поэмах и стихотворных сценках языковая мотивация действия проявляется максимально концентрированно; пожалуй, с экспликацией языковой игры как главного, если не единственного, движителя казаковского сюжета обычно поэтика Казакова и ассоциируется.

При этом начиная со второй половины 1970-х (но есть и более ранние примеры) в поэзии Казакова все большее место занимает «собственно лирика», то есть тексты, не выделенные никакими специфическими (пост)авангардными рамками, что не делает их более «простыми» или менее соотнесенными с авангардной установкой. Речь скорее идет об отказе от маркеров принадлежности к определенной традиции, но не от нее самой. Так, важнейшей формой для Казакова становится восьмистишие, которое я склонен описывать как своего рода «твердую форму в становлении», усеченный аналог сонета, в котором первая и вторая строфы являют тезис и антитезис, а синтез (за отсутствием терцетов) предполагается искать в соотношении первой и второй строф[41]. К восьмистишиям примыкает, хотя и не достигает такой композиционной твердости, другая излюбленная Казаковым форма: восьмистишия (объединенные в двух-, трех- и четырехстрофные стихотворения), которые по сути представляют собой «раскрытые» на цезуре четверостишия (на это намекает и отсутствие рифм в четных стихах восьмистишных строф).

У Казакова восьмистишия подчас обретают формульную четкость при всей многозначности и даже загадочности: «любимое слово — однажды. / любимое время — сейчас. / мне будущим кажется каждый / вечерне-законченный час. // и если бы время не знало / не знающих времени стен, / оно бы стремилось к началу / сквозь каждый небудущий день»[42]. Важнейший казаковский «иероглиф» (об этом понятии чуть ниже), «время», здесь, как и во многих других текстах, вполне самодостаточно. Из абстракции, вызывающей рефлексию (по поводу явленности лишь уникального настоящего, «однажды», «сейчас») у лирического субъекта в первой строфе, во второй строфе время само становится актором: сослагательное наклонение предполагает, что стремление времени к первоначальному истоку, «к началу», которое бы сделало будущее «небудущим», ограничено лишь некоторыми вневременными преградами, «стенами», «не знающими времени» («стены» — это еще один «иероглиф»). Герметичность казаковских восьмистиший поддается расшифровке, поскольку здесь игра слов часто оказывается лишь способом репрезентации многозначности того или иного понятия, которое олицетворяется Казаковым.

Такого рода олицетворение (опять-таки характерное для поэтики Казакова вообще, но именно в стихах становящееся системообразующим) порождает основной фонд казаковской метафорики. Поэтический мир Казакова заселен активно действующими нечеловеческими агентами (в то время как люди часто или сводятся к абстрактным голосам или теням, или же предстают в нарочито гротескных одеяниях пародийного квазиисторического мифа). Авангардная развернутая метафора становится основным способом говорить

41 Чуть подробнее см.: *Давыдов Д.* Поэт вне мифа // Горбаневская Н. Избранные стихотворения. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 5—16.

42 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 3. С. 128.

о мироздании, но применяется она именно по отношению к природным явлениям или абстракциям («пусть ветер трогает века // своею ощупью стальною, / еще не вспомнила река, / была ли темень остальною»[43]; «деревья приближались к ночи, / дул ветер северо-ночной, / был каждый миг небрежно-точен, / взлетая искрой голубой. // был воздух младше на мгновенье / железных крыш и куполов, / и свежесрубленные тени / своих не ведали стволов. // тогда, разбужен краткой смертью, / где звезд горящие черты, // ударом медленным измерил / лучи ночные высоты. // и молнии, которых нет, / и свет, который есть напрасно. / листва с ее прохладой ясной — / среди колышущихся лет»[44]; «в первом же сумраке, когда споткнулся луч / и мигом засверкал расшибленным коленом, // еще не знали даль, стоявшую в углу, / вернувшуюся вдруг из варварского плена. / то есть она была уведена / каким-то родом туч неправых, / чья до сих пор ли седина / зияет в летучих провалах?»[45]; «едва закончатся и день и то, что после, / едва погаснет ночь на мартовском ветру, / настанет некий час и молча станет возле — / тебя оберегать, как младшую сестру. // твой облик отделив ото всего, что будет, / ото всего, что есть, ото всего, что бы, / он следующий миг таинственно разбудит / как бы одним лучом мерцающей трубы. / когда и временам с их бронзовой длиною / лучисто суждены и посох и сума, / так трудно уберечь виденье неночное, / так трудно не сойти с весеннего ума!»[46]; и мн. др.). Мироздание самозамкнуто, автономно, ему не нужен воспринимающий субъект: «ночь прекрасна — особенно в полночь: / когда время лежит в полутьме, / и его серебристые волны / для себя шелестят о себе, // и не длится ничто — даже это, / ибо в этот недлящийся миг / полосой бледно-белого света / призрак полдня к деревьям приник»[47]. Объяснить такого рода постоянное обращение Казакова к одному и тому же типу тропов можно лишь увидев за ним не просто структуру образного строя, но фундаментальный антиантропоцентризм всей казаковской картины мира, в поэзии получающей наибольшее выражение.

Не противоречит этому выводу и та сторона казаковского творчества, которую я ранее неоднократно обозначал как квазиисторический миф. В самом деле, Казаков постоянно обращается к расхожим образам, отсылающим к куртуазному ли, галантному ли векам (прекрасные дамы, титулованные особы, элементы одеяния или обмундирования минувших эпох, кареты и экипажи). Этот костюмный фетишизм, разумеется, не является чистой стилизацией, пусть даже и пародической, как у Игоря Северянина и «сатириконцев» (у которых, к слову, он тоже был устроен вовсе не одноуровнево). Разумеется, квазиисторический миф Казакова автопародиен. Ранее я показал, как он явственно деконструируется в некоторых ранних текстах; в более поздних деконструкция происходит менее явно, иногда она почти скрыта. Стихия пародии всегда готова проступить в самых возвышенных контекстах (ср. такие стихотворения, как «у берега воды — бескрайней и суровой…», «дождь присылает секундантов…», «чем треугольней шляпа…» и др.). При этом миф этот проецируется на лирическое «я» и является его непременной частью (так, образ Матрешечки — это,

43 Там же. С. 72.
44 Там же. С. 94.
45 Там же. С. 108.
46 Там же. С. 156.
47 Там же. С. 154.

как известно, сеньяль возлюбленной и жены Казакова Ирины — предстает естественной частью костюмного мифа). Представляется, что помимо всех игровых моментов (которые требуют, разумеется, дальнейшего рассмотрения, в том числе в биографическом аспекте), этот миф предстает для Казакова таким же эскапизмом, как и экспансия нечеловеческих агентов (и даже, возможно, мортоновских гиперобъектов) в образное пространство казаковских текстов.

Принципиальным, смыслообразующим уровнем казаковской поэтики (вновь повторю, в наиболее концентрированном виде обнаружимым именно в поэзии) я полагаю некоторую систему «иероглифов». Это понятие «чинарской»[48] версии семиотики, предложенное, по-видимому, Леонидом Липавским[49], Яков Друскин толкует так:

> Иероглиф — некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается как материальным явлением. Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа — его определение как материального явления — физического, биологического, физиологического, психо-физиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномией, противоречием, бессмыслицей.
>
> Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное[50].

Друскин (преимущественно в трактате «Звезда бессмысленности») использует понятие «иероглифа» при анализе текстов Введенского. Представляется возможным применить его и рассматривая творчества Казакова, сделав, од-

---

48 Прекрасно понимая, что понятие «чинари» в применении к поздним обэриутам — это во многом позднейший конструкт Я.С. Друскина, использую его здесь условно.

49 См.: «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. / Сост. В. Сажин. Т. 1. <2-е изд.> М.: Ладомир, 2000. С. 810.

50 Там же. С. 324—325. А. Шадрин пишет по поводу «чинарских» иероглифов: «Мое существование лишено индивидуального знака, поскольку ни имя собственное, ни имя нарицательное не выражают моей самости (или индивидуальности) и изначально мне не принадлежат... Если (вслед за Друскиным) придерживаться тезиса о том, что знаки образуют порядок реального, то плану воображаемого будет соответствовать представление о существовании самости, моего “внутреннего”, или — в терминологии Ж. Лакана — das Ding. Воображаемый порядок реального выстраивается *символически*. Т.е. между реальным и воображаемым происходит своего рода *символический обмен* (термин Ж. Бодрийяра), который с необходимостью должен быть выражен в знаке. Но уже не в простом, а в некоем особом знаке, способном выразить символическое отношение как таковое. Следовательно, он нуждается в имени. У чинарей такой знак получает имя иероглифа...» (*Шадрин А.* Сопредельные миры чинарей. Герменевтика концепта «Теории слов» Л. Липавского. Ижевск: Изд. центр «Удмуртский университет», 2016. С. 26—27). В свою очередь, Д. Шукров так определяет «иероглифичность» в применении к поэтике Введенского: «Фигуративность асемантических связей, которые свободны относительно звуковой инструментальной фактуры традиционного стиха и независимы от фоноцентрической природы поэзии в целом» (*Шукуров Д.* Иероглифическое слово в дискурсе ОБЭРИУ // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 3 / Отв. ред. В. Бычков, Н. Маньковская. М.: ИФИ РАН, 2008. С. 143).

нако, некоторое принципиальное замечание. Казаков, по всей видимости, может быть назван поздним представителем «авангарда-3»[51], как его понимает И.П. Смирнов:

> Для поколения, предшествовавшего постмодернистскому… память — ловушка, из которой нельзя выбраться… По воззрениям авангарда-3, человеку, коль скоро тот не хочет стать пленником неплодотворной, безысходной ретроспекции, предоставляется единственная опция — жить настоящим, не питая иллюзий насчет предстоящего инобытия, в каком бы обличье — историческом или религиозном — оно ни мыслилось[52].

Казалось бы, это не вполне релевантно по отношению к Казакову, учитывая фразы, завершающие его автобиографию: «В июле 72-го года я был крещен по обрядам Русской Православной Церкви. Считаю это самым важным и самым светлым событием своей жизни»[53]. Не думаю, однако, что мысль Смирнова нужно соотносить с личной религиозностью и даже уверенностью в наличии трансцендентной инстанции. Что же касается ощущения «большого времени», то, как я пытался показать, рассматривая стихотворение «ночь прекрасна — особенно в полночь», для казаковского лирического субъекта единственное время — время наличное (это можно продемонстрировать и обратившись к целому ряду других текстов). Для Казакова не характерны ни демиургизм «авангарда-1» (футуризм), ни апокалиптичность «авангарда-2» (ОБЭРИУ), несмотря на то что он ощущал себя прямым наследником этих движений и собеседником — реальным или заочным — их ведущих деятелей.

Смирнов отмечает:

> Поскольку подстановка искомого взамен известного затруднена и в идеале не допустима там, где значимо одно настоящее, постольку поэты третьего авангарда обращаются к тавтологическим градациям, как, например, Сапгир… В других случаях к нарастающей тавтологии прибавляется минус-троп — буквалистская констатация естественного замещения одного другим (Приводится цитата из Вс. Некрасова. — *Д.Д.*). Не стремясь исчерпать набор всех приемов, вызываемых буквализацией стихотворной речи, назову еще один: если тропы, несмотря на наложенный на них запрет, все же проникают в поэзию, они берутся назад, обретая статус нереализуемых метафор. Баня в провинциальной глубинке, сопоставленная было Борисом Слуцким с раем (по образцу баптистерия — “бани пакибытия”), становится в концовке посвященного ей стихотворения (1955) самой собой[54].

Согласиться с генерализацией И.П. Смирнова крайне сложно, но ее стоит учесть. Отказ от тропов возможно и характерен для лианозовцев «барачного» периода или для такого последовательного прозаизатора, как Слуцкий, но, конечно, это совершенно не применимо к Сергею Кулле, Михаилу Ерёмину, Станиславу Красовицкому, Леониду Аронзону, Иосифу Бродскому и мн. др.

---

51 О Казакове, впрочем, пишут и в постмодернистском контексте (см., например: *Красильникова Е.* Указ. соч.), что нам кажется несколько сомнительным, однако разговор этот увел бы далеко в сторону.

52 *Смирнов И.* Авангард-3 // И после авангарда — авангард / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак-та в Белграде, 2017. С. 122.

53 *Казаков В.* Избранные сочинения. Т. 1. С. 188.

54 *Смирнов И.* Указ. соч. С. 133—134.

Как можно было увидеть, Казаков не отказывается от тропов, а радикально их расширяет, развернутая метафора главенствует в его текстах. Но Смирнов, по-видимому, прав в том смысле, что образный строй послевоенных авторов принципиально не может быть рассмотрен как естественное продолжение постсимволистского общемодернистского языка, определенный слом и/или трансформация самих механизмов текстопорождения очевидны. Казаков, безусловно, предстает продолжателем исторического авангарда, но его картина мира иная. Иными оказываются и «иероглифы» Казакова в сопоставлении с «иероглифами» Введенского. Важнейшие казаковские «иероглифы» — «время», «ночь», «день», «дождь», «облако», «тень», «окно», «всадник», «дуэль», да, кстати, и «Матрешечка» (каждый из которых может быть подробнейше рассмотрен во всех своих функциях) и др., — обозначают привязку к одномоментному и в тоже время повторяющемуся/длящемуся событию. Друскин писал:

> Положим, в течение некоторого времени я наблюдал огонь. Это зрительное ощущение, но его нельзя отделить и от некоторых слуховых, от ощущения тепла, может быть от некоторых мыслей и т.д. Весь этот промежуток был целым и простым, все эти сложные ощущения и мысли я воспринимал как одно простое качество, я назову это частным случаем, и только потом я разделил его на составные части. Это простое качество было первым обозначением или знаком, разделение на части — дальнейшее обозначение. Если я стану дальше думать и вносить дальнейшие разделения в это простое состояние — наблюдением над огнем, я в конце концов забуду о реальности, которая была, потеряется связь с ней[55].

Возвращение к «тождеству знака означаемому»[56], собственно, и оказывается иероглифом. Но для обэриутов/чинарей утверждение такого рода тождества подразумевает отказ от всех имеющихся в наличии форм выражения[57]. Для Казакова не существует возможности отказаться от «прежней системы связей», поскольку она им избрана как единственно живая и осмысленная на фоне разрушенного языка — что быта, что легальной культуры. То, что самая эта система (принадлежащая историческому авангарду) при всем своем блеске является руинированной, не может остановить Казакова, который проживает ее судьбу заново здесь и сейчас. Поэтому «иероглифы» Казакова оказываются прежде всего метками на полях авангардной истории. Что не отменяет, впрочем, и их самостоятельной порождающей силы, и свидетельство этому — поэзия Казакова.

---

55 «...Сборище друзей...». С. 612.

56 Там же. С. 397.

57 Введенский говорит в «Разговорах» Липавского: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием “здание”. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то, значит, разум не понимает мира» (Там же. С. 186).

Хроника современной литературы

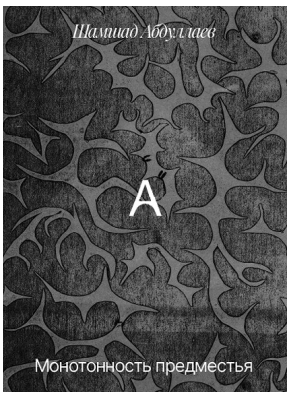
Александр Уланов

Начиная со стойкости

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_304

Абдуллаев Ш. Монотонность предместья / Предисл. К. Корчагина
М.: ОГИ, 2022. — 109 с.

В 1992 году книгой Шамшада Абдуллаева «Промежуток» была начата книжная серия «Митиного журнала». И через тридцать лет книга Абдуллаева вновь первая в поэтической серии проекта «Флаги». Возможно, в поэзии Абдуллаева содержатся некоторые необходимые исходные элементы? Может быть, один из них — внимательность. Замечать, как стрекоза резью блестит в щели стены. Как из чайного пара и жеста появляется фигура. Причем это внимательность не только глаза и слова, но и жеста. У Абдуллаева «речь, движение и зрение работают сообща», — отмечает К. Корчагин в предисловии к книге[1].



Другой — рефлексия, то, что А. Скидан в предисловии к книге Абдуллаева «Неподвижная поверхность» охарактеризовал как «сознательный подход к своей работе»[2]. Но также сознательная отстраненность, уход на периферию. Упомянутый текст Скидана называется «Житель окраины». В центре — гнет империи и демонстративной злободневности.

Третий — может быть, стойкость. В тексте памяти Аркадия Драгомощенко Абдуллаев говорил о важном типе бескомпромиссности: «...не столько обжигающие образцы построения фраз... сколько безошибочное попадание в нулевую восприимчивость материала, где, вероятно, и произрастает жизнь

1 *Корчагин К.* Тюрьма яркого дня // Абдуллаев Ш. Монотонность предместья. М.: ОГИ, 2022. С. 6.

2 *Скидан А.* Житель окраины // Абдуллаев Ш. Неподвижная поверхность. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 5.

и куда допускаются грезёры с колоссальным самообладанием»[3]. «С возрастом приходит смелость безразличия» (с. 10), — которой у Абдуллаева и ранее было немало. Спокойное восприятие удушающей действительности. Вот ночь, улица, фонарь, аптека в варианте Абдуллаева:

> пахсовый домик старого керосинщика,
> хлев, телеграфный столб времен партсъездов,
> урючина, дувал и сгиб арычной воды.
>
> (С. 76)

Все то же, и никакие перерождения из этого не выведут. Даже родной голос — такая же гибель, как от уличной поножовщины, и если спасает — только от самоубийства. Но самообладание дает возможность выстоять в «антихронотопе, взаиморазвоплощении времени и пространства»[4], как пишет о том, с чем имеет дело поэзия, и Абдуллаев в том числе, Г. Заломкина. А еще раньше об этом сказал Рильке в конце реквиема графу Вольфу фон Калькройту: «Wer spricht von Siegen? Überstehn ist alles» («Кто говорит о победах? Выстоять — это все»).

Стойкость требуется тем более, что катастрофа усиливается. Спокойное место — психиатрическая лечебница (с. 19), настолько в большей степени сошло с ума то, что ее окружает.

Весть, ощутимая прежде любых объяснений и вестников (с. 12), — возможно, безнадежность. И/или то, что ничто так и не произойдет, не случится. «Никого напротив дувала // потому что их нет» (с. 13) — «ни певца ни прекраснообутого путника». Мир после похорон. «Уже на плечах унесли чужанина» (с. 17), — а герой стихотворения всё стоит. Связанное со смертью — один из лейтмотивов новой книги Абдуллаева. Похороны, кремация, саван, морг, вплоть до дахмы, башни молчания, места погребения у зороастрийцев (с. 17, 23, 54, 63, 67, 73—75, 81, 88). Это неподвижность — но скорость там еще хуже, это скорость проталкивания и заглатывания. Не получится отвлечься, не видеть опасных марионеток. Мир вокруг оказался слишком угнетенным — и терпимым к угнетению («сегодня саранча послушанья седлает без слов // твою росу повсюду, вокруг», с. 83). К яркому свету, лишающему человека приватности, личности. Мир безнадежно просвечен, нигде нет тени, чтобы рассечь его свет. «Где много смерти, там еще больше рождений» (с. 82), — но так лишь поддерживается бессмысленное круговращение. Покой хватает за горло (с. 59), крылья — только тиски, сжимающие тело (с. 46). В книге есть почти притча, в которой путешествия, воспоминания и пируэты лягушки заканчиваются в пасти змеи. Из чего, однако, совершенно не следует, что в безнадежности нет разницы между Рамоном Луисом Алонсо или Кейпо де Льяно (испанскими политиком и генералом, причастными к смерти Гарсия Лорки) — и неким пшеничнокожим эллином. На грани смерти и жизни хорошо видно и то, и другое.

«Для Абдуллаева “срединное” — это как раз пограничное, то, что соединяет два разных мира (в его случае — Восток и Запад) и является средоточием

---

3 *Абдуллаев Ш.* О Драгомощенко // Новое литературное обозрение. 2013. № 121. С. 241.

4 *Заломкина Г.* Вне опала: экзистенциальный опыт спокойствия в русской и итальянской поэзии XXI века // Новое литературное обозрение. 2022. № 176. С. 237.

окраины»[5]. Это место оказалось разрушено — Восток перевесил. Он не трансформировался под влиянием Запада, а, наоборот, затянул в себя то, что вроде бы в сторону Запада развивалось. Остается честно признать тупик — и следить за бликами на его стенах (с. 22). Блик — другой лейтмотив книги (с. 11, 22, 28, 102). Нечто свободное и подвижное, не влипающее в глину.

Абдуллаев был и остается человеком средиземноморской культуры. Ясность, логика, стоицизм, свобода, готовность к пути и готовность к смерти — то, о чем писал в «Морском кладбище» Поль Валери. Первое видение Средиземноморья входит еще без слова «средиземноморье» (с. 71), в умении замечать необычность обычного, как

> булыжник лежит на правом ребре,
> будто на крайне корявой и
> неудобной изготовке перед
> шевелением, будто постоянно
> укрощаемая неподвижность возле
> сломанной ветки бурой.
>
> (Там же)

«Оно всюду хранится, Средиземноморье, даже здесь» (с. 36), в удаленной на тысячи километров от любого моря ферганской полупустыне, — в кунжутных зернах, в сорняках, но Абдуллаев вспоминает и «Пиршество джиннов», новеллу узбекского писателя Абдуллы Кадыри. Хранится во внимательности взгляда — и в работе писателя. Фергана именно полупустыня, а не пустыня. Усилием человека и воды там что-то может появиться. Камень оказывается черепком древнего города Ахсыкета, тысячелетие назад снабжавшего высококачественным металлом весь Ближний Восток. Тростник высекает вихрь около своего стояния. И человек плетет из травы или делает из нее бумагу. Между двумя пустырями все же есть проход. Через него выдох — и путь к чему-то еще (с. 43).

Время не просто вывихнуло сустав, но оказалось в петле. Дуб «тогда еще // не родившимся сегодня срублен» (с. 80). Есть соблазн покончить с собой в этой петле — взрослый желает перерезать горло себе спящему семилетнему, каким он был более полувека назад (с. 58). Абдуллаев вспоминает и одновременно рассчитывается с памятью: «память не грех, на пользу, // но после она обернётся // “спячкой кротов, униженьем, // растущим, как плесень”» (с. 28). Среди ферганской каменной тишины кто-то в семнадцать лет писал в дневнике о Вирджинии Вулф, Фолкнере и Прусте, а видя сумерки — думал, не из «Вильгельма Мейстера» ли они? Да, в этом было много искусственного, демонстративного. Но обернулось ли это поражением, если стало умением видеть, личным взглядом, стилем?

Стиль продолжает меняться, что видно даже по внешним признакам. Соответствуя фрагментированности мира, уменьшается средняя длина стихотворения, разброс ее все больше (в книге 2003 года наименьшая длина стихотворения — 6 строк, наибольшая — 93, теперь разброс от 3 до 303). В более концентрированных текстах меньше повествовательности, больше доля не представимого зрительно, вроде «ели падаль узкого места» (с. 16). У Абдуллаева, классика русского верлибра, появилась рифма, например в конце стихотво-

5 *Ермошина Г.* На стороне молчащих // Знамя. 2013. № 7. С. 220.

рения «Поздней весной» или в начале текста «Болезнь Меньера». Возможно, потому, что наличие рифмы столь же мало принципиально, как ее отсутствие (один из возможных приемов, не более того). Несмотря на очень богатый словарь, где русский язык дополнен и тюркскими, и итальянским, Абдуллаеву не хватает слов, и появляются неологизмы («смотреливство», «взвеерь», с. 80, 103).

Фергана, из образов которой Абдуллаев по-прежнему выходит только в области кино и литературы, — это и родина, и проклятие. «Сейчас я не могу сказать: “когда не на что смотреть, сразу начинается самое интересное приключение”» (с. 85), — потому что способность человека извлекать смыслы из ничего не безгранична, и в заголовке этого стихотворения Абдуллаева стоит (хоть почти не упоминается в нем) Грац, город в Австрии, полный иных смыслов, чем Фергана, — и все же, видимо, более полный. Ограниченность подчиненной среднеазиатской жизни и есть ограниченность, как человек ей ни противостоит. Свет утра сиял для 11-летнего подростка в 1969 году у горной речки под бирюзовым небом, а теперь читателю предлагается идти к этому сиянию по мосту Мирабо на фотографии Робера Дуано. Но окном в небо, к сиянию, запаслась и глина (с. 44). Вечны и сопровождаются эпитетом бога («хувва-лбаки», «кто один только вечен») бред пыльцы, циновка из пепла. Но ведь и они — проявления бога. Невозможно жить без непредставимого. Однако культура полна уклонений. Племянник композитора Чайковского — военный губернатор Ферганской области, жестоко подавивший восстание 1898 года против царских чиновников.

Насколько Рим Абдуллаева, в который ему удалось попасть в 2015 году благодаря стипендии Фонда Бродского, отличается от кинематографического и литературного? Городок Ното в Сицилии остался у Абдуллаева, как в фильме, в местах, забытых ногой — в реальности сейчас этот городок во всех путеводителях представлен как «жемчужина сицилийского барокко». Италии, где журнал футуристов «Лачерба» расходился тиражом 25 тысяч экземпляров преимущественно среди рабочих, тоже уже нет. Впрочем, и «в Фергане не осталось сугубо ферганских мест» (с. 29), происходят унификация, размывание. Дорогие места гибнут. «Чек-Шура — название некогда цветущего, идиллически-фермерского предместья, где сегодня находится бетонное здание городского морга» (с. 88). Как возможно противодействовать этому? Сохраняя личную жизнь, личный взгляд, несмотря ни на что?

Человек продолжается, пока смотрит: «только смотрение состоит повсюду из // одного продолжения сплошь» (с. 20). Кинематограф напоминает, что люди — в промежутке между одной мировой бойней и другой мировой бойней. «Время, скорее, походит // на залежи невозникшего» (с. 34), потерянных возможностей. Город — «мягкость, послушание, медленность жестов, угасшая сопротивляемость, анашизация апатии» (с. 87). Собственная жизнь уходит в (туманное?) прошлое.

В конце шаганий — чинная четкость вещей (с. 95), однако не ее ли устраивает не знающий оттенков жесткий ферганский свет? Жизнь — не четкость и не чинность, чинно идет похоронная процессия. Как выжить среди соседей, полагающих, что «правда в силе» (с. 92)? Как выжить — то есть происходить — в монотонности, где ничего не происходит? «Как раз с этого места // ты виден весь» (с. 20). В головокружительности перемен нужно не львиное сердце, а крепкий вестибулярный аппарат (с. 29). Кажется, что герой Абдуллаева будет воспринимать и ситуацию, где его казнят, как кадр из фильма.

Монотонно предместье, но и город таков же. Значит, город — тоже предместье чего-то иного, большего? В долине гораздо меньше земли, чем неба, — поэтому есть смысл соотноситься более с небом, чем с землей. Хотя алтарь этого неба таков, что к нему можно поставить фотографию кинорежиссера. В фильмах замечаются промельки, которые, может быть, укрытия. В дальнейшем — не звучность кастаньет, а похоронная мягкость савана. Однако и пыльную впадину Абдуллаев рассматривает как простор (с. 73). Так Гамлет чувствует себя повелителем бесконечности, даже если его заключат в скорлупу ореха. Сожаление не столько о забывании чего-то, сколько о забывании мысли о необходимости помнить. О пробеле в рефлексии. Прошлому — наперсток для раскопок, а не трубный глас воскрешения (с. 67). Важен тот (и то, как старая фотография), кто/что может сберечь отдельность, непохожесть, «открытые настежь карие глаза» (с. 78). В одном перечне человек и будда, пес и булыжник. При этом одновременно мир держится различием: «одно и то же, // но всегда разное одно и то же» (с. 39). Абдуллаев всегда в начале и знает это: «...начало, длящееся в начале, в середине и в конце с неизгладимой и бессрочной одинаковостью», — писал он о принятых для себя правилах в 2013 году[6]. Дым сигнальных костров передает весть о нападении врага. «Не каяться, но просто // признать свою вину» (с. 40). И пыль покрывает запекшуюся кровь.

6 *Абдуллаев Ш.* Визуальная проза для окрестного ландшафта // Абдуллаев Ш. Приближение окраин. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 133.

Анна Голубкова

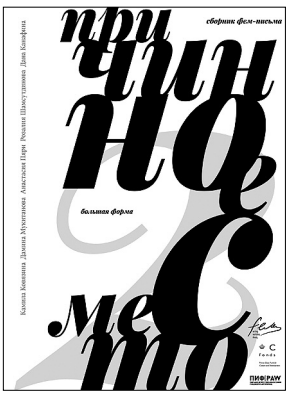
Освобождение через письмо

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_309

Причинное место: сборник фем-письма: В 2 т.

Алматы: ПИФ|PAW, 2022. — 260 с.; 444 с.





В конце 2010-х годов много велось споров о том, что такое феминистское письмо и чем оно отличается от письма женского. Понятно, что феминистское письмо делает видимым гендерную проблематику. Но как это происходит и каким образом отражается на поэтике — вопрос, на который однозначно ответить невозможно. И самый лучший способ здесь от теории обратиться к практике и посмотреть, как именно установка на проблематизацию гендерной оптики реализуется собственно в письме. Именно это и помогает понять двухтомник «Причинное место», вышедший в 2022 году в Алматы.

В нем собраны тексты, созданные в процессе двухгодичной работы проекта «FemWriting Workshop Almaty» или же вдохновленные им. Как пишут в послесловии организаторки Зоя Фалькова и Эйри Асиева: «целью проекта было создание среды, в которой могла бы рождаться центральноазиатская феминистская литература» (т. 1, с. 256). Однако часть занятий проходила онлайн, и в результате в воркшопах приняли участие писательницы не только из Центральной Азии, но и из других постсоветских регионов. Также надо отметить, и это важно, что все тексты написаны на русском языке и что в этом отношении между авторками есть некоторое согласие, которое полгода спустя, скорее всего, было бы уже невозможным. На момент же работы проекта русский язык выступал прежде всего в качестве средства межнационального общения, которое проблематизировалось в связанных с ним дискуссиях, однако как таковое все-таки не оспаривалось. Так что эти книги одновременно можно назвать и памятником эпохе, навсегда ушедшей в прошлое.

Отдельным визуальным высказыванием стало оформление двухтомника, тоже проясняющее суть и смысл фем-письма. В этом оформлении важно все: и

шрифт, и расположение текста на странице, и черно-белые рисунки в тексте, и цветные иллюстрации. Здесь работает даже фактура — плотный картон обложки сменяется прохладной гладкостью страниц основного блока. У книги, и это тоже важно, отсутствует верхний слой переплета, так что читатель видит (и ощущает) проклеенную фактуру отдельных блоков. На переплете тоже есть рисунок. Чтобы его увидеть, нужно поставить рядом оба тома — словно в знак того, что фем-письмо возможно только в солидарности и сотрудничестве. Рисунок этот можно интерпретировать по-разному — как розу, огонек свечи и как «причинное место». Таким образом, общее название сборника передано на корешке не буквами, а визуальным языком, дающим больше возможностей для воображения. У визуального высказывания много авторок. В первом томе — это Жанель Шах, Ольга Фалькова, Дарья Апахончич*, во втором — Жанель Шах и Дарья Апахончич*. Общее оформление и дизайн книг сделала Зоя Фалькова.

В предисловии к первому тому Дарья Апахончич* подчеркивает его текучий и спонтанный характер: «Во время работы над сборниками мы постарались сохранить авторское видение жанров, стилей и языка произведений, поскольку понимаем, что тот литературный процесс, свидетельницами и участницами которого мы стали, — живое и становящееся явление». И вот эти принципы бережного отношения к чужому тексту и авторской индивидуальности, стремление избегать прямолинейности и учитывать как можно больше точек зрения, попытка передать в структуре сборника постоянно меняющуюся творческую атмосферу, безусловно, можно назвать наиболее важными характеристиками фем-письма. В данном случае оно становится еще и своего рода жизненной практикой. Ничего устоявшегося и определенного, возможность посмотреть на текст с иной стороны и переосмыслить, сделать его частью одного большого общего высказывания или, наоборот, извлечь из общего потока отдельный фрагмент и выявить заложенный в нем художественный потенциал. Все эти стратегии нужно учитывать при чтении и анализе книги.

Первый том поделен на несколько разделов: поэзия, рассказы, драма, эссе, комическое, сказки. Именно они отражены в оглавлении, имена авторок перечисляются на открывающей раздел странице. Причем это перечисление далеко не всегда отражает реальный порядок следования текстов. К примеру, стихи некоторых авторок появляются в разделе два раза. Такая структура прямо указывает на то, что воспринимать тексты из одного раздела нужно как единое произведение. Но при этом сами тексты не утрачивают авторскую принадлежность, а остаются частью общего высказывания. Более того, в конце книги есть раздел «Об авторках», который дополнительно раскрывает смыслы стихотворений и прозаических текстов. В этом творческом сотрудничестве женщины ни в коем случае не лишаются индивидуальности, но приобретают контекст, благодаря которому их голоса становятся громче и слышнее.

В поэтическом разделе опубликованы Виктория Ковальчук, Мөлдір Елес, Айзере Малайсарова, Эйри Асиева, Ксения Рогожникова, Интизор Отаниёзова, Анастасия Белоусова, Маржан Алпысбаева, Найра Каражидек, Дамина Мукитанова, Дарья Демиденко, Лайли Эдиге, Василиса Сатирская, Мария Землянова, Айсулу Тойшибекова, Sam-y, Юлия Хаймович, Дана Канафина, Егана Джаббарова, Евгения Р, Сарра Есенбаева, Дарья Серенко**, Айдана Султан,

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов. — *Примеч. ред.*

** Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов. — *Примеч. ред.*

Аурелия Акмуллаева, Виктория Русакова, Настя Голованова, Марьям Зиаи, Зуля Есентаева, Катя Иглз, Сельби Джумаева. Стихи здесь самые разные, есть и блэкауты, и фаунд-поэтри, и визуальная поэзия. Внутри выделены стихотворные приношения другим женщинам — в двух подразделах «Женщина, которую я… знаю» и «Женщина, которую я… люблю» и целой серии стихотворных оммажей, которые посвящены впечатлившим авторок явлениям культуры, в том числе и из собственного круга. Эта перекличка женских голосов важна не только для структуры сборника, но и как способ преодолеть патриархальную замкнутость «большой» культуры, приводящую к постоянному обнулению женских достижений и репутаций.

Не случайно, конечно, тематика стихотворений сосредоточена на женских переживаниях и поиске своей идентичности. В них очень много насилия, абьюза, сознательного нарушения границ и прямой эксплуатации. И очень мало любви и искренней привязанности, которых наивный читатель непременно ждет от «женской лирики». Женщины описывают страшный и опасный мир, в котором им приходится жить и вести буквально ежедневную борьбу за выживание. И при этом еще у них нет языка, чтобы рассказать о своих чувствах. Так что поиски способов выразить то, что для «официальной» культуры не существует, тоже стали важной темой этих сборников. Об этом, к примеру, пишет в стихотворении «Идентичность» Мөлдір Елес:

Не смотри на меня
Каждый раз, когда ты смотришь на меня
Ты создаёшь меня
И мне не нравится то, во что ты меня превращаешь

Не говори со мной,
Чтобы ты меня понимал, мне приходится говорить на твоём языке,
Теряя свой
У меня никогда не было своего языка, честно говоря
<…>

(Т. 1. С. 6)

В стихотворении Эйри Асиевой «Генеалогия» тоже заходит речь об идентичности и о языке, но здесь добавляется еще и национальный компонент:

<…>
Я думала на русском, я говорила на киргизском, я совсем не знала казахского.
Я думаю на русском, я говорю на английском, я всё ещё не знаю казахского.
Я изучаю другие языки и культуры и не понимаю своей, какой — своей, где она, чья она,
как мне её взять, пощупать, присвоить.
В моей культуре мне нет места, в ней я грязный позор рода,
и вся моя генеалогия построена на слезах, ранних браках и десятках погибших дочерей
моих четырнадцати бабушек.

(Т. 1. С. 9)

В разделе «рассказы» все тексты посвящены женскому опыту, который очень часто передается не непосредственно от первого лица, а глазами ребенка.

В разделе с драматическими произведениями помещены отрывки и небольшие зарисовки. Особенно интересна эссеистика, более свободная форма которой дает возможность наименее формального высказывания. Женские сказки с феминистским подтекстом опубликовали Дамина Мукитанова, Алтын Капалова, Дана Канафина, Карлыгаш Кабатова, Sam-у, Наташа Боренко, Дарья Апахончич*.

Если в первом томе представлены работы участниц различных воркшопов, то второй том полностью посвящен крупной прозе, курс-марафон по которой провела Лиля Калаус — писательница, сценаристка, радиоведущая, преподавательница литературного мастерства. О задачах и ходе марафона она подробно рассказала в предисловии ко второму тому. Дело это было очень непростым — все участницы должны были каждую неделю сдавать ей по 20 тысяч знаков текста. И справились с такой задачей пять женщин: Камила Ковязина, Дамина Мукитанова, Анастасия Пяри, Розалия Шамсудинова и Дана Канафина.

«Пять лет» Камилы Ковязиной посвящены, как и многие тексты из первого тома, теме материнства и социального самоопределения женщин. Три женщины знакомятся в роддоме и затем поддерживают связь через социальные сети. У каждой из них своя жизнь и свои сложности в отношениях с близкими, однако при этом каждая из них оказывается с этими проблемами один на один. Родственники не только не помогают молодым матерям, но и создают дополнительные проблемы, которые в некоторых случаях приводят к опасным для детей ситуациям. И единственную поддержку молодые матери получают только друг от друга. Таким образом, в повести демонстрируется женская солидарность как единственный реальный инструмент, который существует в рамках патриархального общества и может хоть как-то работать. Все остальное — и семейные отношения, и вмешательство старших женщин, и детские врачи и медсестры, и воспитатели в детском саду — в ситуации кризиса не работает. Этот текст наглядно демонстрирует фиктивность социальных институций, от которых вреда больше, чем поддержки. Более того, часто они выполняют репрессивную функцию, создавая дополнительные проблемы молодым матерям, вместо того чтобы их решать.

Повесть «Дети Тенгри» Дамины Мукитановой написана на основе переработанной тюркской мифологии. На первый взгляд это типичное подростковое фэнтези. Но на самом деле произведение гораздо глубже, ведь в нем идет речь о мире, состоящем из непреодолимых противоречий, в которых и заключена его сущность. Отказ от противоречий оказывается одновременно и концом мира. Поэтому героине приходится не только научиться принимать как есть свою реальность, но и научить этому мир духов и демонов. Анастасия Пяри в повести «Люция и незвери» тоже описывает сосуществование людей и духов. В то же время ее произведение чем-то напоминает пасторали и идиллии XVIII века, когда герои бежали из большого, неуютного и не принимающего их города в деревню, где у них все складывалось совершенно по-другому. И одновременно это своего рода мечта о содружестве понимающих и любящих друг друга людей женского пола и еще один способ продемонстрировать силу женской солидарности.

«Кисмет» Розалии Шамсудиновой чем-то напоминает «Под куполом» Стивена Кинга, хотя у героев этого произведения вроде бы и есть шанс остаться в живых, если они смогут преобразиться и изменить реальность. Однако поги-

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов. — *Примеч. ред.*

бают они примерно с такой же частотой и неотвратимой жестокостью, как и в упомянутом романе Кинга. И завершается второй том повестью Даны Канафиной «Бескарманницы», в которой нет никаких сверхъестественных проявлений, зато есть много нелюбви и бытового насилия. Авторка от лица девочки-подростка рассказывает о турецком лицее в Алматы и о жизни в общежитии, которая, вместо того чтобы сделать ее покорной, податливой и любящей, превращает в замкнутую и неспособную на сочувствие. Просто и спокойно рассказывается о том, как система убивает все живое и калечит детскую психику. Оторванный от семьи ребенок начинает сознательно избегать любых привязанностей и вместо любви выбирает тишину и молчание. Но печальные судьбы других девочек делают такой выбор чуть ли не единственно возможным.

Как уже отмечалось выше, соединение всех текстов под одной обложкой порождает дополнительные перекрестные смыслы и создает пространство фем-письма, несколько по-другому расставляющего акценты, подчеркивающего в содержании одни мотивы и затемняющего другие. В то же время, конечно, эти произведения вполне могут существовать и отдельно, встраиваясь при этом в относительно неплохо разработанную традицию уже не феминистского, а женского письма. И не только женского, разумеется, потому что фэнтези и хоррор — это общие направления мировой литературы, в которых общие жанровые особенности оказываются важнее гендерной оптики. Но зато эту оптику хорошо проявляет именно контекст двухтомника. В принципе, это касается и текстов, описывающих опыт материнства. Здесь существует давняя и хорошо разработанная традиция, которую, к примеру, можно найти у Людмилы Петрушевской или авторок круга «Новых амазонок». О жизни в закрытом женском заведении также писали многие. Можно вспомнить, например, Чарскую. Новизна повести Даны Канафиной в бескомпромиссном показе результатов такого обучения. И этому тоже наверняка помогает общий контекст сборника. Все высказывания здесь — и словесные, и визуальные — посвящены миру женщин и отношениям женщины с миром. Это непростое, временами травматичное, но при этом очень увлекательное и не отпускающее читателя письмо показывает, как много оставалось за рамками патриархальной культуры и как важно сделать творчество женщин частью культуры уже общей, причем не декларативно, а по-настоящему.

Библиография

Евгений Савицкий

Эстетика медленности в литературе кризисных эпох:

ОТ ГЁТЕ ДО МАЯКОВСКОГО И КЕЛЛЕРМАНА

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_314

Frick J. Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit: Zur Dialektik der Beschleunigung und Beschleunigungswahrnehmung.

Göttingen: Wallstein, 2023. — 631 S.

Egloff M. Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit.

Paderborn: Brill; Fink, 2022. — XVIII, 363 S.

Книги «Мчащаяся неподвижность в межвоенное время: к диалектике ускорения и его восприятий» Йонаса Фрика и «Эпическое повествование у Гёте как осмысление модерного режима времени» Мириам Эглофф продолжают наметившуюся в недавнее время тенденцию к реабилитации медленности как культурно значимого явления. Из отрицательного качества, связанного с нерасторопностью, отсталостью, неэффективностью и т.п., она превращается в особый, ценный опыт дистанцированного и критического осмысления современности, совмещения разных режимов темпоральности и даже сопротивления навязываемой капитализмом экономике ускоряющегося времени и сопряженным с ней формам внешнего и внутреннего контроля. Как пишет в недавно вышедшей на русском языке книге «О медленности» Л. Кёпник: «Сделать выбор в пользу медленности — значит принять настоящее во всем его богатстве и разнообразии, освободить его как от груза бессмысленных концепций механического прогресса, так и от ностальгических воспоминаний о прошлом, подойти к настоящему творчески, без оглядки на общепринятые концепции»[1]. Таким образом, медленность оказывается способом открытия

1 *Кёпник Л.* О медленности / Пер. с англ. Н. Ставрогиной. М., 2023. С. 12.

«подлинной» жизни, и не только в теории. В последние годы возникла целая индустрия услуг по освобождению, хотя бы временному, от все более ускоряющегося времени: «Частные фитнес-центры предлагают широкий спектр занятий по медитации, позволяющей уму отдохнуть, а телу расслабиться. Планировщики изменяют маршруты целых дорог, запрещают въезд в городские центры и устанавливают “лежачих полицейских”, чтобы снизить скорость движения транспорта и позволить горожанам заново открыть для себя радость пеших прогулок»[2]. Возник целый ряд общественных движений: за «медленную еду» (slow food), культивирующее неторопливые общие трапезы; за «медленное» восприятие искусства (slow art) с организацией особых «медленных» дней в музеях и галереях; за «медленное старение» (slow ageing) с сознательным выбором наиболее успешной его стратегии; сюда же относятся «медленные» кино, потребление, образование, медицина, церковь и т.д.

В различных исследованиях медленность, так же как вообще избавление от давления времени, и раньше осмыслялась в позитивном ключе. Так, Ч. Ван Оселен указывал на допускаемые рабочими проволочки и прогулы как на значимые формы сопротивления, остающиеся, однако, незаметными для тех исследователей, кого интересует лишь сознательная, направленная в светлое будущее классовая борьба[3]. Ю. Кристева писала о ценности опыта депрессивного субъекта, который отказывается от стремления заново вписаться в иллюзорную экономику все обновляющихся желаний и благодаря этому обретает способность видеть мир более «трезво»[4]. Медлительность меланхолика в историко-культурном плане, в том числе в связи со становлением образа новоевропейского интеллектуала, исследовали А. Варбург, Э. Панофский, Ф. Заксль и др. Еще раньше А. Шопенгауэр рассматривал искусство как то, что, будучи воплощением более сильной воли гения, способно усмирять нашу волю и тем самым даровать нам возможность забыть о времени и связанных с ним отношениях причинности, посмотреть на мир свободно-незаинтересованно. О преодолении давления времени в художественной игре как об условии создания нерепрессивной цивилизации размышлял Ф. Шиллер в «Письмах об эстетическом воспитании человека» (1795), к которым обратился в «Эросе и цивилизации» (1955) Г. Маркузе, также стремившийся освободить людей от навязываемого капитализмом постоянного цейтнота.

Способы сопротивления темпу времени, ощущению его конечности и нехватки предлагали и многие другие авторы последних двух веков; особенностями же новейших работ о медленности являются, пожалуй, их связь с критическими исследованиями множественных темпоральностей, характерная для них политизация вопроса о времени[5], а также стремление мыслить медленность как антитезу не только ускоренной модернизации, но и возвращению в традиционалистское прошлое[6]. Как пишет, следуя за Дж. Агамбеном[7], Кёпник: «Хотя современность, возможно, представляет собой порождение модерного хронологического времени, однако она всегда от него отталкивается, напоминая о других возможных темпоральных режимах

2 Там же. С. 9. См. также: *Honoré C.* In Praise of Slowness: How a Worldwide Movement Is Challenging the Cult of Speed. San Francisco, 2004.

3 *Van Onselin C.* Worker Consciousness in Black Miners: South Rodesia, 1900—1920 // Journal of African History. 1973. Vol. 14. No. 2. P. 237—255.

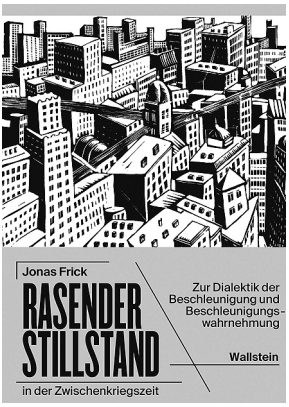
4 *Кристева Ю.* Черное солнце: депрессия и меланхолия / Пер. с фр. Д. Кралечкина. М., 2010. С. 34, 107, 129, 148.

5 См. о них: *Олейников А.* Время истории // Логос. 2021. № 4. С. 5—30; *Он же.* Политика времени // Социология власти. 2016. Т. 28. № 2. С. 8—14.

6 *Кёпник Л.* Указ. соч. С. 24—25, 31. О сложностях описания исторического опыта, не сводимого ни к модернистским, ни к традиционалистским моделям, см. также: *Чакрабарти Д.* Провинциализируя Европу / Пер. с англ. П. Бавина. М., 2021. С. 45—172.

7 *Агамбен Дж.* Что современно? / Пер. с итал. А. Соколовски. Київ, 2012. С. 47—57.

и обращая внимание на все то, что так и не произошло в прошлом, и то, что еще не случилось — быть может, и не случится — в будущем»[8]. Вопреки недавним критикам презентизма[9], именно способность к промедлению в настоящем представляется в ряде исследований последнего времени как возможность оттолкнуться от доминирующей модели темпоральности, открыть другие исторические возможности.



А. Руссо в книге «Последняя катастрофа» отмечал, что в особенности крупные исторические катаклизмы вроде революций или мировых войн заставляют людей внимательней вглядываться в собственную современность, создают у них ощущение особой динамики времени[10]. Т. Харт указывал на значение и более обыденных вещей для ощущения новой динамики времени: «Для многих жизнь в эпоху модерна не просто пришла в движение — она стала ускоряться. Поскольку автомобили, аэропланы, спорт, кинематограф и даже наркотики способствовали тому, что быстрый темп эпохи был столь очевидным, скорость пронизывала стремительно развивающийся городской ландшафт»[11]. В то же время российский модерн отличался амбивалентностью: «Русские художники-авангардисты будут проявлять значительную осторожность в отношении технологий, при этом используя в своих работах православные образы и другие славянские неопримитивистские формы, чтобы достичь беспрецедентного синтеза старого и нового, медлительности и скорости <...>»[12]. В особенности «новаторская поэзия Маяковского помещает читателя в ускоренную городскую среду, но парадоксальным образом заставляет медленно, осторожно читать этот вдохновленный скоростью поэтический пейзаж»[13]. Как показывает на примере литературы и публицистики 1910—1930-х гг. Й. Фрик, такое парадоксальное соединение скорости и медленности было отличительной чертой не только российской художественной культуры.

По мнению Фрика, существует своего рода диалектика между социальным ускорением и его восприятиями, в которых максимально ускоренное движение способно превращаться в свою противоположность. Другими словами, стремительное накопление вещей и событий приводит к утрате понимания, куда все движется и движется ли вообще. Когда достигнута предельная скорость, возникает ощущение, что все стоит на месте. Ссылаясь на П. Вирильо, Фрик пишет, что ускорение приводит ко всевозрастающему отчуждению человека от окружающего мира, нару-

---

8 *Кёпник Л.* Указ. соч. С. 14.

9 См.: *Артог Ф.* Порядок времени, режимы историчности / Пер. с фр. А. Беляк // Неприкосновенный запас. 2008. № 3. С. 19—38; *Мильчина В.* Ф. Артог. Типы исторического мышления: презентизм и формы восприятия времени: Реферат // Отечественные записки. 2004. № 5 (19). С. 214—225; *Репина Л.П.* Эффекты «непостижимого ускорения», или феномен презентизма в истории исторического знания // Диалог со временем. 2018. № 65. С. 47—58.

10 *Rousseau H.* La dernière catastrophe: l'histoire, le present, le contemporain. P., 2012.

11 *Харт Т.* Полным ходом: эстетика и идеология скорости в культуре русского авангарда, 1910—1930 / Пер. с англ. Н. Рябчиковой. Boston; СПб., 2022. С. 28.

12 Там же. С. 44.

13 Там же. С. 45. В целом о замедлении в концепции русского модерна Харта см.: *Уланов А.* [Рец. на кн.:] Harte T. Fast Forward: The Aesthetics and Ideology of Speed in Russian Avant-garde Culture, 1910—1930. The University of Wisconsin Press, 2009 // Новое литературное обозрение. 2010. № 106. С. 385—386.

шает привычную ориентацию, и в итоге исчезают как история, так и пространство[14]. Ускорение приводит и к процессам десинхронизации, поскольку те, кто не поспевает за временем, все больше подвергаются социальному исключению, вытесняются в маргинальные временные структуры. Автор указывает и на более банальные примеры того, как ускорение может оборачиваться замедлением: увеличение количества автомобилей приводит к многочисленным пробкам, в которых они стоят; быстрый рост экономики оборачивается ее «перегревом» и последующим экономическим спадом, то есть замедлением; рационализация производства, которая должна сделать его более быстрым и эффективным, приводит (особенно в фордистской модели) к тому, что производственная деятельность разбивается на отдельные бессмысленные для рабочего фрагменты с повторением одних и тех же действий на одном и том же месте у конвейера.

Как отмечает Фрик, такая амбивалентность ускорения не осталась не замеченной писателями и журналистами межвоенного времени, — в их текстах происходит осмысление этого нового социального опыта. Так, Р. Музиль в рассказе «Летающие люди» (1922) противопоставляет прежние времена, когда люди неспешно верхом на деревянных лошадках катались на карусели, и нынешние, когда с большой скоростью вращаются многочисленные подвешенные на цепях сиденья. С увеличением скорости, однако, происходит не только рост удовольствий, но и их инфляция. Если раньше карусель работала на ярмарке, привлекая людей со всей округи и позволяя им встречаться друг с другом, то теперь она катает одних и тех же, пока им не надоест, пока повторяющееся удовольствие не станет совсем ничтожным, после чего аттракцион переезжает в другой город. Техническое усложнение карусели, повышение ее стоимости и необходимость окупать затраты на новый механизм приводят к тому, что развлечение перестает быть местом, где встречаются разные люди, где возникает абсолютно ценный опыт.

Подобный опыт обесценивания движения в его ускорении описан и в «Союзе твердой руки» (1931) Э. Регера. Героиня романа, отказываясь садиться в новенький «Мерседес», говорит, что все эти новомодные устройства не подходят для людей старшего поколения. Молодежь, способная ценить лишь темп, разучилась культивировать определенный образ жизни, когда выезжают не для преодоления расстояния, а чтобы должным образом показать себя, свое превосходство над теми, кто ходит пешком. Раньше ездили неспешно, в достойно убранных каретах, так чтобы все имели возможность вас увидеть, — теперь же мчатся лишь для того, чтобы показать, как мало у вас времени, и потому всюду приезжают слишком быстро, в том числе на кладбище. Подобно итальянским футуристам, героиня романа Регера связывает увеличение скорости с изменением восприятия жизни, но в то же время подчеркивает и ускоренное превращение такого движения в неподвижность. Также и в романе «Берлин» (1934) П. Гурка описывается, как город формирует людей и заставляет их двигаться в определенном темпе, в котором, однако, они уже не способны ясно мыслить, теряются в ускоренном темпе города. Движение оборачивается забегом в пустоту, мчащейся неподвижностью. Таким образом, в произведениях Музиля, Регера, Гурка и других авторов обнаруживается то, что Х. Новотны описывала как «другой опыт прогресса», в котором «относительное опережение оказывается в той же мере стоянием на месте»[15].

---

14 *Virilio P.* Esthétique de la disparition. P., 1980. О превращении мест в не-места с увеличением скорости передвижения см. также: *Оже М.* Не-места: введение в антропологию гипермодерна / Пер. с фр. А.Ю. Коннова. М., 2017.

15 *Nowotny H.* Eigenzeit: Entstehung und Strukturierung eines Zeitgefühls. Frankfurt a.M., 1993. S. 51.

По мнению Фрика, к межвоенному времени вполне приложимо введенное Б. Мартином понятие «складирование». Рассуждая о современной музыкальной культуре, Мартин писал, что по мере появления все новых дисков владельцы магазинов вынуждены задействовать дополнительные полки, которые, становясь все более многочисленными, обесценивают свое содержимое. Период востребованности дисков, которые «складируют» у себя продавцы, постоянно сокращается, они перестают быть чем-то, что остается в памяти, а постоянные волны увлечения ретромузыкой делают сложным различение старого и нового[16]. По словам Фрика, в описаниях культуры межвоенного времени можно также найти ощущение возросшей плотности событий, которая не образует обозримого целого, понятного направления развития и в итоге делает невозможным появление нового. Наряду с этим возникают механизмы маскировки такой необозримости и неподвижности, что Фрик сравнивает с обществом спектакля, как его позднее описывали Г. Дебор и Ж. Бодрийяр: создается видимость изменений, чтобы обеспечить дальнейшее бесперебойное обращение и умножение капитала. Таким образом, в мире спектакля все продолжает двигаться и вращаться, но никакого развития при этом не происходит. Из более современных авторов об этом писал Х. Роза, указывавший, что история сегодня выступает как беспорядочное «вечное возвращение нового», а не как осознанное движение к лучшей жизни. При всем многообразии постоянно меняющихся возможностей нет никаких длительных стратегий, которые предполагали бы их поступательное использование[17].

Понимание ускорения времени как спектакля Фрик находит уже у авторов 1920—1930-х гг. Так, К. Тухольский в очерке «Берлинское уличное движение» (1926) писал, что проблема чрезмерного движения транспорта навязывается жителям города прессой, а в действительности на самых оживленных берлинских улицах машин не больше, чем на второстепенных парижских. Усилия прессы поддерживает полиция, стремящаяся всячески отрегулировать уличную жизнь. Годом позже З. Кракауэр критиковал фильм В. Руттмана «Берлин. Симфония большого города» (1927) за то, что в нем изображается не реальный ритм берлинской жизни, а рыночно выгодный, соответствующий ожиданиям посетителей кино, особенно из числа провинциалов. Также в очерке «Иллюзия темпа» (1929) М. Кесселя скорость городской жизни предстает литературным общим местом, не имеющим никакого отношения к действительности. Тем не менее Фрик полагает, что было бы неправильно рассматривать ускорение жизни в межвоенное время лишь как ложное впечатление от произведений жадных до успеха и денег авторов, и стремится показать, как новые реалии городской жизни и их инсценирование были тесно связаны друг с другом.

Эти взаимосвязи подробно рассматриваются в третьей, следующей за двумя вводными, главе, посвященной Шестидневным велогонкам[18] и их художественным репрезентациям в «Ночи Шестидневных гонок» (1922) П. Морана, «Эллиптичес-

16 *Martin B.* Listening to the Future: The Time of Progressive Rock, 1968—1978. Chicago, 2015. P. 292.

17 *Rosa H.* Beschleunigung und Entfremdung: Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit. Frankfurt a.M., 2013; *Idem.* Resonanz: Eine Soziologie der Weltbeziehung. Frankfurt a.M., 2019.

18 О Шестидневной велогонке см. также: *Гумбрехт Х.У.* В 1926 году: на острие времени / Пер. с англ. Е. Канищевой. М., 2005. Гумбрехт рассматривает эти гонки как связанные в восприятии современников с категориальными противопоставлениями имманентность/трансцендентность, неизвестность/реальность, прошлое/будущее, которые подразумеваются в рассматриваемом Фриком противопоставлении скорость/медленность. В более поздней работе Гумбрехт более подробно рассматривает темпоральные аспекты переживания спортивных событий: *Он же.* Похвала красоте спорта / Пер. с англ. В. Фещенко. М., 2009. Л. Кёпник называет важным опытом

кой велодорожке» (1923) Э.Э. Киша, «Господине директоре» (1928) А. Беренд, романе А. Дёблина «Берлин, Александерплац» (1929) и других произведениях. Как показывает Фрик, гонки были для современников воплощением нового ритма жизни, ее высокой скорости, но наряду с этим высказывались и критические мнения: гонщики мчатся по кругу, оставаясь, по сути, на одном месте; поглощенные стремительным движением вперед, они не могут думать, погружаются в умственную летаргию, утрачивают способность к саморефлексии; для зрителей же стремительно мчащиеся фигуры деиндивидуализируются, превращаются в номера на майках[19]. В рекламе гонок, их медийном освещении и литературных репрезентациях, однако, этой деиндивидуализации противостояло инсценирование индивидуальности гонщиков, их особых качеств, одновременно сближавших их со зрителями и возводивших на недосягаемый пьедестал. Так, в романе Беренд об одном из гонщиков рассказывается, как он, будучи в юности учеником мастера по изготовлению ключей, украл велосипед, чтобы иметь возможность на нем тренироваться, и уже в этом проявился его неординарный характер, способность пойти на нарушение норм ради любимого дела. Впоследствии он развозил утренние газеты и был отмечен руководством за способность доставлять их раньше конкурентов — ему дали возможность заниматься с тренером и т.д.[20] Рассказывались истории и о частной жизни гонщиков, которую, впрочем, можно было наблюдать и непосредственно во время Шестидневных гонок, так как открытые кабинки для отдыха располагались прямо посреди поля. Там же находился и подиум для особо состоятельных посетителей, благодаря чему зрители могли наблюдать жизнь не только звездных гонщиков, но и представителей полусвета, и все это создавало сложный спектакль «современной жизни», весьма привлекательный для публики.

В четвертой главе Фрик обращается к рассказам Ф. Кафки «На галерке», «Первое горе» и «Городской герб». Уже Т. Адорно замечал, что ускоренная смена образов в рассказах Кафки напоминает кинематограф[21], и о том же позднее писал

осмысления замедленного восприятия книгу Гумбрехта «Производство присутствия» (2003; рус. пер.: *Гумбрехт Х.У.* Производство присутствия: чего не может передать значение / Пер. с англ. С. Зенкина. М., 2006).

19 Как отмечает Фрик, уже в конце XIX в. активно обсуждалось, в какой мере велосипед действительно служит индивидуализации, большей свободе передвижения, доступности отдаленных мест, в том числе загородных, что должно было уменьшить давление городской среды и способствовать преодолению возникающего в городе отчуждения. Представление о том, что езда на велосипеде действует отупляюще, отстаивали Э. Берц в книге «Философия велосипеда» (1900), М. Шилль в репортаже «Спортивная неделя в Берлине» (1926), А. Польгар в очерке «Шестидневная велогонка» (1929) и другие авторы. В текстах конца 1920-х гг. можно увидеть элементы критики тоталитарной, бездумной фокусировки на движении вперед, характерной для велоспорта. О британских дискуссиях вокруг велосипедов и индивидуализации см.: *Алябьева Л.* Как воспитать «организатора совершенного дома и будущую мать крепких и красивых детей»: дискуссии о женщине и спорте в викторианской Англии // Новое литературное обозрение. 2004. № 70. С. 104—125.

20 Фрик обращает внимание и на значение имен звездных гонщиков, создающих двойственное ощущение близости и недостижимости, о чем в свое время писал в статье «Тур де Франс как эпопея» Р. Барт: «В уменьшительном имени велогонщика смешаны рабское восхищение и чувство исключительной приближенности; таким смешением характеризуется сознание народа, подсматривающего за своими богами. В уменьшительной форме Имя становится подлинно публичным, благодаря ему внутренний мир гонщика выдвигается на просцениум, где действуют герои» (*Барт Р.* Мифологии / Пер. с фр. С. Зенкина. М., 2008. С. 177).

21 *Adorno T.W.* Aufzeichnungen zu Kafka // Adorno T.W. Kulturkritik und Gesellschaft. Teil 1. Frankfurt a.M., 1976. S. 256.

П.-А. Альт[22]. Такое ускорение, как вслед за Альтом отмечает Фрик, создает «эстетику поверхностности», не позволяющую заглянуть в глубину происходящего и оставляющую читателя дезориентированным. Так, в рассказе «На галерке» (1916—1917) описывается круговое движение наездницы, демонстрирующей акробатические номера во время циркового представления. Как и в случае с велогонкой, оно оказывается вращением на одном месте, при этом в рассказе создается двойная перспектива: директор с хлыстом предстает то контролирующим работу наездницы, то заботливо ухаживающим за ней, а артистка — то механически действующим дрессированным телом, то воплощением художественной индивидуальности. Этой двойственности соответствует рассинхронизированность происходящего: хотя наездница строго следует ритму, задаваемому оркестром и ударами хлыста, но ее больное туберкулезом тело все больше слабеет и приближается к моменту, когда не сможет больше двигаться и будет заменено телом другой артистки.

Тема следующей главы — «Ускоренные транспортные каналы на американском континенте». По словам Фрика, еще до Первой мировой войны Америка выглядела образцом ускорения, достигаемого точно рассчитанным использованием технических средств в разного рода масштабных проектах. Б. Келлерман в утопическом романе «Туннель» (1913) описывает сооружение трансатлантической подземной магистрали, которая позволяет сократить время передвижения между континентами до двадцати четырех часов. В то же время в литературе 1910—1930-х гг., посвященной скоростным магистралям, возникают те же сомнения, что и в связи с велогонками и цирковыми представлениями: ускоренное движение оборачивается уничтожением жизненного мира людей, их контролем и стандартизацией. Музиль в «Человеке без свойств» (1931—1932) пишет: «Надземные поезда, наземные поезда, подземные поезда, люди, пересылаемые, как почта, по трубам, цепи автомобилей мчатся горизонтально, скоростные лифты вертикально перекачивают человеческую массу с одного уровня на другой; в узловых точках люди перескакивают с одного средства передвижения на другое, всасываются и подхватываются, без раздумья <…>»[23] Такое ускоренное движение порождает опасное консервативное желание остановиться, вернуться в прошлое: «И в один прекрасный день возникает неистовая потребность: сойти, спрыгнуть! Ностальгическое желание быть задержанным, не развиваться, застрять, вернуться к точке лежащей перед *не тем* ответвлением!»[24] Подобным же образом и В. Беньямин в записках об Испании 1932 г. указывает на выравнивание земного шара железными и автомобильными дорогами, из-за которого ускоренное передвижение оборачивается скукой и однообразием. О том, что современный транспорт уничтожил путешествия, писал и журналист Д. Штернбергер в книге «Панорама, или Виды XIX столетия» (1938), а также многие другие авторы. В межвоенное время путешествия трансформируются по фордистской модели, с четкой организацией массовых потоков; это приводит к тому, что люди в разных местах живут в одинаковых отелях, одинаково развлекаются, видят вокруг одни и те же рекламные плакаты и т.д. Массовое производство вытесняет локальные продукты, поэтому, куда бы люди ни приехали, их ожидает встреча с тем же самым, что и у себя дома.

В шестой главе Фрик более подробно рассматривает роман Келлермана «Туннель», в седьмой возвращается к Кафке в связи с романом «Пропавший без вести» («Америка») (1911—1916), в восьмой исследует роман «Тропики. Миф о путешествии» (1915) Р. Мюллера, а в девятой — романы М. Кесселя и Г. Тергит о жизни слу-

22 *Alt P.-A.* Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. München, 2009. S. 48.
23 *Музиль Р.* Человек без свойств: В 2 кн. / Пер. с нем. С. Апта. М., 1994. Кн. 1. С. 54.
24 Там же. С. 54—55.

жащих, и везде обнаруживаются протест против принудительной включенности людей в ускоренный ритм времени, стремление авторов выявить противоречия ставшего более быстрым мира. Вместе с рассмотренными авторами Фрик приходит к выводу, что, каким бы могущественным ни казалось социальное ускорение, оно, как и другие механизмы капиталистического общества, вовсе не является естественным и неизбежным. Понимание историчности созданных таким обществом структур и их противоречивости делает возможным стремление к «темпоральной суверенности», противостоящей исходящему с разных сторон давлению времени. Различные тексты 1910—1930-х гг. стремятся показать, что есть другие перспективы существования, не связанные с рационализированным, опустошенным временем и хронополитическими механизмами власти.

Сопротивление скорости проявляется в межвоенный период и в новом обращении к эпическому жанру. В 1929 г. Дёблин выступает с докладом «О строении эпического произведения», а Беньямин в статье 1930 г. «Кризис романа», посвященной выходу в том же году романа «Берлин, Александерплац», задается вопросом: «В чем соль этой книги?» И отвечает, что эпическая соль подобна минеральной, поскольку придает вещам длительность, и это длительность не во времени, а в читателе. Настоящий читатель читает эпос для того, чтобы удержать его в себе. В другом месте Беньямин особо отмечает неспешность повествования Дёблина. Обращение к эпосу в конце 1920-х гг. выглядит странным, поскольку жанр воспринимался как устаревший и, более того, как реакционно-консервативный. Школьники заучивали строки из монолога Германа в поэме «Герман и Доротея» И.В. Гёте: «Право, если б собрать воедино юношей наших и на границу отправить, они б за себя постояли!»[25] и т.п.



Эту странность обращения политически левых авторов к эпосу с его несовременными ритмом и способом описания событий исследует М. Эглофф в книге об эпическом повествовании у Гёте. По мысли Эглофф, именно свойственное эпосу сочетание античной формы и милитаристско-националистической тематики привело к тому, что в немецкой филологии после Второй мировой войны им занимались неохотно. Впрочем, этот жанр выглядел анахронично уже в конце XVIII в. 27 декабря 1797 г. Гёте писал Шиллеру: «Почему мы так мало создаем эпиграммы в греческом стиле? Потому что мы видим мало вещей, заслуживающих этого. Почему нам так редко удаются эпические произведения? Потому что у нас нет слушателей»[26]. Эта констатация чуждости эпоса современной эпохе, по мнению Эглофф, весьма удивительна, ведь в 1793 г. выходит «Рейнеке-лис» Гёте, тогда же публикуются выполненные И.Г. Фоссом перевод гомеровской «Одиссеи» (в переработанном варианте) и перевод «Илиады», что побудило самого Гёте заняться переводами из греческой эпической поэзии. В 1795 г. появляются «Пролегомены к Гомеру» Ф.А. Вольфа, а на следующий год Гёте пишет эпическую поэму «Герман и Доротея», на которую отозвались в своих сочинениях В. Гумбольдт и А.В. Шлегель. Наконец, в 1797 г. Гёте и Шиллер пишут программную статью «Об эпической и дра-

25 *Гёте И.В.* Герман и Доротея / Пер. с нем. Д. Бродского и В. Бугаевского // Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1977. Т. 5. С. 550.

26 *Гёте И.В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. / Пер. с нем. И.Е. Бабанова. М., 1988. Т. 1. С. 470.

матической поэзии», в которой они обобщили все то, что обсуждали в письмах с 1795 г. Молодые романтики также обсуждают эпическую поэзию, результатом чего стало появление в 1798 г. «Истории поэзии греков и римлян» Ф. Шлегеля. В 1799 г. Гёте планирует написание «Ахиллеиды», которая так и осталась фрагментом, и т.д.

Написание эпосов не прекращалось в течение всего XIX в., востребованными оставались также античные и средневековые эпосы, в особенности «Песнь о Нибелунгах». Над ними, однако, довлело суждение Г.В.Ф. Гегеля, который видел в них отживший литературный жанр, неадекватный возросшей рефлексивности нашей эпохи, ее сложности и многообразию. При этом уже в теориях конца XVIII в. (у К.М. Виланда и Ф. Бланкенбурга) более адекватной современности формой представлялся роман, о чем позднее писал и Г. Лукач в «Теории романа» (1920), указывая, что лишь в нем может быть выражена характерная для современной эпохи трансцендентальная бездомность человека. Все это также способствовало тому, что в обращении Гёте к эпосу послевоенное литературоведение видело лишь консервативную реакцию на события Французской революции и революционных войн. Эглофф полагает, что это неверно, и стремится показать, что эпическая форма была ценна для немецкого классика возможностью занять дистанцированно-критическую позицию по отношению к современности, а следовательно, можно прочертить прямую линию от эпических проектов Гёте к «Кризису романа» Беньямина. Вопреки тому, что говорил Гегель, все большая изоляция индивидов и возникающий из нее культурный вакуум делали необходимым именно такое повествование, которое выходит за рамки субъективистского изображения отдельных судеб. Преимущество эпоса видится в его способности показать индивида как часть большого целого, к чему и стремился Дёблин.

Позднее, в 1941 г., М.М. Бахтин напишет статью «Эпос и роман», а в 1943 г. выйдет статья Адорно «Об эпической наивности» — оба автора вслед за Гегелем откажут эпосу в возможности возрождения; нацистская инструментализация этого жанра положит конец попыткам его реактуализации после 1945 г. Эглофф полагает, однако, что эпос нельзя ограничить какой-то одной исторической эпохой, потребность в нем возникает всякий раз, когда политические, культурные и социальные идеалы обнаруживают свою хрупкость. Эпос открывает возможности для преодоления коллективной неуверенности, чего не способен сделать роман[27].

По словам Эглофф, для осмысления эпоса в эпоху Гёте были важны несколько авторов. Во-первых, И.И. Винкельман, рассматривавший историю искусства — как историю культуры, отдельные произведения — в связи с их эпохой. Во-вторых, Ф.А. Вольф, выдвинувший в «Пролегоменах к Гомеру» предположение, что «Илиада» и «Одиссея» не были сочинены одним человеком, а составлены в более позднее время из отдельных песен, при этом в письменном тексте имитировалась устная традиция. Уже одно это, замечает Эглофф, помещает античные эпосы между поэзией и прозой, устным и письменным, традиционным и современным. Кроме того, Вольф объяснял появление эпоса особой склонностью греков в определенный период и тем самым открывал возможности исторического и национального его осмысления. При этом эпос оказывался кризисным явлением, стремление гречес-

27 Об этом писала также М. Краусс: *Krauss M.* Vorwort // Auf der Suche nach dem verlorenen Epos: Ein populäres Genre des 19. Jahrhunderts / Hrsg. von M. Krauss. Münster, 2011. S. 5—13. См. также: *Schneider S.* Entschleunigung: Episches Erzählen im Moderneprozess // Gattungs-Wissen: Wissenspoetologie und literarische Form / Hrsg. von M. Bies, M. Gamper et al. Göttingen, 2013. S. 247—264; *Christians H.* Der Traum vom Epos: Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750—2000). Freiburg i.B., 2004.

ких филологов придать ему целостность было связано с противостоянием дестабилизирующим социальным тенденциям. В то же время концепция Вольфа ставила под вопрос сложившиеся образы Античности. Получалось, что если у эпоса не было ни единого автора, ни целостной формы, то они приписаны ему нашей эпохой, а это выдает ее потребность в обретении целостности, обозримости и возвышенности. Следовательно, у современных поэтов есть шанс стать новыми Гомеридами, создать сообразное своей эпохе творение. Этими соображениями руководствовался в своих проектах новой мифологии Ф. Шлегель, они же были важны и для эпических проектов Гёте. Третьим значимым для осмысления эпоса автором был Ф.Г. Клопшток, чья поэма «Мессия» (1748—1773) ориентировалась на традицию библейских эпосов. Гёте в «Вечном жиде» (1773—1774) помещает сцену страстей Христовых, которая у Клопштока описывалась в конце, в начало произведения, тем самым задавая модель всемирной истории с открытым концом. Центральной фигурой его эпоса оказывается не великий Спаситель, а несчастный бездомный еврей — персонаж, известный из народных книг. Как отмечает Эглофф, Гёте в это время начинает интересоваться историческим характером христианства, его внутренними конфликтами и разделениями, и этому соответствует привнесение земного времени в эпическое повествование.

Таким образом, для Гёте обращение к эпосу было вовсе не бегством в Античность от современных событий, а как раз наоборот — поиском способа наиболее адекватного осмысления современной истории. «Рейнеке-лис» с его отсылками к событиям Французской революции позволял выстроить сатирическую дистанцию по отношению к связанным с ней ужасам, при этом в поэме вовсе не наблюдается оправдания Старого порядка. К тому же поэма нарушает временные разделения: низкое содержание средневекового народного эпоса смешивается с возвышенно-серьезными темами античных поэм. Серьезная критика своей эпохи соединяется с грубыми шутками, моральное наставление — с ироническим отстранением. Тем самым Гёте решает на уровне формы проблему соотношения разных временных режимов. Уже это противоречит представлению о том, что он в своих эпических произведениях стремился лишь к консервативному замедлению исторического времени, к стабилизации окружающего мира.

Эглофф обращает внимание, что в те же годы после Французской революции Гёте начинает особенно интересоваться процессами изменений в природе, тем, как там организован переход из одних форм в другие. Он стремится осмыслить социальные и художественные трансформации аналогично — не как разрывы, а как постепенные изменения, в которых более поздние формы связаны с более ранними. Ускоренному движению времени своей эпохи Гёте противопоставляет постепенность, замедленность, преемственность. По мнению Эглофф, эпические проекты Гёте сопоставимы с тем, что Роза (на которого ссылался и Фрик) описывал как сознательные акты сопротивления опыту ускоренного времени, характерные для современной эпохи[28]. Гёте считал важным осмыслить распознанную им раньше дру-

28 По мнению Розы, современные представления о времени линейны, и оно не имеет в них определенного конца. Мало кто верит в приближающийся конец света, и потому двигателем ускорения выступает ожидание лучшей жизни, связанной с безграничным ростом благосостояния. При этом тот, кто живет быстрее, больше получает от жизни. Однако у этой капиталистической экономики счастья есть и обратная сторона — страх устаревания, отставания от своего времени, скорого наступления смерти. Слишком быстрые изменения не позволяют в конце жизни ощутить себя по-настоящему насытившимся переживаниями. Вместо того чтобы почувствовать свою зрелость, старики видят себя обойденными новым поколением. Отсюда — ощущение отсутствия ясных перспектив, равнодушие и летаргия. В этой ситуации за

гих дестабилизацию темпоральных структур, поэтому для него написание эпоса было невозможно без учета собственного исторического настоящего.

При анализе как природы, так и литературы для Гёте была важна генеративная способность самих форм. Он писал, что, хотя обычно от них ожидается некая однозначность, завершенность, стабильность, на деле они существуют в динамике и все умножающемся многообразии. Морфология Гёте основывается не на статичных классификациях, а на представлении о ценности мимолетных явлений. Он не отказывается от попыток найти общие упорядочивающие категории, но для него метаморфозы всегда представляют собой борьбу центростремительных и центробежных сил. Таким образом, если романтики, отвергая идею порядка, создавали основы для понимания времени как непрерывного движения (на чем, согласно Розе, основаны обещания счастья в эпоху модерна), то Гёте разрабатывает более сложную временную структуру, в которой движение постоянно сталкивается с актами сопротивления, оказывается колеблющимся движением — постоянные колебания он констатировал и в развитии природных форм.

С этим связано и понятие выразительности (Prägnanz) в эстетической теории Гёте. Изначально оно разрабатывалось Г.Э. Лессингом, который, подчеркивая отличия живописи от литературы, писал в «Лаокооне» (1766), что для картины, не позволяющей показать развитие событий во времени, нужно выбрать особенно выразительный момент, включающий в себя как прошлое, так и будущее. Гёте стремится доказать, что выразительность, соединяющая разные горизонты времени, выстраивающая между ними преемственность, возможна и в литературе. Хотя понятие выразительности встречается лишь в поздних сочинениях Гёте, оно приобретает там, по словам Эглофф, характер ключевой идеи.

Все это влияет на понимание эпоса у Гёте. Для него он вовсе не служит реставрации Старого порядка, отказу искусства от современности. Напротив, эпос содержит в себе возможность выстраивания множественных темпоральностей в противоположность доминирующей. Время эпоса понимается как колеблющееся между строгой неподвижностью и «разнузданной» динамикой, а сам он мыслится как прошлый, настоящий и будущий, одновременно завершенный и открытый. Именно поэтому были важны для Гёте идеи Вольфа о неопределимости границы между завершенностью и незавершенностью в гомеровских поэмах.

Эглофф приходит к выводу, что теория эпического повествования, сформулированная Гёте на рубеже XVIII—XIX вв. и продолженная в работах писателей и теоретиков XX в., представляет собой важную альтернативу преобладавшим в эпоху модерна программам социального и культурного обновления. Вместо радикальных разрывов она предполагает выстраивание преемственностей и длительностей, в которых находится место самым разнообразным старым и новым формам, а также их критическому осмыслению и актуализации.

Книга отчасти схожа по замыслу с недавней монографией М. Мругальского, который рассматривал теорию трагедии, возникающую на рубеже XVIII—XIX вв. как протоавангардную школу революции[29]. Он отмечал, что трагедия мыслилась

медление постепенно превращается в то, что обещает подлинное счастье. Новейшая экономика счастья основывается, по мысли Розы, на балансе ускорений (новые коммуникационные технологии и пр.) и сознательных замедлений (занятия йогой и т.п.). См.: *Rosa H.* Beschleunigung: Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a.M., 2005. S. 279—294.

29 *Mrugalski M.* Tragödie und Revolution: Die kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken der Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789—1848—1917. Paderborn, 2021 (рец.: *Савицкий Е.* Критическая теория трагедии как протоавангардная школа революции // Новое литературное обозрение. 2022. № 173. С. 327—336).

тогда как соединяющая в себе модели прошлого, настоящего и будущего (о чем писал еще Аристотель); в условиях недоступности свободы в позитивном смысле она может изображаться негативно, как крах стремления достичь ее, а тем самым и служить инструментом воображения иного будущего. Гёте в цитировавшемся выше письме Шиллеру представлял себе современную драму иначе: «А почему у нас так велико стремление к работам для сцены? Потому что драма у нас является единственно чувственно притягательным поэтическим жанром, при обращении к которому можно надеяться испытать некоторое наслаждение благодаря сопереживанию»[30]. Как отмечает Эглофф, драма для Гёте оказывается не только более сообразной вкусу времени, но и в большей степени, чем эпос, следующей за темпом современной жизни, которую она изображает. Шиллер был с этим согласен и даже критиковал роман Гёте «Годы учения Вильгельма Мейстера», особенно его пятую книгу, за чрезмерно поспешный драматический темп[31]. Революционность трагедии, ее устремленность в будущее у Мругальского в целом согласуется с этим, но путь в будущее лежит через поражение и связанное с этим промедление. В любом случае трагедия также содержала возможности выстраивания разных моделей будущего. Ни у Эглофф, ни у Мругальского нет последовательного сопоставления того, как могут конструироваться множественные темпоральности в зависимости от жанровых границ, и эту работу, видимо, предстоит еще проделать в будущем.

Таким образом, медленность в начале XXI в. — не только модный способ преодоления стресса[32] и, как предполагается, более полного наслаждения жизнью при одновременном культивировании критического взгляда на нее, но и широко используемый исследовательский ракурс, позволяющий выстраивать новые генеалогии текстов и критерии их сопоставления.

30 *Гёте И.В., Шиллер Ф.* Указ. соч. С. 470.

31 Там же. С. 108—109.

32 См. также: *Sloterdijk P.* Streß und Freiheit. Frankfurt a.M., 2011.

Надежда Крылова

«Историк в деталях»:

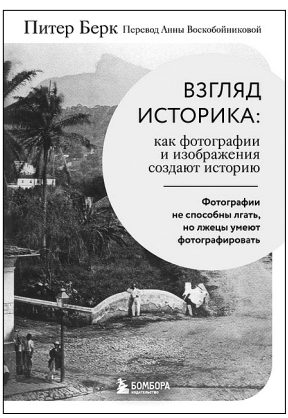
ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК СВИДЕТЕЛЬСТВО

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_326

Бёрк П. Взгляд историка: как фотографии и изображения создают историю / Пер. с англ. А. Воскобойниковой.

М.: Бомбора; Эксмо, 2023. — 363 с. — 2000 экз. — (Фотография как искусство).

В 2023 г. галерея Тэйт впервые за десять лет провела реэкспозицию основных залов[1]. Цель обновления постоянной экспозиции — представить более сложную картину британского искусства от 1500-х гг. до наших дней, погрузив произведения в социальный и политический контекст своего времени, а также включив имена женщин и всех тех, кто не был представлен в официальном каноне истории британского искусства. Чтобы проследить связь художественного творчества и коллекционирования с условиями империи, в первую очередь трансатлантической работорговлей и неравенством, к работе в музее в качестве консультантов были привлечены профессиональные историки. Проявить невидимую прежде историю предполагалось не только с помощью развернутых экспликаций, но и путем добавления в экспозицию особых «проводников» — исторических артефактов и современных произведений искусства.



Известный специалист по истории рабства профессор Питтсбургского университета М. Редикер предложил выставить в галерее, рядом с картиной У. Тёрнера «Кораблекрушение» (1835), оригинал или точную копию «ящика наказания» — устройства, использовавшегося для пыток женщин-заключенных на подобных тёрнеровскому кораблях. Именно на таких суднах осужденных женщин отправляли в Австралию прямиком из здания женской тюрьмы, в которой сейчас расположен сам музей Тэйт. Для того чтобы добиться большего эффекта в представлении идеи государственного насилия в Англии и максимально проявить тему протеста в работах Тёрнера, историк порекомендовал воссоздать объект в натуральную величину. Дирекция музея отклонила предложение Редикера, мотивируя это недостаточной достоверностью (а тот ли это корабль?), довлеющим присутствием самого экспоната в музее, который скорее отпугнул бы посетителей, чем привлек их к размышлению, а также нежеланием спровоцировать скандал в СМИ, который отвлек бы внимание от реэкспозиции. Взамен галерея предложила компромиссное решение — выставить фотографию устройства, чем вызвала негодование историка, который посчитал это недостаточно радикальным жестом, подрывающим силу искусства. Скандал все-таки произошел, Редикер разорвал отношения с музеем, назвав случившееся проявлением цензуры и в целом тревожной ситуацией.

1 См.: *Trilling D.* At Tate Britain // London Review of Books. 2023. June 9 (https://www.lrb.co.uk/blog/2023/june/at-tate-britain).

Этот эпизод показывает не только тесное переплетение истории изображений и колониальной истории, опыт включения изображений в современный рассказ об истории бесправных[2], но и ставит вопрос о роли историка в публичном пространстве, куда он, с одной стороны, входит под флагом экспертного знания, а с другой — не имеет особых преференций перед другими игроками — участниками дискуссии, причем никакие аргументы истинности не гарантируют успешности его высказывания. В этом контексте русское издание классической работы профессора культурной истории Кембриджского университета Питера Бёрка выглядит особенно актуальным. Тем более что изложение в ней ведется именно с позиции профессионального знания. В оригинале книга впервые вышла в серии «История в образах» лондонского издательства «Reaktion», которая была начата еще в 1995 г. и сама по себе является важной вехой в процессе обретения визуальным «видимости» в среде историков.

Оригинальное заглавие книги можно перевести так: «Свидетельство очевидца: использование изображений в качестве исторических доказательств»[3]. Русское издание получило новое заглавие и эпиграф в виде высказывания американского фотографа первой половины XX в. Л. Хайна: «Фотографии не способны лгать, но лжецы умеют фотографировать». На обложке разместился черно-белый снимок французского фотографа XIX в. А. Шталя с экзотическим видом пальм в Рио-де-Жанейро 1860-х гг. И новое заглавие, и оформление можно объяснить желанием привлечь внимание широкой аудитории, чей спрос на литературу о фотографии, кажется, только растет. А можно увидеть в них и результат проделанной за двадцать с лишним лет работы по признанию за фотографией особого места среди других типов изображений.

Пожалуй, для историка фотография действительно имеет особый статус: новую технологию прочили ему в помощницы с момента ее появления (с. 31). Не случайно З. Кракауэр однажды сравнил методы работы «отца научной истории» Л. фон Ранке и его современника, одного из изобретателей фотографии Л. Даггера. Вполне возможно, пишет Бёрк, наше чувство исторического знания трансформировалось под влиянием фотографии, ведь теперь, чтобы убедиться в истинности события, нам нередко нужно увидеть его снимок (с. 32). Автор также отмечает важность для истории изображений двух «производственных» революций, приведших к массовому распространению образов: появление техник печати в XV—XVI вв. и распространение фотографии, телевидения и кино в XIX—XX вв. Пожалуй, на этом размышления Бёрка об особом статусе фотографии в работе историка заканчиваются.

Значения свидетельства и документа не закреплены в книге за фотографией или каким-то другим конкретным средством изображения: *любое* изображение может служить историческим свидетельством, «всем есть, что рассказать тем, кто изучает историю» (с. 21). На страницах издания соседствуют самые разные изображения: росписи на древнегреческих вазах и римские мраморные рельефы, путевые зарисовки и классические живописные полотна, ксилографии сторонников Реформации и средневековые гобелены, деревянные распятия, восточные миниатюры, карикатуры из сатирических журналов XIX века, кинокадры, фотографии войны во Вьетнаме, рекламный плакат мыла «Camey». Иллюстрации, представленные в книге, наводят на мысль об обширном каталоге, где отдельные единицы ранжируются по хронологии и культурам, но отнюдь не по характеристикам раз-

2 См. об этом: *Гурьева М.* Вернакулярная фотография между институцией и субъектом: проблемы и подходы (обзор исследований) // Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 424—433.

3 *Burke P.* Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence. L., 2001.

личных типов изображений. «Мы на свой страх и риск игнорируем разнообразие изображений, художников, использование изображений и отношение к изображениям в разные исторические периоды», — такими словами предваряет свою работу автор (там же). Он уделяет особое внимание сюжету и содержанию изображений, но не фокусируется на границах между средствами выражения, поэтому акцент на фотографии, заявленный на обложке русского издания, так и останется невыполненным обещанием.

Большинство представленных в книге снимков — репортажные кадры или пересъемка других произведений искусства, которая не проблематизирована в качестве фотографической репродукции[4]. Намеренно отбирая именно документальные снимки, Бёрк на их примере стремится развенчать идею «фотографического реализма» и привлечь внимание к постановочной природе фоторепортажа, а также напоминает, что выражение «документальная фотография» — продукт конкретных задач своего времени (социальных реформ правительства США в 1930-е гг.). Но, поскольку специфический язык фотографии не попадает в поле внимания автора, разговор не выходит за рамки обсуждения степени достоверности изображений. Бёрк не рассматривает более широкий контекст природы фотографического изображения и его влияния на изменения значения документального, как не рассматривает и документальную фотографию в ряду других — художественной, вернакулярной.

Чем бы ни были вызваны отмеченные выше особенности русского издания, попробуем воспользоваться ими как поводом к размышлению. Смена фокуса со «свидетельства очевидца» на «взгляд историка» предлагает читателю определенную перспективу. Попытаться удержать зазор между очевидцем и историком — значит оказаться перед важным методологическим вопросом и напомнить о несводимости друг к другу позиций свидетеля и наблюдателя, или *зрителя*, разница между которыми кроется прежде всего в отсутствии или наличии дистанции по отношению к объекту.

Слово *eyewitnessing* в оригинальном заглавии отсылает к ключевой идее книги Бёрка: «…изображения, подобно текстам и устным свидетельствам, являются важным историческим источником. Они фиксируют свидетельство очевидца» (с. 17). Прояснить значение этого термина можно, обратившись к другой статье Бёрка[5], в которой он упоминает понятие «аутопсия» (др.-греч. αὐτός ‘сам’ + ὄψις ‘зрение’) византийского ученого XV в. М. Хрисолора. Аутопсия, или eyewitnessing (что для Бёрка означает также возможность «видеть собственными глазами»), подразумевает свидетельство, которое несут в себе материальные «останки» — не случайно в медицине термин «аутопсия» обозначает процесс вскрытия тела с целью установления причины смерти. Такими останками с точки зрения греческого гуманиста могла быть, например, скульптура, способная дать ответы на вопросы о том, какое оружие было у древних народов, какую одежду они носили, как вели войну или как выстраивали защитные укрепления[6].

---

4 И в целом можно отметить нечувствительность Бёрка к материальным характеристикам документа, стирание которых — неустранимая часть превращения оригинала в репродукцию. Так, одним из важных преимуществ изображения перед, например, архивным текстом он называет простоту его воспроизведения при публикации: «…чтение может занять несколько часов, в то время как картина или фотография часто легкодоступны, особенно в воспроизведении, и их сообщение можно считывать довольно быстро» (с. 357).

5 *Burke P.* Images as Evidence in Seventeenth-century Europe // Journal of the History of Ideas. Vol. 64. No. 2. 2003. P. 273—296.

6 Ibid. P. 276.

Процитировав М. Фуко: «...то, что мы видим, никогда не зависит от того, что мы говорим» (с. 59), — Бёрк заключает: изображения говорят, но при этом они немы. Но если Фуко ставит в центр своей аргументации тщетность перевода видимого (вещи) в говоримое (слово)[7], указывая тем самым на фундаментальную проблему «очевидца», или свидетеля, неспособного от немоты пробиться к речи, то Бёрку разговорить свидетельства (изображения) представляется хотя и сложной, но в принципе выполнимой задачей: изображения, пишет он, «немые свидетели, и их показания трудно вербализовать» (с. 18). Вопрос о методе, то есть о том, как историку изучать изображения, оказывается наиболее важным в этой логике и подразумевает не столько рефлексию о способе письма (как это можно видеть у Фуко, который пишет о необходимости создания особого языка для работы с изображениями — «серого, безымянного, всегда скрупулезного и повторяющегося»[8]), сколько приобретение навыка задавать правильные вопросы, надлежащим образом настроить фокус внимания.

В отличие от Фуко, предлагавшего вооружиться «незнанием» и намеренно выступать в роли «профана», чтобы отстраниться от готовых интерпретаций историков искусства[9], Бёрк обращается к достижениям коллег и предшественников, чтобы подступиться к изучению изображений во всеоружии, и настаивает на необходимости повышать визуальную грамотность и вводить критику визуальных источников наравне с другими историческими дисциплинам. Книга проникнута дидактическим стремлением осветить подходы, которые могут помочь изучению визуального (например, Бёрк включает в изложение обзор по истории ориентализма или посвящает одну из глав структурализму). Под одной обложкой собраны многочисленные образцы толкований изображений, выполненные историками разного времени, и в библиографии издания насчитывается не менее трехсот авторов. В качестве объединяющего ядра для разросшегося «цеха» историков (историков технологий и моды, урбанистов и историков гендерных отношений, историков архитектуры и театра, сельского хозяйства и военного дела, религии и экономики...) у Бёрка выступают классики истории культуры Я. Бургхадт, Й. Хёйзинга, А. Варбург и его последователи Э. Панофский и Э. Гомбрих.

Итак, какого же рода свидетельства нужны историку и кто тот очевидец, который способен их предоставить? Таким очевидцем является, например, художник Я. ван Эйк, подписавший картину «Портрет четы Арнольфини»: «Ян ван Эйк был здесь» — так, словно «выступил в качестве свидетеля на свадьбе» (с. 17). Примером свидетельства может служить и особая перспективная схема построения пространства, определяющая место зрителя: начиная с древних греков, художник в соответствии с этой схемой мог изобразить лишь то, что очевидец действительно способен увидеть с определенной точки в определенный момент, — Гомбрих назвал это «принципом очевидца» (там же)[10]. Это и стиль, который итальянский живописец Раннего Возрождения В. Карпаччо назвал «стилем свидетеля», указав тем самым на любовь своих современников к деталям, на приверженность художников

---

7 М. Фуко писал об изображениях в связи с картинами Д. Веласкеса и Э. Мане: *Фуко М.* Слова и вещи: археология гуманитарных наук / Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. СПб., 1994. С. 41—53; *Он же.* Живопись Мане / Пер. с фр. А.В. Дьякова. СПб., 2011.

8 *Фуко М.* Слова и вещи. С. 46.

9 *Фуко М.* Живопись Мане. С. 19.

10 Итальянский ученый, философ, архитектор Л.Б. Альберти довел понимание этого правила до совершенства, назвав раму окном, через которое зритель (beholder) смотрит в мир картины (см.: *Gombrich E.H.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. Princeton, NJ, 1984. P. 123).

и меценатов к картинам, которые выглядели «так же достоверно, как показания и доказательства в суде» (с. 18). Характерно, что Бёрк находит примеры этого стиля и в голландской живописи XVII—XVIII вв., и в поздних исторических фильмах, например в фильме Р. Росселлини «Людовик XIV приходит к власти» (1966), где признаками стиля «очевидца» служат отсутствие монтажа и участие непрофессиональных актеров[11].

«Документальный», или «этнографический», стиль также «относительно надежен» (с. 25). Под ним Бёрк подразумевает изображения, созданные для «документальной фиксации», например запечатленные на бумаге римские руины или обычаи экзотических народов. Это и сделанные в естественных условиях наброски из жизни индейцев Вирджинии, выполненные художником Дж. Уайтом в 1584—1593 гг., и портреты гавайцев и таитян, сделанные чертежниками, сопровождавшими Дж. Кука в его плаваниях, и выполненный с натуры рисунок Э. Делакруа, изображающий арабских женщин, и увековеченные во время военных походов сцены сражений — от походов Карла V до войны во Вьетнаме.

Однако показания очевидца предъявляют главным образом свидетельства его заблуждений. Обращаясь в первой главе к фотографиям и портретам, которые кажутся наиболее «простыми» и «ясными» историческими свидетельствами, Бёрк вводит одну из базовых для него установок при работе с изображениями. Он напоминает, что очевидец является носителем вовсе не «невинного взгляда» (innocent eye), «якобы объективного, свободного от любых заранее заданных ожиданий или предубеждений» (с. 27), а лишь точки зрения, во многом сформированной под влиянием интересов пропаганды, стереотипов о Другом, культурных условностей и требований жанра. Все эти формирующие взгляд условия и становятся предметом внимания историков: «Материальный образ — доказательство ментального/метафорического образа себя или других» (с. 48). «Мы всегда видим как бы запечатленное мнение (painted opinion), — пишет Бёрк, — именно “взгляд на общество” как в идеологическом, так и в визуальном смысле» (с. 223). Еще более незавидно положение зрителя фотографического изображения — у него просто «нет выбора», он смотрит на мир «в момент спуска затвора», утверждает вслед за критиком А. Трахтенбергом Бёрк (там же). Зато такой выбор есть у историка, который и призван зафиксировать *дистанцию* между создателем изображения и объектом — большую или меньшую, особенно сильно заметную в изображениях Другого, выраженную в том числе в отношении к объекту: романтизирующем, идеализирующем, проникнутым уважением или презрением, критикой или насмешкой.

Дальнейшая структура книги во многом обусловлена логикой, согласно которой изображение имеет две стороны — явную и скрытую. Первая как раз и включает в себя ту самую «точку зрения» — намерения создателя, покровителей или клиентов, более или менее явно артикулированные в изображении. Для расшифровки этих сознательных посланий иконография дает в руки историка достаточно надежный инструмент. Как пишет Бёрк, «изображения помогают историкам вос-

11 Характерно, что вся традиция проблематизации свидетеля и свидетельства (в том числе на примере кинематографа), возникшая в связи с осмыслением холокоста в работах Ж.-Ф. Лиотара, Дж. Агамбена и Ж. Диди-Юбермана, остается за пределами внимания автора. Для Бёрка в связи с холокостом важны фильмы как «доказательства на Нюрнбергском процессе» — снятая британской армией пленка в Бельзене в апреле 1945 г.: «Сейчас, когда холокост в некоторых кругах отрицается, свидетельство фильмов немаловажно», — пишет он (с. 290). Об изменении понимания фигуры свидетеля в связи с фотографией и кинематографом см.: *Аронсон О.* Мгновение документа и полнота памяти // Статус документа: окончательная бумажка или отчужденное свидетельство? М., 2013. С. 218—244.

становить религиозный *опыт прошлого* (Курсив мой. — *Н.К.*), но на основании интерпретации иконографии — при условии, конечно, что те способны интерпретировать иконографию» (с. 87). В главе «Иконографы и иконология» подробно рассматривается сущность метода, который концентрируется на отдельных элементах сюжета, приводятся примеры интерпретаций из работ Э. Панофского и анализируются недостатки иконографии, среди которых чрезмерная зависимость результата от эрудиции и интуиции исследователя.

В следующих шести главах дается иконографический разбор разных видов изображений. В их числе всевозможные визуальные представления сакрального, портреты правителей, картины повседневной культуры обычных людей, артефактов прошлого и технологий, общества (детей, женщин, крестьян и т.д.), «других» (туземцев, монстров, ведьм) и, наконец, фотографии, гравюры и картины с запечатленными на них историческими событиями. В каждой главе подчеркивается особое внимание к содержательной стороне изображения и одновременно демонстрируются сильные стороны иконографического метода — возможности анализа культурного смысла изображения и его использования для дальнейшей интерпретации. При этом Бёрк показывает допустимые отклонения метода в ту или иную сторону, сочетая иконографический подход с идеями психоанализа или семиотики, рассмотрением социального контекста, элементами формального анализа и др.

Если «явная» сторона изображения отражает сознательные установки его создателей, то другая, скрытая, содержит в себе дополнительные смыслы, бессознательные значения, установки и фантазии, а также «самые разные формы отсутствия» — пробелы, умолчания, слепые зоны (с. 335). Автор отмечает, что «изображения менее ненадежны в том случае, когда они повествуют, сами того не зная» (с. 52). Историк должен уметь читать «между строк», замечая незначительные, но важные детали (в том числе существенные пропуски) и использовать их как ключи к той информации, о владении которой не догадывались сами создатели, к смыслам, которые те не намеревались передавать.

Для обнаружения таких неочевидных элементов изображения Бёрк предлагает воспользоваться моделью уликовой, или «следопытной», парадигмы К. Гинзбурга. Уликовая парадигма обнаруживает родство между сыщиком, медиком и знатоком искусства: «Знаток искусства уподобляется детективу, выявляющему автора преступления (полотна) на основании мельчайших улик, не заметных для большинства»[12]. Один из примеров этой эпистемологической модели — метод атрибуции живописных полотен, позволяющий отличить подлинник от копии и установить авторство, — придумал итальянский знаток искусства Дж. Морелли (1816—1891). Этот метод Бёрк и предлагает адаптировать к истории культуры (по его словам, в книге он старается пользоваться именно им). Суть метода заключается в смещении фокуса с толкования общего впечатления или анализа крупных деталей произведения на изучение характерных мелких деталей, которые художник воплощает особым образом: «...личность надо искать там, где личное усилие наименее интенсивно»[13]. Таким образом, по замечанию Гинзбурга, Морелли предлагал отождествлять глубинное ядро творческой индивидуальности с элементами, освобожденными от контроля сознания (самоконтроль же, напротив, позволял художнику выстроить связь с культурной традицией). В этом существенное отличие его метода от иконографии, стремящейся идентифицировать не личное усилие, а культурные

12 *Гинзбург К.* Приметы: уликовая парадигма и ее корни // Гинзбург К. Мифы — эмблемы — приметы: морфология и история / Пер. с итал. С.Л. Козлова. М., 2004. С. 191.

13 Там же. С. 192.

значения, то есть установить взаимоотношения с другими произведениями, «исторически связанными» с изучаемым объектом.

Но соотношение задуманного и спонтанного в фотографии, например, совершенно иное, чем в классической живописи. Проявлением неинтенциональной (скрытой) стороны изображения в снимке является для Бёрка именно случайная деталь. Книга завершается кратким анализом фотографии улицы Рио-де-Жанейро (фрагмент которой помещен на обложке русского издания). Бёрк отмечает: фотографическое изображение имеет потенциал включать в себя незапланированные авторским замыслом нюансы, что позволяет расценивать их как «свидетельства условностей <…> в данном конкретном месте и времени» (с. 364). Такой условностью, удивительной на взгляд современного европейца, но, как свидетельствуют другие, неизобразительные источники, вполне привычной для Бразилии XIX в., становится на этом снимке сочетание соломенной шляпы на голове и отсутствие обуви на ногах одного из местных мужчин. Здесь Бёрк фиксирует момент непонимания, удивления от столкновения с частной подробностью, который предваряет дальнейшую интерпретацию вопросом о том, как такое возможно.

Альтернативными методами работы с бессознательными установками, проецируемыми на образы, являются психоанализ и структурализм. Бёрк рассматривает их в предпоследней главе, где задается вопросом, «в какой степени историкам, использующим изображения в качестве свидетельств, необходимо выйти за рамки иконографии — и в каком направлении» (с. 319). По его мнению, психоанализ хотя и необходим историку, но в то же время и невозможен ввиду отсутствия доказательств, ведь «историк не может посадить мертвого художника на диван», а сами историки занимаются в первую очередь «коллективными желаниями», а не индивидуальными (с. 327). Совмещать иконографический подход с идеями психоанализа продуктивно, но важно помнить о том, что в случае, когда речь идет о бессознательных значениях изображения, спекулятивность предположений возрастает. Рассуждая же о структурализме, Бёрк и вовсе приходит к выводу, что при анализе отдельных элементов изображения методы иконографии и семиологии зачастую приходят к схожим результатам: «Представьте, что Панофский мог бы сказать о рекламе Camey. Насколько его иконография и иконология отличались бы от семиологии Эко?» (с. 337).

Внимание к деталям, характерное и для Морелли, и для Панофского, таким образом, влечет за собой переворачивание привычной логики: на передний план выдвигается фон, который позволяет удостоверить само изображение. Второстепенные подробности в этой системе координат становятся существенными и рассматриваются как проводники скрытой истины, как возможность раскрытия следов событий, не поддающихся прямому наблюдению. Продемонстрировать потенциал детали, основанный на ее связи с широким контекстом культуры, позволяет концепция американского искусствоведа С. Алперс[14]. Алперс утверждает, что «голландская культура XVII в. зиждилась на “искусстве описания”» (с. 156), и предлагает рассматривать картину не просто как отражение действительности, но как способ пристального наблюдения за миром. Моделью такого постижения реальности через видимое становятся оптические приборы (например, изобретенный голландцами микроскоп). В склонности голландцев писать реалистичные городские пейзажи, натюрморты и интерьеры Алперс обнаруживает важный ключ к природе нидерландской культуры той эпохи: «В этой культуре городов и торговцев умели заметить и оценить микроскопическую деталь» (там же). Вслед за Алперс Бёрк отме-

14 *Алперс С.* Искусство описания: голландская живопись в XVII в. / Пер. с англ. И. Доронченкова, А. Форсиловой. М., 2022.

чает, что в жанре городских пейзажей — ведут (от итал. veduta ‘вид’) конкретная деталь в конкретном изображении обретает особую ценность.

Бёрк также использует бартовское понятие «эффект реальности», перенося его в визуальный контекст и очерчивая с его помощью круг потенциально интересных для историка произведений (в поле зрения Бёрка, например, не попадает абстрактная живопись). В главе о живописных голландских интерьерах XVII в. «эффект реальности» приобретает практически аффективную способность, которая некогда позволила автору ощутить прикосновение прошлого: «Я отчетливо помню свою реакцию, когда я ребенком пришел в Национальную галерею в Лондоне и увидел картины Питера де Хоха, который специализировался на интерьерах голландских домов и дворах, вместе с матерями, служащими, детьми, мужчинами, питьем и курительными трубками, ведрами, бочками, сундуками, бельем и т.д. Перед такими картинами три столетия, разделяющие зрителя и художника, казалось, на мгновение исчезли, прошлое можно было не только увидеть, но и почувствовать, прикоснуться к нему» (с. 161).

Однако такое сближение с прошлым — состояние «свидетеля» — некомфортно для историка. Не случайно в главе «От свидетеля к историку», где рассматриваются примеры из исторической живописи и кино, Бёрк пишет о необходимости «демистифицировать» эффект реальности кино (с. 318), разрушить иллюзию. «Сила фильма в том, что он дает зрителю ощущение очевидца событий» (с. 301), но это ощущение свидетельствования иллюзорно.

В целом не склонный к теоретизированию роли аффекта или «опыта прошлого», Бёрк, однако, не исключает возможности рассмотреть актерскую игру как свидетельство в более широком смысле: он отдает должное искусству Жерара Депардье и признается, что, глядя на его Дантона в одноименном фильме А. Вайды, смог «узнать характер великого революционера, прочувствовать его щедрость, его теплоту, жадность и эгоцентризм — и таким образом лучше понять роль, которую он сыграл в истории Франции» (с. 311). Такое представление о кино намекает на недокументальный способ установления контакта с прошлым — через телесные практики[15]. Как «простой зритель» Бёрк восхищается игрой Депардье, но как профессиональный историк — чувствует потребность не просто выйти в «порядок рассуждения и аргументации»[16], но и восстановить законное положение прошлого относительно настоящего. В статье «Анахронизм и границы истории» А. Олейников отмечает, что прошлое, которым занимаются историки, не возникает само по себе, как нечто кумулятивное, проявляющееся по мере отдаления его от актуального настоящего, а возникает в результате акта совершаемого историком темпорального дистанцирования[17]. Бёрк чувствителен к хронологическому правдоподобию, и одно из требований, которое он предъявляет кинематографическому изображению исторических эпох до 1700 г. — представить «прошлое как чужую страну» (с. 306).

Бёрк и сам долгое время занимался исследованием возникновения чувства анахронизма в европейской культуре и в предисловии к первому изданию рецензируемой книги отмечает, что именно с этих занятий начался его интерес к изоб-

---

15 См. об этом: *Склез В.* Аффективное уточнение времени: (Рец. на кн. Schneider R. Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment. L., N.Y., 2011) // Социология власти. Т. 28. № 2. 2016. С. 224—229.

16 *Про А.* Двенадцать уроков по истории / Пер. с фр. Ю.В. Ткаченко. М., 2000. С. 176.

17 *Олейников А.* Анахронизм и границы истории // Шаги / Steps. 2018. № 3—4. С. 13. Об анахронизме в понимании П. Бёрка см. также: *Кобылин И.* «Черные ящики» истории знания: (Рец. на кн.: Burke P. What Is the History of Knowledge? Cambridge; Malden, MA, 2016) // Новое литературное обозрение. 2017. № 146. С. 300—306.

ражениям. Одним из результатов той работы стало осознание того, что, в отличие от текстов, которые могут обойти стороной вопрос о том, отделено ли прошлое от настоящего или связано с ним («whether the past was remote or distant»), живописцы его избежать не могут и вынуждены решать здесь и сейчас, «изображать ли, например, Александра Великого в костюме своего времени или в чем-то другом»[18].

Хронологические и фактологические ошибки, которыми наполнены фильмы о «далеком прошлом», неточность в воссоздании материальной культуры, социальной организации или ментальности не могут не вызывать чувства досады у историка (вполне понятно, что Бёрк отмечает больший успех кино в изображении недавнего прошлого): «По моему опыту, историку действительно трудно смотреть фильм, посвященный времени до 1700 г., не испытывая неловкости из-за анахронизмов в обстановке, жестах, языке и идеях» (там же). Идеальный режиссер исторического фильма, по его мнению, должен уподобиться историку: главной целью иметь собственную интерпретацию исторического события, основываться на источниках соответствующего периода, следить за «правдивостью истории», положенной в основание сюжета, придерживаться «стиля очевидца» или «кинохроники».

Две вещи, с точки зрения автора, усложняют признание равноправия между текстом историка и художественной формой представления прошлого — историческим романом, живописью, документальной драмой. Во-первых, это желание понравиться зрителю, от которого историки, вероятно, избавились уже давно (здесь уместно вспомнить высказывание французского историка П. Вейна о том, что история имеет дело с «настоящим романом», у которого нет необходимости быть увлекательным: «…история мятежа может себе позволить быть скучной, при этом не теряя своей ценности»[19]). И во-вторых, законы формотворчества, которым подчинено художественное высказывание. Приводя в пример гибридный термин «докудрама», означающий реконструкцию исторических событий с помощью драматических актеров, Бёрк пишет о напряжении между идеями драмы и документа, между моментами затишья (anticlimaxies) и незавершенностью прошлого, с одной стороны, и потребностью режиссера (как и писателя или художника) в форме — с другой[20].

Но если сюжет и стремление угодить зрителю порой вызывают у специалистов серьезные претензии, то в чем-то камера выступает более чутким инструментом, предвосхитившим открытия историков в сфере микроистории или истории повседневности. На примере кино Бёрк вновь проговаривает ключевые темы своей книги: значимость детали и признание субъективности очевидца. Вслед за Кракауэром Бёрк отмечает, что наивысшее достижение кино заключается в способности передавать мельчайшие подробности: «Все измерение повседневной жизни с ее бесконечно малыми движениями и множеством случайных действий не может быть раскрыто нигде, кроме как на экране… фильмы освещают царство безделушек, маленьких событий» (с. 309). Другая ощутимая победа кинематографа — иллюстрация важности точки зрения в визуальном повествовании: «Если и есть урок, которому учат все фильмы, так это разница между тем, как разные люди или группы смотрят на одни и те же события» (с. 316—317). Наиболее яркая кристаллизация этой идеи воплощена в термине «эффект Расёмона» (по названию фильма А. Куросавы «Расё-

18 *Burke P.* Eyewitnessing… P. 7.

19 Цит. по: *Про А.* Двенадцать уроков по истории. С. 257.

20 *Burke P.* Eyewitnessing… P. 159. В переводе А. Воскобойниковой: «Гибридный термин “докудрама” четко показывает напряжение между понятием действа и понятием исторического свидетельства, напоминает нам, что прошлое и поиск формы, которому следует режиссер, писатель или художник, не сводимы друг к другу» (с. 302).

мон», 1950), что означает недостоверный рассказ очевидцев с противоречивыми субъективными интерпретациями и описаниями одного и того же события.

Последняя глава книги («Культурная история изображений») целиком посвящена фигуре зрителя. Уместно было бы назвать эту главу по аналогии с предыдущей: «От свидетеля к зрителю», подчеркнув смену направления анализа — от изображения к субъекту. У зрителя есть ряд признаков, отличающих его от свидетеля: зритель имеет более активный статус, например может вторгнуться в ткань изображения — стереть отдельные элементы или уничтожить его вовсе, что само по себе может стать объектом рефлексии. В то же время зритель сам становится объектом контроля и манипуляций при помощи текста (подписей, надписей, названий), формальных приемов (кадрирования, выделения размером, цветом) или более сложных художественных ухищрений (таких, как включение изображения внутри изображения). Но зафиксировать и контролировать значения практически невозможно, как и понять изображение «правильно» или «неправильно»: историку, реконструирующему формы восприятия, важно помнить о «неидеальности» зрителя и о его праве интерпретировать увиденное по-своему, признает Бёрк вслед за теоретиками рецепции.

Добавление фигуры зрителя позволяет обогатить иконографический метод в свете нужд историков, сместив акцент с содержания и внутреннего пространства изображения на условия его производства и восприятия, — на то, что Бёрк называет «социальным контекстом в широком смысле». В этой связи автора интересует социальная теория искусства и те подходы, при которых важной единицей анализа является взгляд[21]. Если прежде речь шла о взгляде как о точке зрения (past viewpoint), воплощенной в изображении его создателем (painted opinion), а также о более специфическом — «западном», «колониальном», «научном» и др. — взгляде (gaze) в понимании Ж. Лакана и М. Фуко, то здесь речь идет об историзации взгляда на изображение, о взгляде как о меняющемся от эпохи к эпохе результате социальных и культурных практик и технических навыков, которые вбирает в себя индивид (ср. «взгляд эпохи» М. Баксандалла[22]).

Наиболее многообещающий, по мнению Бёрка, подход, который он называет культурной историей, или исторической антропологией, изображений, подразумевает исследование зрительских реакций на материале различных текстов: дневниковых записей, катехизисов, описаний просматривающих фильмы фокус-групп и др. Этот подход направлен на «реконструкцию правил или условностей, сознательных или бессознательных, регулирующих восприятие и интерпретацию изображений в рамках данной культуры» (с. 346). При этом культурная история изображений работает как с восприятием формы изображений, так и с их значениями, «посланиями».

Финальные интонации автора звучат примирительно и ободряюще. Задача книги — еще раз поднять до сих пор актуальный, по мнению Бёрка, вопрос о значимости изображений как исторических источников, — выполнена, но универсального решения, как «декодировать» изображения, как не было, так и нет. Единственная константа, с которой мы имеем дело, — это многообразие и неоднозначность

---

21 Такое понимание позволяет вписать книгу в российский исследовательский контекст, где понятие взгляда разрабатывается, например, в уже названной работе М. Гурьевой, в статьях Е. Ярской-Смирновой, П. Романова, Г. Орловой (см. сб.: Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е.Р. Ярской-Смирновой, П.В. Романова. М., 2009); О. Гавришиной (см.: *Гавришина О.В.* Динамический фон в фотографии: «Маленькие экраны» Ли Фридландера // Вестник РГГУ. 2012. № 11(91). С. 63—69); В. Плужник (см.: *Плужник В.* Радиоголос как режим интермедиальности в советской культуре // Вестник РГГУ. 2019. № 8. С. 149—160) и др.

22 *Баксандалл М.* Живопись и опыт в Италии XV века: введение в социальную историю живописного стиля / Пер. с англ. Н. Мазур, А. Форсиловой. М., 2021.

образов. Отвечая на центральный вопрос книги: «Как использовать изображения в качестве исторических свидетельств?» — Бёрк не оспаривает категории свидетельства и доказательства (непререкаемые для него как для историка), а смещает акцент на то, доказательствами и свидетельствами *чего* они являются: «Вместо того, чтобы описывать изображения как надежные или ненадежные источники, последователи третьего пути задаются вопросом о том, насколько и каким именно образом они могут использоваться для различных целей» (с. 355—356).

Эта книга не только про то, как следует (и как не следует) «читать изображения» (с. 358), но и про то, как устроен взгляд самого историка. Он подобен взгляду знатока искусства или детектива, чувствителен к фактографической и хронологической точности, к «случайным» деталям, в которых он улавливает крупицы информации о внешнем мире, а также к своеобразным «фильтрам» реальности — условностям (conventions), сознательным и бессознательным, индивидуальным или коллективным. Этот взгляд свободно скользит от картины художника к запискам путешественника или историческому сочинению, сравнивая их между собой и выискивая доказательства для последующих интерпретаций. Так, традиционный аппарат историка достаточно неспешно разворачивается в сторону изображений и требует дальнейшей настройки чувствительности к визуальному материалу, чтобы разглядеть в нем не просто еще один источник, но и особое средство выражения со своим уникальным языком.

Сегодня историки отмечают проблематичный статус профессионального исторического дискурса в публичном пространстве, необходимость убеждать и искать новые способы трансляции экспертного знания за пределами сообщества. Попытка историка выйти на никому не принадлежащую территорию «каких угодно» изображений — это не только расширение источниковедческой базы, но и шаг навстречу к современному зрителю, поиск нового языка. На этой территории, осознаваемой (по-прежнему) далекой и таинственной, он чувствует себя уязвимо, не всегда имея под рукой подходящие методы работы. На примере с экспозицией галереи Тэйт хорошо видно попытку музея лавировать между разными ожиданиями зрителей: с одной стороны, «разговорить» изображения и проявить наряду с уже привычным значением «прекрасного» более полемические смыслы, шлейф которых они на себе несут; с другой — ограничить и подчинить контролю силу образов, обуздать их аффективную составляющую. Изображения продолжают быть неугодными и неудобными носителями множества смыслов.

Книга Бёрка написана с целью поддержать в среде историков серьезный разговор о смыслах изображений и об их значении для общества в разные времена. Автор не только указал на достижения коллег в поиске инструментов для работы с визуальным, но и представил само изображение как инструмент, позволяющий действовать и потенциально помогающий эксперту обрести уверенный голос в новом режиме публичности. Сегодня исторические сериалы успешно соперничают с профессиональным знанием за право говорить от имени истории. При этом их создатели, воспроизводя сложную визуальную ткань времени, поражающую зрителей эффектом присутствия, зачастую прибегают к упрощенным и спрямленным версиям истории. Бёрк осознает потенциал и «опасности» кино и приглашает историков снимать собственные исторические фильмы (или же сотрудничать с режиссерами на равных), чтобы стимулировать серьезную рефлексию о прошлом. Но, хотя фактографическая точность и является одним из главных требований профессионального историка (так ли существенна она для массового зрителя?), важной сферой боев за историю остается воспроизведение многообразного, неоднозначного и многоголосого рассказа очевидцев. И изображения, как показал Бёрк, подходят для этого как нельзя лучше.

Анна Швец

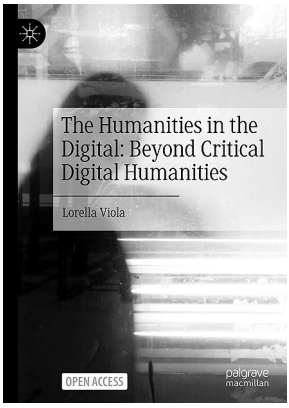
Эпистемология цифрового объекта

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_337

Viola L. Humanities in the Digital: Beyond Critical Digital Humanities.

N.Y.; L.: Palgrave Macmillan, 2023. — XXVI, 173 p.

Тезис о кризисном состоянии гуманитарных наук встречается в англоязычной литературе так часто, что кажется уже данью конъюнктуре. Магистральный нарратив можно резюмировать так: гуманитарное знание как искусство интерпретации и контекстологической археологии теряет востребованность. Среди причин — запрос рынка труда на экспертную прогностику (вместо ретроспективного истолкования), заказ на производство инновационных продуктов на стыке больших данных и новых инженерных (цифровых) решений, неспособность гуманитарных наук полностью приспособиться к новым реалиям и недостаток бюджета у соответствующих институций. Нередко к этому добавляют: очертания кризиса особенно прояснились после исторической «точки невозврата» — пандемии коронавируса в 2020 г., когда все внимание сосредоточилось на статистических моделях, прогнозируемых и управляемых паттернах поведения множества людей и сервисах, смоделированных с учетом этих паттернов поведения.



С указанного тезиса начинается и книга Лорелы Виолы «Гуманитаристика в цифре: по ту сторону критико-ориентированных цифровых гуманитарных наук» — первая книга автора, заявка на дестабилизацию уже сложившегося исследовательского поля: попытка предложить новый взгляд на важную проблему, пусть и на локальном материале. Ее центральная тема — «производство знания в цифровой среде» (с. 29). Цифровая среда не является нейтральным контекстом в производстве знания, напротив: знание как таковое сейчас создается самим цифровым контекстом, поскольку именно он предопределяет специфику эпистемологического объекта. «Прозрачность, документируемость, воспроизводимость, предполагаемая надежность и объективность данных, их подлинность» (с. 9) — таковы качества эпистемологического объекта, которые ему, как предполагается, сообщает цифровая среда как пространство постановки вопроса и аналитической работы с данными.

Этот «цифровой поворот» противостоит укорененной в гуманитарных науках герменевтической традиции, в рамках которой источником знания о тексте становятся субъектность интерпретатора и его личное взаимодействие с текстом, зачастую не документируемое и не воспроизводимое. Разница между цифровыми (позитивистски точными, объективными) и «аналоговыми» (герменевтическими) гуманитарными науками поверяется демаркационным термином «данные» (data). Этот термин обозначает зафиксированные количественные показатели, описывающие тот или иной аспект объекта. Данные свободны от субъективности, считаются объективным доказательством (objective evidence). Данные принято анали-

зировать не по отдельности, а в рамках большого корпуса, чтобы опознать соотношения и корреляции и, опираясь на них, распознать отличительные черты референта данных.

В пример приводится громкий скандал 2015 г. вокруг компании «Cambridge Analytica», собравшей данные 87 миллионов пользователей социальной сети «Facebook»[1]: метки геолокации, лайки, время посещения социальной сети. Эти данные — потенциальная основа для «прогностических полицейских алгоритмов» (predictive policing), позволяющих, например, составить социальные профили и предсказать поведение потенциального преступника и его жертвы. Допустим, знание о том, что некто поставил много лайков под изображениями насилия, а затем оставил ряд геометок в оружейном магазине, является достаточным основанием для того, чтобы идентифицировать возможного нарушителя общественного порядка. Подобный вывод вроде бы очевиден, если собранные данные вписываются в ожидаемую закономерность; основная характеристика данных — подлинность, то есть неопосредованность субъективностью аналитика.

Схожим образом работает и методология «дальнего чтения», рассматривающая тексты как цифровые объекты. Если историк литературы, как иронически писал о нем Р. Якобсон, подобен «полицейскому, который, преследуя одного преступника, обыскивает и арестовывает всех подряд»[2], то представитель цифровой гуманитаристики способен разработать алгоритм поиска того самого преступника, и тоже не без прагматической пользы. Собираются объективные данные — содержащиеся в тексте языковые единицы и их сочетания, и «просвеченный» цифровым алгоритмом паттерн становится нередко самодостаточным свидетельством значения, лежащего на поверхности. Так, в недавней публикации интернет-издания «Системный Блокъ» был предложен проект сетевого анализа «Войны и мира», в котором система персонажей (упоминания их имен) была превращена в набор графов, и выяснилось, что ключевые персонажи (центральные узлы графов) — это представители двух сообществ, одно из которых дворянство (Безухов, Болконский), а другое — исторические участники военных действий (Кутузов, Наполеон). Графы показывают: «В центре сети, то есть в месте пересечения разных сообществ, оказываются Пьер, а также Наташа и Николай Ростовы»[3]. Если предиктивные полицейские алгоритмы позволяют установить личность шутера до теракта, то цифровое литературоведение — определить точные характеристики текста, разметить в нем статистически значимые и незначимые зоны и на основе этого, например, предложить модель маркетинговой реализации нового произведения.

Этот ход предсказуем — неожиданно то, что с этой отработанной линией аргументов Виола вступает в полемику. Вслед за известным медиаисториком Лизой Гительман она повторяет: «Сырые данные — оксюморон»[4]. Как и факты, данные фабрикуются — посредством интерпретативных актов отбора, упорядочивания и объединения в кластеры для анализа. За нейтральными и объективными корпусами стоят интерпретаторы — дизайнеры аналитических параметров их формиро-

---

1 Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности. — *Прим. ред.*

2 *Якобсон Р.О.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Прага: Политика, 1921. С. 5.

3 *Артемова Д.* 500 героев в одной схеме: о чем говорит сетевой анализ «Войны и мира» // Системный Блокъ. 2023. 15 июня (https://sysblok.ru/philology/500-geroev-v-odnoj-sheme-o-chem-govorit-setevoj-analiz-vojny-i-mira/).

4 Ср.: “Raw Data” Is an Oxymoron / Ed. by L. Gitelman. Cambridge, MA: MIT Press, 2013.

вания. Этих интерпретаторов Виола иронически сравнивает с шахматным автоматом Вольфганга фон Кемпелена (1769), механического устройства в виде восковой фигуры турка, которое могло обыграть даже сильных игроков; на самом деле внутри машины прятался гроссмейстер.

Более того, закономерности данных, определенные по массиву «великого Непрочитанного» (Ф. Моретти), сами по себе лишены смысла. «Компьютеры не запрограммированы находить смыслы (meanings), они запрограммированы находить закономерности (patterns); поскольку корреляции и закономерности сами по себе незначимы, по существу это означает, что базы данных дают нам акаузальный образ мира… современный [цифровой] мир предлагает нам бесчисленные закономерности, но не предлагает никаких объяснений, так что нам остается упорядоченный, но акаузальный способ познания действительности» (с. 90). Иначе говоря, функциональный смысл найденной закономерности может быть легко доступен, но ценностный смысл цифровой обсчет предоставить не в состоянии, это остается прерогативой человеческого сознания. Мы узнали, кто центральные персонажи романа, но у нас нет объяснения, что значит этот авторский выбор.

Как и в случае с шахматным автоматом, за данными скрыт невидимый игрок: человеческая субъектность и определяющие ее проявление контексты. Данные — это «абстракции, воображенные людьми»[5] и проявляющие их предубеждения, а значит, и контекстно-зависимые идеологические комплексы. В случае с потенциальными преступниками очевидно предубеждение: «Шутер тот, кто ходит в оружейный магазин», а в случае с центральными персонажами: «Самый часто упоминаемый персонаж в тексте и есть главный, а значит, его перспектива является ключевой для понимания романа». Подобные предубеждения позволяют маргинализировать определенные социальные группы (например, небелых индивидов, которые статистически чаще носят оружие, но не обязательно его применяют) и ряд аналитических ходов в отношении текста (например, анализ фигуры периферийного персонажа вроде Платона Каратаева).

Утопия объективного знания, производимого в «цифре», основана на квазиобъективных данных. Это, согласно Виоле, приводит к парадоксу междисциплинарности. Хотя междисциплинарный компонент является сегодня критерием успешности почти любой университетской программы или исследования, но на деле междисциплинарная работа выполняется в сотрудничестве предельно дисциплинарных компетенций. Инновации возникают на перекрестке дисциплин (например, литературоведения и теории графов) при работе с данными одной дисциплины методами другой, но мера убедительности инноваций определяется дисциплинарными критериями (в примере с графами персонажей — критериями литературоведения, поскольку производимое знание важно для литературоведов, а не для математиков).

Взаимодействие дисциплин оказывается поверхностным: сотрудничество происходит в условиях, когда каждая дисциплина преследует свою выгоду, а результатом становится усиление субспециализаций и дробление дисциплинарного поля на субдисциплины. В сотрудничестве математики и литературоведения решаются сугубо литературоведческие проблемы, и от литературоведения отпочковывается цифровое литературоведение, в результате чего мы получаем «насыщенное описание кейсов внутри одной дисциплины» (с. 28), осуществляемое с опорой на академическую конъюнктуру разделения влияния. Дробление на субдисциплины поддерживает академическую иерархию XIX в.: деление на точные, объективные

5 *Dobson J.E.* Critical Digital Humanities: The Search for a Methodology. Urbana Champaign: University of Illinois Press, 2019. P. 46.

науки и гуманитарные, не лишенные субъективности. Разве что намечается стратегический перекос баланса: гуманитарные науки признаются как менее склонные к производству позитивных, измеримых результатов, если только не произойдет междисциплинарное сотрудничество (на деле — дальнейшее дробление и прагматическая перенастройка дисциплины), и это де-факто возвращает нас к нарративу кризиса.

Виола предлагает мыслить производство знания в цифровой среде как «ощутимо недисциплинарное (и недисциплинируемое)» (там же), а цифровые объекты — как «объединение людей, структурных образований и процессов, соединенных друг с другом в соответствии с различными формами власти, которые укоренены в вычислительных техниках» (с. 32). Цифровые объекты — это не только объекты, ибо они не могут быть завершены, а еще и «пространство подвижных взаимодействий» людей и структурных единств, «никогда не нейтральное, включающее внешние, контекстно-обусловленные системы интерпретации и управления» (там же). Здесь угадывается концептуальный вектор акторно-сетевой теории (хотя Б. Латур в книге и не упоминается). Впрочем, автор не скрывает встроенность своего рассуждения в контекст постгуманистической теории с ее вниманием к сетям, где человек лишь один из множества равных акторов. В качестве подпорки используется определение материи, данное философом-постгуманистом Р. Брайдотти: материя — «сложный ассамбляж… сложносоставных единств, которые связаны со множеством силовых векторов, структурных образований и контактов» (с. 90).

Еще одна надстройка — постаутентичная парадигма (post-authentic framework), ставящая под вопрос подлинность основы цифрового объекта, то есть данных, якобы не опосредованных человеческим вмешательством. Человеческое вмешательство (интервенция) встроено в цифровой объект, если рассматривать его как историю контактов человека с технологическим приспособлением. Интервенция осуществляется в особом взаимодействии, петле обратной связи (feedback loop): человек как агент приспосабливается к технологической системе и вводит те данные, которые она может обработать; технологическая система выдает ответы; человек находит ошибки и уточняет запрос, и так уже система приспосабливается к человеку.

Цифровой объект определяется не как «всего лишь нематериальная копия оригинала», а как «не объект и не его репрезентация, а дистанция между ними»[6] (с. 39), или «одушевленные создания… которые создают определенные последствия» (с. 43). Важен не только и не столько сам цифровой объект, сколько инфраструктурная система отношений вокруг него. Объект и контекстуализирующая его коммуникативная инфраструктура мыслятся как состоящие в отношениях симбиоза (symbiosis) и обоюдности (mutualism). Симбиоз понимается как сосуществование, дающее взаимную выгоду, но это определение Виола дает обоюдности, симбиоз же трактуется как «постоянный пересмотр взаимодействий (в настоящем, прошлом и будущем) между системами, отношениями власти, инфраструктурами, актами кураторства и кураторами, программистами и разработчиками» (с. 45). Другими словами, симбиоз — это непрестанная ревизия отношений между разными агентами. Отношения симбиоза и обоюдности предполагают понимание знания как «подвижного», избавленного от соперничества дисциплин, но взаимовыгодного для них.

В этой связи первостепенным фокусом исследователя объявляются «отношения между отношениями» агентов и предметов (там же); эти реляционные сис-

6 Ср.: *Goriunova O.* The Digital Subject: People as Data as Persons // Theory Culture and Society. 2019. Vol. 36. No. 6. P. 124—145.

темы возникают на пересечении разных пространств, то есть в новом, гибридном пространстве (его предлагается называть трансверсальным — термин Р. Брайдотти и М. Фуллера[7]). Реляционная система отношений между отношениями обязывает исследователя документировать любое вмешательство в дизайн цифрового объекта (добавление новых данных, использование нового алгоритма и т.д.) как человеческую интервенцию, а интервенцию понимать как «сумму всех ранее и ныне принятых решений» всеми акторами. Комплекс «цифровой объект плюс инфраструктура» превращается в развернутый во времени коммуникативный палимпсест, незавершенный и незавершаемый; постоянный агон, где смыслы пересоздаются заново в симбиотическом взаимодействии человеческого актора и технологического инструмента.

В качестве иллюстрации подобного видения цифрового объекта используется оцифрованный (при участии Виолы) корпус эмигрантской прессы — выходивших в США с 1898 по 1936 г. италоязычных газет[8]. Этот корпус имел три версии; изначально целью проекта было «изучить, как… концепты путешествовали между Европой и США и как… результатом этих процессов стали транснациональные культурные и лингвистические контактные явления», выявив роль мигрантских сообществ как узлов культурного трансфера (с. 48). К третьей версии цель была уже такой: вычленить маркеры социокультурной идентичности и нарративы о становлении идентичности мигранта.

Если рассматривать этот корпус как коммуникативный палимпсест (корпус плюс инфраструктурные контексты), явным становится политико-прагматическое измерение исследования. Подобно тому как библиотеки оцифровывают книги исходя из внутреннего списка приоритетов (часто экономически обусловленных), выбор газет для оцифровки был обусловлен грантовой конъюнктурой. Первая версия проекта (ChronicItaly 1.0) должна была соответствовать условиям конкретного гранта, и был сформулирован критерий: отбирать только те источники, в которых содержатся данные о юридических постановлениях, политических решениях на уровне штата и о важных новостях локальных сообществ. Таким образом, источники были заранее профильтрованы через концептуальное сито грантовой повестки. Вторая версия (ChronicItaly 2.0) была разработана в Утрехтском университете; договор с нидерландским грантодателем подразумевал, что к уже собранному корпусу будут применены новые цифровые технологии разметки текста — с целью проявить «пространственное измерение» эмигрантской прессы, снабдив ее «географическими маркерами» и геометками. Третья версия (ChronicItaly 3.0) разрабатывалась уже в Люксембургском университете в рамках проекта «DeepteXTminER (DeXTER)». Задача, поставленная в переговорах с архитекторами DeXTER, предполагала использование технологий обработки естественного языка (natural language processing) и визуализацию полученных данных — так исследователи эмигрантского дискурса переключились на изучение маркеров идентичности.

Производство знания в цифровой среде неизбежно «переплетено с исследовательской повесткой отдельных институций» (с. 49), резюмирует Виола, подсвечивая симбиотический и обоюдный характер этой связи. Эпистемологическая выгода очевидна: грантодержатель нанимает ученых для освоения приоритетных направлений, а ученые решают интересные им задачи, сопрягая их с конъюнкту-

7 *Braidotti R., Fuller M.* The Posthumanities in an Era of Unexpected Consequences // Theory Culture and Society. 2019. Vol. 36. No. 6. P. 9.

8 См.: https://www.c2dh.uni.lu/de/data/chroniclitaly-and-chroniclitaly-20-digital-heritage-access-narratives-migration.

рой. Цифровой объект как история интеракций в череде контекстов предполагает вписанность определенных прагматических задач и предположений в собственную ценностную матрицу.

Большую часть книги составляет описание конкретных технологических интервенций и сопряженных с ними проблем. Это, во-первых, оптическое распознавание текста (optical character recognition, или OCR), то есть наложение текста на цифровое изображение. Во-вторых — распознавание имен объектов (named entity recognition, или NER), то есть создание геометок. В-третьих — анализ тональности текста (sentiment analysis, или SA), то есть контент-анализ, направленный на поиск эмоционально окрашенной лексики. Упоминается также тематическое моделирование (topic modelling, или TM), то есть репрезентация вероятностного распределения слов в текстах, модель того, как часто слова встречаются в тексте и насколько вероятно употребление определенных кластеров слов рядом (что и создает тему).

OCR — пожалуй, самая технически простая интервенция — проявляет «сложные взаимодействия между материальностью источника и цифровым объектом» (с. 65). Из-за пятен краски, клякс, стершегося изображения или низкого качества печати одна и та же буква может выглядеть по-разному и будет распознана как два разных символа, что приведет к возникновению нескольких версий одного и того же слова. Это обстоятельство значимо для процедуры токенизации (разбиения фразы, предложения, абзаца или всего текстового документа на более мелкие единицы, например отдельные слова, или термины — токены). Обработка текста может давать ряд разных токенов на одно и то же неверно распознанное слово, что требует дополнительной правки вручную. В итоге выясняется, что токен как вид данных — это не объективно данный в тексте феномен, а конструкт, возникающий во взаимодействии человека и инструмента.

Подобная опосредованность данных иллюстрируется на примере следующей интервенции — NER. Виола отмечает, что в 2019 г. при подготовке корпуса Chronic-Italy 3.0 посредством NER было выделено 547 667 упоминаний мест, однако 25 713 из них нуждались в ручной корректировке, что потребовало сочетания «экспертных знаний и технических возможностей» (с. 67). Ошибки состояли в том, что одно место из-за погрешностей сканирования распознавалось как два разных, некоторые имена собственные (Пятница) опознавались как названия места, а некоторые места не опознавались как таковые (Нью-Йорк). В итоге категории отбора должны быть скорректированы и откалиброваны концептуально, что уже являлось интервенцией на уровне смыслов, закладываемых в проект.

Схожая проблема — необходимость калибровки смыслов — наблюдалась и в случае с SA. Предъявляемая к этой интервенции претензия состоит в том, что «алгоритмы SA не обладают достаточными фоновыми знаниями местных социальных и политических контекстов», что создает «трудности выявления и интерпретации каламбуров, игры слов» (с. 71). Иначе говоря, алгоритмы поиска эмоционально окрашенной лексики не всегда способны заметить нетипичное эмоционально окрашенное слово в ряде контекстов со специфической прагматикой (например, выражение иронического отношения). Эти алгоритмы «дают скромные результаты на основе публицистических, экпрессивных текстов (opinionated texts)» (там же), частых в прессе. Однако даже когда SA находит эмоционально окрашенные слова, очевидна проблема с оценкой эмоционального контекста. Признав текст эмоционально заряженным, мы можем попытаться определить эмоции как позитивные или негативные, и алгоритмы оценки будут отражать наш ценностный выбор. Субъективность аналитика текста можно попытаться снизить путем расчета коэффициента «соглашения между комментаторами текста»

(inter-annotator agreement, с. 73), но нельзя изъять субъективность из акта анализа целиком: каждый раз коэффициент будет разным в силу разности восприятия комментаторов. Это обстоятельство ставит под вопрос мифологему воспроизводимости результатов исследования, проделанного при помощи использования цифровых технологий.

ТМ как интервенция проявляет нетождественность смысла и статистически установленной корреляции данных. Причина этого в том, что смысл присущ континуальным системам, а корреляция — дискретным. Дискретные системы состоят из изолированных и обособленных элементов, а континуальные — из элементов, неотделимых друг от друга в силу ряда взаимосвязей между ними. Язык — континуальная система, потому что слова связаны в рамках высказывания, а смысл высказывания спаян с прагматикой контекста. При этом, будучи подвергнут ТМ, язык предстает как дискретная система, то есть система, состоящая из отдельных элементов, слов.

В рамках континуальной системы возможно зафиксировать причинно-следственную связь (такая связь предполагает, что «каждое событие имеет уникальную, предшествующую ему причину», с. 86). В континуальной системе языка мы можем возвести смысл к контексту (игру слов — к иронической интенции и т.д.). В дискретной системе языка, где поиск производится по отдельному слову-токену, игнорируются многообразие контекстов и их прагматика ради поиска статистически повторяемых паттернов. Одно и то же слово может восприниматься поразному в разных контекстах, но это будет один и тот же токен (и игра слов, и обычное употребление будут распознаваться как одна единица). Более того, между двумя токенами в тексте можно установить статистически значимую связь, но это не всегда может иметь смысл; скорее можно сказать, что эти слова одновременно появляются рядом. Наконец, ТМ обнаруживает явную уязвимость в работе с нечастотными, редкими словами: вероятность их повтора в тексте ниже, а нередко такое неожиданное слово в ожидаемом контексте «может указывать на непредвиденный семантический сдвиг… что говорит о языковых изменениях» (с. 100).

Учитывая сказанное, ТМ признается полезной техникой, но работа с ней сравнивается с «гаданием на чайных листьях» (с. 101). Вычленять в тексте слова, которые с наибольшей вероятностью будут встречаться рядом, все равно что угадывать смысл по очертаниям гущи: между ними есть совпадение, но не обязательно есть причинно-следственные отношения. ТМ предлагается использовать как «инструмент поиска новых интерпретаций (reading), но не инструмент проявления смысла (meaning)» (с. 102), сознавая ограничения, присущие этой интервенции.

Продуктивным решением этих проблем видится разработка специфического пользовательского интерфейса, делающего интервенции в корпус исходных данных возможными, а сконструированность данных — видимой. Процедуры отбора, селекции, обработки данных в этом интерфейсе прозрачны. Каждая интервенция предлагается пользователю отдельно, и ее возможные ограничения учитываются заранее. Пример такого интерфейса, основанного на корпусе итальяноязычной прессы, приводится в книге; желаемый эффект прозрачности достигается благодаря системе вопросов, которые предваряют собственно исследование и позволяют рефлексивно подойти к отбору данных и их обработке. Такой интерфейс создает «несколько возможных способов видеть одни и те же данные» (с. 128).

«…Только активное, осознанное участие в процессе создания данных, их отбора, применения алгоритмов и методов позволит человеку… увидеть и распознать аналитические предрассудки и разобраться с ними» (с. 121), — подытоживает

Виола. Для подобного критического восприятия производства знания в цифровой среде необходимо расстаться с «удобными и успокаивающими» мифологемами позитивистской объективности и точности исследований при помощи цифровых технологий. Продуктивно мыслить знание как «постоянно меняющееся, где различия не отвергаются, а приветствуются в соответствии с принципами симбиоза и обоюдности» (с. 138). Иначе говоря, нам предлагают согласиться с перспективой, в которой знание относительно, симбиотически зависимо от человеческих интервенций и прагматических координат, а создающие это знание результаты принципиально невоспроизводимы в каждом новом исследовании. Ощущение кризисной ситуации в гуманитарных науках это не снимает, а скорее предлагает смириться со сложившимся статусом-кво.

Наталья Пушкарева, Александр Жидченко

Зарубежные исследования советской женской повседневности[1]

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_345

Seasoned Socialism: Gender and Food in Late Soviet Everyday Life / Ed. by A. Lakhtikova, A. Brintlinger, I. Glushchenko.
Bloomington: Indiana University Press, 2019. — XXII, 373 p.

Ilič M. Soviet Women — Everyday Lives.
L.; N.Y.: Routledge, 2020. — VIII, 211 p. — (Routledge Studies in the History of Russia and Eastern Europe; Vol. 32).

McKinney J. Russian Women and the End of Soviet Socialism: Everyday Experiences of Economic Change.
Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2020. — XII, 285 p.

В антропологии советской повседневности гендерный аспект играет особую роль, поскольку обыденное и малоприметное в быту лучше схватывается и сохраняется женской памятью, да и сама женская повседневность существенно отличалась от мужской в силу большей загруженности бытовыми заботами. В этом обзоре мы рассмотрим три монографии, посвященные женской повседневной жизни в СССР: сборник статей «Приправленный социализм: гендер и еда в позднесоветской повседневности» под редакцией А. Лахтиковой, А. Бринтлингер и И. Глущенко, монографию Мелании Илич (Глостерширский университет) «Советские женщины — повседневная жизнь» и монографию Джудит Маккини (Индианский университет) «Русские женщины и конец советского социализма: повседневный опыт экономических перемен».

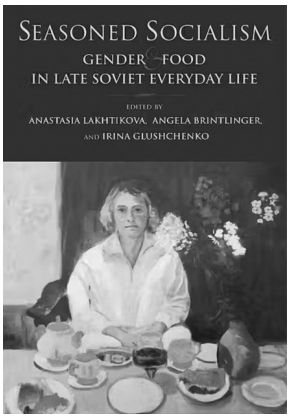
Гендерные характеристики советского питания глазами российских и зарубежных культурологов

Несмотря на советскую социальную политику, направленную на освобождение женщин от домашнего кухонного труда, патриархальное представление о роли женщины в домашнем хозяйстве оказалось удивительно устойчивым и прослеживается на протяжении всего советского периода. Иными словами, приготовление пищи было не досугом женщины, а трудом, определявшим устойчивость семейных отношений и саму семью как благополучную и крепкую. Авторы коллективного труда «Приправленный социализм: гендер и еда в позднесоветской повседневности»[2] стремятся показать, что исследование добывания, приготовления и потреб-

1 Исследование поддержано грантом Министерства науки и высшего образования Российской Федерации № 075-15-2022-328.

2 Слово *seasoned* может быть переведено как ‘закаленный’, ‘бывалый’, ‘опытный’ и как ‘приправленный’ — в гастрономическом смысле, который и подходит лучше всего к исследованию по антропологии питания.

ления пищи способно не только пролить свет на женскую историю страны в послевоенные и последующие годы, но и помочь понять истоки культурных ценностей советского и постсоветского общества. Кроме того, сборник позволяет судить о том, какие возможности открывают еда и способы ее приготовления перед исследователями мужской и женской идентичностей, а также дружеского, приятельского (по сути сетевого) взаимодействия в позднем советском обществе.



В предисловии выделены три главные особенности советской системы накармливания — так можно перевести английский термин *foraging*; в это понятие входят обеспечение продуктами питания, их хранение, обработка, доставка потребителям и, наконец, приготовление пищи. Первая особенность — дефицит, вторая — погоня за редкими и считавшимися престижными (прежде всего импортными) продуктами, третья — творческий подход к кулинарным практикам по принципу «голь на выдумку хитра». Вторая и третья особенности проистекают из первой. Кроме того, дефицит породил и один из важнейших социальных феноменов СССР — очереди, которые сегодня видятся как институт межличностной и межгендерной коммуникации, как инструмент стирания классовых различий и исторически сложившийся преимущественно женский формат практического использования условно-свободного времени для обеспечения семьи продуктами питания (в сборнике приводится и анализируется наблюдение Л. Гинзбург: «…мужчина в очереди чувствует себя случайным индивидом, женщина — представителем коллектива»[3]).

Разумеется, «привилегированная» столичная повседневность отличалась от провинциальной. В последней разрыв между обещаниями и реальностью был особенно явен, и неспособность достойно накормить советских граждан, освободив при этом женщин от их традиционных кухонных обязанностей, становилась шокирующе очевидной, а противоречия между официальным дискурсом, описывавшим достижения в области облегчения домашней жизни женщин, и реальностью их повседневности казались непреодолимыми.

Советская женщина была не просто «советским человеком» (гражданином и работником), но также еще и домохозяйкой, выполнявшей функции психолога, воспитателя, клинера, супруги и матери, а подчас еще и «добытчицы». В то же время массовая культура и пропаганда наделяла советских женщин рядом черт, весьма далеких от этих функций, придавая им романтический образ. Критика советских гендерных отношений в оттепельном кино была слабой, поскольку исходила, как отмечают составители сборника, преимущественно от мужчин-продюсеров, работавших в традиционной парадигме и принимавших за норму существовавший гендерный контракт, в котором женщине отводилась обслуживающая роль. Критика женской загруженности домашней работой сводилась в советском кино к скрытым упрекам в адрес самих женщин, строивших карьеру и оттого слишком занятых, чтобы сохранять за собой роль «семейных кормилиц». Как пишет Ирина Глущенко в статье «“Я ненавижу готовку!”: эмансипация и патриархальность в позднесоветском фильме», вопрос о праве женщины на самоопределение в счастливой одинокой жизни (и праве готовить для себя одной, для своего удовольствия) никогда не поднимался в официальном дискурсе и не был отражен ни в одном фильме (с. 5).

3 *Гинзбург Л.Я.* Проходящие характеры: Проза военных лет; Записки блокадного человека. М.: Новое издательство, 2011. С. 334.

Эта связь советской системы распределения продуктов питания с гендерным дисбалансом в СССР — один из лейтмотивов сборника.

Указанные противоречия между советской пропагандой и реальной повседневной жизнью нашли отражение и в женских рассказах, собранных при подготовке книги (в основном в крупных городах). Опубликованные выдержки из них, касающиеся индивидуального опыта приобретения продуктов, очередей, необычных приемов в приготовлении блюд, раскрывают гендерную идентичность рассказчиц и специфику женской социальной памяти с ее (порой незаметной для самих участниц проекта) ностальгией по советскому.

Сборник характеризуют ориентация на феминистскую теорию и восприятие советских реалий времен хрущевской оттепели и брежневского застоя с позиции западной социально-экономической модели. Авторы выявляют гендерные асимметрии как в распределении материальных благ, так и в массовой культуре, пропитанной гендерными стереотипами. Один из их выводов состоит в том, что в СССР социальный статус членов семей зависел не столько от суммы дохода, производимого домохозяйством, сколько от того, как работа супруга или супруги позиционировалась по отношению к центрам распределения продуктов питания и услуг. Скажем, инженер с кандидатской степенью зарабатывал больше начальницы пункта приема стеклотары и вторсырья, однако мог иметь более узкий доступ к благам — от квартиры до дефицитных товаров. Этот аспект советской экономики влиял на возможности обеспечения членов семьи в том числе и продуктами питания и противоречил классической западной идее общественной иерархии, основанной на доходах (с. 8).

Исследование «приправленного социализма» позволяет узнать, как советские женщины — кормилицы своих семей — обходили многочисленные общественные и классовые запреты и ограничения, лишь бы пробиться к желанным «центрам распределения». В этой борьбе, как отмечают авторы (ссылаясь на отечественных социологов-феминологов[4]), женщины часто оказывались удачливее и влиятельнее мужчин. В то время как советская власть посредством контроля над производством и потреблением пыталась манипулировать обществом, устанавливая правила и выстраивая иерархии, женщины учились обходить их и конструировать удобные для себя бытовые привычки, складывавшиеся в женскую обыденность, повседневность. «Именно из-за постоянного дефицита правительство быстро выработало политику кнута и пряника, при которой выдача или невыдача продовольственных пайков становились весьма мощным инструментом навязывания воли и манипулирования людьми»[5].

Жившим в СССР особенно понятно и памятно все, что связано с женским взаимодействием в поиске доступа к пищевым продуктам (очереди, списки на получение товаров по блату и т.д.); авторы назвали эту женскую ответственность за их добывание, обработку и заготовку «кропотливой и вездесущей», то есть отнимающей силы и время. Если тема женского досуга (и неравенства мужского и женского свободного времени) на Западе хорошо изучена, то имеющие большое значение для феминистской антропологии вопросы об эмансипации советских женщин, об их (не)готовности уделять больше времени себе, чем накармливанию членов семьи, о распределении домашнего труда в социалистической системе оказыва-

4 См.: *Здравомыслова Е.А., Тёмкина А.А.* Что такое «маскулинность»? Понятийные отмычки критических исследований мужчин и маскулинностей // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. 2018. № 6. С. 48—73.

5 *Heretz L.* The Practice and Significance of Fasting in Russian Peasant Culture at the Turn of the Century // Glants M., Toomre J. Food in Russian History and Culture. Bloomington: Indiana University Press, 1997. P. 80.

ются малоизученными в силу парадоксального противоречия. Экономическая ситуация в послевоенном СССР, социальный оптимизм женщин (столичных и провинциальных), их готовность жертвовать собой ради благополучия близких затрудняют интерпретацию советского эмансипаторного проекта, делая устоявшиеся западные феминистские подходы неприменимыми.

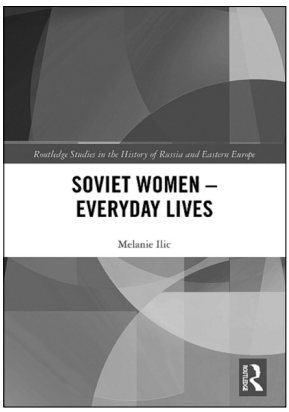
Составители отмечают, что растущий научный интерес к подобным кейсам, помимо социологии и этнографии, предполагает соединение целого ряда дисциплин, в которых работают исследователи позднесоветского и постсоветского периодов. Закономерности, выявленные при анализе того, как люди взаимодействовали с навязанной системой на базовом уровне ее жизнеобеспечения, полезны и для понимания других, не связанных с кулинарией сюжетов. Речь идет, например, об индивидуальном выборе, отраженном в кулинарных нарративах и практиках: его можно рассматривать в соотношении с ограничивающей его системой, бесконечно расширяя горизонты социологии выбора применительно ко всем обществам. При этом следует учесть многочисленные «разрушения социальной ткани в советской истории» (с. 15). Так авторы назвали бесконечные ломки, лиминальные периоды, систематическое лишение почти всего, что одно поколение могло унаследовать от другого, приведшее к «утрате унаследованного культурного вкуса» (там же). Женщины и мужчины на всем протяжении советской истории постоянно что-то теряли, а иногда и все, что «могли бы получить в наследство от своей семьи, как с точки зрения символического, так и материального капитала» (там же). На замену унаследованному приходила легитимизированная властью массовая культура, в которой через журналы, книги «о вкусной и здоровой пище» и фильмы (не только советские, но и западные, прежде всего итальянские и французские) конструировали новые представления об идеальной пище, идеальном праздничном и обыденном столе, желанной кулинарной (и не только) повседневности, причем представители власти и авторы книг брали на себя «роль воспитателей и образцов хорошего («правильного») вкуса во всем» (там же). В этом смысле для советских граждан классическая русская культура (литература, песни и фильмы о сельской жизни в СССР второй половины XX в., в частности 1970-х гг.) подменяла и историю, и прошлую реальность, предоставляя «сырой» материал для воображаемой традиции, связанной с гендерными ролями и культурой питания. В ней, согласно наблюдениям И. Глушенко, «дом становился для женщины второй работой»: «Когда женщина приходит домой с работы, она начинает новую рабочую смену. И если сама работа (с учетом проезда в обе стороны) составляет 40—45 часов в неделю, то домашняя нагрузка — 25—30 часов в неделю» (с. 59). Отсутствие бытовой техники, стесненные жилищные условия, нехватка продуктов питания настолько осложняли жизнь женщин, что никакой профессиональный успех не компенсировал разочарований и не избавлял от необходимости покупать продукты, готовить еду на всех, стирать и убирать квартиру.

На материале фильмов «Москва слезам не верит» (реж. В. Меньшов, 1979), «Берегите мужчин» (реж. А. Серый, 1982) и «Время желаний» (реж. Ю. Райзман, 1984) Глущенко выделила три модели внутрисемейных отношений у представительниц разных социальных слоев советского общества, ни в одной из которых, впрочем, женщина не была показана счастливой. Автор доказывает это, анализируя женские социальные роли в их отношении к еде и накармливанию близких и показывая, в частности, как первый из фильмов невольно подтверждал аксиому: в отсутствие мужа женщине легче достичь карьерного роста и стать директором фабрики, в противном случае мужчину пришлось бы кормить, обстирывать и «ждать наготове». Такой пример визуально-антропологического анализа оказался очень удачен для характеристики женской истории страны.

Все внимание авторов оказалось сосредоточено на советской повседневности с конца 1960-х по первую половину 1980-х. Именно эти годы отложились в неформальной социальной памяти как самые сытые десятилетия, именно они подпитывают современную советскую ностальгию. Кризисные же явления, связанные с дефицитом, блатом, гендерными асимметриями и дисбалансами социальной иерархии проявились позднее, в годы перестройки, когда «павловская» денежная реформа, одна из немногих попыток политического руководства спасти экономику страны, обнажила глубокие противоречия в потреблении продуктов питания и товаров первой необходимости. Однако гендерные отношения в этот лиминальный период середины — конца 1980-х гг. остались за рамками исследования.

«Повседневная рутина и общественные активности, жизненные амбиции и взгляды на жизнь»: характерные детали социального поведения советских женщин

Монография Мелании Илич «Советские женщины — повседневная жизнь», посвященная женским обыденным практикам послевоенного периода, представляет собой обобщение предыдущих разысканий автора в области советской женской истории с добавлением новых данных, собранных ею в провинциальных городах российской провинции в 2010-е гг. Илич сосредоточивается на общественной стороне женской повседневности и показывает значимость такого большевистского проекта, как женсоветы. Автор убеждена, что они выполнили свою функцию, сумев отвлечь женщин от домашней рутины и вовлечь в обсуждение общественных и даже политических вопросов. Тема «нового быта» 1950—1960-х гг., оснащенного желанной и нужной для женщин техникой, стала одной из основных в публикациях англоязычных специалистов по истории частной жизни в СССР именно с подачи Илич: она писала об этом и в обобщающих работах по истории хрущевской оттепели, и в исследованиях невидимой властям частной домашней жизни, «кухонных споров», сформировавших советское диссидентство[6].



Отойдя в новой книге от сугубо оттепельной проблематики, Илич вышла на простор широких обобщений — рассмотрела эволюцию женской повседневности за все время существования СССР. Но метод остался прежним: анализ локальных проблем и кейсов, в том числе скрытых, отображенных скорее в глубоко приватных нарративах, чем в открытом дискурсе. Автор поставила перед собой задачу соотнести подробности повседневности, зафиксированные в эго-документах и индивидуальной памяти, с драматичной картиной советской жизни, постоянно диктовавшей необходимость преодолевать житейские испытания, вызванные политическим контекстом и отношением власти к человеку.

«Нарративные тексты и сценарии, которые составляют исходную базу для этого исследования, — оговаривает Илич, — в основном представляют собой рассказы из первых рук; эти истории, письма и размышления ни в малейшей степени

6 См., например: *Ilič M., Smith J.* Soviet State and Society under Nikita Khrushchev. L.; N.Y.: Routledge, 2009. P. 108—112.

не связаны с задачами глубокого теоретического анализа советской системы» (с. 2). Она сосредоточена на том, что сами рассказчицы выделили в своей жизни, на каких ее особенностях остановились. Ей важно понять, каковы были их жизненные амбиции полвека тому назад, каково было их отношение к своему домашнему быту, чтобы зафиксировать индивидуальные личные оценки по дневникам и устным интервью, не интерпретируя их с позиций современной науки. Иными словами, ей важно было углубиться во внутренний мир респонденток, в те переживания, что сопутствовали выработке стратегий поведения, формировали практики этих женщин.

Этот подход сближает монографию с художественной публицистикой или прозой, основанной на реальных нарративах; не случайны многочисленные отсылки на ее страницах к книгам Светланы Алексиевич, не позволяющей себе говорить вместо тех, чьи истории она записывала, чтобы сделать их голоса услышанными. Сбор информации о подробностях бытовой повседневности, выявление и анализ перемен в обыденных стереотипах и нормах поведения (прежде всего женского) противостоят историографическому фокусу на «больших» общественно-политических процессах. Илич стремится показать значимость индивидуальных субъективных мнений, на которые, по ее же словам, редко обращают внимание даже в популярных исторических изданиях.

Итак, перед читателем предстает мозаика воспоминаний представительниц разных (порой полярных) социальных слоев — от представительниц дипломатических ведомств и иностранок, вышедших замуж и выбравших жизнь в СССР, до невест и жен советских военных, от перебежчиков и эмигрантов до гидов «Интуриста», от известных и знаменитых деятелей литературы и культуры и чиновников высшего и среднего звена до подозреваемых в шпионаже, ссыльных, депортированных и беженцев, от жен и дочерей сотрудников тайной полиции и супруг партийных активистов до разочарованных членов Компартии, выбравших диссидентство. В ее пафосе и главной идее монография перекликается с «Приправленным социализмом»: в ней тоже «настоящая русская женщина» предстает опорой домашнего хозяйства в любом социальном слое, страте или общественной группе; приученной к неудобствам и лишениям и стоически, без жалоб их переносящей.

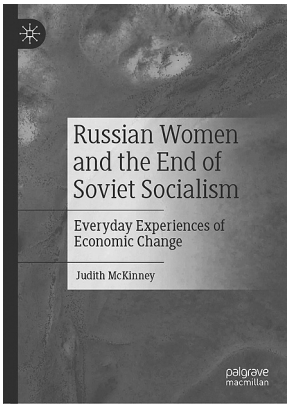
О том, какие аспекты повседневной жизни выделяет Илич, можно судить по названиям десяти глав: «Рожденные в СССР: советская идентичность», «Счастливое детство», «В поисках любви», «Эмансипация и равенство», «Здоровье и благополучие», «Репродуктивное здоровье и материнство», «Расходы по-советски», «Обычаи, ритуалы и суеверия до и после 1917 г.», «Поход на Запад». Среди них нет религиозного вопроса, проблемы этнокультурных различий, темы социальных девиаций и др., но кое-что все же освещается по ходу дела. Так, специально не выделенная тема внешнего вида (женская одежда, косметика, прически) раскрыта достаточно подробно. Правда, образ получился скорее столичный, поскольку составлен в основном по свидетельствам представительниц семей дипломатов, творческой и партийной интеллигенции, имевших доступ к зарубежным поездкам, командировкам, общению с эмигрантами и иностранцами. Зато мало представлена тема женского сексуального поведения в его связи с общей спецификой повседневной жизни, несмотря на то что советская контрацептивная практика и вообще репродуктивное здоровье практически полностью относились к сфере женской ответственности. Тема гомосексуальности представлена очень скромно, почти не раскрыта на материалах эго-документов.

К сожалению, в книге совсем не видна граница между городским и сельским женским бытом: в повествовании смешаны воспоминания крестьянок из колхозов средней полосы и представительниц московской и ленинградской интеллигенции.

Этот дисбаланс особенно бросается в глаза в параграфе, посвященном сохранению привычки посещать бани.

Русские женщины в годы перестройки

Книга Джудит Маккини «Русские женщины и конец советского социализма: повседневный опыт экономических перемен» посвящена эпохе перестройки, «горбачевской эре», времени гласности и демократизации жизни. В отличие от социологов и политологов, исследователи повседневности не часто обращаются к этому периоду, полному сложных социальных трансформаций и кризисных явлений, отразившихся на жительницах как столицы, так и провинции.



Маккини впервые посетила СССР в 1968 г. (как аспирантка, получившая месячную стажировку в Ленинграде), а затем вновь приехала в Россию в конце 1990-х гг.: по документам и рассказам респондентов она решила составить собственное мнение о переменах, произошедших за тридцать лет. По ее словам, эти перемены были для нее культурным шоком (с. VII). Как и в случае Илич, главным источником ее новой книги послужили эго-документы, притом не опубликованные, а собранные летом 2010 г. в Ярославле, а также в последующие годы в других российских городах. Начав с описания «советской системы перед ее падением», автор углубляется в анализ бытовых проблем живших в то переходное время: «Рост цен и нерегулярная заработная плата», «Стратегии выживания», «Формальные и неформальные рабочие места», «Работа на себя: предприятия малого бизнеса»... Маккини показывает, насколько резко выявилось экономическое неравенство, как обострились межэтнические конфликты и т.д. И каждый раз на первом плане женские жизни, то есть повседневный мир женщин в условиях стремительной трансформации экономической модели.

В противовес расхожим в то время на Западе оценкам поздне- и постсоветской повседневной жизни, автор пришла к выводу, что, оказавшись в столь сложных условиях, женщины в России смогли не просто выжить, но и умело адаптироваться к новой реальности, хотя порой эта адаптация не была безболезненной. Молодым она давалась легче, более старшим — труднее. Различия в тональности воспоминаний о том времени Маккини объясняет социальным положением респонденток, разным отношением к материальному комфорту, политическим переменам и интеллектуальной свободе. Одним запомнились практические трудности в уходе за детьми, другим — поиски работы и борьба за сохранение рабочего места, дававшего стабильный доход. Кто-то не задерживался на экономических трудностях 1990-х, переходя к другим темам; например, говорил о взрослеющих детях, «которые ныне скорее “дрейфуют” в обществе, не соблюдая ни одной из старых норм поведения и не испытывая от этого минимального стыда» (с. 37). Хотя большинству респонденток и удалось «сориентироваться» в новой жизни, но зачастую они относятся к старой системе с долей ностальгии.

В параграфе «Женщины сильнее мужчин» автор рассматривает усугубление дисбаланса гендерных ролей — появление в позднесоветском социуме сильных, независимых женщин, выполнявших вдобавок ко всему всю работу по дому, и слабых мужчин, употреблявших алкоголь и избегавших этой работы. Согласно выводу

Маккини, кризис рубежа 1980—1990-х гг. сильнее ударил по мужчинам, сломив многих из них, тогда как женщины, ответственные за выживание семьи и детей, оказались более стойкими. Впрочем, нашлось несколько респонденток, не согласившихся с тем, что именно на их плечи легла вся ответственность. Это скромное меньшинство настаивало, что безработица, безденежье и отсутствие социального оптимизма были пережиты супругами вместе. Впрочем, эти заинтересовавшие Маккини ответы едва ли должны производить впечатление.

* * *

По прочтении всех трех книг можно заметить, что сразу нескольких западных исследовательниц устноисторического материала, касающегося первых послевоенных десятилетий, перестройки и постсоветского периода, озадачила выявленная ими ностальгия по советскости — возникший после всех обидных несовершенств советской жизни (дефицита, блата, кумовства, «железного занавеса» и т.д.) позитивный образ прошлого, навеянный, конечно, массовой культурой и идеологией, но и укорененный в собственном опыте юности и молодости. Бывшие советские женщины запомнили в прошлом атмосферу подлинности, искренности, теплоты и душевности. Они явно ностальгируют по тогдашней уверенности в завтрашнем дне, торжеству справедливости в фильмах и ощущению братства народов.

Эта озадаченность западных исследовательниц объясняется, вероятно, тем, что собранные ими материалы по исторической антропологии и истории женской повседневности в России формируют особый, дистанцированный во времени и в пространстве взгляд зарубежных авторов, описывающих советское общество в традициях западного культурного подхода к российской повседневности. В западной историографии советские женщины традиционно изображались жертвами, вынужденными рожать против воли, нести ответственность за семью и вдобавок работать наравне с мужчинами. Многочисленные нарративы, легшие в основу трех рассмотренных книг, явили не только эмоциональные рассуждения советских женщин, но и субъективную позицию исследовательниц, задававших своим респонденткам «нужные вопросы». Делая акцент на негативной стороне советской действительности (гендерном неравенстве, бедности, уравниловке и т.д.), они едва ли учитывали, что не это делало советских женщин счастливыми или несчастными, а скорее глубинные индивидуальные переломы женских судеб и интимные переживания, оставшиеся за кадром их повествований.

Елена Маркасова

Интеллектуальная история и лингвистический поворот

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_353

«Культура Духа» vs «Культура Разума»: Интеллектуалы и власть в Британии и России в XVII—XVIII веках / Под ред. Л.П. Репиной.

М.: Аквилон, 2022. — 1080 с. — 500 экз.

Междисциплинарность исследований, имеющих институциональную привязку к конкретным областям знаний, стала лозунгом гуманитарных наук в последние тридцать лет, и этот контекст заставляет размышлять о принципах применения и недостатках различных методов, об их обусловленности целью конкретного исследования.



Современные гуманитарные науки все чаще обращаются к анализу языка изложения, осознавая его роль в нарративизации исторического знания[1]. Это и отражение, и проявление антропологического/дискурсивного/лингвистического поворота, который провоцирует исследователя выходить за пределы своей дисциплины. Создание единого исследовательского поля из гуманитарных направлений, долгое время развивавшихся обособленно, требует от ученых и незаурядной эрудиции, и умения видеть и сочетать гетерогенную информацию.

Рецензируемая монография, созданная коллективом из тридцати авторов, состоит из одиннадцати глав, снабжена именным и географическим указателями, иллюстрациями и обширной библиографией, которая имеет самостоятельную ценность. В предисловии говорится о трех тематических блоках: «имперский дискурс и тесно связанное с ним развитие научной систематики» (главы II—V), дискурс «нового политического порядка» (главы VI—X) и дискурс «формирования новых морально-этических ценностей» (глава XI).

Монография привлекает внимание самим заглавием, отражающим масштабность замысла и включенность в широкий контекст исторической компаративистики и интеллектуальной истории. Поставленная авторами задача — анализ когнитивно-риторических стратегий британских и российских интеллектуалов в период формирования культурной, национальной, имперской идентичности в Великобритании и России в XVII и XVIII вв. — заслуживает серьезного внимания.

---

1 Об этом см., например: *Лубский А.* Лингвистический поворот в историческом познании // Теория и методология исторической науки: терминологический словарь / Отв. ред. А.О. Чубарьян. М., 2014. С. 245—246; *Гурьянова А.В.* Феномен «лингвистического поворота» в постмодернистской историографии // Философия. Наука. Культура. М., 2006. Вып. 4. С. 110—115; *Копосов Н.Е.* Как думают историки. М., 2001. С. 284—294; *Трубникова Н.В.* «Лингвистический поворот» и историческое исследование: определения и дискуссии (1980-е — начало 1990-х гг.) // Грамота. 2011. № 8. С. 59—61.

Процесс распространения и утверждения рационалистического взгляда Нового времени выражался в обновлении языка, появлении новых терминов и понятий. На основе изучения семантических пар (например, «patriotism» — «любовь к отечеству») авторы создают панораму проявлений «общего/универсального в интеллектуальном дискурсе двух культур» (с. 946), показывая тенденции изменений в «балансе сил». «Мыслетворчество» становится «особой формой деятельности для расширяющегося круга людей, непосредственно или опосредованно вовлеченных в обсуждение обширной “повестки” эпохи перемен», поэтому особое внимание уделяется «механизмам утверждения, взаимодействия и конкуренции различных идейных позиций и политических программ, а также стратегиям и тактикам интеллектуалов разного социального и образовательного статуса <…> в борьбе за утверждение авторитета их идей в обществе и за влияние на принятие властных решений» (с. 7).

Первая глава («Два хронотопа. Введение в контекст»), написанная В.В. Высоковой, Д.А. Рединым, Л.С. Соболевой, Г.В. Шпаком, по сути является вводной. В ней дана общая характеристика имперского развития Британии и России XVII—XVIII вв. и отмечены различия, влиявшие на имперский дискурс. Например, в истории Британии экспансия власти происходила в основном за счет территорий «за морями», а в истории России — за счет материковых пространств, прилегающих к историческому «центру». Это сказывалось на формировании властных структур на местах и типе отношений между империями и колониями. Общие тенденции в истории двух государств стали основанием для сравнительного анализа дискурсивных практик «эпохи перемен».

В главе второй («Покорение пространства: границы и репрезентации»), написанной Г.В. Шпаком, картографическая революция, начавшаяся еще в XV в., показана как часть нового когнитивного дискурса. Язык карт становился инструментом управления, средством заявить о социальном статусе и идентичности владельцев территорий. В XVI в. освоение пространства определяют два направления: экстенсивное — внешняя экспансия и интенсивное — изучение образа собственного государства (с. 71).

Особую роль в осознании своего и чужого пространства играли травелоги, а язык описания пространства требовал от научного сообщества междисциплинарности: для совершенствования карт требовались описания природы, климата, населения, флоры и фауны открываемых земель. Происходит обмен терминологией между разными науками, интенсифицируется поиск средств передачи визуальных образов пространства, что заставляет включаться в картографирование художников и иконописцев.

В России элементы географической революции проявляются позже, в XVII—XVIII вв. В допетровскую эпоху российские «чертежи» и планы часто имели символическую составляющую. В главе собраны уникальные сведения о составителях карт и законах, регулирующих их создание в России. Картографирование стало делом государственной важности лишь при Петре I. Нетривиален вывод, что визуализация пространства с помощью картографирования формировала образ страны как целостного государства, «высвечивая наилучшие возможности для управления» (с. 85).

В третьей главе («Научная систематика как властный дискурс») Г.В. Шпак и Ю.С. Шипицына описывают период слома прежней эпистемологии в XVI—XVII вв. В науке произошел переход от ориентации на античные и религиозные авторитеты к новой парадигме — познанию, основанному на эксперименте при активном включении властного дискурса, диктующего науке направление развития. «Научная революция может рассматриваться с позиций институциональных транс-

формаций, экономических и социальных практик, средств коммуникаций или мыслительных стратегий» (с. 98).

В эту главу включена информация о вкладе в российскую ботанику и судьбе немецких ученых, приглашенных в Россию Екатериной II, о роли промышленников Демидовых в развитии ботаники на Урале, о способах популяризации научного знания. Автор выражает несогласие с мнением Г.Д. Миллера о приоритете России в рождении этнографии (с. 162—163, 175), указывая на «размытость дисциплинарного поля народоведения». Однако вряд ли это может считаться аргументом, поскольку этнография и в наши дни характеризуется «размытостью дисциплинарного поля», что не означает ее несостоятельности.

Интересны, но спорны замечания автора о «страхе власти перед открывающимся миром нового знания» (с. 158) и о ее опасениях по поводу «излишней осведомленности подданных» (с. 159). Рост бюрократизации в отношениях между империями и научными сообществами рассматривается как проявление интенции властей «контролировать объем новых сведений» (с. 176). В этом выводе видится вчитывание особенностей современного дискурса в прошлое. Чтобы понять мотивы поведения власти (контроль, непонимание научной задачи, халатность и пр.), необходимо исследовать конкретные случаи в количестве, дающем основания для такого заключения. Например, историю игнорирования властью изобретений монорельса (в России — многократных, с 1820 г.) вряд ли можно объяснить «страхом» или желанием контролировать это изобретение, выгодное и с экономической, и с военно-стратегической точек зрения.

Четвертая глава («Акторы империи»; авторы В.В. Высокова, Л.П. Репина, А.И. Попович, А.М. Сафронова, М.А. Киселев) посвящена различным аспектам формирования британской и российской идентичности. В.В. Высокова пишет о том, какую роль сыграл в становлении британского империализма пуританский дискурс, расцвет которого «как новой духовной идеологии в Англии XVII в. можно интерпретировать как национальную интеллектуальную революцию <…>» (с. 187). Следствием этой революции стало складывание «нового типа коллективности и социальной структуры английского общества, основанной на индивидуальных отношениях с Богом» (с. 193). В таком ключе интерпретируются мотивы поведения героев эпохи (тип Робинзона Крузо), проясняются мировоззренческие основы «политической арифметики» и «политической анатомии».

Интеллектуалы, используя научный подход и научную метафорику, обосновывают экономические, демографические и политические проекты, нацеленные на решение прагматических задач (рост народонаселения, решение социальных проблем, получение экономической выгоды). При сопоставлении «Трактата о численности человечества в древние и новые времена» шотландского ученого Р. Уоллеса и текста «О размножении и сохранении российского народа» М.В. Ломоносова обнаруживается сходство методов и уровня обобщений ученых, что заставляет с бóльшим уважением отнестись к этому этапу существования демографии как науки (автор Л.П. Репина).

В выборе фигур, оказавших влияние на развитие регионов и государства, и в интерпретации их деятельности нет хрестоматийности. В качестве акторов выступают митрополит Иоанн Тобольский в духовной сфере, Г.Д. Строганов в сфере коммерции и промышленности, В.Н. Татищев в сфере организации образования и промышленности, Г.Н. Теплов в сфере науки и философии. Это обновление персоналий отражает роль регионов в развитии России и роль личности в создании новых образцов для подражания «строителям империи». С одной стороны, это примеры конструирования собственной биографии в русле избранной парадигмы служения государству, с другой — это взгляд на основные тенденции в целом

в связи с политикой государства и особенностями организации духовной сферы. Переплетение дискурса власти и дискурса отдельной личности способствует созданию социальных групп, объединенных общими интенциями.

Глава пятая («Дискурсы имперской идентичности») посвящена проблеме влияния интеллектуалов на формирование образа прошлого в связи со становлением национальных и государственных идентичностей. Эти изыскания немаловажны на фоне сложных взаимоотношений между частями империй и современных споров о процессах колонизации.

Смелое сопоставление истории англо-шотландской интеграции с историей интеграции Украины (Малороссии) и России (авторы В.Ю. Апрыщенко и Т.А. Косых) построено на анализе позиций интеллектуалов. Взгляды «властителей дум», определявшиеся различиями их географических привязок и принадлежностью к конкретным частям национальных элит, обладали функциональной близостью. Прослеживание взаимосвязи между профессиональным историописанием и массовым сознанием показывает, как исторические образы адаптируются к нуждам каждого следующего этапа в жизни регионов и как важна роль интеллектуалов в создании образа национальной идентичности. Привлекает внимание материал о роли В. Скотта, позволяющий осмыслить исторический контекст популярности этого писателя в России.

Актуальны сведения Я.А. Лазарева, О.И. Журбы и Т.Ф. Литвиновой о взглядах российских интеллектуалов первой половины XVIII в. и элит Левобережной Украины второй половины XVIII — начала XIX вв. на проекты интеграции Украины и России. Авторы приходят к выводу, что Российская империя представляла собой «коалицию трех макрорегионов» (с. 372), а малороссийская элита, считая себя «одним из главных “акционеров” империи», настаивала на сохранении национальной идентичности (там же). Особенно интересны сведения о родственных и дружеских связях представителей интеллектуальных элит на внутрирегиональном и межрегиональном уровнях.

В шестой главе («Власть светская и власть духовная») рассматриваются иерархические отношения между светской и духовной властью, при этом выдерживается принцип параллельного повествования. «Британский» раздел посвящен королю Якову I Стюарту, а конкретнее, «восприятию королевской власти в качестве сакральной, патернализму и контрактуализму» (с. 376). Деятельность этой исторической фигуры характеризовалась в историографии амбивалентно, поэтому важны приведенные А.А. Паламарчук сведения о научных изданиях трудов Якова I и его парламентских выступлениях.

В «российских» разделах конфликт «священства и царства» и концепция «Москва — Третий Рим» интерпретируются в связи с появлением в России второй половины XVII в. концепции «византийского наследия». Эти идеи проанализированы И.А. Никулиным на материале сочинений владыки Игнатия (Римского-Корсакова), дискуссии на Большом Московском соборе, полемических сочинений Никона. Взгляды малороссийского духовенства отличались от взглядов великорусского епископата. Так, для Феофана Прокоповича, идеолога эпохи, «всяк законный государь в государстве своем есть воистину епископ епископов» (с. 403). Ориентация на секуляризацию привела к тому, что Петр стал опираться на выходцев из Киево-Могилянской академии. Именно позиция, а не «бóльшая образованность» и «хитрость» стала основной причиной карьерного роста Феофана.

А.И. Попович включает полемику о старообрядческих «гарях» в историю «проникновения мученического дискурса в светские дела» (с. 412). Описания семантических сдвигов понятий, связанных с идеей жертвенности, важны для истории русской литературы.

С. Тейлор и В.В. Высокова освещают роль Б. Хоудли, епископа из местечка Бангор, богослова и политического теоретика, в споре об отношениях церкви и государства. Его проповеди анализируются в контексте истории «Акта о присяге» и Бангорианского спора об основах правления в Англии. После Бангорианской контроверзы вопросы веры «перемещаются в сферу частной жизни английского общества» (с. 40). Возникающие параллели между дискурсами десакрализации государства в Британии и России эксплицированы нечетко, что мешает понять место этого сюжета в структуре монографии.

В седьмой главе («“Левиафан” и рождение регулярного государства») идеи британских мыслителей и богословов (Т. Гоббса и Т. Уайта) сопоставлены с высказываниями российских политиков (Андрея Курбского, Симеона Полоцкого и др.). Описана, на наш взгляд, самая интересная часть философско-политических размышлений Гоббса: обоснование его теории общественного договора, которая в марксистской парадигме подавалась в усеченном виде, без указания на безусловный до неоправданной жестокости (с. 435) примат государства над законом и безграничный этатизм. А.Б. Соколову удалось кратко и вместе с тем глубоко охарактеризовать «время седловины» (в терминологии немецкого историка Р. Козеллека) — долгий путь драматической идейно-политической борьбы, приведшей к рождению ряда современных политический понятий, центральным из которых стал «государственный интерес».

Раздел, посвященный ученому и богослову Т. Уайту, содержит информацию о его политико-философских работах, отрицающих божественное происхождение власти. Внимание к ним угасло после опубликования Уайтом (за четыре года до официального введения в стране протестантского исповедания!) памфлета «Основы подчинения» (1655), в котором содержалась аргументация в пользу религиозной толерантности к католицизму. А.Ю. Серегина напоминает о незаслуженно забытых достижениях Уайта-ученого и предлагает читателю прочтение памфлета, которое формирует новый взгляд на роль Т. Уайта в становлении концепции государства в Англии.

При переходе от рассуждений Гоббса и Уайта к полемике Курбского с Иваном Грозным бросается в глаза иной тип аргументации, нежели у английских интеллектуалов XVI в., хотя в обоих случаях рассматривается богоизбранность царя и законность противодействия правителю-тирану. Если в Англии обсуждение актуальных тем идет в плоскости фрейма власти правителя и легитимации рамок договора суверена с подданными, то в полемике князя и царя эти вопросы только затрагиваются. Полемика концентрируется на обсуждении совести, нравственных качеств христианина применительно к поведению и поступкам царя. А.И. Попович обращает особое внимание на публицистическое воплощение в посланиях идей жертвы и жертвенности в связи с антитезой внутренних убеждений и внешней преданности, смирения, героической смерти за отечество и мученической смерти. Факт многократного переписывания «Истории о великом князе Московском» Андрея Курбского в XVII—XVIII вв. доказывает, что интеллектуалы, обсуждая личные достоинства правителя, «все чаще ставили вопрос о собственном выборе и гражданской позиции» (с. 499—501). В описании идеи жертвенности, освещаемой в предыдущей главе, обозначена связь между православием, политическим мышлением и правом подчиненного на сопротивление. Было бы логично эксплицировать связь этих двух разделов и обозначить причины недостаточного внимания к другим лицам, также признававшим право на сопротивление тирании (Иосиф Волоцкий, Иван Пересветов, Стефан Яворский).

Тема сакральности власти Московского царства выявляется в барочных текстах Симеона Полоцкого. Хотя творчество Симеона Полоцкого детально описано лите-

ратуроведами, М.С. Киселевой удалось найти новый ракурс рассмотрения его текстов и биографии путем включения их в историю царского двора и — шире — в историю внешней и внутренней политики Алексея Михайловича, борьбы светской и духовной власти. Сакральность власти была описана в новых образах, привычных для европейского барокко, но прежде незнакомых молодому царю. Интересно охарактеризована роль Симеона Полоцкого в «оживлении слова в светском пространстве» через обращение к библейским сюжетам, связанным с властными отношениями (с. 530).

Описывая «регулярное государство» Петра Великого, Д.А. Редин показывает, что сочетание гуманитарной, естественно-научной, технической составляющих системы взглядов Петра привело его к отказу от созидания «священного царства» в пользу государства «всеобщего блага». Петровские законодательные акты 1718—1724 гг. рассматриваются как единый нарратив, свидетельствующий об иерархии реформ, проводимых в духе камерализма, и об их взаимодополняющем характере. Реформы требовали участия интеллектуалов, и «ментальное государство» «сумело интегрировать вокруг себя российские элиты на доброе столетие вперед» (с. 556).

Сомнительно утверждение, что до середины 1710-х гг. «царь и не ставил целью реформирование системы управления». Это противоречит фактам: 10 декабря 1711 г. царь издал регламент и учредил Кригс-комиссариат. Слишком однозначна оценка усвоения Петром западных наименований как «простой подражательности, экземплификации, выполнявшей роль своеобразной культурной “мимикрии”, смысл которой сводился к тому, чтобы быть “как в других странах”» (с. 545). Появление заимствований такого рода имело много причин, комментируемых лингвистами[2] и объясняемых, например, В.А. Томсиновым[3].

На наш взгляд, излишне публицистично интерпретируется состав библиотеки Петра I. Автор подчеркивает, что это было «рабочее книжное собрание», но вместе с тем придает особое значение отсутствию в нем сочинений Гоббса и Гроция (с. 535, 541). При отсутствии верифицируемой информации о том, какой была библиотека при Петре, невозможно считать отсутствие в ней чего-либо свидетельством взглядов ее владельца.

В восьмой главе («Сон разума рождает...») сопоставлены пенитенциарные системы двух стран. Финансовые аферы в Британии на рубеже XVII и XVIII вв. связываются с политикой меркантилизма, высокой концентрацией капиталов в стране, местом Англии «в цепи международной посреднической торговли и новыми финансовыми инструментами» (с. 265). В центре внимания В.В. Высоковой история Компании Южных морей и влияние финансистов на политическую конъюнктуру. В тексте показано несоответствие стереотипов оценки «кровавого кодекса» Британии (1688—1815) его практическому применению. С.А. Васильева и И.М. Эрлихсон знакомят читателей с малоизвестным в России «Руководством...» М. Далтона, в котором систематизированы сведения о возможных видах преступлений, и приводят доказательства постепенной гуманизации правовой системы Британии.

Борьба с организованной преступностью в петровскую эпоху (Д.А. Редин) и «пенитенциарный поворот» Екатерины II (С.А. Васильева, О.А. Тарасов) описаны в контексте истории уголовных преступлений в России. Некоторые архивные мате-

---

2 См.: *Биржакова Е.Э., Войнова Л.А., Кутина Л.Л.* Очерки по исторической лексикологии русского языка XVIII века. Л., 1972; *Sherwood P.M.* German Loanwords in Russian, 1700—1725: PhD Thesis. Manchester, 1969; *Гребінник Л.В.* Німецькі запозичення у російській мові. Київ, 2007; и др.

3 Законодательство Петра I. 1696—1725 годы / Сост., автор предисл. и вступ. ст. В.А. Томсинов. М., 2014. С. XVIII—XLVII.

риалы и прежде использовались историками, поэтому расхождения в интерпретации документов могли бы быть интересны читателю. Например, история Савватия Вахрушенка, произошедшая «в Самеровской волости Петербургской губернии»[4], уже была описана Е.В. Анисимовым[5] как проявление недовольства усилением гнета. Д.А. Редин же описывает эти события, произошедшие в «Чамеровской волости Ярославской провинции», как проявление бандитизма, хотя речь идет об одном и том же (с. 596)[6]. У читателя возникает ложное ощущение, что данные использованы впервые и не имеют альтернативной интерпретации.

Чрезвычайно интересно описание заимствований англо-американских систем наказания в европейских странах и в России. На основе анализа «Устава о тюрьмах» (1787) показано значение деятельности Екатерины II в этой сфере, когда исполнение наказаний стало иметь «не столько карательные, сколько исправительные цели» (с. 630).

В главе девятой («Общее благо и идея гражданственности») представлена картина интеллектуального поиска путей соединения «блага», образа жизни (личной и публичной) и интересов государства. М. Бинни и Ю.С. Шипицына дают содержательный очерк истории слова и понятия «республика» в английском языке. Английский вариант понятия «республика» (commonwealth) обозначал «политическую практику, которая имеет отношение к “общему благу”» (с. 633). На основе сопоставления «Краткой истории Московии» Дж. Мильтона и «О русской республике» Дж. Флетчера показано различное понимание «общего блага» этими авторами. Именно Мильтон создал образ России, который использовали впоследствии публицисты (с. 656).

Рассматривая целеполагания английского общества XVII в., А.В. Стогова описывает обоснование интеллектуалами целесообразности активной деятельности и отстраненной созерцательности. Название этого раздела выглядит несколько искусственно, поскольку понятия «vita activa» и «vita contemplativa» в первую очередь связаны с богословием, христианством и античным наследием[7], автор же сосредоточен на практиках раннего Нового времени.

М.А. Киселев характеризует «Гражданство» Симеона Полоцкого в контексте формирования концепции легализма. Анализ параллелей между «Гражданством» и «Пиром семи мудрецов» Плутарха выглядит вполне убедительно. Однако излишне категоричные суждения общего характера снижают ценность авторских размышлений. Пример тому — утверждение, что Симеон Полоцкий не знал греческого языка. Мера (не)знания языка кем-либо всегда субъективна, а что касается Симеона, то вопрос, насколько он знал греческий, изучается до сих пор[8]. Рассужде-

---

4 По челобитью Чамеровских волостей выборных мирских людей Савы и Федора Ивановых о неправеже с них за пустые деревни и дворы государевых податей // Доклады и приговоры, состоявшиеся в Правительствующем сенате в царствовании Петра Великого / Под ред. Н.Ф. Дубровина. СПб., 1892. Т. 5. С. 437.

5 *Анисимов Е.В.* Петр Великий: личность и реформы. СПб., 2008. С. 96.

6 Правильно: «Чамеровская волость Петербургской губернии». Деление на провинции было введено в 1719 г., то есть после описываемых событий.

7 См.: *Арендт Х.* Vita activa, или о деятельной жизни (1958) / Пер. с нем. и англ. В.В. Бибихина; под ред. Д.М. Носова. СПб., 2000; *Биркин М.Ю.* Представления о деятельной и созерцательной жизни: от Платона к христианской патристике // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 11 (20). С. 38—46; *Он же.* От гражданина к священнику: vita activa et contemplativa от Августина Блаженного до Исидора Севильского // Вестник древней истории. 2017. № 1 (77). С. 126—139.

8 См.: *Преображенская А.А.* Авторские изменения в библейском тексте: цитаты в проповедях Симеона Полоцкого // Slověne = Словѣне. 2018. № 7 (1). С. 115—147.

ния автора о словах *гражанство* и *гражданство* основаны на анализе двух статей из Словаря русского языка XI—XVII вв. Чтобы сказать о связи *гражданства* с греческим πολιτεία, было достаточно обратиться к «Старославянскому словарю»[9].

Концепция «идеального самодержавства» А.И. Остермана анализируется в главе с опорой на архивные материалы. А.С. Лысцова выражает дискуссионное мнение, что Остерману принадлежит идея ограничения всевластия: «В этой логике, например, нельзя было рассматривать Российскую империю как частное владение династии Романовых, где монарх мог распоряжаться как вотчинник. <…> Получалось, что отношения между государственной властью и народом в России строились на публично-правовых основаниях, в основе которых лежал договор между монархом и подданными». Такая интерпретация «не согласуется с концепцией, согласно которой российское самодержавие XVIII в., по формулировке Е.В. Анисимова, имело “право править без права”» (с. 702).

Формирование традиции защиты свободы слова в Британии эпохи Просвещения раскрывается Т.С. Сидоркиной на основе деятельности Юниуса (псевдоним Ф. Фрэнсиса; 1740—1818). Кроме исторического контекста основных сюжетов его публицистики, анализируются клише, используемые властью и журналистом. При всей аргументированности вывода о роли Юниуса в оформлении статуса прессы как «четвертой власти» не вполне понятно, имелись ли в это время другие журналисты, чье мнение было настолько же важно для британского общества.

Завершает главу история становления российской системы воспитания на примере Смольного института (автор Е.Е. Приказчикова). Выявляется отличие новой системы от прежней традиции, рассматриваются польза домашнего и общественного воспитания, наказания, подход к выбору учителей, социальная стратификация, цели образования. Автор считает, что «смолянки Екатерининской эпохи сыграли большую роль в гуманизации нравов общества» (с. 739).

Задача десятой главы («“Любовь к отечеству”, или Патриотизм») — описать историю конструирования национального прошлого в Британии и России. В.В. Высокова показывает, как в процессе складывания модели идентичности, соотнесенной с прошлым Британии, «“нация” притягивала к себе мифы и символы, обладающие потенциалом общего прошлого» (с. 749).

С.И. Маловичко освещает дискуссию Г.Ф. Миллера и М.В. Ломоносова как конфликт разных типов отношения к историописанию: научного и публицистического. Ломоносов «полагался не на принцип достоверности, базирующийся на “критике текста”», он исходил из «полезности» любых источников для создания положительного образа прошлого и ради этой цели избегал «хулительства» (с. 775—776). Миллер же использовал научные методы современной ему историографии. Образ Ломоносова-ученого постоянно оказывается в поле внимания историков, филологов, публицистов, когда в обществе актуализируется тема противостояния России и Запада. В зависимости от желания доказать превосходство российской науки или, наоборот, ее вторичность по отношению к европейской традиции Ломоносова характеризуют либо как самородка, подвергавшегося нападкам «иностранных академиков», либо как самоучку, незаслуженно возвысившегося благодаря своему характеру, верноподданническим идеям и склонности к компиляциям. При этом обе характеристики являются идеологически ангажированными.

В монографии описаны различия между российскими и британскими текстами патриотической тематики. В Англии слово «патриот» в значении «земляк», «соотечественник» появилось в конце XVI в. и было связано в первую очередь

9 Старославянский словарь (по рукописям X—XI веков) / Под ред. Р.М. Цейтлин, Р. Вечерки и Э. Благовой. М., 1994.

с представлением о главной миссии патриотов — быть «хранителями свободы» (с. 789). В XVIII в. понятие патриотизма приобрело нравственно-этическое содержание, и в ходе формирования единого британского государства возникла дискуссия о «мнимом» и «истинном» патриотизме (автор Т.А. Косых). «Интерпретации патриотизма были неоднозначны и зависели от политической позиции, которую занимал тот или иной интеллектуал» (с. 802).

Для российских же текстов основой являются «патриотические идеалы высшего сословия <…> в духе монархического патриотизма» (с. 804). На этом фоне уникальны идеи инока Дамаскина (Дмитрия Семенова-Руднева), религиозного просветителя, связывающего понятия «патриотизм» и «человеколюбие» и разграничивающего любовь к Отечеству «непросвещенную» и «с благоразумием каждого просвещенного человека согласнейшую» (автор Л.П. Репина).

Сопоставление взглядов Дамаскина и валлийского священника и мыслителя Ричарда Прайса позволяет увидеть, что «космополитизм» Прайса и идея «всеобщего дружелюбия» Дамаскина имеют общую гуманистическую основу. С одной стороны, понятен выбор материала автором раздела: действительно, проповеди Дамаскина иллюстрируют новый подход к теме патриотизма в России (особенно в сравнении с концепцией М.В. Ломоносова). Однако возникает вопрос, как соотносятся идеи Дамаскина с идеями его современников. Ведь раздел называется «Образы патриота в России и Британии XVIII века», следовательно, от него ожидаешь общей информации о том, когда и кто в России обсуждал понятия «патриотизм» и «антипатриотический», но этой информации мы не находим. Между тем в России того периода слова «патриот» и «патриотизм» употреблялись в разных значениях (патриот — человек, любящий не только Отечество, но и, например, свое учреждение). В «Рассуждениях о национальном любочестии» (1785) Д.И. Фонвизин говорит об истинном и ложном патриотизме («антипатриотах»), и неизвестно, есть ли связь между этим фактом и идеями английских интеллектуалов, или же это случайное совпадение с идеями, высказанными в зарубежных дискуссиях.

Завершается монография одиннадцатой главой («Воспитание нравов: пороки и добродетели»). Картина пороков и добродетелей российского общества дается на основе церковных проповедей XVII в., поскольку именно этот жанр предполагал широкий охват адресной аудитории (автор Л.С. Соболева). Анализируются изменения, произошедшие в отношении к богатству и бедности, нищелюбию и милосердию, нищенству как спасению. При Петре I традиционная тема богатства и бедности, основанная на евангельских притчах, приобретает новые аспекты: праведного/неправедного богатства, добровольной/недобровольной нищеты, возможности сочетания богатства/бедности с добродетелью, отрицания благодати нищенства. Наблюдения автора опираются на опубликованные тексты Симеона Полоцкого, Кирилла Транквиллиона, Евфимия Чудовского и на менее известный рукописный сборник последней трети XVII в. «Статир», состоящий из 156 проповедей, двадцать из которых посвящены бедности и богатству.

Особое внимание уделяется неизвестным проповедям «Статира» против пьянства, формирующим нормы поведения во время праздников. В празднованиях соединялись христианский смысл (нравственное преображение) и дохристианские традиции («гулящее» поведение), церковь же стремилась «удержать человека в рамках поиска радости в вере» (с. 849). Л.С. Соболева показывает, что ужесточение правил поведения и «монополизация церковью своих прав» в XVI—XVII вв. получали обоснование в проповедях. Сфокусированность проповедника на описании грехов — свидетельство их распространенности в обществе. Трудно согласиться с мнением, что проявление в проповедях личного начала свойственно именно барочной культуре (с. 850). Личное начало проявлялось в них и до эпохи барокко.

В монографии говорится о необходимости изучать институт брака на основе архивных письменных источников, которые слабо востребованы[10] из-за ложного представления об их каноничности и малой информативности (с. 868). Обращение к ним позволит исследовать историю изменений христианской составляющей брачного института. Неожиданно прозвучала мысль о проявлениях женского начала в браке, о самостоятельности и признаваемой проповедником независимости женщины, о ее активном участии в жизни общества. Традиция мыслить женщину как социально беспомощное существо не соответствует концепции проповедей «Статира».

«Британские» разделы этой главы (автор К.А. Созинова) освещают концепции заключения брака в Англии. Сопоставление церковной и светской традиций позволяет увидеть напряженность спора о том, что является главной целью брака (рождение потомства или поддержка и взаимовыручка). Автор на разнообразном материале исследует различия взглядов англикан, пуритан и католиков.

Несколько затянутым, на наш взгляд, выглядит раздел «Описание чтения как образовательной практики английской леди XVIII века». Представленный тут материал значительно шире, чем предполагает название. Скрупулезная работа с рекомендательными списками произведений позволяет автору прийти к ценным выводам относительно тематических и жанровых предпочтений и ограничений, касающихся круга чтения девушек и молодых людей: серьезные расхождения касались изучения языков, натурфилософии, художественной литературы. Все это интересно не только историкам, но и специалистам по детской литературе и диахронической психологии.

Досадно, что не упомянута Э. Элстоб, первая в Британии женщина-медиевист, своей биографией уничтожающая все стереотипы представлений об «английской леди». Элстоб полемизировала с видными интеллектуалами своего времени: Свифтом, Гилдоном, Брайтлэндом, а также с автором «Трактата о чтении классики и выработке правильного стиля» Г. Фелтоном (1713), была связана с «оксфордскими саксонистами»[11], которые также не упомянуты в монографии.

Благодаря дискурсивному подходу к материалу монография дает неожиданный мнемонический эффект: ткань сложных исторических событий, их узор, где-то совпадающий, где-то контрастный, а также философская и фактологическая панорама прекрасно запоминаются даже недостаточно эрудированному в историческом плане читателю. Как мы уже отмечали, параллелизм как принцип подхода к материалу превращается в принцип создания композиции, поэтому даже известные факты воспринимаются в свете истории идей и понятий по-новому.

У каждого автора свой стиль, что делает чтение увлекательным, позволяет почувствовать научный темперамент и уровень «личного присутствия» исследователя, допускаемый различными профессиональными сообществами, увидеть способы обобщения, принятые среди гуманитариев с разной цеховой принадлежностью.

Включенность книги в общенаучный контекст заставляет обратить внимание на применяемые авторами методы исследования.

---

10 См. редкие исключения: *Самоделова Е.А.* Описания древнерусской свадьбы как первоисточник научных знаний о русском свадебном обряде // Герменевтика древнерусской литературы. М., 2005. Вып. 12. С. 797—816; *Martin R.* A bride for the Tsar. Bride-shows and marriage politics in early modern Russia. Illinois, 2012.

11 См.: *Германова Н.Н.* Элизабет Элстоб против Джонатана Свифта: Спор о древних и новых и изучение древнеанглийского языка в Великобритании XVIII века // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. № 2. С. 21—27.

В монографии приводятся статистические сведения, что весьма распространено в гуманитарных науках. Однако точность этих данных сомнительна. Так, говорится, что «согласно спискам рекрутов, среди крестьян центральных губерний умели читать 0,6—1,1%» (с. 51). Даже если это правда, неясно, каким образом подмножество «рекруты» соотнесено с подмножеством «крестьяне».

В тексте часто встречаются общие сравнительные характеристики («больше», «меньше», «в основном»), но они не вполне корректны математически. Например, утверждение, что крестьянство являлось «главным <…> источником формирования криминальной среды» (с. 608), достоверно лишь в том случае, если известны отношения между подмножествами *крестьяне/крестьяне-преступники* и *некрестьяне/некрестьяне-преступники*. Да и могла ли другая социальная группа стать «главным источником», если основное население страны — крестьяне? Отсутствие достоверных количественных данных не дает возможности строить предположения и включать в суждения оценочный компонент. Уровень приблизительности формулировок типа «в 5—10 раз выше» (с. 52) заставляет считать их образными выражениями, а не статистическими данными.

В свете идеи показать роль интеллектуалов в становлении нового мышления, национально-государственной идентичности и имперского дискурса имело смысл обратиться к теории и истории формирования элит. В монографии упоминаются правящая, аристократическая, национальная, интеллектуальная и другие элиты, но трудно понять, каково было их соотношение. В эпоху перемен принадлежность к элите (любой, включая литературную, научную, военную, промышленную, финансовую) могла быть и опасной, и непостоянной. Кроме того, принадлежность к правящей элите не всегда означала включенность в интеллектуальную. Например, представителем какой элиты являлся А.Д. Меншиков?

В монографии не упомянуты некоторые важные исследования этого периода. В частности, книга Г. Гамбурга, также написанная в русле идей интеллектуальной истории[12]. Ученому принадлежат наблюдения, касающиеся политической истории и понятий веры и разума. Он анализирует суждения Феофана Прокоповича в пользу интеграции церкви в государственного управления и прослеживает линии преемственности с начала XVI в. до конца правления Павла I в 1801 г., то есть не считает Петровскую эпоху границей между периодами.

Разделы, посвященные литературе того времени, содержат много замечаний о польско-русских связях, но нет упоминаний работ С.И. Николаева[13], содержащих богатый материал о связях между русской литературой и книжной культурой Польши.

Не включены в библиографию труды Е.М. Юхименко, которые стоило принять во внимание при описании уровня образования и культуры на Русском Севере, где было сильно влияние старообрядцев (например, Выговской Поморской пустыни)[14]. Почти не говорится о Вологде и Великом Новгороде как о культурно-образовательных центрах, что создает некоторую диспропорцию при описании культурного пространства регионов Российской империи.

В монографии отмечено явное возрастание «роли слова и литературно одаренных мастеров, способных генерировать идеи в меняющемся мире» (с. 7). На этом

12 *Hamburg G.M.* Russia's Path toward Enlightenment: Faith, Politics, and Reason, 1500—1810. New Haven, 2016.

13 *Николаев С.И.* Литературная культура Петровской эпохи. СПб., 1996; *Nikołajew S.* Poezja a dyplomacja: Kartka z dziejów działalności translatorskiej Urzędu Poselskiego w Moskwie w XVII wieku. Warszawa, 2003.

14 *Юхименко Е.М.* Выговская старообрядческая пустынь: духовная жизнь и литература: В 2 т. М., 2002.

фоне странным кажется отсутствие обращений к материалам Национального корпуса русского языка (НКРЯ), который включает в себя тексты XVIII в. При поиске семантических пар НКРЯ незаменим, поскольку имеет в своем составе параллельный корпус. Например, по ключевым словам можно найти авторов, пользующихся определенными понятиями, и оценочные суждения, отражающие отношение к этим понятиям в обществе, увидеть разброс сочетаемости изучаемого слова. Не использованы при анализе понятий Словарь русского языка XVIII века и словари, созданные в XVIII в.[15]

Наконец, от внимания авторов ускользнула очень важная область: в XVII—XVIII вв. в России и в Британии как самостоятельная наука интенсивно развивается знание о языке, происходит обновление отношения к систематизации сведений о языках и о структуре языка, к преподаванию поэтики, риторики и логики. Названные новые сферы являлись показателями единства процессов освоения новой научной парадигмы. Это особенно важно в связи с тем, что на обе традиции оказала серьезное влияние Грамматика Пор-Рояля (1660), а последствия этого влияния определили и направление поиска различий между языками, и кажущиеся сейчас наивными попытки создать иерархию языков мира, и первые шаги в сфере типологических исследований. Первые опыты кодифицирования и нормирования языка также являются частью сотрудничества интеллектуалов с властью и элементом государственного регламентирования культурной и языковой среды в обеих странах[16]. Российские интеллектуалы пытаются определиться с названиями для церковнославянского и других славянских языков и выявить различия между ними, что имеет прямое отношение к проблеме национальной и государственной идентичности.

В это же время происходит разрыв между научным и прикладным отношением к языку. В связи с этим стоило упомянуть Стефана Яворского, братьев Лихудов, Феофана Прокоповича, повлиявших на отношение к публичному слову. Умение публично выступать в XVIII в. играло важную роль для каждого желающего приблизиться к власти и приобрести социальный вес.

В России знали «Лекции по риторике» профессора Эдинбургского университета Х. Блэра, перевод которых вышел всего через восемь лет после англоязычного издания[17], и это тоже отражает общность образовательных дискурсов двух стран, как и известные в обеих странах латиноязычные риторики и грамматики. Необходимо было обратить внимание и на общий для Британии и России интерес к «спору древних и новых», начатый Французской академией наук и имевший про-

---

15 Словарь русского языка XVIII века / Гл. ред. Ю.С. Сорокин. Л., 1984— ; *Поликарпов Ф.* Лексикон треязычный. М., 1704; *Брюс Я.В.* Книга лексикон, или Собрание речей по алфавиту с российского на голландский язык. СПб., 1717; *Полетика Г.А.* Словарь на шести языках. СПб., 1763; Словарь Академии Российской. СПб., 1789—1794; и др.

16 См.: *Guermanova N.* Prescriptive Grammar and the Rationalist Cultural Model of Standardisation // Standardising English. Norms and Margins in the History of the English Language / Ed. by L. Pillière, W. Andrieu, V. Kerfelec, D. Lewis. Cambridge, 2018. P. 43—64; *Германова Н.Н.* История нормирования английского языка. Лингвокультурные основания британской нормативной грамматики. М., 2014; *Она же.* На подступах к типологической классификации языков: Г. Жирар, Н. Бозе, А. Смит // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2020. Вып. 4. С. 9—20.

17 См.: Опыт риторики, сокращенный большею частию из наставлений доктором Блером в сей науке преподаваемых. С английского языка на российский преложен А.К. и В.С. СПб., 1791; *Blair H.* Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. Dublin, 1783.

должение в разных странах в связи с региональными литературно-эстетическими особенностями.

В России, как и в Британии, влияние латиноязычной традиции на лингвистическую терминологию сосуществует с изобретением и поиском собственных терминологических эквивалентов. В этот период намечается разрыв между российской и европейской лингвистической терминологией, который будет увеличиваться на протяжении двух последующих веков.

«Лингвистический поворот» в исторической науке действительно произошел, но не привел к использованию методов современной лингвистики. Вспоминая историю формирования нового подхода к историческому источнику, имеет смысл учесть, что эпоха напряженных дискуссий о лингвистическом повороте — 1980—1990 гг.[18] Содержание этих дискуссий соответствовало современному им уровню развития лингвистики и отражало интерес историков к новым для того времени направлениям: лингвистике текста, интерпретационизму, функционализму, теории речевого воздействия и др.

За последние двадцать лет лингвистика шагнула вперед на основе корпусного подхода, совершенствования способов верификации выводов, разработки понятия репрезентативности материала. Как бы ни были прекрасны Покок[19] и Уайт, они были представителями своего времени, когда топовыми в лингвистике были теория речевых актов, семантика, логический анализ языка. Можно было бы признать, что лингвистический поворот — вчерашний день, если бы не возможности, которая дает историкам современная лингвистика. Если же считать лингвистический поворот не фактом истории, а процессом, то, вероятно, стоит заимствовать у лингвистов современные методы анализа языковых единиц, значимых для интерпретации исторических источников.

Интеллектуальная история — научный проект, «по ряду важных параметров заменяющий и продолжающий сегодня семиотику культуры»[20]. Жизнеспособность этого проекта в контексте разделения филологии на лингвистику и литературоведение будет во многом зависеть от восприимчивости ученых к тому, что происходит в современной лингвистике, которой тоже полезен диалог с историей.

Завершая рецензию, отметим, что книга не только представляет собой глубокое научное исследование эпохи перемен, но и заключает в себе идею бессмысленности публицистических дискуссий про «у нас» и «у них». Она интересна и специалистам, и любому читателю, желающему разобраться в том, как в «культуре духа» и «культуре разума» воплощаются национальные и региональные особенности, общее и индивидуальное.

---

18 См.: *Chartier R.* Text, Symbols and Frenchness // Journal of Modern History. 1985. № 57. P. 682—695; *Cohen S.* The Linguistic Turn: The Absent Text of Educational Historiography // American Studies in Education. 1991. № 2. P. 237—248; *Eley G.* De l'histoire sociale au "tournant linguistique" dans l'historiographie anglo-americaine des années 1980 // Genèses. Sciences Sociales et histoire. 1992. № 7. P. 163—193, etc.

19 См.: *Павлов А.* Приключения метода: Кембриджская школа (политической мысли) в контекстах // Логос. 2018. № 4. С. 261—302.

20 *Зенкин С.* Семиотика культуры и интеллектуальная история // Новое литературное обозрение. 2022. № 6. С. 276.

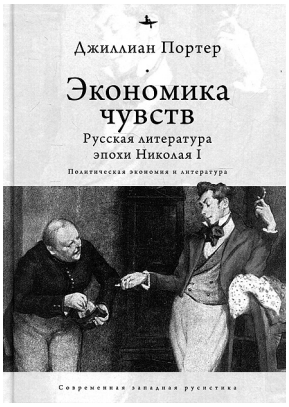
Михаил Макеев

Эмоции, деньги и литература в «эпоху застоя»

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_366

Портер Дж. Экономика чувств: русская литература эпохи Николая I: (Политическая экономия и литература) / Пер. с англ. О. Поборцевой.

СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2021. — 255 с. — 500 экз. — (Современная западная русистика).



Книга профессора Университета Колорадо в Боулдере, вышедшая на английском в 2017 г.[1], принадлежит к числу сочинений, авторы которых стремятся быть на переднем крае современных гуманитарных исследований. Во введении названы два научных направления, синтезированные в работе, и оба они, несомненно, принадлежат к наиболее актуальным. Это новая экономическая критика, достаточно давно исследующая разнообразные взаимоотношения между экономикой и литературой[2], и история эмоций, представляющая область чувств как исторически эволюционирующую[3]. Такой синтез уже встречался в работах, относимых к той же новой экономической критике: сам автор ссылается, в частности, на влиятельную монографию Кэтрин Галлахер «Телесная экономика (экономика тела)»[4], в которой показано, как экономические условия определяют структуру эмоциональной жизни человека. Портер дополняет его исследованиями на стыке лингвистики и культурологии, посвященными «истории идей, понятий и слов» (с. 12), В.В. Виноградова, В.М. Живова и М. Козеллека, позволяющими описывать структуры эмоций через обозначающие их понятия.

Такие понятия и являются основным предметом наблюдения в рецензируемой работе. Литературный и прежде всего нарративный текст, как полагает Портер, вводя эти понятия в свою игру, обозначая с их помощью мотивы поступков героев и описывая психологию персонажей, отражает либо устойчивое состояние того комплекса, который обозначают понятия, либо трансформацию (в том числе труд-

1 *Porter J.* Economies of Feeling: Russian Literature under Nicholas I. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2017.

2 См.: The New Economic Criticism / Ed. by M. Woodmansee and M. Osteen. N.Y.: Routledge, 1999.

3 Содержательный концептуальный обзор таких концепций дан в: *Виницкий И.* Заговор чувств, или Русская история на эмоциональном повороте // Новое литературное обозрение. 2012. № 117. С. 441—460.

4 *Gallagher C.* The Body Economic: Life, Death, and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2008. См. также: *Gagnier R.* The Insatiability of Human Wants: Economics and Aesthetics in Market Society. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

ную), которую они претерпевают (не только изменение их содержания, но и изменение их ценности, престижа, «культурного значения»). Автора в первую очередь привлекает второе, именно этим вызван выбор хронологических рамок исследования: время правления Николая I. Эта эпоха, вместившая как минимум три разных периода в истории русской литературы и культуры (1830-е гг., «замечательное десятилетие» и «мрачное семилетие»), с точки зрения заявленного Портер подхода действительно может рассматриваться как целостное явление. Это эпоха экономического застоя (и в лучшем случае половинчатых реформ) и реакции, которая представляла собой попытку остановить деградацию феодально-сословного государственного строя и крепостнической экономики и одновременно затормозить уже подспудно развивающийся и объективно необходимый процесс общественно-экономической трансформации. В рамках подхода Портер можно описать николаевское время как эпоху борьбы правительства и значительной части общества не только против самого этого процесса, но и против тех эмоций, страстей, желаний, которые им вызваны.

То, что было несомненно вредным для российского общества и государства, топчущегося на месте, отстающего в конкуренции с динамически развивающимися экономиками (поражение России от европейских держав, которое она потерпела в Восточной войне, как хорошо известно, стало закономерным итогом николаевского правления), как показывает Портер, было продуктивным для русской литературы. Сама «нестабильность», внутренняя противоречивость, неясность «культурного статуса», присущая в такую эпоху многим эмоциональным понятиям, выражающим либо «опасные», нежелательные новые, либо деградирующие, уходящие в прошлое эмоциональные структуры, становится для русских писателей средством для создания нестандартных сюжетов, сложных психологических портретов, загадочных характеров и происшествий, давая возможность экспериментировать с рождающимся в это время реализмом, который сам многими воспринимался как «чуждое», подрывное направление в искусстве.

В центре *первой главы* (едва ли не самой удачной в книге) «эмоциональное понятие» «амбиция». Оно существовало в русской культуре, конечно, давно, ассоциируясь с сословной гордостью, чувством собственного достоинства, и вело к повышенной эмоциональной реакции в случае ее «ущемления». В Николаевскую эпоху, как показывает Портер, в Россию приходит благодаря каналам культурного трансфера, которые николаевский режим никогда не мог окончательно перекрыть, новое «западное» значение этого понятия, определяемое автором как «страсть, направленная к движению вверх по социальной или экономической лестнице». Однако если в уверенно движущейся к капиталистическому строю Франции (откуда эта новая амбиция происходит, как считает автор) такое значение к этому времени «нормализовалось», из обозначения порока или душевной болезни трансформировалось в скорее положительное свойство, заслуживающее уважения, то в сопротивляющейся буржуазным (в том числе идеологическим) влияниям Запада феодально-крепостнической России и эта новая амбиция воспринимается далеко не однозначно. Три выбранных Портер текста показывают три отношения к новой эмоции, порождающие разные нарративы, каждый из которых отклоняется от реализма. Рассказ Булгарина «Три листка из дома сумасшедших» представляет здесь то, что автор обозначает как проправительственную точку зрения на амбицию как на патологию, опасную и для самого подверженного ей человека, и для государства, которую, однако, нельзя полностью игнорировать. Инструментом, дающим амбиции место в современной жизни, легитимирующим стремление «движения вверх» и одновременно вводящим его в допустимые рамки, лишая его характера угрожающего самой этой иерархии «эксцесса», является Табель о рангах. Однако,

как стремится показать Портер, и лоялистский дискурс не может не отразить кроющееся в системе противоречие — Табель о рангах, притворяясь универсальным регламентом, вводящим одинаковые для всех правила размеренного продвижения по службе, не мешает тому, что какие-то карьеры делаются стремительно.

Это противоречие, остающееся скрытым у Булгарина, в «Записках сумасшедшего» выступает как источник центрального конфликта. В гоголевской повести Портер видит амбивалентное представление амбиции, которая «предстает ни полностью нормальной, ни очевидно патологической» (с. 68). Эта амбивалентность является следствием несовместимости российского и европейского дискурсов об амбиции, одновременно представленных в булгаринской «Северной пчеле», из которой Поприщин вычитывает новости об испанских (европейских) событиях, «немыслимые» с точки зрения российского порядка престолонаследования («донна» становится королевой) и тем не менее реальные, действительно происходящие в Испании. Эта несовместимость производит разрушительное воздействие на психику мелкого чиновника именно потому, что в его собственном сознании существует конфликт между противоположными отношениями к амбиции: он и обуреваем амбициями, и в то же время осуждает их в других, и верит в незыблемость государственной системы, и ощущает ее «призрачность». Сошедший с ума Поприщин в финале оказывается между Россией и Европой, в «невозможном месте», символизируемом сумасшедшим домом.

Если у Гоголя конфликт между легитимной на Западе и табуированной в России амбицией ведет к сумасшествию, то в «Двойнике» Достоевского отрицание своих амбиций, сокрытие их от себя за маской борьбы за собственное достоинство (как бы попытка подмены) порождает двойника главного героя — «менее стыдливое и более успешное в своей амбиции alter ego Голядкина» (с. 81).

Если в первой главе рассматривается понятие «импортированное», заимствованное, то во *второй* в центре внимания находится позиционировавшееся как исконно русское, национальное, противопоставляемое западному приобретательству понятие «гостеприимство» (и связанные с ним «щедрость», «хлебосольство», «бескорыстие» и пр.).

Портер исходит из того, что это гостеприимство на самом деле представляет собой «результат соприкосновения отечественных и иностранных форм щедрости, власти и коммерции» (с. 102). Проявляющаяся в «гостеприимстве» российского помещика «русская натура» есть следствие, с одной стороны, зависимости от даров высшей власти, наделяющей его сословие разнообразными благами, главные из которых — земля и крепостные крестьяне, с другой — паразитирования на бесплатном крепостном труде. Дворяне, говоря попросту, дарят то, что им самим досталось даром. В Николаевскую эпоху эта система вступила в период экономического и морального загнивания и вместе с тем понятие «гостеприимство» и связанный с ним эмоциональный комплекс начинали восприниматься как что-то безвозвратно утрачиваемое «русским человеком». Одновременно под натиском новых отношений начала обнажаться фальшивая природа такого гостеприимства. И в этом случае нарративные тексты оказываются лучшими выразителями подобных процессов. В произведениях Гоголя, главного «героя» второй главы, гостеприимство обнаруживает свою связь с «ужасным» («Вечера на хуторе близ Диканьки»), «раболепством» («Старосветские помещики») и «отвратительным» («Мертвые души»).

Четвертая глава посвящена «скупости» как понятию абсолютному, вневременному, воплотившемуся в столь же «общечеловеческом» литературном архетипе Скупого, описываемого Портер как едва ли не наиболее устойчивый в европейской литературе. И этот тип, точнее, связанный с ним эмоциональный комплекс начинает разрушаться в капиталистическую эпоху, в которой скупость теряет экономи-

ческий смысл, начинает противоречить интересам самого скупца. Гибель этого самого устойчивого типа, по мнению Портер, фактически означает окончательное крушение «системы типов» как таковой, уступающей место сложному реалистическому изображению человека. В русской литературе этот процесс представлен тремя текстами, написанными в разные периоды Николаевской эпохи. В пушкинском «Скупом рыцаре» Портер видит литературную игру с типом, который утрачивает аллегоричность, ясно понимаемое значение, но не приобретает нового, обнаруживая пустоту, зияние, не наполненное смыслом. Гоголевский Плюшкин воплощает не желание иметь конкретный предмет или деньги, но страсть к накапливанию в чистом виде, страсть, не способную сориентироваться в мире новых материальных ценностей: Плюшкин копит не то, что имеет смысл накапливать, что имеет способность к сохранению и даже увеличению своей стоимости (то есть деньги), а вещи, теряющие со временем ценность. Наконец, в рассказе Достоевского «Господин Прохарчин» попытки отнести главного героя к типу скупца наталкиваются на как будто специально противоречащие таким попыткам детали: традиционное для сюжетов о скупцах разоблачение их тайны здесь травестируется — деньги находятся не в сундуке, а в тюфяке (и непонятно, как туда попали), среди них находятся и монеты, сохранившие ценность, и давно превратившиеся в бесполезную вещь и потому ставящие под вопрос смысл «собирательства», которому предавался Прохарчин. Сам принцип типизации, желание уложить человека в прокрустово ложе клише, увидеть его как воплощение устойчивого типа уподобляется насмешке и даже прямому насилию над ним.

Пропущенная в нашем изложении *третья глава* в книге Портер стоит особняком. Мы не увидели здесь ни истории эмоций, ни истории понятий. Она возвращает читателя к «Двойнику» Достоевского и развивает типичные для новой экономической критики мотивы: влияние процессов, связанных с деньгами (инфляции, фальшивомонетничества, обмена денежных знаков, финансовых кризисов и т.д.), на восприятие реальности, на писательское воображение (лучшие образцы анализа таких взаимодействий дают работы Марка Шелла и Жана-Жозефа Гу[5]). Утрата (вызванная инфляцией и изобилием подделок) деньгами твердой, привычной покупательной способности в конечном счете подрывает уверенность в устойчивости связи между означающим и означаемым, лежащую, как полагает Портер, в основе реализма, и (как и «амбиция» в первой главе) легитимирует появление «нереалистического» двойника Голядкина, воплощающего размытость границы между подлинником и фальшивкой, реальным предметом и его «подобием».

Скажем в заключение, что судить о степени научной новизны работы Портер довольно трудно. Мы не решимся утверждать, что в море литературоведческих книг и статей, написанных обо всех упомянутых произведениях (за исключением разве что рассказа Булгарина), интерпретации которых предложены в книге Портер, не найдется наблюдений, подобных тем, что сделаны американским профессором. Главная мысль второй главы выглядит до боли знакомой, хотя и высказанной другими словами, — представления о Гоголе как о разоблачителе паразитизма помещиков и обличителе крепостнических порядков пользуются авторитетом со времен статей Белинского. Тем не менее ни в коем случае нельзя говорить о том, что книга Портер не имеет никакого значения и не представляет интереса. В ней и подобной ей работах ценность имеет новый взгляд на объект, выстроенная ори-

5 *Shell M.* Money, Language, and Thought: Literary and Philosophic Economies from the Medieval to the Modern Era. Baltimore, Maryland: Johns Hopkins University Press, 1993; *Goux J.-J.* Symbolic Economies: After Marx and Freud. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

гинальная исследовательская оптика, освежающая наше восприятие классической русской литературы. Кроме того, книга написана квалифицированным ученым, отлично ориентирующимся в современной гуманитарной науке, и одновременно вдумчивым и наблюдательным читателем, умеющим находить разумное соотношение между авангардными концепциями и вечными задачами науки о литературе. Все это позволяет нам рекомендовать «Экономику чувств» вниманию не только простого интеллигентного читателя, ищущего нового взгляда, нового прочтения приевшейся классики, но и узким специалистам по Гоголю и Достоевскому.

А. И. Рейтблат

Старое как новое

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_371

Волошина С.М. Власть и журналистика: Николай I, Андрей Краевский и другие.

М.: Дело, 2022. — 663 с. — 700 экз.

В рекламном анонсе на суперобложке рецензируемой монографии известный литературовед пишет, что «эта книга будет интересна и специалисту, и просто любознательному читателю. Первому — потому что она предлагает оригинальную концепцию истории русской журналистики и вводит в оборот множество малоизвестных и неизвестных (в частности, архивных) материалов. Второму — потому что книга написана живо, увлекательно и остроумно, содержит множество драматических (часто трагикомических) эпизодов и ярких характеристик». Обсуждать, что в книге будет интересно «любознательному читателю», в научном журнале мы не будем, так как все зависит от исходного уровня знаний читателя, да к тому же мало к кому из таких читателей при небольшом тираже и дороговизне она попадет. А вот вывод о ценности книги для специалиста обсудим.



Прежде всего, о «множестве малоизвестных и неизвестных (в частности, архивных) материалов». Первое, что поражает при чтении, — это масса огромных цитат. По нашей оценке, на их долю приходится около половины объема книги. И добро бы цитировались малоизвестные и неизвестные тексты. Но нет, обильно приводятся фрагменты таких хрестоматийных для исследователя этой эпохи материалов, как дневник цензора А.В. Никитенко, воспоминания И.И. Панаева, Д.В. Григоровича и П.В. Анненкова, статьи и письма В.Г. Белинского, обзор В.В. Стасова «Цензура в царствование императора Николая», печатавшийся в 1901—1904 гг. в «Русской старине», книги Н.П. Барсукова «Жизнь и труды М.П. Погодина» (1888—1910), М.К. Лемке «Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия» (1904) и «Николаевские жандармы и литература 1826—1855 г.» (1908), сборники документов «Россия под надзором: отчеты III отделения 1827—1869» (2006) и «Сборник постановлений и распоряжений по цензуре с 1720 по 1862 г.» (1862). Цитируются в гораздо меньшем числе и архивные документы, но это, скорее, если использовать выражение персонажа Василия Шукшина, «завлекалочки», то есть тексты, описывающие некоторые детали, но не сообщающие новые факты или опровергающие существующие взгляды на описываемые явления.

Однако, разумеется, не в материалах дело. И на известных фактах можно построить «оригинальную концепцию истории русской журналистики». В чем же заключается эта «оригинальная концепция»?

Книга состоит из двух достаточно слабо связанных частей. В первой описаны жизненный путь и деятельность известного журналиста А.А. Краевского в 1830—1840-х гг., во второй — ситуация, в которой существовала русская журналистика

в 1848—1854 гг. (в основном цензурная; в центре повествования Меншиковский и сменивший его Бутурлинский комитеты, надзиравшие не только за самой печатью, но и за цензурой). Вторая часть полностью повторяет то, что писали о «мрачном семилетии» предыдущие исследователи[1]. Речь идет об усилении правительственного контроля за печатью, особенно за периодикой; обращении особого внимания на издания, рассчитанные на средние и низовые социальные слои; предупреждении редакторов столичных газет и журналов о личной ответственности за направление их изданий; повышенном внимании к «Современнику» и особенно к «Отечественным запискам»; ссылке М.Е. Салтыкова; усилении контроля за ввозимыми в Россию иностранными изданиями. Все это более подробно, с многочисленными примерами и цитатами излагает Волошина. Интерес тут представляют лишь некоторые архивные документы, прежде всего часто цитируемый ценный источник — дневник М.А. Корфа, который добавляет новые штрихи и подробности к истории упомянутых комитетов.

Более интересна первая половина книги, где речь идет о Краевском. Это был талантливый литератор-предприниматель, который смог синтезировать опыт дворянской дилетантской журналистики (элитарность, фрондирование, привлечение авторов пушкинского круга), с одной стороны, и ориентированной на средние социальные слои профессиональной журналистики Греча, Булгарина и Сенковского (внимание к распространению изданий, четкость в выходе номеров, введение твердых гонорарных ставок, создание круга постоянных оплачиваемых сотрудников, стремление к энциклопедичности и удовлетворению запросов провинциальных читателей, рецензирование широкого круга выходящих книг) — с другой[2]. Он оставался на плаву очень долго и издавал ряд газет и журналов. Наибольшего внимания из них заслуживают «Отечественные записки», которым посвящена значительная часть рецензируемой книги, и газета «Голос» (1863—1883), являвшаяся официозом и негласно получавшая в течение ряда лет правительственную дотацию. На наш взгляд, точную характеристику ему дала историк журналистики В.Г. Чернуха, назвав его «человеком беспринципным, но опытным организатором, умело подбиравшим сотрудников в свои издания»[3].

«Оригинальная» концепция Волошиной в основном представляет собой повторение трактовки истории русской журналистики, которая существовала в дореволюционной либеральной и в советской историографии: авторы журналов и газет постоянно делали попытки расширить пределы дозволенного, желая писать о тех или иных социальных проблемах, а власть стремилась всячески контролировать печать на основе жесткой цензуры и репрессий (вплоть до закрытия неугодных

---

1 См., например, упомянутые книги Лемке, а также: *Нифонтов А.С.* Россия в 1848 году. М., 1949. С. 229—238; *Ruud Ch.A.* Fighting Words: Imperial Censorship and the Russian Press, 1804—1906. Toronto, 1982. С. 83—96.

2 См.: *Орлов Вл.* Литературно-журнальная деятельность А.А. Краевского (в тридцатые годы) // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Сер. филологич. наук. Вып. II. 1941. № 76. С. 22—56. В переработанном виде под названием «Молодой Краевский» статья переиздана в: *Он же.* Пути и судьбы. Л., 1971. С. 449—504. Эту содержательную статью пионерского характера, в которой на основе обширного (в том числе архивного) материала была впервые в научной литературе проанализирована деятельность Краевского, Волошина практически игнорирует, не упоминая во Введении среди работ о Краевском и лишь несколько раз ссылаясь на нее далее по частным поводам.

3 *Чернуха В.Г.* Правительственная политика в отношении печати. 60—70-е годы XIX века. Л., 1989. С. 106.

изданий)[4]. Волошина, по сути, воспроизводит эту интерпретационную рамку. Она пишет: «Если попытаться представить в самых общих чертах эволюцию взаимодействия власти и журналистики <…> с самого начала 1830-х до конца “мрачного семилетия”, — то эта эволюция сводится к ужесточению цензурных и иных административных мер в отношении печати» (с. 13). Однако вывод этот не совсем корректен. По данным весьма информативного справочника Н.М. Лисовского, за последние 10 лет правления Александра I (1816—1825) появилось 63 новых периодических издания, за первые 10 лет правления Николая I (1826—1835) таковых было 70, а за второе десятилетние (1836—1845) — 108. Только последнее десятилетие (1846—1855) было отмечено сокращением прироста (59 новых изданий)[5]. Николай инициировал создание в 1838 г. в каждой губернии газеты («Архангельские губернские ведомости», «Астраханские губернские ведомости» и т.д.), что существенно расширило сферу действия журналистики. Правительство тогда, как, впрочем, и гораздо позднее, понимало важность общественного мнения и стремилось направлять его (нередко имитируя) через прессу. Поэтому к официальным газетам («Московские ведомости», «Санкт-Петербургские ведомости», «Русский инвалид») и официозной «Северной пчеле» оно относилось положительно, так как они позволяли достичь этой цели. Николай I, не любивший «умствования» и весьма ценивший естественные, особенно имевшие прикладное значение науки, ничего не имел против таких изданий, как «Труды Общества русских врачей» (выходили с 1836 г.), «Журнал садоводства» (издавался с 1838 г.), «Русский земледелец» (выходил в 1838—1839 гг.), «Посредник: газета промышленности, хозяйства и реальных наук, издаваемая с высочайшего соизволения» (создана в 1840 г.) и т.п. Только литературные издания, отображавшие реальную русскую жизнь и затрагивавшие принятые в государстве и в обществе религиозные, политические, исторические и общежитейские представления, вызывали подозрительное отношение.

Корректировка старой схемы, осуществленная Волошиной, заключается в следующем. Прежние историки журналистики подразделяли русскую журналистику на прогрессивную (демократическую) и реакционную (охранительную, монархическую). Пушкин, декабристы, Белинский, Герцен и т.п. представляли первую, Булгарин, Катков, Суворин и т.п. — вторую. Согласно принятым представлениям между ними шла острая борьба, и задача состояла в том, чтобы квалифицировать издания и журналистов: кто «беленький», а кто «черненький». Самым страшным грехом признавалось сотрудничество с властью.

Волошина тоже исходит из подразделения на «беленьких» и «черненьких», но несколько меняет критерии. У нее «черненькие» — те, кто, по ее мнению, стремился только получить доход и развлечь читателя (Греч, Булгарин и Сенковский), а «беленькие» — те, кто полагал, что «публика достойна и более серьезного чтения — качественной художественной литературы, критики с “направлением” и “нонфикшена” для просвещения и образования» (с. 64), прежде всего круг «Отечественных записок» и «Современника».

При этом она признает, что «без тесного (во многом вынужденного, даже неизбежного) сотрудничества с властью ни одно периодическое издание [в николаевскую эпоху] не могло рассчитывать на сколько-нибудь продолжительное су-

---

4 См., например: *Скабичевский А.М.* Очерки истории русской цензуры (1700—1863 г.). СПб., 1892; *Энгельгардт Н.А.* Очерк истории русской цензуры в связи с развитием печати. (1703—1903). СПб., 1904; Очерки по истории русской журналистики и критики. Л., 1950—1965. Т. 1—2.

5 *Лисовский Н.М.* Библиография русской периодической печати 1703—1900 гг.: Материалы для истории рус. журналистики. Пг., 1915. Подсчитано нами.

ществование и заметный масштаб своей деятельности» (с. 11). Мысль не новая и вполне справедливая. Однако императорская власть рассматривается ею только негативно, и «сотрудничество» с ней оценивается положительно, только если (как в случае Краевского) оно чисто демонстративное и направлено на обман власти. Искренняя поддержка власти Булгариным и Гречем, сотрудничающими с III отделением, — это плохо, а публикация Краевским время от времени программных монархических статей — это умелые тактические шаги. Остается за скобками вопрос: была ли консервативна власть Николая I и действительно ли во время его правления (если не говорить о «мрачном семилетии») цензурные рамки сужались? Ведь при нем был принят цензурный устав 1828 г., достаточно четко регламентировавший деятельность цензоров, существенно расширена сеть гимназий, развивалась промышленность и т.д. Реформы были возможны только в рамках монархической системы, что и продемонстрировало следующее царствование, когда освобождение крестьян проводилось по инициативе и под нажимом императорской власти. Такие сотрудничавшие с властью журналисты, как Булгарин, были настроены реформаторски[6], и, судя по всему, их взгляды отличались от взглядов Краевского только в эстетической сфере.

«Новаторство» Волошиной заключается также в том, что она безоговорочно считает Краевского (к которому раньше существовало противоречивое отношение) положительным деятелем и превозносит его. Она полагает, что Краевский — «редчайший феномен русской культуры и социологии литературы, редактор и издатель, который нашел формулу соединения качественного литературного и журналистского труда и коммерческого успеха, своего рода гегельянский синтез, примиривший противоречие между “не продается вдохновенье” и “можно рукопись продать”» (с. 9). В отличие от современников Краевского и историков журналистики, Волошина находит у него «яркий писательский и полемический талант» (с. 394), «классицистическую простоту» (с. 396).

При этом, что характерно, Волошина нигде не пишет о политических взглядах Краевского, о его отношении к тем или иным вопросам общественной жизни, об эстетических взглядах, наконец.

Дело в том, что печатался он очень мало, а его программные, написанные в рамках концепции самодержавия, православия и народности сервильные статьи «Мысли о России» (1837) и «Россия и Западная Европа в настоящую минуту» (1848) Волошина объявляет тактическими ходами, не отражающими его подлинных взглядов: «В самом начале своего редакторства, а также в критические для его существования моменты (как, например, в 1848 г.) Краевский делал манифестированно лоялистский жест в сторону властей, таким образом формируя определенный имидж как своего издания, так и свой лично: имиджа благонамеренного, добровольно-официозного органа и редактора, искренне поддерживающего взгляды и все без исключения меры правительства» (с. 100); «…непродуктивно было бы анализировать статью [“Мысли о России”] — официальный манифест, принимая ее ярко маркированные идеологические формулы за искреннее изъявление чувств и мыслей молодого честолюбивого редактора» (с. 101). Хотелось бы понять, как Волошина проникла в мысли «честолюбивого редактора». На каком основании она считает, что эта статья не отражает его взглядов? Тот факт, что сотрудники его журнала, прежде всего Белинский, были гораздо более радикальны, ни о чем не говорит. Как опытный предприниматель, Краевский понимал, на что есть спрос, и был готов печатать талантливого Белинского. Те же немногие его публикации, которые

6 См.: *Рейтблат А.И.* Пушкин как Булгарин // Новое литературное обозрение. 2012. № 115. С. 170—198.

известны, идейно близки его «лоялистским жестам». В 1834 г. он писал, например, что «Россия, младший, по времени вступления, член в обществе европейских народов, полная юными, нисколько еще не истощенными силами, отлившаяся в своих, ей только одной свойственных формах, далеко не сходствует с устарелым Западом», она «не разделяла никогда судьбы его, отделенная своим языком, верою, монгольским игом» и сохраняет «в целости драгоценные залоги народности своей: язык и веру предков, а с ними и все наследственные черты национального характера»[7]. Напомню также, что Краевскому принадлежит большая апологетическая статья о Борисе Годунове, опубликованная в 1836 г. в «Энциклопедическом лексиконе» и отдельным изданием.

Теперь сравним это с «Мыслями о России»: «Неисповедимыми путями благое Провидение вело русский народ к возвышенным целям, вдалеке от тех бурь и треволнений, которые облили Европу кровию и создали нынешнюю ее физиономию, не имеющую себе ничего подобного ни в веках минувших, ни в настоящее время в других частях света»; «неизменная в покорности отеческому самодержавию своих государей, твердая в вере отцов, она [Русь] отражает всякое покушение Европы ввести между нами несвойственные нам преобразования, укореняется во вражде к Западу и считает его не только для себя чуждым, но и всегда опасным»[8]. Как видим, тут иначе расставлены акценты, но исходные посылки одни и те же. Причем нужно учесть, что статья эта писалась отнюдь не как «лоялистский жест» (что утверждает Волошина), а как вклад в готовящийся, но не разрешенный Николаем I «Русский сборник».

Метод возвышения издателя «Отечественных записок» прост: усиленно критиковать его конкурентов. Волошина полагает, что Греч, Булгарин и Сенковский, «самые заметные игроки на скудном поле журналистики в эти годы», «считали, что периодика должна быть развлекательной, то есть приносить коммерческий успех редакторам-издателям» (с. 64), более того, она отмечает у них «принципиальную установку на развлекательность контента, без всяких попыток просвещать, образовывать читателя и заботиться о развитии его вкуса» (с. 136). Видимо, Волошина даже не заглядывала в «Библиотеку для чтения» Сенковского, которая была создана как энциклопедический журнал и в большом количестве публиковала научные и популярные статьи по всем отраслям знаний. Чтобы не быть голословным, перечислю публикации самого первого тома (1834) этого журнала: «Скандинавские саги» О.И. Сенковского, «Взгляд на историю России от кончины Иоанна Калиты до кончины Иоанна III» Н.А. Полевого, «Исторические афоризмы» М.П. Погодина, «О границах и переходах царств природы» М.А. Максимовича, «О составных частях почв и влиянии их на растения» его же, «На какой степени находится земледелие в России?» М.Х. Яценкова, «О распиловке бревен» его же и др. Научные статьи и статьи практического характера регулярно печатались в «Библиотеке для чтения» и в дальнейшем. В «Сыне Отечества» Греча и Булгарина тоже было немало статей по истории, описаний путешествий и других публикаций познавательного характера. Вот, например, статьи, помещенные в 183-й части «Сына Отечества», которой открывался 1837 год: «Тесная связь литературы с знаниями человеческими вообще» С.А. Бервиля, «Гофман и его фантастические

7 *Краевский А.* Обозрение русских газет и журналов // Журнал Министерства народного просвещения. 1834. № 1. С. 95—96. А в статье «Современное состояние философии во Франции и новая система сей науки, основываемая Ботенем» (Там же. 1834. № 8. С. 317—377) он сочувственно реферировал книгу французского аббата Л.Э.М. Ботена, предлагавшего основывать философию и науку на религии.

8 Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1837. № 1. С. 1.

произведения» из «Франс литтерер», «Судьба эпопеи во Франции» Э. Кине, «Начало и распространение Унии» Н.Г. Устрялова. Это «развлекательность контента»?

А что касается «коммерческого успеха», то можно подумать, что Краевский не стремился к нему и что печатал прозу таких третьестепенных французских писателей, как Ш. Рейбо, А. Дюдле, К. Робер, Ш. Лафон и др., для развития вкуса читателей.

Другое заявление автора книги: у Сенковского, Булгарина и Греча «“свои” авторы получали допуск к публикациям и положительные рецензии, “чужие” — нет» (с. 135). Опять передержка! Дело обстояло совершенно наоборот. Издания указанных авторов охотно публиковали прозу и стихи всех известных русских литераторов. (В «Библиотеке для чтения» печатались произведения А.С. Пушкина, И.И. Козлова, В.А. Жуковского, Д.В. Давыдова, М.Ю. Лермонтова, В.Ф. Одоевского, В.И. Даля, А.А. Бестужева-Марлинского, П.П. Ершова, А.С. Грибоедова, М.Н. Загоскина, В.А. Ушакова, А.Ф. Вельтмана, П.А. Катенина, И.А. Крылова, Н.А. Полевого. Это «свои» для Сенковского?) Другое дело, что так называемые литературные аристократы сами не хотели печататься у Греча и Булгарина и не печатали тех, кто был близок к ним. Что касается рецензий, то и это неправда. В «Северной пчеле» появлялись положительные отклики на публикации Пушкина, В.А. Жуковского, Е.А. Боратынского, А.А. Дельвига, В.А. Соллогуба, Е.П. Ростопчиной, В.А. Вонлярлярского, М.Е. Салтыкова-Щедрина и др., а «Герою нашего времени» Булгарин посвятил большую хвалебную рецензию (1840. № 246), которая сильно поспособствовала продаже романа и его успеху у читателей.

Волошина считает, что Краевский — «первый издатель-профессионал, сумевший не просто вывести свое печатное детище в число популярных и влиятельных среди современников, но и удерживать его в числе таковых на протяжении (не будет большим преувеличением сказать) эпохи» (с. 9). Однако она забывает, что все эти оценки в гораздо большей степени применимы к Н.И. Гречу, издававшему и редактировавшему журнал «Сын Отечества» с 1812 по 1837 г. Это был один из наиболее интересных и содержательных русских журналов «золотого века» русской литературы. И если «Отечественные записки» были лучшим журналом с 1839 по 1846 г., то есть 8 лет (в 1847 г. появился и стал таковым «Современник»), то «Сын Отечества» удерживал пальму первенства с возникновения в 1812 г. по 1824 г. (до появления «Московского телеграфа»), то есть 13 лет.

Стремление возвеличить Краевского отразилось на высказываниях автора не только о Сенковском, Гречe и Булгарине, но и о Белинском. Волошина пишет, что «с легкой руки (точнее, тяжелого языка, пера и нервного характера) Белинского <…> репутация Краевского стала как минимум запятнанной» (с. 212), он «тенденциозно описывает» (с. 214) свои отношения с Краевским.

Как видим, там, где Волошина права, она не оригинальна, а там, где оригинальна, ее заключения далеки от истинного положения дел.

Допускаю, что аспирантам или «продвинутым» студентам книга Волошиной может оказаться полезной, так как подробно характеризует положение русской печати в период «мрачного семилетия». Однако им следует иметь в виду, что в ней немало фактических ошибок. Приведу в пример следующий пассаж: «…Ф.В. Булгарин и Н.И. Греч, с 1831 г. совместно издававшие газету “Северная пчела” и журнал “Сын отечества” (“Сын отечества и Северный архив. Журнал литературы и современной истории”) <…>» (с. 64), где ошибок сразу несколько: «Северную пчелу» Греч и Булгарин издавали вместе с 1825 г., с самого начала издания газеты, соиздателем «Сына Отечества» Булгарин стал тоже в 1825 г., а объединились «Сын Отечества» и «Северный архив» в 1829 г., причем подзаголовок был несколько иным: «Журнал литературы, политики и современной истории».

Автор полагает, что «в Петербурге в 1833 г. появилась “Библиотека для чтения”, издаваемая А.Ф. Смирдиным» (с. 57), однако произошло это в 1834 г.

На с. 224 Волошина пишет про Л.В. Дубельта, что «в его лице были совмещены должности управляющего III отделением и шефа жандармов». Это ошибка, шефом жандармов Дубельт никогда не был, указанный пост в годы его службы занимали А.Х. Бенкендорф, а потом А.Ф. Орлов.

Неосведомленность автора наглядно проявляется и в применении слова «некий» к вполне известным лицам: так, например, автор характеризует А.И. Иваницкого (с. 185), П.А. Машкова (с. 30) и Н.В. Сушкова (с. 560), о которых есть статьи в словаре «Русские писатели. 1800—1917», а также русского историка немецкого происхождения Федора Ивановича Смита (с. 429), посвященную которому статью можно найти в «Русском биографическом словаре».

И.М. Снегирев в книге назван «археологом и публицистом» (с. 76). Публицистикой Снегирев никогда не занимался, а археологом в современном значении этого слова тоже не был (напомню, что в первой половине XIX в. термин этот имел гораздо более широкое значение: так называли не только тех, кто занимался раскопками, но и тех, кто описывал и собирал предметы старины).

Волошина цитирует отчет III отделения за 1837 г., где идет речь об «Официальной газете Царства Польского», и почему-то называет ее «официозным периодическим органом» (с. 52), явно не понимая разницы между определениями «официальный» и «официозный».

Не раз Волошина именует III отделение «тайной полицией» (см., например, с. 78, 160, 224, 228), что совершенно неверно, так как это учреждение существовало совершенно официально.

Ф.В. Чижов отнесен ею к числу «московских славянофилов» (с. 296), что ошибочно, поскольку он был петербуржцем.

Приводя список столичных периодических изданий 1848 г., представленный С.С. Уваровым в Меншиковский комитет, Волошина называет его полным (с. 365). На самом деле он далеко не полон, в нем отсутствуют более полутора десятка журналов, например «Пантеон и Репертуар русской сцены» и «Эконом». Более того, названия части изданий воспроизведены неточно, например «Журнал коннозаводства и охоты» именуется «Журналом коневодства и охоты», «Ведомости Санктпетербургской городской полиции» — «С.-Петербургскими полицейскими ведомостями», а «Московский городской листок» — «Городским листком» (он, кстати, в 1848 г. уже не выходил). Можно встретить тут и своего рода «поручика Киже» — «Журнал земства», которого никогда не существовало. Никто не требовал от автора приводить названия всех изданий из списка Уварова, но если уж она решила это сделать, следовало дать точные названия.

Подведем итоги. Книга Волошиной представляет собой полукомпилятивную работу, в значительной степени повторяющую наблюдения и выводы предшествующих исследователей. Специалистам будут интересны лишь некоторые частные наблюдения (например, о переводческой стратегии журналов в период «мрачного семилетия» и о взаимоотношениях Краевского и Достоевского) и ряд цитат из архивных документов, прежде всего из дневника М. Корфа (если бы вместо этой книги Волошина опубликовала целиком его дневник за 1848 г., пользы для науки было бы гораздо больше). Характерно, что, поскольку книга не является полноценным научным исследованием, в ней нет заключения, в котором резюмировались бы выводы автора, и нет указателя имен.

Мария Михайлова

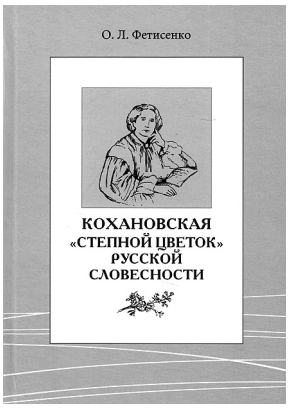
Мечта о «народно-незыблемой православной Руси»

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_378

Фетисенко О.Л. Кохановская: «Степной цветок» русской словесности: Тексты и контексты Н.С. Соханской.

СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2021. — 424 с. — 300 экз.

У О.Л. Фетисенко довольно редкая специализация. Она исследует консервативный пласт русской литературы в его религиозном аспекте. Вначале это был К.Н. Леонтьев. Впоследствии к нему присоединились славянофилы и Н.С. Соханская. Результатом стали книги «“Гептастилисты”: Константин Леонтьев, его собеседники и ученики» (2012), «Семья Аксаковых и Н.С. Соханская (Кохановская): Переписка (1858—1884)» (2018).



В названии новой книги автор обыгрывает заголовок известной статьи Надежды Степановны Соханской (1823—1884)[1] «Степной цветок на могилу Пушкина». И логика изложения в книге, собственно, разворачивается, отталкиваясь от степных просторов, могучего разнотравья юга Российской империи, уединенности обитательницы затерянного хутора Макаровки, сыгравших особую роль в становлении и формировании автора повестей «Гайка» (1856), «После обеда в гостях» (1858), «Из провинциальной галереи портретов» (1859) и др. Книга выстраивается как цепь значимых эпизодов жизни писательницы, позволяющих разглядеть отдельные грани и ее таланта, и ее самобытной личности. Главными узлами оказываются встречи и отношения с коллегами по писательскому цеху, покровительство и помощь которых открыли Кохановской двери газет и журналов (главы «В школе Плетнева, или Черновик на пелеринной выкройке», «Из “Русского вестника” в “Русское слово”», «“Истина — живая сила” (Кохановская и Иван Аксаков). Начало знакомства. В “Русской беседе”. Кохановская в газете “День”») или, напротив, позволили выработать самостоятельность и независимость суждений (главы «Достоевский, “петербургская литература” и “русское сердце” малороссиянки», «Письмо без ответа: возражение Кохановской на “Исповедь” графа Л.Н. Толстого»). Открывается же книга общим абрисом литературной судьбы Кохановской, где эти важные узлы только намечены («“Близко города Славянска”: Кохановская и ее литературная судьба»), а завершается главой «Повести и письма Кохановской: История состоявшихся и несостоявшихся изданий».

Творчество Кохановской представляет собой особую трудность для исследователя, так как стоит особняком в литературном движении середины XIX в., не опирается,

1 Со временем она взяла псевдоним Кохановская, поэтому в тексте будет использоваться псевдоним.

по сути, на предшествующую традицию и не получило развития в будущем. С.Н. Дурылин предлагал включить его в «историю непрочтенной русской литературы»[2]. Тем отраднее, что наконец-то оно подверглось всестороннему анализу. Не приходит на память варианта, в котором воедино сошлись бы такие четыре фактора, как: автор-женщина, славянофильская ориентация, провинциальный топос, этническая многосоставность (русско-польско-украинское происхождение было, пожалуй, только у В.Г. Короленко). Ее произведения очевидно разбивают установившиеся представления о «женском письме», «женском дискурсе», прогрессивных установках, которые обычно связываются с желанием писательниц занять должное место в литературе. На это обратила внимание еще Н.Д. Хвощинская, выразившая удивление, что автор повести «Кирилла Петров и Настасья Дмитрова» явно любуется своим жестокосердным героем и делает виновной героиню, обрекая ее на «уничтожение своей личности»[3]. Вывод из критической статьи Хвощинской был нелицеприятен: «блестящее дарование», «сила и увлекательность <…> сжатого рассказа» потрачены на «опасную» проповедь[4] (имелось в виду восхваление «старины»).

Возможно, поэтому так легко была принята Кохановская в мужскую компанию славянофилов, а журнал «Сын Отечества» разразился комплиментом: «Если автор “Гайки” (одно из первых популярных сочинений писательницы. — *М.М.*) женщина, то одаренная талантом необыкновенным и редким в женщине до степени странности»[5]. Для славянофилов она была поистине находкой, восполнив почти полное отсутствие полновесной славянофильской прозы, хотя поначалу ее строптивость, несгибаемость и крайняя консервативность взглядов даже Аксаковых поставили в тупик. Ее творения подтвердили, что существует особая народно-православная ветвь русской литературы, и ее необходимо поддерживать и помогать ей развиваться.

В то же время Кохановская подспудно, казалось, осознавала, что с положением женщины в русском обществе не все обстоит благополучно, а потому гордилась и особо подчеркивала, что она — «первая русская женщина, которая <…> вошла на кафедру Московского университета, <…> на которую всходили научные и литературные наши знаменитости…» (с. 38). Это же нередко диктовало ей потребность в кокетливом самоуничижении, бывшем порой паче гордости. Она довольно часто в письмах подчеркивает именно свой «женский» взгляд, «стряпая <…> по-женски такое утомительное письмо» (с. 118), указывает на занимаемую ею «женскую» нишу в литературе. А ее просьбы к первому литературному наставнику П.А. Плетневу уничтожить посланные ему исповедальные записи, которые могут свидетельствовать об излишней откровенности, нарушающей нормы поведения девицы из благородного общества, звучат обычно пародийно-игриво. Вот какие отточенные риторические приемы использует она в письмах к нему: «Я не побоялась явиться перед вами такою, как я есть <…>. Я везде проста, грустна, всегда одинока; а уж жизнь моя, она слишком бедна для цветков поэзии. — Сожгите *нас*! (Курсив

2 *Дурылин С.Н.* В своем углу / Сост. и прим. В.Н. Тороповой; предисл. Г.Е. Померанцевой. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 755.

3 *Поречников В.* [*Хвощинская Н.Д.*]. Провинциальные письма о нашей литературе. Письмо второе // Отечественные записки. 1862. № 1. С. 370. Еще более жестко по этому поводу высказался Ап. Григорьев, написав о «прелести палачества Кирилы Петрова, терзающего Настасью Дмитрову» (*Григорьев А.* Парадоксы органической критики // Григорьев А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 136).

4 Там же. С. 366, 374.

5 Цит. по: Дача на Петергофской дороге: Проза русских писательниц первой половины XIX века / Сост., автор вступ. статьи и примеч. В.В. Ученова. М.: Современник, 1987. С. 462.

мой. — *М.М.*). <...>. Я не имею права требовать; но я же могу просить вас: сожгите весь этот лепет, всю плетеницу борьбы и боли тоскливого сердца! Зачем вам эта мелкая жизнь? Ну, взгляните на нее из любопытства; но, Бога ради, не жгите, не рвите пополам души <...>. Что вам в этой полосе ничтожества и сирых томлений? Зачем оно вам, мое одинокое страданье?» Сегодня мы сказали бы, что корреспондентка «интересничает», ибо ничто во все времена так не покоряет мужчину, как надежда на его покровительство, как признание его власти над собой. («Судьба моя литературная в ваших руках; располагайте ею, как вам угодно» (с. 47), — пишет Кохановская в одном из писем, почти повторяя Татьянино: «Судьба моя уж решена...») И неудивительно, что Плетнев берет на себя роль «растроганного отца, нежнейшего брата <...> и даже того счастливца, которого некогда изберет» (с. 44) истосковавшееся сердце юной выпускницы Харьковского института благородных девиц. Но чтобы увидеть все эти нюансы, надо было обратиться в принципам гендерного анализа и феминистской критики, а О.Л. Фетисенко использует историко-культурную и биографическую методологии, которые, тем не менее, приносят несомненные плоды.

«Ни лукавства, ни хитрости, ни компромиссов не знала ее душа, чистая, как стекло» (с. 41), было написано в одном из некрологов. Но такая душа выстроилась и созрела на протяжении «образцово-христианской» (с. 39) жизни. Поначалу же в юной обитательнице Макаровки жили и хитрость, и лукавство. Однако позже Кохановская явно стала ориентироваться на иную модель поведения, которую в определенной степени можно даже обозначить как феминистскую. На протяжении всей последующей жизни Кохановская демонстрировала напористость, страсть к неподчинению, которую можно расценить как «латентный» феминизм, о котором она сама и не подозревала. Твердость, последовательная защита занимаемой позиции, неуклонное отстаивание сформировавшихся взглядов, нравственная несгибаемость, эстетическая определенность — вот основные черты этого женского характера. В некрологе И.С. Аксаков так и написал: ее произведения «слишком мужественны для слабосильной, размякшей волею, обабившейся русской общественной среды» (с. 266). То есть можно считать, что в конце жизни Кохановская являла собою бесстрашную деву-воительницу, владеющую «мечом духовным», готовую «сражаться за Божье дело» (с. 267), как она квалифицировала свои поступки.

Но не только «негендерный» ракурс сочинений писательницы мог быть предъявлен ей в качестве упрека демократически настроенными литераторами середины XIX в. Кохановская на протяжении всего творческого пути придерживалась консервативно-охранительных взглядов, которые проводила последовательно и отстаивала твердо. Такие писатели не часто попадали в поле зрения литературоведов. А если и попадали, то об их мировоззрении принято было писать уклончиво: «недостаточная отчетливость общественной позиции», отсутствие «надежных мировоззренческих устоев»[6]. Объясняется это чаще всего (за немногими исключениями) действительно недостаточной художественностью их произведений. Почему-то почти закономерностью становится тот факт, что поддержка власти, защита российской государственности, имперские амбиции почти всегда оказываются присущи людям либо малоталантливым, либо почти лишенным таланта. Таковы произведения Нестора Кукольника, некоторые романы В.П. Клюшникова и Б.М. Маркевича. В литературе Серебряного века такие фигуры наперечет. Кто помнит Сергея Ивановича Фонвизина? А его романы «Записки свободной женщины», «В смутные дни» и др. имели тысячные тиражи и, следовательно, успех. Но при традиционном подходе к русской литературе как «борьбе партикулярной

6 Там же (примеч. В.В. Ученовой).

фуражки с кокардой»[7], что было завещано еще шестидесятниками позапрошлого века, выигрывала всегда партикулярная фуражка, то есть все яркое, одаренное, талантливое так или иначе оказывалось на стороне общественного прогресса и находилось в ожидании перемен. При таком подходе выпрямление и сглаживание острых углов были налицо. Достаточно напомнить фразу В.А. Кошелева: «...отыскав среди современных "мошек" "г-жу Кохановскую" и уловив в ее романе "После обеда в гостях" некоторое отличие "от прочих произведений в этом роде", он [К.С. Аксаков] уже готов говорить о ее новаторстве и предвещать ей великое будущее»[8]. Многое, таким образом, оказывалось за бортом не только изучения, но и внимания публики, как это и произошло с поздними сочинениями Кохановской...

Что касается провинциализма, то это была сознательно выбранная писательницей позиция, хотя Кохановская понимала, что такое положение обязывает ее к поиску посредников, к бесконечным просьбам, обращенным к друзьям-покровителям, так как главные газеты и журналы выходили в столицах. Но ни на минуту не возникло у нее даже мысли расстаться с хутором Макаровкой Харьковской губернии, где прожила всю жизнь, к которому была привязана не только из-за местных красот, но и потому, что нельзя «попустить идти вразброс» хозяйству. И как же трогательно звучит ее признание: «Я слишком люблю свою бедную маленькую Макаровку, чтобы равнодушно переносить в ней запустение и непризор ни к чему». Но еще более поразительно слышать из уст писательницы слова о том, что, даже если бы литература и могла ее прокормить, она не обладает «немецкой усидчивостию зарыться в книги и ничего не знать и не видеть <...>». И это произносилось в стране, где принято было считать писателя пророком, а литературу — кафедрой, с которой только и можно услышать учительское слово. Об отсутствии у Кохановской столицентризма говорит и тот факт, что она заводила дружеские связи и с провинциальными сообществами, в которых верховодила «умственная аристократия»[9]. Но только с теми, которые оказывались ей близки по идеологическим устремлениям. Так называемому воронежскому эпизоду в ее биографии посвящена отдельная глава в книге («М.Ф. Де-Пуле и воронежский эпизод литературной биографии Кохановской»).

И наконец, последнее обстоятельство: свою Слободскую Украйну она рассматривала сквозь призму принадлежности этих земель России, то есть как своеобразную зону освоения, присоединения, не сказавшегося отрицательно никоим образом на местных обычаях и привычках, как единое культурное пространство, рождающее уникальное сотворчество народов, которому писательница обязана особым речевым строем своей прозы. Она может с упреками обрушиться на равнодушных к историческим событиям русских («Хотя бы совсем смели Одессу, России это все равно, что вот эту рюмку разбить») и тут же привести малороссийские стихи, в которых содержится угроза турецкому султану, что говорит о заинтересованности украинцев в мщении туркам, ибо те «москалив» побили и «човни» их потопили (с. 304—305)... А ее гордость малороссом запечатлена в таких словах: «...величаво-спокойный, полный достоинства <...> рассуждающий, так поэтически чувствующий...» (с. 104).

Так как почти все главы книги строятся с максимальным привлечением выдержек из публицистических работ и цитат из писем Кохановской, мы отчетливо

---

7 *Чуковский К.* Заметки читателя. О г. Е. Соловьеве // Одесские новости. 1905. № 6589. 14 марта. С. 1.

8 *Кошелев В.А.* Эстетические и литературные воззрения русских славянофилов (1840—1850-е годы). Л.: Наука, 1984. С. 182.

9 Выражение М.Ф. Де-Пуле приведено О.Л. Фетисенко (с. 124).

слышим голос самой писательницы, раскрывающий именно обозначенные выше аспекты своего миросозерцания. Порой О.Л. Фетисенко ограничивается по их поводу краткими замечаниями, касающимися в основном характеристик оппонентов или адресатов писательницы, иногда, отталкиваясь, выстраивает и концепцию существования в русской литературе XIX в. «отрицательного» и «положительного» направлений. В любом случае возникает интереснейший полилог, и отношение автора к деятельности Кохановской прочитывается ясно.

Центральной главой можно считать восьмую, озаглавленную «О некоторых константах художественного мира Кохановской», среди которых главной автор монографии предлагает считать церковно-монастырскую тему, подаваемую в религиозно-патетическом духе. Фетисенко совершенно справедливо отмечает особый поворот этой темы в творчестве писательницы: впечатления от посещения монастырей, «иконология» воспроизводятся писательницей в бытовом ракурсе, «как составная часть жизни мирянина» (с. 175). Подтверждением этому служит восторженное описание в письме к Г.П. Данилевскому сцены общей молитвы семьи владельца одного из постоялых дворов в Малороссии: ими овладело «всеблагословенное, святейшее чувство простоты веры» (с. 313). Но больше всего говорит о причине глубокой религиозности Кохановской ее собственное признание: «…без *этого* разве бы я могла прожить 40-к лет сознательной жизни одинокою, не отупевшею, без улыбки сердечного участия» (с. 194). В вере и молитвах искала она утешения и поддержку.

Также верно наблюдение филолога, что Кохановскую занимали «этноконфессиональные вопросы» (с. 179). Стоило только, наверное, обратить внимание на некоторую односторонность писательницы в их освещении. Конечно, О.А. Фетисенко указывает, что писательница разделяла «вековые этноконфессиональные предубеждения» (с. 227), но все же этого показалось нам недостаточно, тем более что в книге есть глубокое замечание: привлечение к рассмотрению публицистической части наследия писательницы может послужить «ключом к пониманию происходящего сейчас». Вообще подробный разбор заметок Кохановской «Поездка на Волынь», «отчет» о посещении Крыма и братских могил Севастополя можно отнести к лучшим местам книги, учитывая еще и то, что Фетисенко является здесь первопроходцем: до этого публицистика писательницы практически не анализировалась. Теперь читатель остро почувствует особую патетически-скорбную тональность повествования, рассказ о запустении и разорении тех святынь, которые должны быть особо почитаемы. Но стоило все же упомянуть, что порабощение населения Волыни, трудности с возобновлением деятельности православных братств и восстановлением «народно-незыблемой православной Руси» (с. 232) она связала исключительно с засильем польских панов и мздоимством ростовщиков-евреев. Зато «тяжелые требования» по отношению к «бедному истощенному народу с его пиявками» со стороны государства она воспринимала как «необходимые» (с. 234) и само собою разумеющиеся.

Будучи строптивой и рьяно защищающей свое авторское видение, Кохановская, однако, согласилась с тем, что Аксаков дал ее заметке название «Еврейская привилегия», так как, по всей видимости, оно соответствовало содержанию — в ней она рассуждала о широкой возможности для евреев быть «ревнителями по вере своих отцов» (с. 179). Тем не менее, Кохановская нигде не упоминает о том, что быть «ревнителями» для большинства иудеев дозволялось только в пределах черты оседлости. Вообще заметна некоторая предвзятость писательницы к представителям иных культур и рас. Так, какое-то чрезмерное раздражение по поводу появления актера Айры Олдриджа в роли Отелло чувствуется в таких ее эпистолярных строчках: «Зверь в серьгах и бляхах, не возвышающийся поэзиею искус-

ства, а позорящий глубину человеческих чувств и истерзанную силу отчаянной души. И как он отвратительно рычит и совершенно по-зверски отвратительно издыхает» (с. 330—331). Эту же мысль она развила в заметке «Ольридж—Отелло (Письмо в редакцию)», где с прискорбием отметила, что тот, «в ком, благодатью простой искренней природы, сохраняется чуткость <…> духа», не примет этого «*натурального* черного Отелло», который вызовет только «отвращение»[10]. Возможно, это ее мнение потребовало бы отдельного комментария, а не только указания на насыщенность программы пребывания Кохановской в Москве, где она присутствовала на шекспировской пьесе в Малом театре, и упоминания в сноске об этой заметке.

Для отдельного и подробного разбора Фетисенко выбрала самое сложное по жанру повествование «Рой-Феодосий Саввич на покое». Тщательно прослежены история возникновения замысла, последовательность написания произведения и его рецепция. Начинается девятая глава с объемной выдержки из панегирической в целом статьи критика-славянофила Н.М. Павлова, появившейся в том же издании, что и само произведение, — газете «День». Критик отметил тяжелую «масляную» кисть автора, сравнил его с Тицианом, что, однако, не помешало созданию живых и достоверных образов, неожиданному соединению «списанных с натуры» (с. 196) явлений с легкостью избранного жанра (повесть-анекдот). Фетисенко словно построчно расшифровывает похвалы И. Аксакова, которые тот щедро рассыпал в письмах («народный», но «не мужицкий», «простой», но «не обыденный», «звенящий как натянутая тетива» «живой органический язык», с. 201). Очень интересны следующие размышления автора книги о специфике рифмованной прозы «Роя…». Подмечены мельчайшие нюансы: особый ритмический рисунок, внутренние созвучия и то ли придуманные, то ли подслушанные обороты, выглядящие как пословицы. Не только замечено сходство языка «Роя…» с «Повестью о Светомире царевиче» Вяч. Иванова, но и выявлена общность мотивов, системы персонажей, хронотопа этих двух произведений, что Фетисенко объясняет вероятным знакомством юного Вячеслава с текстом Кохановской. Тут возможным представлялось продлить означенную линию стилизации и вспомнить о поэзии Цветаевой.

О заочной «схватке» Кохановской с И.С. Тургеневым повествуется в главе «“…и очи в потолоки” (Тургенев и Кохановская: взаимооценки)». Тургенева раздражала нарочитая витиеватость языка писательницы, а «Роя Саввича» он назвал даже «образчиком славянотрупёрдой галиматьи» (с. 163). Прямое же указание на Кохановскую возникает в его романе «Дым», где она представляется Потугину создательницей «triple extrait de mougik russe», то есть «тройного экстракта из русского мужика». Фетисенко посчитала это «неточностью Тургенева» (с. 145), так как, на ее взгляд, малороссиянка Кохановская не была изготовителем этого экстракта. Но стоило все же напомнить, что эти слова произносит герой, а не автор романа, хотя, думается, и Тургенев придерживался того же мнения. Кохановская для него — знамя славянофилов, мода на «почву», особую выдуманную певучесть речи, которую она приписывала народу. Писательница не осталась в долгу. Но если Тургенев не принимал идейного содержания творчества представительницы «положительного направления», не желающей замечать «жалкую нагую действительность», отрицающей «беспощадную, грязную, мелкую и нелепую сатиру» (с. 32; эти ее слова из письма А.В. Старчевскому можно расценить как авторское кредо), то Кохановская избрала иную тактику: она в письмах укоряла мэтра за психологические и этнографические «несообразности» (с. 148).

10 День. 1862. № 39. 29 сент. С. 18.

Кохановская не жаловала Тургенева и даже уверяла, что его в провинции почти не читают… Смелость и независимость мнений писательницы бросаются в глаза, когда она решается его критиковать. Здесь четко вырисовываются ее художественные принципы, наиважнейший из которых — достоверность, точность. Она подлавливает писателя на «промахах в отношении условий своего родного, исторически созданного быта», на незнании «условий и живых оттенков разнородных степеней нашего общества» (с. 150) — и не прощает ему их! Ее критика повести «Затишье», заинтересовавшей ее в первую очередь тем, что в ней присутствует «малороссийский» колорит и действует малороссиянка Марья Павловна, а кроме того, постоянно звучат столь любимые Кохановской украинские песни, строится на том, что тургеневский герой Михаил Николаевич Ипатов — владелец 900 душ и, следовательно, не может первым ехать с визитом к незнакомцу, да еще ночью, забыв о важнейшей черте помещиков — гордости. Кохановская патетически восклицает: «И какое странное незнание для писателя — не иметь понятия о самых простых числительных положениях, определяющих вес и место лица в нашем обществе» (с. 309). И далее она находит массу «ни с чем не сообразных» ошибок Тургенева, проистекающих от «совершенного незнания общих, основных положений круга выводимых им лиц» (с. 308): у владельца усадьбы нет лакея, нет гувернантки для дочерей, и говорит он «пискливо», несообразно своему положению.

Но парадокс дотошного перечисления всех недочетов писателя заключается в том, что сама писательница допускает *неточность*! Почему она решила, что Ипатов владеет девятьюстами душами? И в первой публикации в «Современнике» (1854. № 9), и во всех последующих изданиях напечатано: «Душ за ним числилось не более трехсот, но он никому не был должен <…>»[11]. Кроме того, указано, что Ипатов держал хорошего повара и выписывал недурные вина, а потому можно предположить, что сэкономил на лакее, хотя далее по тексту: «…принесли самовар, накрыли стол для чаю». Это явно говорит о том, что обслуживала гостей домашняя прислуга. И навещает Михаил Николаевич Астахова по-соседски не *ночью*, а скорее всего вечером. А то, что тот после визита вскоре ложится спать, можно объяснить его утомлением: день был напряженным, приходилось улаживать дела в своей деревне, вести беседы со старостой. Ко всему прочему не следует забывать, что Ипатов приходится *родственником*, хоть и дальним, приезжему, в чем также можно усмотреть причины его не совсем своевременного да еще вместе с приятелем приезда. И прибавление словоерса, в чем суровый критик видит несуразность поведения этого барина, можно объяснить и неким его фиглярством, излишней словоохотливостью, а может, и заискиванием перед родственником, имеющим все же душ в два раза больше, чем он.

Кохановской кажется, что и Астахов «никуда как плох», выглядит «жиденьким таким». По ее мнению, этот герой никак не может быть назван «положительным» молодым человеком: «В нем положительности и тени нет» (с. 311). Но ведь именно цель развенчания этой «псевдоположительности» Астахова и преследовал Тургенев. «Положительным», представляясь собравшимся в доме Ипатова гостям, Астахов аттестует себя сам. А на самом деле писатель показал человека, принадлежащего к той породе людей, «которым тяжело предаваться два дня сряду каким бы то ни было необычным мыслям и предположениям», да и «“поэтическое” настроение весьма скоро»[12] их утомляет. То есть ни о какой «положительности» и речи не идет. Налицо явная ирония, которую Кохановская не считывает. Не надо было Фетисенко принимать на веру все приведенные в письме замечания, поскольку по-

11 *Тургенев И.С.* Затишье // Тургенев И.С. Собр. соч. М.: Гослитиздат, 1955. Т. 6. С. 21.
12 Там же. С. 37.

лучилось, что Тургенев действительно как заезжий иностранец был не в курсе происходящего на родине, а писательница права в своих претензиях. Справедливости ради стоит сказать, что другие ее наблюдения, как она выразилась, над «частностями» весьма проницательны.

Возможно, стоило завершить книгу рассуждением об уникальных свойствах личности Кохановской, соединяющей непоколебимую уверенность в собственной правоте с глубокими сомнениями и тягой к совершенствованию, готовность к созидательной деятельности на почве Божьего устроения земного мира, скромность и кротость с гордостью и самомнением, действительно почти не имеющих аналогов в женском творчестве. Также стоило бы более подробно охарактеризовать эстетические принципы, которыми она руководствовалась (к тому же они трансформировались на протяжении ее жизни).

Наследие Кохановской дает уникальный пример сочетания подлинности и достоверности с дерзким вымыслом и фантастическими представлениями о современном и былом. В ее лице мы имеем дело с писательницей, соединяющей публицистический пафос (статьям Кохановской в газетах «Москва» и «Русский мир» посвящена отдельная глава работы) и лиризм, пронизывающую ее строки христианскую струю с мифопоэтическими основаниями мироустройства. Конечно, она обладала поразительным даром проповедницы и пропагандистки. И вполне могла бы стать духовным лидером.

В своих письмах писательница на редкость откровенна в признаниях о том, как протекает у нее творческий процесс, что способствует настрою (молитва и испрошенье Божьей милости), как рождается вдохновенье. Интересны ее предположения, касающиеся возможной реакции критики на написанное ею, самооценка собственного дара и пр. Можно сказать, что мы имеем бесценные сведения о психологии творчества, о его интуитивном характере (во всяком случае, применительно к данной конкретной фигуре это несомненно), о некоем руководстве свыше, которое в лице Господа ли, Матери ли Божией оберегает религиозного художника. И если Елена Вельтман считала, что первую главу «Роя-Феодосия Саввича…» «следует заставлять юношество вытверживать наизусть» (с. 199), то стоит признать, что некоторые формулировки и выражения Кохановской, рисующие процесс создания произведения, нужно признать всеобъемлющими и безукоризненными. К таковым можно отнести: «…труд стоит огромных усилий авторской души» (с. 204). Или «…труд души, полный сомнений, борьбы, недоумения. <…> Я пишу по тому внутреннему побуждению, которое велит мне писать вот *это*, а не то *другое*, что могло бы понравиться публике» (с. 206).

А сколько невзначай произнесенных афоризмов рассыпано по ее письмам! Вот только один пример: «…дорога услуга не выпрошенная, дорога помощь не выплаканная» (с. 286).

Анализ возникающих в душе писателя импульсов позволяет говорить о Кохановской как о проницательном литературном критике, задумавшемся об истоках народности в литературе, о «глубоких, жизненных основах народного характера». Ее анализ гетевского «Фауста», сделанный «по памяти» (она не имеет перед собою ни перевода Э.И. Губера, ни перевода М.П. Вронченко), поражает воображение. Недавняя выпускница Харьковского института благородных девиц не только расшифровывает идею трагедии, как она ее поняла, но и основательно спорит с Плетневым, а главное, предлагает свой вариант развития действия, которое, на ее взгляд, должно было стать гимном «благостыни утра» и женщине, призванной смирять «гордую мощь ума мужчины теплотою веры и чувством своей кроткой любви», «высокой драмой» восхождения и возрождения человека. Как видим, она и Гете жаждала отвратить от изображения «ужаса мраков» (с. 57), поставить на «положительные» рельсы.

Другое дело, что «*положительно прекрасные* идеалы» (с. 154), которые она стремилась обнаружить, были ей изначально ведомы, и она как бы ими измеряла прочитанное, а не извлекала в процессе анализа произведений. Поэтому и поиск нередко приводил к однозначным результатам: «светлый русский взгляд», с высоты окидывая «дышащий мировой силой» «чудный простор», не желал замечать «дряблых и истерзанных чувств» (с. 32—33). Она, сочувствующая сирым и немощным, могла спокойно воспринимать «потоки родной славянской крови», льющейся на полях сражений, поскольку видела в них залог спасения «души от многих и многих скверн нашего последнего материализма, неверия и безбожия» (с. 252). И «великие бедствия человеческой войны» она видела как «благодатную жатву, сбираемую ангелами и архангелами», чтобы «утучнить» «великое поле, называемое духом общественной жизни» (с. 255). «Очищение страданием», «умиление скорбью» (там же) — вот тот путь, который рисовался ей для России в будущем.

Думается, что творчество Кохановской может быть вписано в тот пласт культуры, который в начале XX в. дал блестящие образцы «неорусского стиля», особенно успешного в области архитектуры, изобразительного искусства, в ремизовских стилизациях. Романтические тенденции, связанные с фольклором, «приправленные» символизмом, определят путь В.М. Васнецова, также начинавшего с бытовых зарисовок, а пришедшего к храмовым росписям. И в не принятом большей частью современников «чудовищном» панно Врубеля («Микула Селянинович»), в его приземистом и будто распухшем «Богатыре», в неземной «Царевне-Лебедь» тоже можно найти созвучие любованию Кохановской стариной и ее напряженным поискам национальных основ. А полотнами А.П. Рябушкина можно просто иллюстрировать ее произведения. «Размах и смелость редкая и дорогая в наше время»[13] — эта черта была, по мысли Толстого, присуща писательнице. Ей удалось сохранять ее всю жизнь — и во времена успеха и признания, и в период забвения и исчезновения с литературного горизонта. И — что самое удивительное — не принимавшая ни в чем «натуральной школы», раздражавшаяся по поводу сатирического пафоса ее представителей, она, по сути, явилась прямой наследницей Гоголя. Но только его последнего христианского периода.

В Приложении к книге публикуются письма Кохановской к разным лицам, которые дают дополнительное знание о ее личности и художественных принципах. Выдержки из ряда писем приводились и ранее, но при полной публикации оказались четко выявлены особенности отношений с близкими людьми, обозначились «способы» общения, говорящие о многогранности натуры отшельницы из Макаровки. Многие из писем публикуются впервые, ко всем ним даны подробные примечания. И — что особенно ценно — исправлены огрехи и неточности предшествующих публикаций, проведена атрибуция, уточнена датировка. Можно, конечно, придраться к мелочам. Вряд ли стоит соглашаться с исследовательницей, утверждающей, что «в идеализации <…> упрекнуть писательницу трудно, потому что рядом с почти райскими картинами есть страницы, рисующие самые черные стороны “старого быта”» (с. 145). Это говорит скорее о пристрастии Кохановской к романтическим контрастам, чем о попытках «уравновесить» восхищение стариной ее неприятием, тем более что в книге приведены слова Достоевского, воспринимавшего писания Кохановской как «аллилую с маслом» (с. 162).

---

13 *Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1949. Т. 60. С. 291. Правда, рядом с этой характеристикой имеется и другая, полностью уничижительная, имеющая, однако, отношение непосредственно к повести «Из провинциальной галереи портретов».

Приложение стало бы еще более весомой частью книги, если бы там была помещена «Автобиография» юной Соханской, которая в свое время так восхитила Плетнева и которая, кажется, не публиковалась со времени ее напечатания в «Русском обозрении» в 1896 г. Тогда читатель смог бы составить еще более полное представление о личных качествах создательницы удивительно разнородных текстов. Ведь у окружающих она вызывала довольно-таки противоречивые чувства. С.А. Рачинский: «талант крупный, но характер — мелкий» (с. 11); В.П. Горленко: «огромное дарование, замятое и оклеветанное либеральной критикой» (там же); Ап. Григорьев: «страшно талантливая, но и страшно же увлекающаяся»[14]. И явно не хватает ее знаменитой статьи о Пушкине, где она настаивает на религиозной основе его поэзии. Хотя понятно, что включение этих текстов сильно увеличило бы объем издания.

И еще хотелось бы составить более ясное представление о том, когда теряются следы архива писательницы. К тому, что ее двоюродная племянница распорядилась с ним неподобающим образом, Фетисенко возвращается не раз, но подробностей мы так и не узнаём. Также в неведении остается читатель и относительно содержания и стиля незавершенного романа «Степная барышня сороковых годов», над которым Кохановская работала почти двадцать лет, вплоть до кончины. Что от него имеем мы на сегодняшний день?

Надежда Степановна Соханская взяла себе псевдоним Кохановская от украинского «кохати», что значит «любить», не сразу, а только тогда, когда почувствовала в себе силу как литератор. Хотя она жаловалась на отсутствие «улыбки сердечного участия» (с. 194) в ее жизни, этой улыбкой был озарен тот немалый отрезок ее творческого пути, когда она стала буквально знаменем художественной мощи славянофильского направления. И в книге О.Л. Фетисенко чувствуется то «сердечное участие» в судьбе героини и в истолковании ее творчества, без которого немыслим серьезный филологический труд[15].

---

14 *Григорьев А.* Парадоксы органической критики // Григорьев А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. С. 136.

15 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект «Женщина-автор»: писательские стратегии и практики в эпоху модерна», № 23-28-00348) в ИМЛИ РАН.

Новые книги

Харман Г.
Искусство и объекты /
Пер. Д. Кралечкина.



М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2023. — 440 с. — (Библиотека журнала «Логос»).

Грэм Харман — философ-метафизик, изобретатель «объектно-ориентированной онтологии», входит в группу так называемых спекулятивных реалистов (вместе с Квентином Мейясу, Йеном Гамильтоном, Рэем Брасье и Леви Брайантом), стремящихся вернуться от изучения проблем языка (герменевтики, лингвистической философии, структурализма и пр.) к бытийной проблематике. Его работы не раз публиковались по-русски (Четвероякий объект: Метафизика вещей после Хайдеггера / Пер. с англ. А. Морозов и О. Мышкин. Пермь, 2015; Имматериализм. Объекты и социальная теория. М., 2018; Weird-реализм: Лавкрафт и философия / Пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. Пермь, 2020; и др.), и сам он в 2016 г. выступал с лекциями в Перми (в книжном магазине «Пиотровский») и в Москве (на Винзаводе), однако эта известность все же несколько ограниченного свойства. Впрочем, и на Западе активное противостояние Хармана любым позициям левого толка и неоднократно прокламируемое нежелание следовать интеллектуальной моде с неизбежностью сдвигают его фигуру и его теории на периферию философского дискурса. Тем более интересна вероятность откорректировать это отношение, прочитав книгу, где эти теории представлены достаточно полно.

Несмотря на название, эта книга не вполне об искусстве. Хотя здесь много говорится о сюрреализме и дадаизме, о Мане и Дюшане, о кубистских коллажах и интерактивных инсталляциях, она все-таки скорее о философии. Но судьбы философии и искусства «связаны теснее, чем обычно считается» (с. 28), утверждает автор, поскольку ни одна из этих сфер не имеет прямого доступа к своим объектам и оттого не может быть источником точного знания о них. Знание для Хармана есть одна из форм отвергаемого им буквализма («буквальное значение чего-либо — это всегда значение для кого-то или чего-то, что, соответственно, уничтожает его автономию», с. 135): более того, оно, по существу, есть иллюзия — ведь в любом предмете кроме свойств, важных для нас, есть и свойства, которых нам не дано постигнуть (молоток существует не только для того, чтобы забивать им гвозди). Но искусство позволяет нам, пусть косвенно и даже искаженно, посредством метафорического переноса значений, о наличии этих свойств догадаться. Любая же претендующая на точность классификация означает установление иерархии и, следовательно, подразумевает властную позицию того, кто иерархию тщится установить; именно этого предлагает избежать объектно-

ориентированная онтология, о которой в книге идет речь.

Объектно-ориентированная онтология как метод мышления исходит из презумпции статусного равенства человека и нечеловеческих объектов. Любая вещь (вещь искусства — в числе прочих) является нечеловеческим объектом и вправе свидетельствовать о себе и о своих отношениях с другими вещами непосредственно, вне сознания (и манифестации сознания — вердикта, оценки и пр.) воспринимающего субъекта. И не только вещь как материальная данность: «С точки зрения объектно-ориентированного мыслителя, все, что угодно — включая события и перформансы — может считаться объектом, если оно удовлетворяет двум простым критериям, а именно оно не должно сводиться к (a) внутренним компонентам и (b) к внешним эффектам» (с. 22). Свести вещь к ее внутренним компонентам означает сосредоточиться на том, из чего она сделана и состоит: в терминологии Харма на такая процедура, лишающая объект его «самости», бытийной целостности, именуется «подрывом»; сведение ее к внешним эффектам, то есть к тому, как вещь, функционируя, действует на нас или служит нам, именуется у него «надрывом»; совмещение двух подходов образует «двойной срыв». Почти вся предыдущая философия, по мысли автора, либо «подрывала» (undermined) объект, либо «надрывала» (overmined) его, — и о том, как именно она это делала и «кто виноват» в этой тотальной предвзятости, говорится достаточно детально и персонально. Собственно, все свои тезисы Харман отстаивает в полемике — с философами (главным образом, весьма им почитаемыми — Кантом, Гуссерлем, Хайдеггером) и художественными критиками (тоже почитаемыми — Клементом Гринбергом и Майклом Фридом: они его основные оппоненты). «Задача этой книги — бросить вызов как посткантовской философии, так и постформалистскому искусству» (с. 14); при этом искусство рассматривается как краеугольный камень эстетики, каковая помещена в центр философского универсума, назначена «первой философией».

Почему именно искусству отводится такая роль? Потому что, по мнению Хармана, только оно способно косвенно обозначить нам путь к кантовским «вещам-в-себе»: не просто к собственной автономной реальности, но к той реальности, к которой оно метафорически и аллюзивно отсылает; и важно, что метафорически, а не по-буквалистски впрямую. Его нельзя описать исчерпывающим образом — в самой его природе есть неформулируемый избыток или своего рода «прибавочная стоимость»: именно на это делает ставку объектно-ориентированная онтология. Искусство дает возможность «признать <…> существование определенной формы познания без знания, которая ставит на первое место объекты, но не сводит их к чему-то другому…» (с. 23), — и само оно несводимо ни к собственному медиуму, ни к художественным средствам, ни к изображенной «натуре». Картина не может быть понята посредством рассказа о ней, посредством буквального перечисления изображенных реалий; кроме того, «мы мало что получим, если опишем, из чего физически сделано произведение искусства (в логике подрыва), и точно так же упустим его суть, если заменим произведение искусства описанием того, как оно воздействует на свой социально-политический контекст или же само испытывает его воздействие (в логике надрыва) <…>. Произведение искусства <…> не подлежит парафразе. Следовательно, искусство — это когнитивная деятельность, не являющаяся той или иной формой знания» (с. 84).

Уже упоминалось, что примат знания — едва ли не главная претензия автора к современной философии (можно сказать, и к современности в целом); ему

близка сократовская максима «Я знаю, что я ничего не знаю». Но в приведенной выше цитате упоминания заслуживают еще и слова о контексте: контекстуальное рассмотрение искусства — и вообще чего бы то ни было — тоже вызывает у Хармана отчетливую неприязнь: ведь, по его мнению, «большинство вещей никак не воздействует друг на друга» (с. 16; здесь автор отчасти противоречит сам себе — в другом месте, рассуждая о *реальных* и *чувственных* объектах (есть у него и такая дихотомия), он утверждает, что, в отличие от реальных, чувственные объекты существуют лишь в связи с другими объектами — и необязательно с человеком). С отстаиванием автономности объектов «в отношении к своему биографическому, экономическому, культурному и социально-политическому контексту» (с. 88) связаны и разбросанные по тексту инвективы в адрес «леваков», любящих «погружать эстетику, да и всю культуру в тот или иной социальный антагонизм, который считается более фундаментальным» (там же), «политических моралистов на ставке, которые, заполонив гуманитарные науки, помпезно отвергают любые притязания искусства на автономию и независимость от политики, считающиеся ими серьезным прегрешением против долга гуманности» (с. 128). В этом смысле формализм, восходящий к кантовской «Критике способности суждения», привлекает автора стремлением «нивелировать значение политических или моральных заслуг произведений и их авторов» (с. 112), — впрочем, к художественной критике формалистского толка у него есть иные претензии: для него не приемлемы ни апология единого медиума в противовес интермедиальности (случай Гринберга), ни осуждение «театральности» в минималистских инсталляциях (случай Фрида). В сущности, обе критические позиции выражают реакцию их авторов, адептов модернизма, на постмодернистские перемены, и их нелюбовь к постмодернизму (не называемому, правда, по имени) Харман отчасти и разделяет («единственный путь вперед пролегает только через формалистский туннель», с. 259), но со своей отдельной стороны. Точнее, со стороны прокламируемой им объектно-ориентированной онтологии.

Собственно, сама книга «Искусство и объекты» в некоторой своей части есть развернутый ответ на известную статью Майкла Фрида «Искусство и объектность» (1967). Возражая Фриду, Харман, как уже упоминалось, не видит причин исключать «мультиобъектные ситуации из числа произведений искусства» (с. 157) и, в отличие от оппонента, не считает, что перформансам, инсталляциям, хэппенингам и произведениям ленд-арта чуждо понятие качества. Но более всего любопытны его рассуждения по поводу зрителей, чье предусмотренное участие в любом мультимедийном проекте, по мнению Фрида, выводит этот проект из зоны изобразительного искусства и превращает в театр, потому что в результате автономия произведения якобы оказывается нарушена и само оно становится зависимым, утеряв сосредоточенность на собственных внутренних связях (в терминологии Фрида такая сосредоточенность именуется «поглощенностью»). Харман с этим утверждением не согласен. Его позиция состоит в том, что «произведение искусства не является для внешнего мира непроницаемым» (с. 145) — и не должно являться, поскольку искусство без зрителей попросту невозможно и «человек <…> такой же ингредиент произведения, как краска или мрамор» (с. 147). Произведение искусства есть «составное образование <…> и оно не может исчерпывающим образом познаваться зрителем-человеком, который является его частью. “Ночной дозор” Рембрандта не является картиной, если она не дана никому в опыте, но из этого не следует, что “Ночной дозор” — не более чем то,

что я или кто-то другой может из этой картины сделать; этого достаточно для подтверждения ее автономии, хотя она и нуждается в зрителе» (с. 117). Именно отрицание таксономического разрыва между человеком и миром объектов, составляющее стержень объектно-ориентированной онтологии, позволяет Харману предположить, что встреча двух сущностей — зрителя и произведения — порождает некую следующую сущность, безразличную к контекстуальным обстоятельствам этой встречи, они «сплавляются в третий, высший по отношению к ним объект» (с. 398). То есть рождается иной медиум, «тот, что расположен *над* зрителем и произведением, медиум, который содержит их, выступая своего рода невидимой атмосферой для обоих» (там же).

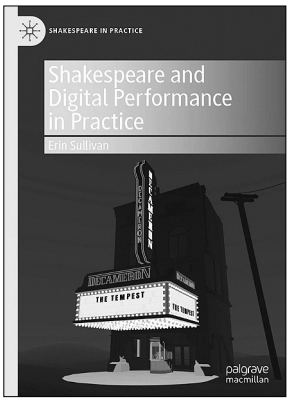
В этой точке, мне кажется, следует остановиться (рецензия слишком явно превращается в реферат) и пояснить этот жанровый сбой. Дело в том, что книга Хармана, чрезвычайно трудная для чтения (тут можно оценить работу переводчика, Дмитрия Кралечкина, который, сам будучи философом, смог разобраться в тексте как бы изнутри), то и дело провоцирует в попытках понять мысль автора опереться на то, о чем он не говорит, но что может составить аналогию его рассуждениям. Например, на средневековый спор номиналистов с реалистами: тут он, конечно, реалист и антиплатоник, и в этой дальней обратной перспективе понятнее становится его протест против любого рода контекстов и редукций (с его точки зрения, вообще никто до объектно-ориентированной онтологии не мыслил абсолютно светски), или можно вспомнить в связи с разговорами о том или ином медиуме искусства основополагающий труд Лессинга «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766); а, скажем, утверждение, что предмет, подвергнутый перестановке своих частей или даже лишенный большей их части, остается тем же, вызывает в памяти похожее рассуждение Розалинд Краусс (которая в книге упоминается в другой связи) о корабле «Арго» (см.: Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003). Сами же по себе авторские формулировки базовых понятий и базовых оппозиций, скажем «красоты», необходимой для существования искусства («театральное исполнение зазора между реальным объектом и его чувственными качествами», с. 324), или собственно эстетики («с объектно-ориентированной точки зрения эстетику можно определить негативно как антибуквализм и позитивно как напряжение между объектом и его собственными качествами, которыми он обладает и в то же время не обладает», с. 325), заставляют вновь и вновь перечитывать текст. Естественно, что прошедшему этот «квест» хочется разъяснить маршрут тем, кому такая работа прохождения еще предстоит.

И эта работа не будет лишней. Конечно, убежденность автора в том, что «искусство и философия <…> застряли в дебрях, в философии заданных ложным противостоянием реализму, а в искусстве — архаичной преданностью духу старого доброго дадаизма» (с. 13), и намерение направить то и другое на верный путь могут иногда выглядеть излишне самоуверенно, но так выглядит любая претензия на тотальный пересмотр устоявшейся картины мира. Парадоксально, что в данном случае попытка сказать «последнее слово» сопряжена с тем, что это слово — о невозможности и ненужности последних слов и точного знания; и, пожалуй, противоречия в тексте (а они, разумеется, есть) вполне могут быть объяснены противоречивостью этой общей установки.

Галина Ельшевская

Sullivan E.

Shakespeare and Digital Performance in Practice.



Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2022. — XV, 249 p. — (Shakespeare in Practice).

Книга Эрин Салливан «Шекспир и цифровой перформанс на практике» начинается со следующего утверждения: цифровые технологии повлияли не только на то, как мы храним информацию и делимся ею, как организуем и проводим мероприятия, как думаем и ведем себя; цифровизация меняет старые медиа, особенно театр, традиционно осмыслявшийся как искусство, основанное на соприсутствии в реальном пространстве и человеческом взаимодействии. Центральные вопросы, рассматриваемые в книге, таковы: как мы переживаем связанные с театральным спектаклем виды опыта (присутствие, создание зрительского сообщества, эмоциональное вовлечение здесь и сейчас) в цифровую эпоху? И какое место в этом процессе занимают шекспировские тексты? Используемое Салливан понятие «цифровой перформанс» охватывает разные виды театральных событий, в которых задействуются цифровые технологии: запись и трансляцию спектаклей; мультимедийные постановки, в том числе с обработкой классических текстов чат-ботами; театр формата born-digital, то есть не перенесенный в цифровую среду, а воплощенный в ней (в социальных сетях, в виртуальной реальности, на платформе «Zoom» и т.д.).

Сегодня и авторы, и зрители проверяют на прочность свои представления о театре и о том, что значит присутствовать — на спектакле, рядом друг с другом — в мире, который все больше становится виртуальным. Стремясь сохранить за собой социальную значимость, театр учитывает новые технические возможности не только на уровне формальных приемов, но и тематически — ставит перед зрителем вопросы о том, что значит быть цифровым человеком или зрителем (digital human) и какие перемены или смещения происходят в чувственном восприятии. Салливан фокусируется на постановках Шекспира 2010-х гг., время от времени оглядываясь и на более ранние эксперименты.

Автор пишет, что театр удовлетворяет определенные антропологические потребности, и предлагает для их анализа три понятия: *присутствие* (presence), *оживление* (liveliness) и *погружение* (immersion). Они рассматриваются как субъективно переживаемые состояния, мало зависимые от объективных данных (например, от положения в пространстве — рядом или на разных континентах).

«Присутствие» означает сопричастность к происходящему вокруг, к среде и людям, с которыми мы взаимодействуем. Его обеспечивают устойчивый (sustained) и всепоглощающий (engrossing) контакт. При этом неважно, где мы находимся физически, совпадаем ли пространственно и темпорально с той средой, взаимосвязь с которой остро ощущаем. Отказываясь от представления о мире, разделенном на онлайн- и офлайн-сферы, Салливан пишет вслед за медиатеоретиком Н. Юргенсоном, что сегодня повседневную реальность следует рассматривать как «дополненную» всеми виртуальными возможностями. Следовательно, реальное и виртуальное не противопоставляются друг другу, а смешиваются, что создает воз-

можности для переживания присутствия при помощи самых разных платформ, оставляя в стороне вопрос о том, какое из этих переживаний (ощущений «подключенности») более реально: беседа с близкими в «FaceTime» или любительский спектакль в «Zoom». Цифровая эпоха диктует расширенное понимание присутствия.

Но как быть с идеей живого присутствия, которое в теории перформативности многие считают ключевым? Перевод термина *liveness* вообще вызывает ряд сложностей. Когда Салливан рассуждает об этом понятии, она учитывает и телесное соприсутствие исполнителей и зрителей (пространственное совпадение), и реальность (а не виртуальность) самого спектакля, и его ауру, которая теряется в записи. Более того, *live* — это еще и «прямой эфир», то есть совпадение актеров и аудитории во времени. Термин *live art*, обозначающий разные практики современного перформанса, зачастую на русский не переводится. Между тем Салливан использует это понятие как отправную точку, когда пишет об удовлетворении потребности. Последнюю она обозначает словом *aliveness*, имея в виду острое ощущение себя живым, телесным. Обсуждаемый эффект связан с ощущением причастности к коллективному опыту «оживления» события, на котором мы присутствуем. Эмоциональный вклад участников — своеобразная гарантия «живости» мероприятия. Заинтересованность группы людей работает как в офлайне, так и в онлайне. Этот особый характер энергетически заряженного взаимодействия теоретики перформанса осмысляют по-разному. Так, немецкий театровед Э. Фишер-Лихте в своей «Эстетике перформативности» называет это взаимодействие сцены и зала «автопоэтической петлей ответной реакции». Для Салливан «оживление» — это некий продукт соединения энергий, совместного переживания присутствия.

При обсуждении «погружения» на первый план выходит проблема телесных реакций аудитории и синхронизации этих реакций. Погружение в вымышленный мир — это совсем не новая задача артистических практик. Автор упоминает, например, римские настенные росписи, целью которых было размывать границы между реальным и воображаемым пространствами, создавая своего рода иммерсивный эффект. Цифровые технологии открыли новые возможности. Во-первых — возможность размещать произведение искусства на разных медийных платформах и «подключать» аудиторию со всего мира к этим платформам и друг к другу. Во-вторых — возможность создавать новые виды телесного и ментального погружения при помощи технологий, по-разному стимулирующих чувства. Сегодня наиболее интересны здесь системы виртуальной реальности, состоящие из шлема и ручных контроллеров (или перчаток) и позволяющие получать как аудиовизуальные, так и тактильные впечатления, в том числе от виртуальных театральных постановок. Впрочем, этот сложный вид иммерсивного театра пока еще не получил большого распространения.

Обращаясь к более доступным зрителю практикам, Салливан анализирует трансляции театральных спектаклей в реальном времени, сосредоточиваясь на постановках, которые сохраняют «основополагающие» эффекты театра (пространственные решения, чувство соприсутствия), но при этом обогащают их средствами экранных технологий. При обсуждении театральных трансляций зачастую недостаточно внимания уделяется адаптации трехмерного представления к плоскому экрану. Салливан заполняет этот пробел, внимательно рассматривая работы режиссера Робина Лока, адаптировавшего для проектов «The National Theatre Live» и «The Globe on Screen» постановки Г. Дорана

(«Ричард II», 2013), Н. Хайтнера («Отелло», 2013) и Дж. Манби («Венецианский купец», 2015). Она приходит к выводу, что экранные средства (ракурс, план, монтаж и т.д.) конструируют интенсивный эмоциональный отклик, который труднее запрограммировать в офлайн-постановке. Управляя взглядом зрителя, режиссер трансляции интенсифицирует чувства. Таким образом, возражает скептикам Салливан, цифровой перформанс способен удовлетворить потребность зрителя в «оживлении» и «погружении».

В четвертой главе, посвященной мультимедийному театру, автор указывает на 1960-е и 1990-е гг. как на переломные в смысле использования разных медиа в театральной постановке и рассматривает три спектакля, проложившие путь цифровым технологиям в перформансах первой четверти XXI в.: «Макбет» (1969) Р. Шехнера, «Гамлет-машину» (1986) Р. Уилсона и «Эльсинор» (1997) Р. Лепажа. В каждом из них одновременно присутствуют и формальный эксперимент, и его тематизация. Так, спектакль Уилсона представляет собой размышление о том, каким видится субъект сквозь оптику электронных медиа, а эксперимент Лепажа — исследование того, в какой степени живое и механическое продолжают и расширяют друг друга. А в «Гамлете» (2015) Э. Лекомпт, самом позднем из рассматриваемых Салливан спектаклей, демонстрируется, как медиа не столько предлагают альтернативный взгляд на человеческое, не столько касаются новых возможностей субъекта, сколько становятся объектами манипуляций наряду с самим этим субъектом.

Чем более привычными (наряду с цифровыми технологиями в повседневности) становятся мультимедийные спектакли, тем чаще их авторы стремятся критически вскрывать невидимость опосредования, то есть демонстрировать обманчивость той естественности, с какой все подвергается медиации: см., например, «Римские трагедии» (2007) И. ван Хове или «Coriolan/us» (2012) М. Брукса и М. Пирсона. В ее лучшие моменты мультимедийная постановка «украдкой» (stealthily) подрывает ожидания, связанные с пространством, событийным рядом и эмоциональным воздействием классической драмы.

Самый интригующий вид цифрового перформанса обсуждается в главе «Театр в формате born-digital», посвященной новой форме театра, возникающей в современной культуре участия и опирающейся на сетевые технологии. В качестве крайних точек спектра Салливан рассматривает проекты в соцсетях (такие, как «Such Tweet Sorrow» — адаптация «Ромео и Джульетты» 2010 г.) и постановки в виртуальной реальности (такие, как «Буря» С. Горман, 2020). Соцсети — средство максимально доступное и при этом работающее с рассеянным вниманием аудитории, тогда как виртуальная реальность — технология, с которой знакомы немногие, но позволяющая осуществлять тотальный захват внимания и испытывать новые формы погружения. Автор обсуждает разные трудно прогнозируемые виды откликов «зрителей», которые использовали эгалитарное пространство соцсетей, пытаясь трансформировать классическую историю и привлечь внимание к собственному перформансу, не брезгуя при этом этически сомнительными стратегиями (так, Ромео и Меркуцио спровоцировали потенциально сексистский флэшмоб). Где-то посредине этого спектра находится театр, использующий платформы для видеоконференций, например зум-театр, до известной степени стиравший границы между художественным и повседневным в период пандемии.

Увлекательность и ценность книги — в сочетании актуального материала и теоретического подхода к нему. После

бума онлайн-практик 2020—2021 гг. мир вернулся к более привычным: личным встречам, театральным походам и т.д. Написав о цифровом перформансе в период преимущественного онлайн-взаимодействия, Салливан, как и подобает театроведу, зафиксировала мимолетное и преходящее — чрезвычайное состояние общества и его спектаклей в конкретный исторический момент.

Полина Рыбина

Данилевская М.Ю.

Н.А. Некрасов в русской критике 1838—1848 годов: творчество и репутация: монография.



СПб.: Скифия, 2022. — 516 с. — 300 экз.

Работа М.Ю. Данилевской подводит итог многолетним исследованиям жизни и творчества Некрасова и его контактов с современниками. В ее статьях есть полезные атрибуции некоторых журнальных и газетных статей, раскрываются непонятные без комментария полемические намеки, содержащиеся в произведениях литературы того времени (например, Данилевской удалось убедительно установить авторство всех отзывов на первую книгу стихов Некрасова «Мечты и звуки»). Теперь Данилевская объединила их и дополнила более общими рассуждениями о проблемах истории литературы.

Книга посвящена периоду в истории литературной критики, о котором известно на удивление мало. Внимание исследователей обычно привлекают фигуры Белинского, его единомышленников и оппонентов, однако к ним критика того периода далеко не сводится. Данилевская совершенно справедливо обращается к полузабытым авторам, которые, конечно, для историка представляют не меньший интерес, чем Белинский, — например, Ф.А. Кони, В.С. Межевич, Н.А. Полевой (после закрытия журнала «Московский телеграф») и др. На этом фоне и известные отзывы Белинского о Некрасове начинают выглядеть и восприниматься совсем по-другому. Интерес представляет и обращение к фигуре Некрасова: в то время он еще не был известным поэтом и только становился популярным издателем, а потому оставался вполне типичным участником литературного процесса, автором водевилей, фельетонов и других текстов, без которых нормальную литературу представить невозможно, но которые редко описываются в научных монографиях.

К сожалению, актуальность материала рецензируемой работе не помогает.

Во-первых, исследовательница демонстрирует странное отношение к работам предшественников. Например, когда она пишет о фельетоне (с. 368—372), она ссылается исключительно на две статьи об этом жанре из энциклопедий. Спору нет, словарные статьи — вещь полезная, но о фельетоне в русской литературе писали такие авторы, как Б.В. Томашевский, Ю.Н. Тынянов, Ю.Г. Оксман и многие другие. Наверное, их открытия и наблюдения заслуживают упоминания, а главное — использования при построении собственной концепции жанра (ссылка на статью Томашевского о фельетоне появляется

ниже, при обсуждении фельетонов Булгарина, но для авторской концепции фельетона она значимой роли не играет). Далее следует описание критики Сенковского как образца «фельетонности», которое открывается характеристикой научной литературы об издателе «Библиотеки для чтения» (с. 372—373). По мнению Данилевской, научных работ о Сенковском-критике опубликовано… две: известная книга В.А. Каверина, которая почему-то названа романом, и диссертация А.В. Шароновой. Не упоминаются ни классическая книга Т. Грица, В. Тренина и М. Никитина «Словесность и коммерция (Книжная лавка А.Ф. Смирдина)» (1929), ни монография Г.И. Щербаковой «Журнал О.И. Сенковского “Библиотека для чтения” и формирование массовой журналистики в России» (2005), ни статьи В.Г. Березиной о литературной полемике 1830-х гг., ни многие другие исследования. Уточним: ссылок на эти работы нет не только в обзоре литературы о Сенковском, но и вообще нигде в монографии (Березина упоминается только как специалистка по Полевому и Белинскому).

Во-вторых, собственная аргументация Данилевской производит странное впечатление. Например, процитировав высказывание Булгарина, намекавшего, что сочинения натуральной школы на вкус подобны фекалиям, исследовательница не ограничивается констатацией, что критик обыгрывает двойное значение слова «вкус» (физиологическое и эстетическое). Вместо этого она начинает анализировать суждение Булгарина, делая по ходу своего разбора поразительные утверждения: «Преимущественная часть читателей “Северной пчелы” не обладала достойным уровнем образования и начитанности и развитой способностью к абстрактному мышлению. Поэтому данная ассоциация, по логике текста, должна была срабатывать для читателя не только при упоминании “натуральной школы”, но и в тех случаях, когда читатель слышал или читал слово “вкус” применительно к литературе. “Натуральная школа” для него просто оказывалась маркированной определенным образом. Оценка по смежности распространялась на любого из писателей или критиков “натуральной школы”» (с. 402).

В отличие от исследовательницы, автор настоящей рецензии не готов выносить ответственные суждения относительно способности к абстрактному мышлению у множества людей, о которых мы ничего не знаем, — зато готов усомниться в логике приведенного пассажа. Не обладающий «достойным уровнем образования» читатель Булгарина, согласно Данилевской, увидев грубый отзыв об одной группе писателей, должен был подумать, будто этот отзыв относится не столько к этим писателям, сколько к слову «вкус». Это, как кажется, за гранью абсурда: получается, если критик назовет, например, сотрудников некого журнала бездарными подлецами, то необразованный читатель, по этой логике, должен счесть, что все журналисты подлы или что понятие даровитости ассоциируется с подлостью. Дискредитация литературы нужна Булгарину, как пишет Данилевская, чтобы вся натуральная школа оказалась «маркированной определенным образом». Но ведь точно таким же образом, согласно ее собственным утверждениям, оказалась маркирована и вся литература в целом, по крайней мере если по отношению к ней используется понятие «вкус». И главное: конечным выводом из всего этого фантастического рассуждения оказывается, что оценка Булгарина «по смежности» относится ко всем представителям натуральной школы. Это почти верно, но только никакой «смежности» Булгарин не предполагает: ведь он прямо пишет, что дурным вкусом обладает именно натуральная школа, и не делает никаких оговорок. В общем, смысл этого рассуждения со-

стоит в том, чтобы неточно пересказать слова Булгарина и сделать несколько непроверяемых и нелепых суждений о читателях «Северной пчелы».

Наконец, работа написана очень своеобразным стилем, подчас неясным, а подчас комичным. Если бы автор рецензии выбирал наиболее яркие фрагменты, это показалось бы издевательством над Данилевской. Поэтому пришлось открыть книгу наудачу и выписать первое попавшееся на глаза место: комментарий к суждению Т.Н. Грановского, отметившего контраст между Некрасовым — поэтом и Некрасовым — «мелким торгашом». Данилевская пишет: «...высокая оценка поэтического дара автоматически умаляет то, что воспринимается Грановским как противоположность поэзии» (с. 360). Получается, что если бы Некрасов не был поэтом, то Грановский не умалял бы слово «торгаш» и счел бы издателя «Современника» не мелким торгашом, а крупным? Едва ли Данилевская так думает, но из ее слов получается именно это. Остается предположить, что в силу каких-то неясных причин редактор с книгой не работал, — иначе обилие подобных пассажей объяснить сложно.

В заключение повторим: в ранее опубликованных статьях Данилевской содержится множество ценных библиографических и историко-литературных наблюдений, но от объединения в книгу они не выигрывают, а проигрывают, теряясь на фоне не подкрепленных ссылками утверждений, недоказуемых концепций и просто неудачных выражений.

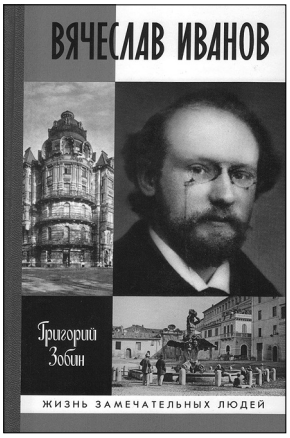
К. Смычков

Зобин Г.С.

Вячеслав Иванов: Путь жизни.

М.: Молодая гвардия, 2022. — 415 с. (ЖЗЛ. Вып. 1906). — 3000 экз.

Важно появление биографии автора, который при всех обстоятельствах оставался человеком культуры с ее духом исследования и свободы. Оставался европейцем. Сохранил честность и здравомыслие в бедствиях, на которые первая половина XX в. была богата. И в конце жизни, под бомбардировками, при немецкой оккупации Рима Иванов создавал комментарий к Деяниям и Посланиям апостолов и стихи «Римского дневника». Иванов облегчил работу биографа, написав много автобиографических стихов, которые Зобин обильно цитирует. Книга опирается в основном на воспоминания современников, исследования об Иванове практически не используются (исключения — религиозные мыслители С.С. Аверинцев и А. Мень, из филологов — только англичанка Памела Дэвидсон).



Одна из проблем, рассмотренных в книге, — ситуация выбора пути под противоречивым давлением власти и общества. Родители поэта были «взрывчатой смесью»: отец — атеист и материалист, поклонник Бюхнера и Фохта, мать — внучка сельского священника, глубоко верующая поклонница Гёте и Бетховена. Впрочем, материализм тоже воспринимался как своего рода религия, с идеями народничества о жертвенности. Матерью было заложено пренебрежение к детским играм и детской

литературе. В семь лет Иванов читал «Дон Кихота». Впоследствии он писал, что мать «бессознательно прививала <...> утонченную гордость и индивидуализм». Иванов разделял неприязнь интеллигенции к правительству, демонстративно отказался от правительственной стипендии, но не верил и в революционную деятельность, проявляя внимание более к внутренней свободе, без которой «свобода, равенство, братство» только пустая формула. Общественное мнение не одобряло филологию как бесполезное отвлечение сил — оставалось быть экономистом, юристом, или, как выбрал Иванов, историком. Филология и поэзия постепенно вышли на первый план, но все же Иванов был сформирован не литературной богемой, а уединенной жизнью ученого, осуществляя связь литературы с философией, наукой, религией. Сформирован миром интеллектуальной свободы, где можно быть не согласными, но идти вместе. «В первую их встречу Вячеслав Иванов прямо заявил Соловьеву (Владимиру Сергеевичу. — *А. У.*), что не согласен ни с одной его мыслью. Соловьев встал, молча обнял и поцеловал гостя» (с. 65).

Культура предполагает передачу знаний, отсюда значительная педагогическая деятельность Иванова. Наставник молодых поэтов в «Академии стиха», он оценил первые опыты О. Мандельштама. Слово «акмеизм» появилось в разговоре Иванова с Н. Гумилевым. И в советские времена в Баку Иванов — педагог, не навязывающий, не поучающий, а рассказывающий. Учениками Иванова были многие советские филологи. Преподаванием Иванов занимался и в Италии после эмиграции. Причем он не замыкался в прошлом и был в состоянии оценить стихи Маяковского.

И литературно-эстетические работы Иванова были далеки от холодности. «Вслед за Ницше, Вячеслав Иванов сделал ставку на хмельное, “ночное”, стихийно-темное в человеке» (с. 44), на дионисийский экстаз с его неоформленностью и укорененностью в «древнем хаосе». Этому соответствовала встреча с «неистовой» Лидией Зиновьевой-Аннибал, ради которой Иванов оставил жену и дочь. Иванов не отклонялся от любви земной ради любви божественной, но полагал, что первая ведет ко второй через опыт самоотречения (с. 54). Для Иванова Дионис был также и богом страдающим, вносящим смерть в ликование живых.

Дионисийство привело к утопии. «Страна покроется орхестрами и фимелами, где будет плясать хоровод, где в действе трагедии или комедии, народного дифирамба и народной мистерии воскреснет истинное мифотворчество» (цит. по с. 157). К сожалению, преодоление индивидуализма в революции повело к тому, что страна покрылась бюрократическими организациями, которые и мифотворчество приспособили к своим нуждам, использовав и «дионисийскую жажду самосожжения, самораспространения» (с. 159). «В стране воцарился хаос — не согласное “соборное действо”, а оргиастический дионисийский разгул, своеволие, несовместимое со свободой, преддверие невиданной кровавой вакханалии» (с. 222). Но мог ли Иванов помешать этому, даже если бы придерживался иных, не «дионисийских» взглядов?

И его поведение в катастрофе было достойным. Переживать крушение, пытаться понять его причины — и сохранить в нем то, что возможно. Опыт страдания — и противодействие (например, в «Переписке из двух углов») намерению человека из мира культуры отказаться от культуры как лишнего стесняющего груза. «Опрощение — измена» (с. 252). Отказ от попыток вписаться в новую действительность. Иванов (в отличие от, например, Вс. Мейерхольда, отрекшегося от Иванова, которого раньше называл своим учителем) понимал ее антикультурность и бессмысленность

таких попыток. Возможно, понимание того, что власть всегда стремится уничтожать любой не связанный с ней диалог, пришло к нему еще в дореволюционные времена, когда обер-прокурор Синода К.П. Победоносцев сделал невозможными Религиозно-философские собрания, попытку найти общий язык между интеллигенцией и церковью.

Книга порой все же слишком патетична: «...любовь зажгла в нем вдохновение и огонь, столько лет теплившийся в душе и вдруг вспыхнувший до небес» (с. 56). Вряд ли Иванов мог считать такими уж праздничными строки Баратынского «Завтра увижу я башни Ливурны, / Завтра увижу Элизий земной», зная, что это стихотворение оказалось для Баратынского предсмертным. Практически вне внимания биографа остались значительные изменения стиля стихов Иванова на протяжении его жизни.

Но в панегирический тон Зобин не впадает. Он признает справедливой критику идей Иванова Мережковским (с. 160) и Бердяевым (с. 211—212). Для Зобина морально неприемлемо стремление Иванова и Зиновьевой-Аннибал вовлечь в свой эротический союз кого-то третьего, сначала С. Городецкого, а затем М. Сабашникову. Но он не отрицает и того, что «этот короткий период способствовал творческому подъему у всех троих участников странного “симпосиона”» (с. 122), вышедший в 1907 г. сборник «Ярь» Зобин называет лучшим, что Городецкий создал за свою долгую жизнь. С другой стороны, порой присущее Иванову неуважение к чужой свободе, «стремление властвовать над людскими душами» (с. 126) вполне можно назвать бесовщиной.

Много трудных вопросов, порождаемых книгой, связано с религией. Достаточно ли человеку веры, или именно она во многом и ограничивает самостоятельность, способность человека на свой страх и риск противостоять несвободе? К бесчисленным гекатомбам повело то, что «выгода и целесообразность были поставлены превыше Бога и совести» (с. 204), но во имя Бога гекатомбы были не меньше. Зобин пишет, что в результате русской революции «Церковь переставала опираться на костыль государства» (с. 226), протестовала против террора власти, но смогла ли перестать опираться, когда государство сделало шаг навстречу Церкви?

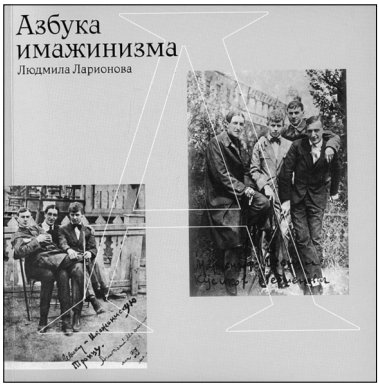
Книга показывает обращенность Иванова в будущее. Он присоединился к католичеству, не отрекаясь от православия. Архаическую торжественность стиля Иванова Зобин связывает с идеей отдельности и самоценности слова в стихе, «подобно камню в средневековом соборе» (с. 73). Отсюда уже недалеко до слова-камня Мандельштама. Не менее важно уважение к отдельности и самоценности личности. «Отвергнув римскую правовую традицию с ее уважением к личности, человеческой жизни, частной собственности, можно было стать лишь “востоком Ксеркса”» (с. 38). И любовь к России не должна впадать в национализм. «Ложным становится всякое утверждение национальной идеи только тогда, когда неправо связывается с эгоизмом народным или когда понятие нации смешивается с понятием государства» (с. 158). Характерно, что Иванова беспокоила и возможная победа России в Первой мировой войне, если она после приобретения Константинополя и других территорий впадет в соблазн имперской гордыни, возомнит себя вершительницей судеб земли, а не орудием воли Бога (с. 207).

И жаль, что в современной России не сформировалась связь поэзии и философии, которую считали абсолютно необходимой авторы Серебряного века.

Александр Уланов

Ларионова Л.Г.

Азбука имажинизма.



М.: Бослен, 2023. — 96 с. — 1000 экз.

Издание выпущено к выставке об имажинизме в московской Галерее на Елоховском и к 130-летию со дня рождения теоретика русского имажинизма Вадима Шершеневича. Книга невелика, ее цель, согласно аннотации, — «дать основные сведения о различных аспектах деятельности поэтов-имажинистов и пробудить в читателе любопытство». Издание близко к тому, что сейчас называют мультимедийными проектами. Почти половина — иллюстративный материал: фотографии имажинистов, их портреты, обложки книг, афиши выступлений, фотографии Москвы того времени.

История имажинизма в книге прослеживается, начиная от первых идей Шершеневича, встречи его с Мариенгофом и Есениным, декларации о рождении новой поэтической группы. Имажинисты сумели быть одновременно и авангардными, и коммерчески успешными. Книга соответствует этому — броскость не в ущерб содержательности, не в ущерб научности, в ней много ссылок на работы предшественников и архивы. Даже ориентация на алфавитное расположение материала повела к остраняющим ходам вполне в духе героев книги: поскольку буква П оказалась занята статьей «Поэты», Политехнический музей, частое место поэтических выступлений, перемещен на букву З — «Залы Политехнического».

Разумеется, присутствуют статьи об отдельных авторах, и не только об основной четверке Есенин — Мариенгоф — Шершеневич — Кусиков, но и о Рюрике Ивневе, Матвее Ройзмане, Григории Шмерельсоне. Есть общая статья «Поэты» о близких к имажинистам авторах. В отдельную статью выделены поэтессы (Надежда Вольпин, Сусанна Мар, Галина Владычина, Елизавета Стырская, Нина Оболенская, писавшая под псевдонимом Хабиас). Отметим случаи дублирования, притом что в книге малого объема каждый абзац на счету. Ивнев и Ройзман есть и в отдельных статьях, и в общей, но при этом нет Григория Колобова, которого Мариенгоф причислял к молодому поколению имажинистов, нет Вольфа Эрлиха и других петроградских имажинистов (кроме Шмерельсона).

Много внимания уделено экономике литературы. В отличие от футуристов, имажинисты всегда подчеркивали свою независимость от власти. Экономическая независимость обеспечивалась тем, что в распоряжении имажинистов были свои издательства, книжные магазины, кафе и даже кинотеатр «Лилипут», а также возможность выступлений на различных литературных площадках, в том числе и в провинции. Популярность группы была такова, что имажинистам приходилось пробираться с помощью конной милиции сквозь толпу жаждущих попасть на их вечер. Книга не обходит и сомнительные аспекты в имажинистских предприятиях. Ларионова приводит воспоминания М. Ройзмана о том, что немалый доход имажинистскому кафе «Стойло Пегаса» приносили отдельные кабинеты для кутил и проституток. Да и вообще в кафе ходили не только любители поэзии, но и любители «красивой жизни». Характерно, что во время отсутствия Есенина — не только поэта, но и хулигана — доходы

кафе значительно падали. Но авантюризм вместе с обаянием помогали имажинистам доставать бумагу во времена общей разрухи, печатать книги, не имея на то официальных разрешений, издавать что-то в провинции, где контроль был слабее. Хотя все это удавалось до поры до времени.

Книга представляет жизнь поэтов в разных аспектах. Отчет Шершеневича, сколько он истратил на еду и папиросы при написании текста. Шутки — вплоть до ехидных частушек Есенина о поэтах. Новогодние елки. Демонстративное щегольство в одежде (впрочем, приводится фотография, где этому не чужд и Маяковский: литературный противник имажинизма в почти таком же цилиндре, как Мариенгоф). Разнообразный и интересный мир. Недолгое время свободы, когда бюрократическая царская власть исчезла, а бюрократическая советская еще не взяла все под свой контроль. Серьезность успешных коммерческих проектов сопровождал пародийный Орден Имажинистов с Верховным Советом и Центральным Комитетом. Одних этих названий, кажется, уже достаточно, чтобы объяснить неприязнь советской власти. А была и попытка несанкционированной демонстрации «Поэтов, Живописцев, Актеров, Композиторов, Режиссеров и Друзей действующего искусства», и еще многое, а главное — несовместимые со становящейся господствующей идеологией стихи. Первый же сборник поэтов-имажинистов «Явь» (1919) был охарактеризован близкими к власти критиками как чуждый пролетариату. Видимо, всегда находятся люди, считающие, что народ — это они, и что они лучше знают, что именно народу (то есть им самим) нужно.

Интересно, насколько противоречивы приводимые в книге обвинения. На одного критика Шершеневич производил впечатление хулигана, а на другого — адвоката (с. 7). Обвиняли в мещанстве — и в богохульстве. Авангардных авторов упрекали в ретроградстве, называли покойниками. «Шарлатаны» — наверное, из самых мягких эпитетов. Вначале скандал способствовал рекламе и коммерческому успеху, потом критика стала доносом.

Отдельными статьями представлено сотрудничество имажинистов с музыкантами (А. Авраамов, Е. Павлов) и с художниками, чей перечень весьма велик. Кроме обложек, портретов, марок издательств, Г. Якулов и Б. Эрдман подписали декларацию о появлении имажинизма, В. Комарденков участвовал в акциях имажинистов, сделав обложку для эпатирующего сборника «Все, чем каемся», подчеркнув провокативную аббревиатуру ВЧК. Может быть, в книге стоило бы немного развить вопрос о европейских аналогах имажинизма — русская культура никогда не была оторвана от западной.

В издании много об окружавшей имажинистов исторической ситуации, о литературном быте, но хотелось бы чуть больше литературоведческой рефлексии. Статья «Имажинизм» занимает всего одну страницу. Отчасти теория присутствует также в статье «Разногласия и роспуск группы». Ларионова полагает слишком ненадежной опору только на образ. Она цитирует работу В.А. Дроздкова, А.Н. Захарова и Т.К. Савченко «Русский имажинизм: закономерности зарождения и кончины» (Библиография. 2000. № 2): «Всепоглощающая метафоризация всегда приводит к всеобщей относительности и зыбкости; сцепляясь краями, утрачивая память о центре, вещи и явления полностью растворяются друг в друге и приходят к самоуничтожению» (цит. по с. 59). Этим объясняется и раскол группы: отношение к образу как средству (Есенин, Кусиков) и как самоцели (Шершеневич, Мариенгоф). «Со временем становилось все непонятнее, является ли поэтический образ первоцелью творчества или средством осмыс-

ления реальности» (с. 3). Впрочем, можно возразить, что любое живое явление внутренне противоречиво.

Разумеется, в распаде группы сыграли свою роль и дебоши, и обидчивость Есенина, и отъезд за границу Кусикова. Но в книге много примеров воздействия власти. Журнал «Гостиница для путешествующих в прекрасном» был закрыт цензурой. Уже в марте 1921 г. было запрещено предоставлять имажинистам залы Политехнического музея. А с августа 1922 г. вступило в силу требование регистрации всех сообществ при одновременном отказе в регистрации под любыми предлогами. Технологии искоренения независимого мало меняются. Все более стесненные мероприятия имажинистов приносили все меньшие доходы, на которые невозможно было жить. Шершеневич, Мариенгоф и Николай Эрдман обращаются к театру. Несмотря на конец имажинизма, имажинисты остались.

Характерная статья в книге — «Юность». Эпоха имажинизма — время разнообразных экспериментов, из которых выросла русская литература XX в. Экспериментировали авторы, которым было по 20 с небольшим лет. Книга обращена к молодежи, к тем, кто еще не знает, но готов узнавать, увлекаться, работать.

А. Кислов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Хроника научной жизни

Международная конференция **«Слепые пятна антиканона: (пере)осмысление советского андеграунда»**

(*Колумбийский университет, Институт Харримана, Нью-Йорк, 13—15 февраля 2023 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_403

Название первой в США конференции, посвященной неофициальной культуре советского времени — «Blind Spots of the Counter-Canon: Soviet Underground Revisited», — заключает в себе игру слов: оба возможных перевода выражения *blind spot* — «слепое пятно» или «мертвая зона» — отражают те проблемы в изучении советского андеграунда, которые были предложены ее организаторами к обсуждению. В первом случае это анализ оптики самого андеграунда, рассматриваемого не столько как антитеза, сколько как составная часть культуры позднесоветского времени; во втором случае — те явления андеграунда, которые до сих пор оставались вне зоны видимости критики и научных исследований.

Необходимость пересмотра и дополнения существующего «неофициального канона» стала очевидной в работе над англоязычной коллективной монографией о культуре советского андеграунда, готовящейся к выходу в Издательстве Оксфордского университета. Авторы-составители «The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture», вошедшие в оргкомитет конференции, — *Томаш Гланц* (Цюрихский университет, Швейцария), *Илья Кукуй* (Мюнхенский университет им. Людвига и Максимилиана, Германия), *Марк Липовецкий* (Колумбийский университет, США), *Клавдия Смола* (Дрезденский технический университет, Германия) и *Мария Энгстрём* (Уппсальский университет, Швеция) — поставили своей целью обозначить те темы, вопросы и проблемы, которые, по их мнению, до сих пор были изучены недостаточно, находятся на периферии «неофициального канона», но заслуживают особого внимания — прежде всего в связи с давно назревшей необходимостью пересмотра сложившихся методологических практик в работе с культурой советского времени. Географический диапазон секций — украинский, беларусский, балтийский андеграунд, — а также тематика секций конференции, организованной Институтом Харримана при Колумбийском университете, — «Оккультизм», «Психоделика», «Перформативность», «Гендер» и др. — стали заявкой на междисциплинарный подход и смещение фокуса со «столичного» андеграунда на фрагментарно исследованные явления, до сегодняшнего дня часто остававши-

еся предметами внимания лишь в рамках национальных школ и отдельных субкультур и их адептов.

Клавдия Смола во вступительном докладе «*Позднесоветский андеграунд в (нон)конформистской культуре 2010—20-х годов*» обратила внимание на то, что после распада Советского Союза советский нонконформизм превратился в объект (поп)культурного, академического и политического возрождения, а многие поэты, художники и музыканты андеграунда стали культовыми фигурами и объектами различных мемориальных практик. Процессы канонизации могли быть запущены с разных сторон и быть инициированы как «либеральными», так и «консервативными» сообществами. Неофициальное культурное прошлое стало играть роль примера, позитивной модели интеллектуального выживания и стратегий художественного сопротивления. Такая мейнстримизация напоминает механизм, который Ю.Н. Тынянов, а затем Ю.М. Лотман описали как перемещение бывших маргинальных культурных явлений в центр культурной системы, или в центральную область семиосферы. Андеграунд стал историческим ресурсом, чем-то вроде «национального достояния» в разных интеллектуальных кругах, независимо от их (и своей) политической ориентации. Такое явление можно считать как свидетельством продолжающейся борьбы против правящей идеологии, ориентиром для существующего и сегодня нонконформизма, так и своего рода мнемонической мимикрией, имитирующей модели героизации официальной культуры. Тем самым память о советском андеграунде запускает эмансипационные повестки критической мысли, деколонизации знания и активизм, но в то же время способствует ребрендингу и присвоению культурных моделей прошлого: вчерашний андеграунд часто становится сегодняшним мейнстримом. Прежде всего это касается тех явлений, трансфер которых в область массовой культуры происходит с особой легкостью; примером здесь может служить Виктор Цой и группа «Кино». (Музыкальному андеграунду на конференции была посвящена особая секция, см. ниже.)

Знаковым для всей конференции можно считать название круглого стола «Открыть сундук с сокровищами: переоценка украинского культурного андеграунда» под председательством *Виталия Чернецкого* (Канзасский университет, США). Понятию «антиканона» из украинской перспективы было посвящено выступление *Тамары Гундоровой* (Институт литературы им. Т.Г. Шевченко Национальной академии наук Украины, Киев / Принстонский университет, США). Исследовательница отметила тот факт, что подпольные альтернативные культурные практики не только являлись подрывными по отношению к советской культуре, но и стали основой для формирования посттоталитарного культурного поля. В качестве явлений переходного типа Гундорова назвала несколько андеграундных феноменов 1980-х годов, например поэтическое объединение «Бу-Ба-Бу» (Львов), киевскую поэтическую школу и одесский художественный концептуализм. Все они послужили мостами к новой посттоталитарной культуре. Гундорова указала на тот же феномен, что и Смола: несмотря на оппозиционность андеграунда по отношению к массовой культуре, формы их взаимодействия были довольно сложны. Андеграунд успешно использовал и адаптировал формы массовой культуры, но впоследствии, начиная с конца 1980-х годов, мог быть поглощен ей. В результате распространения форм массовой культуры с 1990-х годов андеграунд приобрел карнавализированную форму, аккумулировав и синтезировав различные художественные направления и выступая в качестве формальных экспериментальных лабораторий для возникновения субкультур. В то же время андеграунд адаптировал опыт украинского футуризма и авангарда 1920-х годов, представители которого были физически уничтожены сталинским режимом, а их произведения изъяты из обращения. Подпольная альтернативная культура также становится зоной кон-

такта с западной литературой, включая высокий модернизм, театр абсурда, магический реализм и постмодернизм. Важной особенностью андеграундной культуры в Украине с 1960-х годов являлась ее близость к политическому инакомыслию: ядром диссидентского движения была группа молодых писателей и художников — поэты Иван Драч, Николай Винграновский, Виталий Коротич, Лина Костенко, художники Виктор Зарецкий, Алла Горская, Опанас Заливаха, кинорежиссеры Сергей Параджанов и Юрий Ильенко, переводчики Григорий Кочур и Николай Лукаш. Среди них также были литературные критики Иван Светличный и Иван Дзюба, эссеист Евгений Сверстюк.

Выступления *Миколы Рябчука* (Институт политических и этнических исследований Национальной академии наук Украины, Киев / Национальный институт перспективных исследований Нидерландов, Амстердам) и *Олены Мартынюк* (Колумбийский университет, США) были посвящены отдельным географическим и жанровым аспектам украинского андеграунда — неофициальной литературной сцене Львова и изобразительному нонконформистскому искусству. Как отметил Рябчук, Львов был единственным большим городом, где украинский язык функционировал в городской среде, не принижаясь и не стигматизируясь как признак сельской отсталости или националистической одержимости. В результате культурный андеграунд во Львове имел целостный украинский характер, и писатели, музыканты, художники и интеллектуалы общались, используя одни и те же культурные коды и референции. Докладчик особо отметил программную ориентированность львовского андеграунда на Запад и явную дистанцированность от российского влияния. С сегодняшней точки зрения такую позицию, по мнению Рябчука, можно определить как деколониальную, хотя она никогда не теоретизировалась и не артикулировалась таким образом. Олена Мартынюк представила широкую и разнообразную панораму неофициальных художественных движений Украины 1980-х годов, приведя ряд живописных примеров («Печаль Клеопатры» А. Савадова и Г. Сенченко, «Психоделическая атака голубых кроликов» О. Голосия и мн. др.) и рассказав о наиболее значительных художественных формациях и выставках 1980-х — начала 1990-х годов. В дискуссии после ее доклада были подняты вопросы о судьбе художников и их произведений после распада СССР, состоянии архивов и возможностях «полевой работы» по исследованию культуры недавнего времени. Познавательными для многих специалистов вне украинского контекста стали сведения, предоставленные Гундоровой и Рябчуком об источниках информации для деятелей неофициальной сцены — книжных магазинах «Дружба», в которых продавались польские переводы произведений западной литературы, деятельности группы переводчиков с факультета иностранных языков Киевского университета, активной сцены по продаже грампластинок и художественных альбомов, поступавших через Одесский порт.

Разговор об украинском андеграунде был продолжен демонстрацией фильма «Чубай. Говорить снова» (Украина, 2023) и встречей с режиссером фильма Михайло Крупиевским, прилетевшим из Украины. Представляя фильм, *Марко Андрейчик* (Колумбийский университет, США) остановился на обстоятельствах трагического жизненного и творческого пути львовского поэта Григория (Грицко) Чубая (1949—1982) — легенды украинского андеграунда и основателя самиздатского журнала «Скрыня». Поэт Сергей Жадан, своеобразный ведущий фильма, олицетворяет собой связь украинской неофициальной культуры 1960—1970-х годов с актуальной украинской поэзией сегодняшнего дня. Фильм представляет собой сочетание документального и игрового кино; если первая часть — фотоматериалы, беседы с родными и современниками Чубая — заслуживает несомненного интереса, вторая, по мнению ряда участников конференции, является скорее примером тех практик меморизации массовой культуры, о которых говорила во вступительном докладе Смола.

Второй день конференции начался с секции об изобразительном искусстве балтийских стран. Доклад *Мары Траумане* (Латвийская академия художеств, Рига) «*Региональные перспективы подпольной и "неофициальной" истории искусства в странах Балтии*» был посвящен отдельным аспектам исследования андеграунда в бывших балтийских республиках СССР. В последнее десятилетие молодое поколение исследователей в регионе занялось изучением архивов и коллекций художников, пересматривая теоретические и методологические рамки. На первый план выступают междисциплинарные исследования, оценка участия художников в процессе модернизации советского общества, постколониальные инициативы, феминизм, транснациональные и квир-подходы. На примере художественных практик в Латвии и Эстонии Траумане показала, что изучение специфики советской культурной политики в регионах СССР с учетом сложных взаимосвязей художественных практик и государственных механизмов власти может способствовать лучшему пониманию стратегий андеграундных культур — формированию неофициальных сетей сотрудничества и распространения, междисциплинарному характеру андеграундных инициатив, появлению инновационных подходов в обход правящей догмы. Такой подход позволяет получить более дифференцированное знание о советском андеграунде, который на протяжении длительного периода времени на международном уровне ассоциировался преимущественно с неофициальными художественными практиками, зародившимися в России. В дискуссии под председательством Аллы Розенфельд и вопросах аудитории были подняты проблемы неформального общения и сотрудничества латвийских художников и музыкантов с московскими пионерами новой музыки в организации фестивалей авангардной музыки в Риге в середине 1970-х годов.

Марк Аллен Сведе (Университет штата Огайо, США) в докладе «*Другие сокровища Эрмитажа: Одинокие волки советского латвийского искусства*» осветил отдельные случаи инновационных и оппозиционных художественных практик в Балтии советского периода. Начиная с конца 1960-х годов художники в советских балтийских республиках могли действовать более автономно по отношению к официальным институтам и эстетическим мандатам, чем их коллеги в других республиках СССР. Эта сравнительная свобода была обеспечена периферийным расположением, сохраняющимися течениями этнокультурного сопротивления и активной эксплуатацией молчаливого согласия Москвы на более либеральную региональную культурную политику. Как следствие, многие художники, даже в официальных кругах, стремились к экспериментам, и между ними возникли неформальные творческие сети, в которых часто царила атмосфера смелых художественных поисков. По мнению докладчика, распространенный в годы холодной войны нарратив борьбы является крайне неадекватным описанием широкого спектра стратегий, используемых советскими художниками, стремящимися к творческой независимости. В то же время ставшие каноническими интерпретации склонны скрывать тот факт, что значительное число балтийских художников трудились практически в тайне, а их самые новаторские работы стали известны лишь недавно.

Этот же феномен в западных интерпретациях визуальной культуры постсталинского андеграунда — маргинализацию или откровенное игнорирование искусства, созданного на бывшей советской «периферии», будь то Восток (Центральная Азия) или Запад (Балтия), — отметила *Джейн Шарп* (Университет Ратгерса, США) в своем докладе «*Диалоги Таллинна и Москвы и загадка живописи*». Ее сообщение ставит под вопрос общепринятый нарратив западного влияния на неофициальный контрканон, сосредоточившись на тесном взаимодействии двух ключевых художников эпохи — эстонца Юло Соостера, который переехал в Москву из Таллинна и Тарту, и москвича Ильи Кабакова. Художники, как известно, делили

в Москве одну студию, а затем работали в непосредственной близости друг от друга. Живописные сюжеты 1960—1970-х годов всегда рассматриваются в свете западного поп-арта или абстракции; Шарп предложила другие вопросы, которые возникают, когда художественные работы возвращаются в контекст их студийного взаимодействия. В докладе была убедительно показана необходимость реполитизации взаимодействия художников с современной официальной критикой путем постановки конкретных произведений искусства в диалог друг с другом и разбора последствий их публичного порицания в прессе. Открытыми для дискуссии, по мнению Шарп, остаются методологические проблемы, с которыми сталкиваются рассматриваемые нарративы. Как анализ взаимодействий, сосредоточенный на тщательном анализе изображений, может заменить сформировавшиеся концепции стиля и влияний в канонической западной истории искусства? Соответственно, как можно деколонизировать вдвойне колонизированное пространство (Таллинн/Тарту) по отношению к нарративам мастерства, которые продолжает занимать полупериферийный (по отношению к США и Европе) центр (Москва)? Свидетельствуют ли такие «диалоги» о подлинной взаимности в обмене, подобно сетевым или горизонтальным историческим рамкам, которые предлагают исследователи искусства из Восточной/Центральной Европы? Можно ли вообще представить себе нейтрализацию иерархии, которая не заменяется какой-то другой системой ценностей, наделяющей привилегией предполагаемый центр?

С сообщением «*Нонконформизм в беларусском искусстве 1960—1980-х годов*» выступил по зуму из Минска художник, писатель *Артур Клинов*. В преимущественно фактографическом докладе он остановился на особенностях сталинской национальной политики, повлиявших на становление альтернативных движений в культуре 1960-х, прежде всего на репрессиях 1930-х годов в отношении деятелей культуры и на разгроме Академии наук и творческих союзов в БССР. В освещении деятельности шестидесятников и «второго авангарда» 1970-х Клинов сделал упор на творчестве альтернативной «академии» Кима Хадеева, ее круге и влиянии на беларусскую культуру, а также деятельности художников И. Басова, В. Чернобрисова, Ришарда Мая и др. Знаковой для нонконформистского движения в искусстве 1980-х стала выставка 1985 года «1+1+1+1+1+1» (А. Глобус, Л. Русова, И. Кашкуревич, С. Малишевский, Я. Лис, В. Куфко), ее запрет и его последствия. В качестве переходных явлений на пути к выходу нонконформистской культуры из подполья докладчик упомянул выставки 1987 года «Мастерская художника», «Фрагмент-Событие», «Перспектива» и др. В заключение Клинов остановился на деятельности независимых творческих групп «Форма», «Сообщество БЛО», «Галина» и др. как знаковых для конца коллективистской эпохи.

Переходом к разговору о российском андеграунде послужил круглый стол, посвященный обсуждению книги Алексея Конакова «Евгений Харитонов: поэтика подполья» (М.: Новое издательство, 2022), в котором принимали участие Виталий Чернецкий, *Татьяна Клепикова* (Регенсбургский университет, Германия) и *Ума Пэйн* (Колумбийский университет, США). Главным сюжетом дискуссии стало столкновение двух подходов к творчеству Харитонова. Ума Пэйн полагает, что художественные тексты и биография Харитонова важны тем, что позволяют исследовать положение квир-людей в позднем СССР (являющееся, несомненно, одним из «белых пятен» советской истории). Алексей Конаков, выступавший по зуму, напротив, считает, что такой подход запирает произведения Харитонова в гетто позднесоветской гей-культуры, затрудняя понимание собственно литературных ставок писателя Харитонова (автора, гораздо больше интересовавшегося приключениями не тел, а букв). Кроме того, и Конаков, и ряд выступающих отметили, что в случае Харитонова чрезвычайно важен вопрос о статусе его текстов, имеющих форму ин-

тимного дневника, но при этом явно сконструированных и рассчитанных на внешний эффект. Марк Липовецкий и *Илья Кукулин* (Амхерст-колледж, США) отчасти затронули эту проблему, вспомнив о консервативных и антисемитских пассажах, встречающихся в произведениях Харитонова. Написанная Конаковым биография Харитонова не позволяет однозначно ответить на вопрос, являлись ли подобные пассажи всего лишь «литературными приемами» или были связаны с конкретной идеологией, разделяемой Харитоновым. В этом смысле тексты Харитонова попрежнему остаются вызовом для теоретиков, пытающихся идти к более широким обобщениям; поразительно зыбкий материал харитоновской прозы, по мнению Конакова, делает рискованным создание на его основе «квирософии» (термин, предложенный Татьяной Клепиковой) как полноценной иллюстрации культурной и социальной реальности позднего СССР.

Второй день конференции завершали секции, посвященные оккультным и психоделическим практикам андеграунда. Свой доклад «*Между Джими Хендриксом и тибетским гонгом: буддизм и эзотерические практики ленинградского подполья*» *Евгений Павлов* (Кентерберийский университет, Новая Зеландия) открыл цитатой из очерка Константина Кузьминского о ленинградском литераторе и художнике Леоне Богданове: «Джими Хендрикс и тибетский гонг одинаково звенели в головах и ушах. Особенно под азербайджанский чай из Ленкорани». По мнению докладчика, эта фраза подводит итог преобладающему отношению к восточным религиям в ленинградской андеграундной культуре: речь шла не столько о канонических практиках, сколько о поиске новых способов переосмысления реальности и творческих подходов, которые объединяли западную философию, искусство и поп-культуру, в том числе индуизм, тибетский и дзен-буддизм, суфизм, а также различные эзотерические учения, такие как учение Георгия Гурджиева. В докладе Павлов проследил истоки интереса к оккультному и эзотерическому знанию в конце 1960-х — 1980-х годов, уделяя особое внимание дискурсивным, поэтическим и жизнетворческим практикам ряда ленинградских художников и писателей, от Вадима Крейденкова до Леона Богданова, которые воплощали свою жизнь в своих произведениях (и наоборот), не занимаясь сознательно жизнетворчеством.

Даниил Лейдерман (Техасский университет A&M, США) в докладе «*Мерцающее священное: визуальная алхимия Дмитрия Пригова*» проанализировал повторяющийся в пейзажах, портретах и инсталляциях Дмитрия Пригова мотив тьмы. По мнению докладчика, Пригов заимствовал этот мотив из алхимического руководства «Splendor Solis», опубликованного в 1582 году на основе более ранних рукописей XVI века. В «Splendor Solis» алхимическая работа по изготовлению золота, очищению души и обретению бессмертия изображена в виде набора зашифрованных и аллегорических иллюстраций, одна из которых — черное солнце — явно повлияла на Пригова. В этом алхимическом труде черное солнце представляет «нигредо», антимонистический этап алхимической работы, когда алхимик стремится очистить себя и философский камень, изолируя примеси, собирая почерневший остаток и используя его как катализатор для дальнейших физических и духовных трансформаций. Пригов создает мерцающую модель священного, находящуюся в вечном колебании между абсолютной недостижимостью и его абсолютной доступностью и даже профанацией в алхимическом нигредо. Этот мотив повторяется в романе Пригова «Живите в Москве», в котором алхимическая работа катастрофически завершается в травматическом переживании главным героем смерти Сталина.

Одной из малоизученных территорий позднесоветского андеграунда был посвящен доклад Марии Энгстрём «*Ориентация — Север: Метафизика и политика в современной России*». Энгстрём исследовала систему метафизических и оккульт-

ных концепций, которые были популярны с 1960-х по 1980-е годы, и их влияние на культуру и политическую мысль постсоветской России. История эзотерических движений в советском андеграунде, включая политический оккультизм позднего советского периода, является важным компонентом в изучении постсоветских нелиберальных кругов, особенно в отношении радикального консерватизма и традиционализма. Особое внимание привлекает в этой связи Южинский кружок как русская версия европейского традиционализма. Его основные идеологи (Евгений Головин, Юрий Мамлеев и Гейдар Джемаль) развивали идеи, восходящие к основателям традиционализма первой половины XX века — Рене Генону и Юлиусу Эволе. Вопрос о «темном подполье» актуален для современной России, и не только потому, что именно в Южинском кружке проходило становление Александра Дугина: российская контркультура сейчас переживает ренессанс «метафизического реализма» и культа Юрия Мамлеева, произведения которого активно переиздаются. Обозначив параллели между «неореакцией» и рециркуляцией темного советского андеграунда в современной России, Энгстрем остановилась на кратком анализе небольшого философского трактата под названием «Ориентация — Север», задуманного основателем и философом Южинского кружка Гейдаром Джемалем (1947—2016). Этот трактат имеет большое значение как для понимания «темного» андеграунда и советской оккультуры, так и для анализа радикального консерватизма, который расцвел после распада СССР и был в значительной степени инициирован общественным и (контр)культурным поворотом конца 1980-х — начала 1990-х.

Секцию «Психоделия» открыл доклад Томаша Гланца «*Функции, векторы и последствия психоделической эстетики в русской андеграундной литературе и искусстве*». Психоделию Гланц рассматривает как явление, не связанное конкретно с андеграундом и не обязательно подразумевающее художественную тематизацию употребления наркотиков. Подобными триггерами во время советской перестройки стали романы Карлоса Кастанеды, а также произведения таких авторов, как Э. Юнгер, В. Беньямин, О. Хаксли, А. Мишо и др. В 1980-е годы рождается также поэтика молодого концептуализма, практикующая психоделию как вид литературного или художественного вымысла. Психоделическая эстетика очень точно соответствовала социальной ситуации своего рода воздушной пустоты, которой она придавала выразительность и важные смыслы, касающиеся реальности как результата ментальных и фантазийных проекций. С точки зрения сегодняшней ситуации психоделическую эстетику можно, однако, рассматривать и как метафору культуры, которая стремится к абсолютному отсутствию риска, к безопасности от внешнего мира, который больше не может навредить человеку. Возможно, в этом эскапизме лежит причина смежности психоделии и андеграунда как экзистенциальных состояний.

Доклад *Дениса Иоффе* (Брюссельский свободный университет) «*Постсоветский галлюцинаторный андеграунд на пути к постисторию*» был посвящен трансгрессивному наследию второго поколения московских концептуалистов. В качестве одного из наиболее значительных постсоветских эпических проектов московского концептуализма докладчик выделил роман Павла Пепперштейна и Сергея Ануфриева «Мифогенная любовь каст» и остановился на роли галлюциногенных грибов в нарративе и поэтике романа. Мифопоэтическая тема верований, вызванных грибами, оказала значительное влияние на московских концептуалистов и использовала богатый материал исторических исследований Гордона Вассона (R. Gordon Wasson), Владимира Топорова, Татьяны Елизаренковой и многих других. Повествование романа мощно контекстуализирует грибково-энтеогенные эпизоды московского концептуализма в более широкой сфере конструируемой визионерской реаль-

ности, фокусируясь на псилоцибиновых грибах и их культурном значении. Эта тема продолжается в новом крупном проекте Павла Пепперштейна «Пытаясь проснуться», в котором вместо Сергея Ануфриева соавтором выступает нейронная сеть по имени Нейро Пепперштейн. В докладе Иоффе предпринял попытку сравнительного анализа концептуалистского фанго-галлюциногенного дискурса в его эволюции от энтеогенов к нейронам.

Заключительный день конференции был посвящен различным медиальным проблемам в изучении андеграунда. Секцию «Перформативность» открывал доклад Ильи Кукуя «*Освобождение вещей: Материальный мир Бориса Понизовского и Сергея Параджанова*». Основное внимание было уделено театральной теории и практике режиссера Бориса Понизовского — легендарной фигуры ленинградского андеграунда, наследие которого, в силу эфемерности театрального искусства, дошло до нас в немногих видеозаписях, воспоминаниях современников и заметках самого Понизовского. Сходство двух культовых фигур Кукуй отметил прежде всего в их жизнетворчестве, но объектом своего анализа выбрал роль вещей в структуре кинематографа Параджанова и театра Понизовского, поставив вопрос, какое место в творчестве этих двух художников занимают предметы материального мира, имеющие утилитарную функцию в быту, а в перформативных искусствах выполняющие роль реквизита. На примере одной сцены из фильма Параджанова «Тени забытых предков» и спектакля Понизовского «Из театральной тишины на языке фарса» докладчик проследил трансформации зонтика из бытового предмета в важную деталь художественного мира, показав, как этот предмет начинает в буквальном смысле слова играть необычную для себя роль, становясь значимым и активным персонажем и обретая субъектность в рамках театрального и кинематографического действия.

Марк Липовецкий в докладе «*Трикстеры андеграунда*» остановился на давно разрабатываемой им теме трикстера, проанализировав ее роль и место в андеграунде. В отличие от трагического, романтического или меланхолического «отщепенца», живущего вне социальных норм, важнейшей особенностью трикстера, андеграундного в том числе, является его комизм. В той или иной мере трикстер остается персонажем смеховой культуры, что отчетливо видно на примере таких образцовых андеграундных трикстеров, как Венедикт Ерофеев, Дмитрий Пригов и Андрей Синявский. Во всех этих случаях трикстерство оказывается зарезервированным для художественных феноменов — Венички, Абрама Терца и персонажного автора поэтических текстов у Пригова. По мнению докладчика, таким образом воплощается двойное существование андеграундного художника — как одновременно трансгрессивного и социально адаптивного, иногда даже конформного (в отличие, например, от диссидентов). В докладе Липовецкий остановился на случае поэта Сергея Чудакова, у которого такое двойное бытие было инверсированным: (само)деструктивная трансгрессивная поведенческая модель была подчинена трикстерскому нарративу, а творчество, наоборот, можно считать более или менее традиционным.

Секцию, посвященную проблемам гендера и квира, открывал доклад *Энн Комароми* (Торонтский университет, Канада) «*Женщины-художницы андеграунда*». Комароми рассматривает деятельность и практику женщин-художниц в позднем советском андеграунде и их отношение к собственным и чужим представлениям о том, что означал (или не означал) гендер в этом контексте. Такие художницы, как Ры Никонова и Наталья Абалакова, неоднократно указывали на замалчивание вопросов гендера и говорили о том, какое значение это имело для их самовосприятия себя как художниц. В докладе их работы были рассмотрены с точки зрения феминистской критики теории публичной сферы Хабермаса, а именно вопроса о том, как гендер может способствовать разоблачению предубеждений, присущих

универсализирующим концепциям, и как понимание социально-политического и художественно-исторического значения работ женщин влияет на плюрализацию независимого социального пространства.

В своем выступлении «*Путь Лидии Аверьяновой*» *Андрей Устинов* (Центр открытых исследований, Сан-Франциско, США) предпринял попытку раздвинуть хронологические границы советского андеграунда, обратившись к фигуре музыканта, поэтессы и переводчицы Лидии Аверьяновой (1905—1942), достойно заполнившей ту часть литературного пространства, которая была изначально отведена Анне Ахматовой, не будь ее более чем пятнадцатилетнего молчания. Внутри ленинградской культуры 1930-х годов имя Аверьяновой оказалось воплощением «женской поэзии», неизменно возводимой к Ахматовой, и соответственно трактовалось современниками — наперекор общественной ситуации, в русле продолжения и развития «петербургских» литературных традиций. Тем не менее неоклассическая поэтика Аверьяновой шла вразрез с общим «духом времени», хотя она прилагала усилия «быть с целым веком наравне и заодно с правопорядком» (Б. Пастернак), участвуя в культурных институциях Ленинграда этих лет (Союз поэтов, Секция переводчиков, ВОКС). Впрочем, ее попытки соответствовать времени не увенчались успехом, поэтому свои поэтические книги — «Опрокинутый Шеврон», «Стихи о Петербурге» и «Пряничный солдат» — она умышленно составляла как рукописные. Таким образом, ее творчество, несмотря на то что Аверьянова последовательно держалась в стороне от прямолинейной политической тематики, идет вразрез с советским литературным каноном и относится к категории неофициальной и неподцензурной поэзии.

Вопрос, поставленный Ильей Кукулиным, был сформулирован уже в заглавии его доклада: «*Нуждаемся ли мы в “квиризации” андеграундного канона? Случай Геннадия Трифонова*». Доклад был основан на анализе обширного корпуса переписки между неофициальным поэтом и гей-активистом Геннадием Трифоновым (1945—2011) и поэтом, критиком и издателем Константином Кузьминским (1940—2015), хранящейся в архиве Центра изучения русской культуры Амхерстского колледжа. Кукулин отметил взаимодействие двух стратегий самопрезентации Трифонова — как поэта-гея и как неподцензурного поэта, стремившегося к развитию неоклассической эстетики. Трифонов пытался представить себя американским славистам и американским друзьям в качестве поэта-гея и преуспел в этом: можно предположить, что в 1980-е годы Трифонов стал восприниматься среди гей-активистов в США как один из главных голосов советского гомосексуального андеграунда. В то же время, будучи неподцензурным поэтом, Трифонов осознавал себя частью ленинградской «второй культуры». Он активно поддерживал проект антологии Кузьминского «Новейшая русская поэзия у Голубой лагуны», рекламировал ее и настоятельно советовал Кузьминскому ознакомиться с литературным сборником «Круг», который вышел под эгидой «Клуба-81» в 1985 году. Это показывает, что Трифонов был заинтересован не только в личном признании как поэт-гей, но и в культурной легитимации неофициальной литературы за границами СССР — по крайней мере, в ее ленинградском варианте.

Советскому музыкальному андеграунду был посвящен круглый стол под названием «Музыка из разломов в системе». За основу было взято предположение, что ригидная советская система не только выступала в роли препятствия распространения музыки, давая в то же время звукопроницаемые трещины, но и стала своеобразным источником «конкретной музыки»: как и во многих других выступлениях и дискуссиях на конференции, андеграунд и официальная культура рассматривались здесь как парадоксальный гибридный конструкт. Денис Иоффе в своем выступлении рассмотрел авангардистские эксперименты Арсения Авра-

амова, Бориса Юрцева и Владимира Попова и сопоставил их с такими андеграундными явлениями, как московская концептуалистская группа «Среднерусская возвышенность», джазовое трио В. Ганелина, В. Чекасина и В. Тарасова и джаз-группа «Архангельск», поместив их в столетнюю традицию неофициальной «конкретной музыки». В дополнение к чисто звуковому и музыкальному историческому аспекту Иоффе остановился на профессиональных, социальных, а также идеологических проблемах, связанных с бытованием «конкретного джаза свободы». Были подняты вопросы о том, что значило быть маргинальным профессиональным музыкантом по сравнению с традиционно понимаемым андеграундом, существовавшим вне профессиональных объединений, и почему все рассмотренные музыкальные явления никогда полностью не интегрировались в официальный санкционированный мейнстрим. В качестве возможных причин Иоффе привел экономический («непопулярность в массах») и идеологический (несоответствие «социалистическому императиву») факторы.

Вопрос о возможности творческой самореализации профессионального автора в художественном поле андеграунда был подхвачен *Марком Иоффе* (Университет Джорджа Вашингтона, США), который осветил деятельность членов советского Союза композиторов в качестве рок-музыкантов. Интерес профессиональных композиторов к прогрессивному року в СССР был не только умозрительным, но и практическим: в 1970-е годы некоторые композиторы предприняли попытки создания произведений в разнообразных стилях прог-рока. Иоффе описал три подобных произведения, созданных под влиянием западного рок-движения: 4-ю симфонию для ритм-секции и симфонического оркестра латвийского композитора Иманта Калныньша, наследующую традициям симфонического рока; авангардную рок-оперу «Фламандская легенда» ленинградца Ромуальда Гринблата на слова барда-диссидента Юлия Кима, несущую влияние 12-тоновой системы и исполнявшуюся ленинградским ВИА «Поющие гитары»; и знаменитую сюиту арт-рок-песен москвича Давида Тухманова «По волне моей памяти» на стихи А. Ахматовой, Ш. Бодлера, П. Верлена и других «декадентских» поэтов.

Музыкальный критик *Александр Кан* (Лондон) в своем выступлении сосредоточился на истории малоизвестного феномена в советской неофициальной музыке — ленинградского Клуба современной музыки (КСМ) и его месте в контексте общекультурного андеграунда 1980-х годов. Клуб, основанный при ДК им. Ленсовета в мае 1979 года по инициативе историка и теоретика «нового джаза» Ефима Барбана, музыканта Сергея Курехина и самого Кана, занимался пропагандой запрещенного тогда в стране академического авангарда и, ломая монополию Госконцерта, организовывал выступления музыкантов из стран Запада. После скандального выступления «Поп-механики» Курехина на третьем фестивале КСМ в апреле 1982 года клуб был закрыт, но за три года своего существования успел стать не только одним из центров новоджазового движения в СССР, но и важнейшим фактором в консолидации контркультурного движения, предтечей появления Рок-клуба, литературного «Клуба-81» и Товарищества экспериментального изобразительного искусства.

На последней секции конференции «Траектории и трансформации» обсуждались место и роль андеграунда вне географических и временных границ советской культуры. *Яков Клоц* (Хантер-колледж при Городском университете Нью-Йорка, США) в докладе «*Ужасающая мимикрия тамиздата, или Социалистический реализм на другом берегу*» обратился к известной статье Сергея Ушакина «Ужасающая мимикрия самиздата» (2001), в которой указывалось на стилистическое сходство между официальной и диссидентской культурами в СССР. Развивая это бинарное сопоставление, Клоц представил тамиздат как литературную практику и политический институт советской эпохи, помещая его между неофициальной «подзем-

ной» культурой (самиздат как одна из итераций андеграунда) и официальной «наземной» (госиздат). Докладчик указал, что хотя тамиздат был географически расположен в другом месте по отношению к своим отечественным аналогам, он тем не менее эффективно объединял практики и идеологии самиздата и госиздата: публикуя подпольные рукописи из СССР за рубежом, тамиздат не был лишен собственной иерархии, идеологической повестки дня и даже цензуры, которая часто была зеркальным отражением советского госиздата. Клоц также остановился на наследии тамиздата и русской эмиграции сегодня, когда спустя столетие после печально известного разделения русской культуры на советскую и эмигрантскую в 1920-е годы русские писатели, журналисты и интеллектуалы снова оказались в ситуации там- и самиздата. На отличия сегодняшней ситуации от советской эпохи, в первую очередь из-за других технологических, коммуникативных и медиальных условий, было указано в дискуссии.

В докладе *Энсли Морс* (Дартмутский колледж, США) «*Подпольная империя наносит ответный удар*» шла речь об определенной «подозрительной», недоверительной реакции со стороны представителей советской неофициальной культуры на «легализацию» и профессионализацию неофициальной литературы и искусства в перестройку и в первые постсоветские годы. Такая реакция совпадала во многом с общим скептицизмом по отношению к переменам, включая и недоверие к рыночной экономике и жалобам на падение интереса к литературе как к рупору морального и культурного авторитета. Исследуя материал относительно юных (Дмитрий Кузьмин, Дмитрий Волчек) и более авторитетных литераторов (Всеволод Некрасов, Виктор Кривулин, Николай Байтов), Морс затронула и более специфические «субкультурные» переживания: вопросы о мейнстриме, элитизме и о разных менее очевидных формах культурного капитала.

Заключительный круглый стол, в котором участвовали организаторы конференции, был посвящен проблемам изучения андеграунда после 24 февраля 2022 года. Организаторы представили законченный проект коллективной монографии, готовящейся к выходу в конце 2023 года, указали на его лакуны, части которых была посвящена прошедшая конференция, и предложили обсудить перспективы будущего русскоязычного издания, обобщающего опыт оксфордского проекта и актуальные вопросы, ставшие очевидными особенно в последнее время. Многие участники дискуссии отметили, что в целом конференция была насыщенным и вдохновляющим событием благодаря междисциплинарной и межрегиональной направленности мероприятия и вкладу, подчеркивающему как отдельные творческие практики, так и более широкие актуальные темы, связанные с культурой андеграунда. В то же время остается заметным дисбаланс в представлении и изученности центра и периферии, превалирование сформировавшихся канонических нарративов неофициальной культуры, ограниченность исследовательских перспектив. Вклад андеграундной культуры все еще часто оценивается либо с точки зрения художественных инноваций, либо в качестве бинарной оппозиции официальной культуре. Представляется, что фокус изучения андеграунда в ближайшем будущем должен быть направлен как на его эмансипационный потенциал создания альтернативных «жизненных миров», так и на сложные механизмы конвергенции с доминирующими дискурсами и амбивалентность контркультурных импульсов, далеко не всегда ведущие к чаемому и прокламируемому внутреннему и внешнему освобождению (творческой) личности.

Илья Кукуй

Международная конференция
«XXIX Большие Банные чтения: “Неимперская Россия: образы, идеи, практики”»

(*Журнал «Новое литературное обозрение», 7—9 апреля 2023 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2023_183_5_414

7—9 апреля состоялась Международная конференция «Банные чтения», которая, как и в прошлом году, прошла в онлайн-формате[1]. На этот раз мероприятие было посвящено исследованию вопроса, возможна ли неимперская Россия и какие точки опоры можно отыскать для преодоления имперского сознания. Конференция была открыта вступительным словом основательницы издательства «Новое литературное обозрение» *Ирины Прохоровой*. Она отметила, что современные дискуссии в академической среде стремятся обозначить новые вызовы и заново сформулировать повестку дня. Разговоры об имперском и постколониальном ведутся в российском научном сообществе давно, однако, как считает Прохорова, сегодня акцент необходимо сместить с исследований имперского сознания и постколониализма на неимперские линии развития отечественной политической мысли и практик.

Первая секция конференции «История» была открыта докладом *Михаила Кромa* (ЕУСПб) «*Идея общего дела и соборная практика в Московском государстве XVI—XVII вв.*» Идея общего дела зародилась в Московском государстве на заре его становления, при Иване III, и была тесно связана с традицией Земских соборов, прообраз которых появляется уже в это время. Первые контуры идеи отображены в договоре Ивана III с братьями, князьями Борисом Волоцким и Андреем Углицким в 1473 году, в котором говорится о «своем» (государевом) и «христианском» деле, а в последующих документах речь идет о «нашем» (государевом) и «земском» деле. Упоминаемое «земское дело» относится к земле, то есть к стране. Важно заметить, что в документах просматривается именно дуалистическая форма (в этом виде она прослеживается вплоть до XVIII века): понятие государева и земского дела сопутствуют друг другу, но не сливаются. Именно вместе они образуют полноту суверенной власти. В XVI веке формула «дело государево и земское» становится обиходной. Однако иногда упоминание «земских дел» отдельно от «государевых» можно найти в документах периода правления Ивана IV, например в «Царском указе об учреждении опричнины в летописном изложении» (1565). Эпоха Смуты становится периодом расцвета земского дела. Наконец, в эпоху царя Алексея Михайловича соборы оформляются в устойчивую институциональную практику.

В дискуссии после доклада *Павел Лукин* (Институт российской истории РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) напомнил о существовании в историографии скептической точки зрения относительно земских соборов и земского дела в целом. Докладчик заметил, что такой взгляд зиждется на ограниченном представлении о практиках парламентов и характерен для старой традиции в историографии, восходящей к работам Б. Чичерина и В. Ключевского. Если обратить внимание не на образцовые примеры (как английский парламент), можно отыскать схожие практики в государствах того времени: например, французские Генеральные штаты так же, как и Земский собор, собирались нерегулярно и усиливались в кризисные моменты. Продолжив обсуждение, *Лоренц Эррен* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) отметил, что вместо мифа,

1 Ссылки на запись трансляции конференции на сайте «Нового литературного обозрения» см.: https://www.youtube.com/@nlobooks/streams

согласно которому идею общего блага открыла эпоха Просвещения, сегодня в научной среде сформировалось четкое представление о существовании этой концепции в Средневековье. В ответ на это докладчик напомнил, что мысль об «общем деле» (как более бюрократической версии идеи общего блага) черпает истоки еще от Аристотеля и по всей Европе можно увидеть «бесконечные реинкарнации аристотелевской формулы»: парламенты во многих государствах переживают трансформацию и исчезают, появляясь через некоторое время в новой форме. Однако в России идея парламентаризма ушла на века и смогла возродиться нескоро, — заключил Михаил Кром.

Второй доклад секции «*Земская Россия против империи*» был представлен *Кириллом Соловьевым* (НИУ ВШЭ, Москва). Доклад начался с определения империи как семантической конструкции, обращающейся к историческому воображению. Соловьев отметил, что Российская империя утверждала свою власть прежде всего в столице и на окраинах, испытывая дефицит управления до конца своего существования: так, Тамбов и Рязань, например, оказывались дальше от внимания империи, чем Тифлис и Одесса. Неравномерность была характерной чертой в распределении как аппарата бюрократии (например, на Царство Польское приходилось в 1,5 раза больше чиновников, чем в центральных губерниях), так и расходов бюджета. Недостаток имперской власти компенсировался органами самоуправления — земствами. Они обладали властными полномочиями и были встроены в политическую систему, но при этом не относились к бюрократии. Докладчик отметил, что на рубеже XIX—XX веков сложилось три дискурса о земствах, один из которых господствовал в демократической (позднее леволиберальной) печати, другой был характерен для консервативной периодики и третий встречался у славянофилов. Первые два не рассматривали земство всерьез, а в трактовке славянофилов (не лишенной элементов мифологии) оно ассоциировалось с ценностями сотрудничества, естественности и органичности в противопоставлении привнесенному извне и подчиняющему бюрократическому началу. Обращаясь к социологической стороне вопроса, Соловьев отметил, что земства примерно на 80% состояли из активных помещиков, большинство из которых обладали высоким чином и часто проходили гражданскую службу, что особенно интересно отметить в свете противопоставления бюрократии и земства как государства и общественности.

Во время обсуждения доклада Ирина Прохорова спросила, ощущали ли российские элиты, участвовавшие в земских соборах, двойственность своей идентичности. Докладчик ответил, что такое случалось редко по причине неидеологизированности чиновничьего аппарата Российской империи, в результате которой чиновники воспринимали свою работу исключительно как профессиональную роль, будучи погруженными в широкий общественный дискурс (например, в 50—60-е годы XIX века среди российского чиновничества были очень востребованы работы Герцена). *Сергей Абашин* (ЕУСПб), в свою очередь, обратил внимание, что социологический портрет участников земств говорит о том, что неимперские практики были частью имперской системы. Дискуссию завершил вопрос Ирины Прохоровой о мифологизации земских собраний: можно ли говорить о значении земств, если участники земского движения были малочисленны и представляли собой исключение из общей практики? На это докладчик ответил, что значение имеет не столько количество участников земского движения, сколько их способность влиять на власть и общественное мнение, ведь именно из земского движения формировались активные члены партий, а впоследствии дум: вдохновляющий пример земского движения для предреволюционной России мог быть важен в силу своих качественных, а не количественных преимуществ.

Следующий доклад, на тему «*От имперской лояльности к договору с Советами и независимости: одна история мусульманских политических проектов*

в начале XX века», представил Сергей Абашин. Докладчик описал историю возникновения и трансформации политических проектов 1910-х годов на примере Туркестана. Существенная разница в доступе к власти между колонистами и мусульманским населением, специфика туркестанских колонистов как изгнанников империи, взаимозависимое положение центра и периферии, создававшее ряд рисков для обеих сторон, — все это послужило причиной, по которой Туркестан оказался в авангарде революции 1917 года. На примере истории мусульманских активистов Сер-Али Лапина и Мустафы Шокая докладчик показал, как в предреволюционный и революционный периоды в этом регионе активизировалось производство проектов политического устройства, которые за двадцать лет прошли путь от идеи «внетерриториальной автономии» — сначала внутри империи (как автономии в отдельных институтах управления), а затем внутри республики, — к территориальной, превратившись, наконец, в проект независимого государства. Сергей Абашин заключил, что проекты того времени, хоть и не воплотились в реальность, но отпечатались в системе политического устройства: их следы можно обнаружить в истории советских автономий и в постсоветском пространстве.

В ходе дискуссии Лоренц Эррен отметил близость портрета чиновника поздней Российской империи, приведенного в докладе Кирилла Соловьева, и портрета Сер-Али Лапина — оба они испытывают кризис идентичности, оказываясь как преступниками имперской власти, так и ее жертвами, что во многом отсылает к опыту переживания идентичности колониальных активистов в Северной Африке, описанного у Франца Фанона. Докладчик отчасти согласился с возможностью выстроить аналогии с западным колониальным опытом, однако отметил специфику контекста Туркестана, связанного, во-первых, с особым положением местной колониальной элиты, ставшей «сборищем оппонентов Российской империи», и, во-вторых, с антиколониальным языком, воспринятым социалистической революцией.

Секцию завершил Павел Лукин докладом «*Немосковские концепции "суверенности" в русских землях XV века*». Лукин исследовал процессы суверенизации политических образований на территории Средневековой Руси, которые не были связаны с укреплением Москвы и противопоставляли себя ей. Объектами его исследования стали Великое княжество Тверское и Новгородская республика. Докладчик отметил, что «суверенизационные тенденции» в Твери достигли апогея, когда Тверское княжество уже проиграло борьбу с Москвой за объединение русских земель — в XV веке. В «Слове Похвальном инока Фомы», написанном в 1440-х годах, Тверь позиционируется как «новый Израиль», а тверской самодержец сравнивается с Тиберием, римским императором. «Суверенизационные тенденции» в Новгороде были основаны не на монархической, а на республиканской почве. Чтобы отстоять это оригинальное для Руси политическое образование, новгородцы прибегают к визуальным образам: если фигурой суверена здесь выступает сам Великий Новгород, некое абстрактное политическое сообщество, то Святая София служит его визуальным воплощением.

Комментируя выступление, Михаил Кром выразил солидарность с Лукиным в его исследовательском подходе, отметив, что современная историческая наука выделяет формы суверенизации до Жана Бодена (1570-е годы), а французское слово, обозначающее суверена, используется уже в XIII веке. В случае же отечественного материала Кром обратил внимание на отношение к власти Орды в рамках процесса суверенизации — от бесконфликтного в начале до прямого противостояния в XV веке. В свою очередь Ирина Прохорова поинтересовалась, можно ли назвать тенденции политических образований Средневековой Руси коллективной имперскостью, ведь в них прослеживается стремление распространять свое влияние на огромные территории и завоевывать город за городом. Докладчик согласился с этим предполо-

жением и выделил схожие имперские черты и в Новгороде, и в Венецианской, и во Французской республиках, однако отметил, что такое определение империи, пожалуй, подразумевает слишком широкую трактовку. Так, если понимать под империей авторитарную структуру, которая занимается экспансией, ни Новгород, ни Венеция под такое определение не подойдут. Однако если рассматривать империю как большое государство, претендующее на глобальную роль и ведущее агрессивную внешнюю политику, то сюда можно отнести и Новгород, и Афинский морской союз, и Соединенные Штаты Америки. На что Прохорова заметила, что понимание того или иного государства как имперского зависит от оптики зрения: взгляд из центра и из периферии дают различное понимание того, какие практики устанавливает то или иное образование и в какой степени их можно отнести к имперским, что принципиально важно учитывать в исследованиях, посвященных имперскости.

Вторую секцию первого дня «Литература и культура. I» открыл доклад *Евгения Добренко* (Университет Ка' Фоскари, Италия) «*Советская многонациональная литература как имперский проект и как вызов империи*». В центре внимания исследователя находится парадокс: советская многонациональная литература, будучи во многом имперским проектом, сумела при этом создать не- и даже антиимперское пространство. По мнению Добренко, оно стало основополагающим для формирования национального самосознания на окраинах советской империи. По сути, советская власть в 1920-х годах заключила контракт с национальными элитами: национальная литература/культура взамен суверенитета. При этом, как считает Добренко, истинной целью таких национальных литератур было не допустить возникновения самостоятельных наций. Национальные литературы должны были стирать реальный опыт советских народов. Однако сталинизм дал всем народам СССР одну общую историю, которая стала для них травмой рождения и материалом для осмысления внутри национальных литератур. Добренко подчеркнул, что парадоксальным образом именно Москва формировала антиимперский дискурс, а национальные республики, со своей стороны, сохраняли память о преступлениях империи против местных культур. В то время как в национальных республиках культивировались комплекс виктимности и антиколониальные установки, в Москве на официальном уровне транслировался и поддерживался интернационалистский дискурс (с идеей национального разнообразия, взаимодействия и взаимообогащения). Все это, по словам исследователя, породило однонаправленный взрывной потенциал, который на волне либерализации привел к высвобождению энергии национализмов и впоследствии к распаду советской империи.

В ходе дискуссии *Илья Кукулин* (Амхерст-колледж, США) выступил с несколькими дополнениями к докладу Добренко. По его мнению, советская многонациональная литература строилась как имперский проект скорее на уровне политических элит, нежели на уровне самих авторов. Так, в числе людей, которые позднее создавали советскую многонациональную литературу, были и те, кто участвовал в ранних антиимперских проектах (см., например: «Еврейская антология. Сборник молодой еврейской поэзии» под редакцией В. Ходасевича и Л. Яффе, 1918). Также Кукулин справедливо заметил, что литературы советских национальных республик совсем необязательно строились исключительно на памяти о сталинских репрессиях, приведя в пример армянскую, в которой важное место (еще в советское время) занимала тема геноцида 1915 года. Постепенному же формированию национальных литератур республик СССР поспособствовал тот факт, что в советское время средневековые персидские и тюркские поэты (Низами Гянджеви, Алишер Навои и др.) были объявлены прародителями литератур Азербайджана, Узбекистана и т.д. С последней репликой Добренко согласился, добавив, что тогда были «национализированы» не только древние поэты, но и, например, ученые. *Кевин Платт*

(Пенсильванский университет, США) не согласился с утверждением о том, что периферия всегда была более репрессивной по сравнению с центром (приведя в пример латвийскую киноиндустрию). Добренко парировал: возможности разных республик проводить более либеральную политику в национальном вопросе были неравноценны. То, что было позволено балтийским республикам, было под строгим запретом, например, в Украине.

Вторым в секции был доклад *Елены Чхаидзе* (Рурский университет, Германия) «*Начинаем всё сначала…?! О поиске национальной идентичности в грузинском кино 1980—2000-х годов*». Чхаидзе начала с краткого обзора истории грузинского кинематографа, перечислив ключевые явления и события в развитии национальной киноиндустрии. Исследовательница отметила, что в грузинском кино 1920-х отсутствовали какие-либо цензурные рамки. Однако все кардинально изменилось с приходом Сталина, когда начал стабильно работать институт кинозаказов. Так, по инициативе Сталина была снята двухсерийная историческая драма «Георгий Саакадзе» (1942) — о герое, боровшемся за объединенное Грузинское государство. Фигура Великого Моурави стала аллегорией отца народа, а фильм М. Чиаурели встал в один ряд с «Александром Невским» и «Иваном Грозным» Сергея Эйзенштейна. Чхаидзе подчеркнула, что в то же время многие грузинские кинорежиссеры, которые в советскую эпоху работали с темами истории и культурной памяти, обращались к различным способам обхода цензуры (удаление опасных эпизодов, эзопов язык, мифы, юмор). Докладчица отметила, что в постсоветский период заново запустился ранее пройденный цикл развития грузинской киноиндустрии. Как и 1920-е, 1990-е были периодом без цензуры. В то время в грузинском кино появилась новая тема — поиск очередных проповедников и наставников народа, которыми в итоге становятся церковь и криминальный мир (фильмы «Спираль», «Они» и др.). Позднее, в 2000-х, в грузинскую киноиндустрию начало вмешиваться государство: снова возникло явление госзаказа. Кроме этого, в грузинском кино появляется новый маркер национальной идентичности — травма из-за военных конфликтов в Абхазии и Южной Осетии.

В ходе обсуждения доклада Илья Кукулин дополнил размышления Чхаидзе идеей о гибридной поликультурной идентичности грузинского народа, которая нашла свое выражение, например, в фильме Н. Джорджадзе «Робинзонада, или Мой английский дедушка» (1987). В свою очередь Евгений Добренко предложил подумать над тем, как позднесоветские и постсоветские фильмы работали на формирование грузинского национального самосознания внутри республики и на репрезентацию Грузии для советской и постсоветской аудиторий.

Третьим в секции выступил Кевин Платт с докладом «*Русскоязычные поэтические антиимперии: модель(-и) деколонизации*». По словам самого Платта, его доклад является своеобразным продолжением его же выступления «Поэзия как инструмент мобилизации 3.0» на Банных чтениях в 2016 году, которое было посвящено русской поэзии протеста. Тогда один из слушателей возразил исследователю: поэзия слишком маргинальная форма искусства, не способная мобилизовать оппозицию и бросить вызов дискурсивным силам государства. Однако спустя семь лет Платт, по собственному признанию, еще больше укрепился во мнении, что поэзия является отнюдь не самым слабым, но автономным родом литературы, независимым от рынка и власти. Как считает исследователь, именно автономное положение поэзии во многом обеспечило беспрецедентный антиимперский взрыв внутри современной русскоязычной поэзии. В рамках времени, отведенного на доклад, Платт успел рассказать о четырех стратегиях антиимперского письма (хотя таковых существует намного больше; как отметил сам исследователь, «стратегий много, а времени мало»). Первая стратегия, рассмотренная Платтом, — это «поэ-

зия, которая говорит в ответ империи». Пример такой стратегии — стихотворение Д. Кузьмина «Удобно ненавидеть Россию из Латвии…» (2018), которое артикулирует географическое пространство в терминах степеней свободы от российской империи. По словам Платта, в режиме прямого обращения к власти также существует поэзия Бориса и Людмилы Херсонских, В. Павловой, Д. Быкова.

Вторая стратегия антиимперского письма — это многоязычная гибридизация. Ранним примером ее, по мнению Платта, служат стихи С. Завьялова «Берестяные грамоты мордвы-эрзи и мордвы-мокши» (1997—1998). Такого рода поэзия осуществляет, по словам исследователя, децентрацию русского языка. Из более современных примеров многоязычной гибридизации Платт выделяет работу «Rus bala» деколониального поэта Еганы Джаббаровой, которая поднимает вопрос навязывания языка-гегемона другим языковым и культурным контекстам и традициям. Кроме того, к этой стратегии исследователь относит творчество Р. Ниязова, С. Тимофеева, В. Светлова, некоторые стихи Д. Расулевой.

Третья стратегия антиимперского письма — это освобождение русскоязычной поэзии от пост- или неоимперских рамок через «перформативный перевод». Примером такой стратегии выступает творчество участников текст-группы «Орбита» (давнего предмета штудий Платта), в том числе упоминавшихся выше Тимофеева и Светлова. По словам исследователя, в основе «перформативного перевода» лежит один простой трюк: русскоязычная поэзия «Орбиты» всегда идет в комплекте с латышским переводом в той или иной форме (параллельное чтение оригинального текста и перевода, проекция текстов и переводов на экран; книги-объекты; арт-инсталляции и т.д.).

Четвертая стратегия, о которой успел рассказать Платт, — объединение всех предыдущих аспектов антиимперского письма и их усложнение. В качестве примера такого вида стратегии исследователь привел драму-перформанс Кети Чухров «Not Even Dead» (2014), в которой делается сильный акцент на проблеме этичности любого перевода опыта народов имперских окраин на язык и реальность метрополий. По мнению исследователя, произведение Чухров заставляет задуматься, является ли перевод культурным мостом или всего лишь присваиванием чужой боли в собственных интересах.

Во время обсуждения доклада Сергей Абашин задал важный вопрос: можно ли рассматривать антиимперское письмо в полном отрыве от имперского, которое тоже получило развитие в последнее время, и какие стратегии используются сейчас в имперских стихах. Отвечая на этот вопрос, Платт признался, что специально не занимался современным имперским письмом, и вообще усомнился в том, что его можно отнести к настоящей поэзии. Однако Абашин привел в пример поэзию Ю. Мориц, давно пишущей на эту тему, и указал на то, что в имперской поэзии тоже есть свое заигрывание с другими языками и национальными меньшинствами. В итоге Платт согласился с тем, что имперская идея — это в том числе идея многообразия и многоязычия, и сказал, что обязательно поищет ответ на вопрос о языковой гибридности в имперском письме. Но на этом дискуссия вокруг доклада не завершилась. Уже в заключительной части всей секции к мысли Абашина вернулся Евгений Добренко: он уверен, что ключ к пониманию антивоенной поэзии лежит в чтении ее военного «зеркала»; они, несомненно, находятся в определенном диалоге и взаимодействии. Кроме этого, по мнению Добренко, важно обратиться непосредственно к опыту военной поэзии 1940-х, в которой, как кажется, можно найти пути к осмыслению современных поэтов, пишущих о войне. Например, работа с языком была так же важна для советской поэзии периода войны, как и для современной поэзии. Однако в ответ на это Кукулин подчеркнул, что противопоставление языков по принципу лингвистического национализма (например,

в «Были для детей» Сергея Михалкова) еще не есть рефлексия над языком — скорее это простая тематизация.

Следом за Платтом выступили *Илья Кукулин* и *Мария Майофис* (Амхерст-колледж, США) с совместным докладом «*Критика советской модели романа воспитания в двух книгах начала 1980-х годов об этнических депортациях*». В центре внимания исследователей оказались две повести: «Декада» (1979—1980) С. Липкина и «Ночевала тучка золотая» (1981) А. Приставкина. Оба произведения, в которых описывается взросление героя, Кукулин и Майофис предлагают проинтерпретировать как критически переосмысленный советский роман воспитания (см. «Как закалялась сталь», «Два капитана» и т.п.), который, как правило, был основан на упрощенной интерпретации западноевропейской традиции мелодраматического изображения «трудного детства» в целом и традиции Диккенса в частности. В текстах Липкина и Приставкина сами по себе лишения и страдания еще не гарантируют этическую состоятельность героев. Осуществленный авторами подрыв нарративных стратегий советского романа воспитания был направлен на «денормализацию», при которой примирение с опытом прошлого и восстановление утраченного заведомо невозможно. С опорой на исследования из книги «A History of the Bildungsroman»[2], Кукулин и Майофис приходят к выводу, что тексты Липкина и Приставкина оказываются близки к зарубежным образцам посттравматического/постколониального романа воспитания, но констатируют, что идеи писателей оказываются практически забыты и вытеснены в постсоветской литературе. В рамках же советской ситуации авторы решают проблему примирения враждующих сторон с помощью формы романа о становлении художника, поскольку единственным способом сохранения памяти о травме оказывается письмо о пережитом страшном опыте.

Последним в секции прозвучал доклад *Полины Барсковой* (Калифорнийский университет в Беркли, США) «*“Я был никудышный солдат”: гуманитарий на войне и после нее*» (точнее, как указала сама Барскова, — «“Я был никудышный солдат”: мемористическая практика как стратегия критики имперской войны»). В фокусе внимания исследовательницы — мемуарные тексты трех историков культуры: востоковеда И. Дьяконова, искусствоведа Н. Никулина и филолога Е. Эткинда (в рамках доклада Барскова сосредоточилась на анализе первых двух). По мнению Барсковой, главной целью этих мемуаров является критика и демифологизация официального советского нарратива о войне. Для военных мемуаристов оказывается очень важным метавопрос: как создать текст памяти, который сможет концептуально противостоять официальной картине мира и раскрыть ее историческую несостоятельность. Эти мемуары появились в эпоху застоя, когда формировался официальный миф о войне и происходила его монументализация. В своем докладе Барскова выделила несколько узловых тем, общих для анализируемых текстов (темы содружества, эмпатии, диалога, горизонтальных связей в условиях войны, критика имперскости и некомпетентности армейских начальников). Также для мемуаров Дьяконова и Никулина крайне важным оказывается языковой аспект войны: полиглоссия; поиск языка и композиции, адекватных описываемым событиям; роль мата в военном языке.

После доклада Ирина Прохорова подняла вопрос о том, сложился ли в итоге определенный художественный язык описания военного опыта (по аналогии с лагерным нарративом Шаламова, Солженицына и др.). Барскова предположила, что этот язык не сложился, поскольку военный опыт был сразу перехвачен офици-

2 A History of the Bildungsroman / Ed. by S. Graham. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

альным нарративом, поэтому ее интересует корпус неофициального письма о войне, в котором минимален уровень самоцензуры, характерной для многих воспоминаний о том времени. В обсуждение вопроса включился Евгений Добренко, подчеркнув, что дискурс о войне был не просто перехвачен официозом — он стал формативным для советской нации, а лагерный нарратив оказался самым бесхозным, поскольку власть на него не претендовала. Илья Кукулин предложил обратиться и к другим текстам, в которых тоже минимален уровень (само)цензуры. Это дневники непосредственно военного времени, когда люди, как ни странно, писали гораздо свободнее (например, В. Гельфанд и В. Гроссман), а также мемуары о войне, написанные уже в постсоветскую эпоху (Л. Дугин). Вслед за Кукулиным Прохорова задалась вопросом, сложился ли вообще определенный нарратив о Второй мировой войне, подобный устоявшемуся дискурсу о холокосте. Мария Майофис высказала мнение, что, может быть, и хорошо, что такой всеобщий нарратив о войне не сложился и что есть возможность посмотреть на те события с разных точек зрения.

Второй день конференции начался с секции «Интеллектуальная мысль». Модератор *Татьяна Вайзер* (Дрезденский технический университет, Германия / «Новое литературное обозрение», Москва) напомнила слушателям, каким вопросам посвящена конференция, и предоставила слово первому докладчику, *Олегу Хархордину* (исследовательский центр «Res Publica» ЕУСПб). Его выступление «*Как смешать монархию с демократией? Дион Кассий и его рецепты в рамках теории классического республиканизм*», однако, касалось перечисленных вопросов косвенно: оно было о том, как в классической политической теории описывалось становление империи и какое значение может иметь это описание для понимания современных процессов. Итак, в классической теории отстаивалась идея смешения форм правления, и древние историки, стремясь оправдать империю, указывали на соединение в ней монархического и демократического начал. Это же соединение отмечал и Дион Кассий у Октавиана Августа, якобы давшего людям «разумную свободу». Дион по-своему периодизировал римскую историю, выделив «царство», «народоправство» (демократию) и — dunasteia, то есть время могущества сильных, пытающихся подчинить себе политическую систему. Этим формам правления Дион противопоставил «благую», стабильную монархическую форму.

Далее Хархордин остановился на способах совмещения монархии и демократии: если Аристотель писал о нераздельном слиянии этих форм в фигуре императора, то Дион (вслед за Полибием и Цицероном) — об их механическом присоединении друг к другу (позднее это назовут системой сдержек и противовесов). Наконец был поставлен вопрос: «Как Дион прочел бы российскую ситуацию?» В «попытке остранить настоящее с помощью исторического дискурса» докладчик рассказал историю о том, как «олигархи», стремясь добиться «стабильного положения одной группы элиты в эпоху гражданской смуты», назначили на пост императора «преторианца», со временем воплотившего в себе (с точки зрения власти) «весь механизм демократической поддержки принцепса», в результате чего страна вновь оказалась ближе к нестабильной dunasteia, чем к стабильному сочетанию монархии и демократии: «Есть Октавиан — есть Рим, нет Октавиана — нет Рима». Это, заключил докладчик, серьезный упрек системе, которую пытался описать и легитимировать Дион.

Вопросы были в основном объединены точкой зрения современной сравнительной политологии. Так, Ирина Прохорова предположила, что классическая политическая теория не способна охватить все современное разнообразие политических структур в Европе, а Татьяна Вайзер спросила, не зависит ли результат смешения монархии и демократии от того, какого типа демократия (мажоритарная,

переговорная или плебисцитарная) участвует в этом смешении. Хархордин ответил, что теория плебисцитарной демократии опиралась на феномен цезаризма (бонапартизма), тогда как классическая политическая теория ориентировалась на историю и идеологию Римской империи. Другими словами, применение современной теории демократии к прошлому — анахронизм; задача доклада была прямо противоположной (но тоже, заметим, весьма анахронистичной).

В конце дискуссии был задан еще один вопрос — об исследовании того, как «догоняющая» модернизация начинает мимикрировать под «модные тренды» монархизма и наработанные практики ломаются в угоду конъюнктуры (необходимости начать и вести войну и т.д.). Согласно Хархордину, подобных исследований немало, особенно на примере такой «республиканки на троне», как Екатерина II. Таким образом, обсуждение первого доклада плавно вывело участников на тему второго — о политическом модерне и Екатерине II как об акторе модернизации и становящегося политического модерна. Впрочем, категорию догоняющей модернизации *Виктор Каплун* (ЕУСПб) в сообщении «*Российское Просвещение как критика деспотизма и классический республиканский проект*» отверг: по его мнению, российское Просвещение было органической частью общеевропейского. В тот период в России начинала складываться неимперская политическая модерность, но процесс этот был искусственно прерван средствами государственного насилия в николаевскую эпоху. Однако традиция не исчезла, а ушла глубоко в «бэкграунд политической культуры», в том числе общественно-политического языка, который и сложился в эпоху Екатерины II и Александра I. Докладчик кратко рассказал о возникновении в России читающей публики, публичной сферы, общественного мнения, публичных интеллектуалов (ко второму их поколению принадлежали, в частности, декабристы) и публичной политики, подчеркнув, что традиция неимперской политической модерности, связанная с классической традицией гражданского республиканизма, латентно присутствует в российской идентичности и может быть вновь актуализирована.

Комментируя выступление, Ирина Прохорова, во-первых, обратила внимание на парадокс: советская власть, пусть и путем апроприации, актуализировала пропаганду идей декабризма (как борьбы за свободу), тогда как в наше время декабристы дискредитированы (как бунтовщики). Таким образом, латентность характеризует идеи республиканизма скорее сегодня, нежели в советский период. Во-вторых, Прохорова отметила, что открытостью этой темы — борьбы за освобождение от деспотии — пользовалась послехрущевская интеллигенция, и спросила, почему эта традиция сошла на нет. Каплун в своем ответе выступил за глубокий пересмотр советской историографии декабристского движения, которое должно рассматриваться как широкое реформаторское движение, направленное на постепенное просвещение нации. Даже движение за «социализм с человеческим лицом» оставалось в плену ложного представления о декабризме как о политической оппозиции, на самом же деле она появится лишь в Николаевскую эпоху, а позднее ее будут представлять революционные демократы. Советская либеральная интеллигенция, однако, идентифицировала себя не с ними, а именно с «дворянской фрондой», что, как согласились собеседники, сослужило ей печальную службу.

Тему подхватил Лоренц Эррен в докладе «*Брут, убийца тиранов: чем римский республиканизм привлекал русскую аристократию*». По убеждению Эррена, декабристское движение было не чем иным, как революцией достоинства, а главный его мотив — чувство обиды из-за имперского деспотизма (сословная обида аристократов, достойных лучшего отношения) и национального унижения. Это был поиск способа восстановить честь, достоинство и (коллективное) самоуважение, который соответствовал общеевропейскому тренду — нарастающему неприя-

тию абсолютной монархии. Одним из воплощений деспотизма стал недолго правивший между Екатериной II и Александром I Павел I — деспот западного типа, «немец». Эррен показал, как поиск дворянской идентичности был связан со славянофильством и как, потерпев поражение в борьбе за достоинство, российская элита стала испытывать презрение к самой себе.

В ходе обсуждения доклада Ирина Прохорова отметила чрезвычайную устойчивость этой традиции, на что Олег Хархордин ответил: действительно, рождение национального самосознания в России из ресентимента — это классика социологии; он сослался на культуролога Л. Гринфельд, — вероятно, имея в виду ее книгу «Nationalism: Five Roads to Modernity»[3] (1992).

Виктор Каплун, озадаченный термином «обида», уточнил, не было ли дело в требовании гарантий свободы, противопоставленной рабству, то есть нахождению в произволе другого. Эррен настоял на своем термине, напомнив, в частности, об унизительных для дворян-офицеров телесных наказаниях (неизвестных европейским аристократам). Отвечая на другие вопросы, он также подчеркнул разницу между Римской империей как государством (республикой) и монархией как частной собственностью: царь в России был частью государства, а монарх в Европе — над государством.

К более современному материалу обратился четвертый докладчик, *Тимур Атнашев* (МВШСЭН, Москва), поставивший в докладе «*Ненаше наше: конструируя хронотопы отступающей империи*» задачу «рассмотреть несколько швов имперской и неимперской сборки воображаемого пазла, или хронотопа, позволяющего объединить людей в символическое целое», а также формировать исторические эпохи. По предположению Атнашева, происходящие в России процессы соответствуют логике гомогенизации национального сообщества после фазы имперской экспансии (притом что переход России от империи к нации «не гарантирован и не предопределен»). Он обращается к текстам трех современных авторов националистического толка: А. Солженицыну, М. Ремизову и К. Крылову — и приходит к выводу, что все они не отвергают государственные границы как основание для сборки нации, воспринимают опыт СССР как катастрофу и апеллируют к европейским национализмам и что этнонациональный постимперский проект, предлагаемый тремя авторами, для сегодняшней России не актуален.

Обсуждая доклад, Ирина Прохорова обратила внимание на проглядывающее во всех трех рассмотренных проектах имперское начало, от которого их авторы вроде бы отмежевываются, и спросила, существуют ли «пазлы», способные примирить условных националистов и приверженцев гражданской нации. Докладчик ответил: хорошая новость в том, что «русское» не считается этнической категорией прежде всего самими русскими. Второй вопрос: нельзя ли рассматривать волну ностальгии по советскому с точки зрения снятия национального вопроса, конфликтов на национальной почве (при всем идеализме представлений о советской бесконфликтности)? Атнашев согласился с тем, что это один из мотивов, и именно поэтому националисты высмеивают советскость (как эфемерную общность), а официальный проект, осторожно относящийся к этнонационализму, играет с нею.

Олег Хархордин увидел в идее конструктора, собирающего конструкцию, «нечто антиреспубликанское», поскольку она связана с насильной подгонкой сопротивляющегося материала под заданную форму, и напомнил о беньяминовской идее констелляции, не подавляющей (в отличие от мозаики) конституирующие ее элементы. Докладчик нашел это направление мысли продуктивным. В целом же

3 См. рус. пер: *Гринфельд Л.* Национализм: пять путей к современности / Пер. с англ. Т.И. Грингольц, М.Р. Вирозуба. М.: ПЕР СЭ, 2012.

участники признали дискуссию давно назревшей: хотя конкретные решения проблемы могут казаться неудовлетворительными, но она от этого не снимается.

Следующую секцию второго дня «Литература и культура. II» открыл *Андрей Зорин* (Оксфордский университет, Великобритания) докладом «*Толстой, империя и война*». По мнению исследователя, Толстой всегда занимал антиимперскую позицию: для него империя не была интеллектуальной проблемой, но всего лишь частным проявлением общего зла. В своих текстах писатель делал акцент на вечном конфликте биологического и морального, родового и личного внутри человека, столкновении полюсов, которое неизбежно приводит к войне и насилию. При этом Толстой проблематизировал разницу между захватчиками и защитниками своей земли: человек, который неразрывно связан с землей, кормясь ее плодами, казалось бы, имеет весомую причину встать на путь сопротивления, даже если этот путь связан с насилием. Инстинкт подталкивает защищать родную землю. Такая биологическая модель, нашедшая отражение в «Войне и мире», вписывается в схему органического романтического национализма. Однако эта модель органична только до тех пор, пока в человеке не включается осознание собственной личности, когда на смену биологическим законам приходят моральные установки. Как показывает Зорин, свою антиимперскую позицию поздний Толстой доводит до крайности. Развитие империи неизбежно приводит к национально-освободительным движениям, но для Толстого борьба с внешними угнетателями становится лишь отвлечением от более важного процесса внутреннего самоосвобождения. Собственная власть, по сути, ничем не лучше власти захватчика. Победив захватчика, люди снова оказываются в плену институтов власти, пусть и национальных.

Кевин Платт во время обсуждения доклада напомнил, что пропаганда в состоянии превратить практически любую культурную фигуру в символ патриотизма и в связи с этим поинтересовался, можно ли с помощью подбора определенных цитат слепить из Толстого великорусского имперского писателя. Отвечая на этот вопрос, Зорин выразил уверенность, что в нишу имперского (оправдание завоеваний и т.п.) поместить Толстого очень трудно (и почти никто не пробует это сделать — просто сложно найти подходящие цитаты). Другое дело, что, конечно, крайне упрощая общую картину, из Толстого легко вытащить идею человека как частички народа и защитника родной земли.

Модератор секции *Александр Скидан* («Новое литературное обозрение», Москва) спросил, является ли обозначенный в докладе «органицистский» этос оригинальной идеей Толстого. Зорин ответил, что в этом смысле писатель не очень оригинален: это общий романтический троп, идущий от Гердера и т.д. Оригинальность же Толстого состоит в том, что он скрепляет воедино идеи доведенного до предела пацифизма и органической привязанности к земле.

Затем с докладом «*Российские либералы как зеркало Российской империи*» выступил *Илья Калинин* (Принстонский университет, США). По его мнению, российская либеральная общественность, которая долгое время критиковала имперский характер политического режима в России, в то же время сумела присвоить и освоить образы (Российской) империи в форме эстетически привлекательного, этически убедительного, нарративно увлекательного и аффективно вдохновляющего продукта. Доклад Калинина представляет собой обзор наиболее показательных примеров имперскости в условной либеральной массовой культурной продукции 2000—2020-х годов. Как отмечает исследователь, имперские «симптомы» в работах российских либералов, как правило, отсутствуют на уровне эксплицитных идеологических высказываний, но при этом легко обнаруживаются на уровне грамматики, риторики и стилистики. Подобно кремлевскому, либеральный дискурс использует русскую культуру как политически корректный эвфемизм великой Российской

империи с ее устойчивым нарративом побед и достижений. В рамках доклада Калинин успел рассказать о цикле Б. Акунина «История Российского государства», серии книг А. Иванова об освоении Сибири и совсем кратко о телепроекте Л. Парфенова «Российская империя».

За докладом последовало оживленное обсуждение. И началось оно с критических стрел Ильи Кукулина, которого удивило, что Калинин называет анализируемых авторов либералами, причем типичными. По мнению Кукулина, их скорее можно отнести к этатистам (Акунин) или даже националистам-почвенникам (Иванов), которым просто довелось входить в публичный истеблишмент 2000—2010-х годов. Как заметил Кукулин, в этом контексте к либералам скорее относятся редакторы журнала «Ab Imperio», которые в своем учебнике «Новая имперская история Северной Евразии» занимаются как раз деконструкцией этатистской точки зрения, или, например, историк А. Дмитриев, критикующий миф непрерывности и преемственности российской истории.

Ирина Прохорова отметила, что стихийная имперскость в российской массовой культуре начала проявляться еще раньше, в эпоху 1990-х (когда, например, в Москве открывались магазины с названиями в духе «Империя света» или «Империя запаха»). Затем Прохорова задала вопрос напрямик: а как бы вы написали историю России? Калинин на это ответил, что точно бы не стал писать очередную историю Российского государства. По его мнению, необходимо в принципе сменить сам предмет разговора об истории России, и неэтатистские модусы описания (идея разрывов, а не преемственности; акцент на стране, а не государстве) представляются в этом плане наиболее актуальными. Калинин подчеркнул, что такие модусы описания важны сейчас не столько в академической среде, сколько (и прежде всего) в массовой культуре, медиа, просветительских проектах.

По мнению *Марка Липовецкого* (Колумбийский университет, США), дискуссия вокруг доклада определенно нуждается в одном важном уточнении, поскольку Калинин говорил скорее об историческом воображаемом. Истоки эстетически привлекательного либерально-имперского воображаемого, которое, по сути, является предметом исследования в докладе, можно проследить примерно с 1960-х — с экранизации «Войны и мира» и культа декабристов. Обсуждая фигуру А. Иванова, Липовецкий отметил, что у того наблюдается и противоположная тенденция — создание убедительных образов локальных культур. Калинин не согласился с этим замечанием: Урал у Иванова — это скорее не просто местная культура, а именно что «хребет России», метонимия общего единого целого.

Кевин Платт, в свою очередь, заметил, что даже когда Иванов концентрируется на проблеме локальных культур, в его текстах все равно происходит колониальное «изнасилование» местного населения. Кроме того, Платт добавил, что лакмусовой бумажкой для российского либерализма выступает отнюдь не далекая история завоевания Сибири, а отношение к недавним чеченским войнам и стремлению Татарстана обрести независимость в 1990-х. В этом вопросе «либеральный консенсус» как будто бы сходится с имперской политикой Кремля. Калинину понравилось выражение «либеральный консенсус», предложенное Платтом: по его словам, оно позволяет снять интонацию задетой либеральной идентичности, которую продемонстрировал Кукулин в самом начале обсуждения.

Третьим в секции выступил *Олег Лекманов* (Национальный университет им. Мирзо Улугбека, Узбекистан). Заявленная тема доклада — «*Иосиф Бродский как (анти)имперский поэт*» — на самом деле является названием его новой книги (почти дописанной). А само сообщение Лекманова представляет собой анализ одиозного стихотворения Бродского «На независимость Украины» (1992). Исследователь обратил внимание на то, что в стихотворении ни разу не встречается ме-

стоимение «я» — только «мы», и задается вопросом: кто же эти «мы», от лица которых проклинает украинцев Бродский? Анализируя поэтический текст, Лекманов приходит к выводу, что «мы» в стихотворении — это не представители «русской партии», не ура-патриоты, но, напротив, люди либеральных взглядов, казалось бы, ненавидящие советскую империю, но в то же время ставящие в вину Украине поспешный разрыв с Россией (и тем самым разоблачающие свое истинное имперское подсознание). Исследователь вписал инвективу Бродского в широкий контекст русскоязычной публицистики 1991—1992 годов и нашел там множество удивительных (почти дословных) перекличек (особенно со статьей А. Минкина «Президентская рать» в журнале «Столица»). Помимо этого, по мнению Лекманова, стихотворение «На независимость Украины» продолжает антипочвенническую линию петербургских западников середины XIX века (В. Белинского и др.), которые в равной степени презирали и русскую провинцию, и украинскую.

В ходе дискуссии Андрей Зорин напомнил, что для Бродского крайне важна была тема еврейства, антисемитизма, Бабьего Яра, и это необходимо учитывать. Кроме того, Зорин не согласился с тем, что Бродского нельзя назвать имперским поэтом, и в доказательство привел разоблачающие цитаты из «Мексиканского дивертисмента» и «Пьяцца Маттеи». Также Зорин указал на то, что связывает доклад Лекманова с его собственным: и Толстой, и Бродский используют романтический образ земли, из которой рождается народ. А *Ирина Шевеленко* (Университет Висконсин — Мэдисон, США) поделилась воспоминанием о том, как слушала вживую стихотворение «На независимость Украины» в авторском исполнении в Стэнфорде в октябре 1992 года. Шевеленко удивил тогда уровень эмоциональной задетости Бродского: для него расхождение русского и украинского нарративов было равноценно трагедии.

Четвертым в секции был доклад *Ильи Виницкого* (Принстонский университет, США) «*“Самостоянья щит”: Был ли Пушкин национал-словотворцем?*». Исследователь указал на то, что слово «самостоянье» встречается у Пушкина всего один раз — в вычеркнутой строфе болдинского стихотворения «Два чувства дивно близки нам…» (1830). Широкое распространение это слово обрело благодаря реконструкции стихотворения, сделанной филологом И. Шляпкиным в 1903 году. Впоследствии «самостоянье» получало самые разные интерпретации (в зависимости от убеждений толкователей) в диапазоне от «английского» чувства самоуважения (Б. Энгельгардт) до «чувства собственного духовного достоинства», включающего гордость за родину и армию (И. Ильин). Важно, что слово «самостоянье» было взято на щит сторонниками имперских идей, которые увидели в нем иконическое выражение пушкинского патриотизма и консерватизма. Однако, как утверждает Виницкий, это слово, по всей видимости, даже не было придумано Пушкиным. Впервые «самостоянье» встречается в российской печати в поэме «Александроида» (1828) малоизвестного автора П. Свечина (в строчке «Что Росс — самостоянья щит?»). По мнению докладчика, Пушкин вряд ли читал Свечина (несмотря на интерес к одическим славянизмам в тот период). Как отмечает Виницкий, в 1820—1840-х годах слово «самостоянье» имело ярко выраженный политический оттенок (в значении государственной независимости) и широко использовалось в текстах, связанных со славянским национальным движением. Однако, по версии исследователя, «самостоянье» в болдинском отрывке, который тесно связан с «Моей родословной», является выражением не имперского национального, но скорее индивидуального, дворянско-рыцарского чувства. На это, например, намекает часть фамильного герба, которую Пушкин зарисовал в нижней части рукописного листа.

В ходе обсуждения доклада *Кирилл Осповат* (Университет Висконсин — Мэдисон, США) удивился тому, что Виницкий противопоставил наследственно-

дворянский тип собственности имперскому порядку, хотя корпус поздних текстов Пушкина, кажется, свидетельствует об обратном. Однако, по мнению докладчика, Пушкин в анализируемом болдинском отрывке говорит именно о своих феодальных правах, о личной связи с историей, что было тогда для поэта более актуальным.

Предпоследним в секции выступил *Яков Клоц* (Хантерский колледж, США) с докладом «*Тамиздат: империя или мультикультура?*», который был посвящен точкам пересечения тамиздата (как совокупности книг и периодических изданий, опубликованных за границей на русском языке) с литературами и институциями других культур. Как утверждает Клоц, на протяжении всего своего существования, начиная с основания А. Герценом Вольной русской типографии в Лондоне в 1850-х годах, тамиздат продолжает оставаться трансконтинентальным и транскультурным феноменом, осмысляющим российский имперский дискурс во всех его многочисленных изводах. В своем докладе исследователь рассмотрел кейсы тамиздатских переводов на русский язык произведений Д. Джойса и Д. Оруэлла. Кроме этого, Клоц рассказал об участии различных западных и восточноевропейских издательств, институций и отдельных агентов культурного производства в публикации текстов из-за железного занавеса на русском языке.

Во время обсуждения доклада Олег Лекманов предложил детальнее рассмотреть зоны двусмысленности, когда автор остается на родине, но при этом публикуется за рубежом (как было, например, в случае с Мандельштамом и его сборником «Tristia», изданным в Берлине). Ирина Прохорова, в свою очередь, призналась, что не очень поняла, что именно понимается под имперскостью в докладе. По ее мнению, здесь происходит некоторое смешение разных феноменов — публикации в тамиздате того, что запрещено внутри страны и публикации текстов откровенно антиимперской направленности. Например, тексты первой волны эмиграции в большинстве своем точно не были антиимперскими. Клоц сказал, что понимает империю и имперское сознание в очень расширительном смысле, и в принципе тамиздат не всегда равен эмигрантской литературе.

Секцию завершил Марк Липовецкий докладом «*Архипелаг АГ: Позднесоветский андеграунд как децентрализованная модель культуры*». Исследователь предложил рассмотреть позднесоветский андеграунд в качестве возможного прототипа, прообраза новой руссофонной культуры XXI века — децентрализованной, свободной от государства и антиимперской по своей логике и структуре. По Липовецкому, наиболее убедительная концепция позднесоветского андеграунда как альтернативной модели культуры разработана Энн Комароми в книге «Soviet Samizdat: Imagining a New Society»[4]. Согласно Комароми, андеграунд строился вокруг сверхценной категории правды. Разделяя эту концепцию, Липовецкий тем не менее попытался проблематизировать ее и обозначить ограничения, противоречия и потенциальные перспективы андеграундной модели культуры.

Опираясь на работы Н. Митрохина и А. Леденевой, исследователь сравнил положение эстетического андеграунда внутри официальной культуры с положением теневой экономики внутри советской системы. По мнению Липовецкого, и андеграунд, и «серая зона» неформальной власти, подрывая основы идеологии и государственности, все равно оказываются тесно связанными с официальными институтами, которые используются ими в качестве фасада. Понимание тесных связей андеграунда с советской подцензурной культурой делает особенно важным обсуждение вопроса о его антиимперском потенциале. Например, андеграундные группы были, как правило, локализированы, привязаны к местной культуре с ее тра-

4 *Komaromi A.* Soviet Samizdat: Imagining a New Society. Ithaca, NY: Cornell University Press, Northern Illinois University Press, 2022.

дициями и особенностями, автономны, но при этом не изолированы друг от друга. Для понимания альтернатив имперской парадигме важно понимать, что карта андеграунда — это далеко не только Москва и Ленинград, но еще и Киев, Львов, Харьков, Рига, Таллин, Вильнюс, Минск, а также Свердловск, Новосибирск, Горький. Также Липовецкий подчеркнул важную разницу между российским и остальными «республиканскими» андеграундами. Если в республиках общим знаменателем был пафос национального возрождения, направленный против русификации и партийного диктата из центра, то в России этот национальный заряд в итоге породил так называемую русскую партию, а также ряд подпольных групп, ставших инкубатором ультраконсервативных идеологий. По мнению Липовецкого, уберечь андеграундную эстетику от агрессивной правой риторики может только институт политически заряженной критики, главным принципом которой станет деконструкция позиции власти.

Обсуждение доклада началось с вопроса Олега Лекманова о том, что является элементарной единицей измерения в разговоре об андеграунде — большие группы или все-таки авторы, которые не вписывались ни в какие круги (такие, как Венедикт Ерофеев и Лев Рубинштейн). Липовецкий согласился, что большие модели несколько упрощают общую картину, но не стал отказываться от выбранной оптики — смотреть на андеграунд с политической точки зрения: объединение оказывается важнее изолированности (особенно в современной культурной ситуации).

Илья Кукулин заметил, что в неподцензурной культуре Москвы и Ленинграда не было такого уж большого интереса к другим культурам внутри СССР или Восточной Европы (если говорить об антиимперском потенциале андеграунда). По мнению исследователя, необходимо вспомнить и реактуализировать важную черту позднесоветского андеграунда — отстаивание независимости культуры от государства. Липовецкий подчеркнул, что такая позиция на самом деле работает на нынешний культурный консенсус: «реальность нас не касается — мы занимаемся вечным и прекрасным». Любой культурный жест всегда несет в себе политический смысл, и об этом не стоит забывать. Ирина Прохорова предложила пример по-своему политического жеста — уход представителей позднесоветского андеграунда в дворники и истопники. Липовецкий указал на то, что этот отказ от сотрудничества с властью обернулся отказом вообще от какой-либо политической рефлексии в пользу абстрактных философских поисков. В продолжение дискуссии Кевин Платт остроумно заметил, что когда ты сидишь в подполье, империя может легко уйти из поля зрения. А время, когда андеграунд вышел наружу, — это конец 1980-х, и именно там, считает Платт, нужно искать ресурсы для построения чего-то нового сейчас. Таким ресурсом, по его мнению, были проекты утопического космополитизма и многоязычия в Латвии.

В заключение Липовецкий сказал, что сейчас мы стоим перед необходимостью заново перестроить конструкцию русской культуры, которая смогла бы существовать в глобальном измерении. Своим докладом он хотел пригласить к обсуждению опыта позднесоветского андеграунда как архипелага независимых сообществ, взаимодействующих друг с другом на равных условиях. Критическое осмысление этого опыта, по мнению Липовецкого, может оказаться крайне продуктивным для создания новой руссофонной культуры.

Последний день конференции открылся секцией «Публичная сфера». В первом докладе «*Столица без двора: имперское и неимперское в московской публичной сфере середины XIX века*» *Михаил Велижев* (Университет Гренобль-Альпы, Франция) раскрыл сюжет, затронутый им ранее в монографии о «чаадаевском деле»[5],

5 *Велижев М.* Чаадаевское дело: идеология, риторика и государственная власть в николаевской России. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

о роли Москвы в развитии публично-дискуссионного пространства Российской империи того времени. Внимание докладчика привлекла «нехарактерная для своего времени» реакция графа А.Г. Строганова на решение монарха о судьбе ректора Московского университета А.В. Болдырева, пропустившего в печать чаадаевскую статью. Император принял решение не только отстранить Болдырева от должности, но и лишить его всех постов без надлежащей пенсии. Оспаривая этот вердикт, Строганов апеллирует к закону. По его убеждению, дело касалось репутации монархического принципа, именно поэтому он ссылался на совесть и присягу, надеясь на правоту императора. Он стремился навязать императору специфический взгляд на соотношение воли монарха и формального права, где монарх оказывается ограниченным созданной по его распоряжению правовой системой. Источником, подкреплявшим мысль Строганова, как предполагает докладчик, мог стать в то время изданный европейский политико-философский бестселлер «Демократия в Америке» Алексиса де Токвиля (1835), неоднократно упоминавшийся графом в личной переписке. Формирование альтернативных политических сценариев стало не результатом дефектов репрессивной власти и упущений, а следствием функционирования ее внутренних механизмов, заключил свой доклад Михаил Велижев.

Во время дискуссии Татьяна Вайзер уточнила, можно ли в терминологии Нэнси Фрейзер классифицировать московскую публичную сферу того времени как «слабую публику», поскольку у ее участников не было рычагов оказания влияния на принятие политических решений и даже амбиций заполучить их. Докладчик согласился с таким предположением, но отметил, что несмотря на отсутствие рычагов влияния, амбиции влиять на принятие решений у участников обсуждений были и, вопреки широко распространенному мнению о периферийности московской публичной сферы того времени, она была в авангарде идей и заложила представления о России и ее развитии, которые стали актуальны во второй половине XIX века.

Андрей Зорин отметил, что актуализация публичной сферы в первой половине XIX века в России действительно имела беспрецедентный характер, но важно переключить внимание на поиск новых элементов, обусловивших специфику публичной сферы того времени, а не собирать «новую конструкцию из уже известных элементов» (так, московская фронда описана еще Грибоедовым, а о губернаторском неповиновении прямым императорским указам известно из истории Алябьева и Радищева в Тобольске). Докладчик отчасти согласился с этим высказыванием, отметив, что Голицын и Строганов не похожи на тех, кого обыкновенно относят к московской фронде. Особенность же московской публичной сферы рассматриваемого периода, по его мнению, заключается в возникновении автономного режима Москвы, установленного ее градоначальниками, что делает происходящие в Москве дебаты следствием самой системы управления и воли высокопоставленного московского чиновничества.

Следующий доклад, «*Вместе и врозь на исходе “Великой войны”: от сборника “Отечество” (1916) до национальных съездов (1917)*», был представлен *Александром Дмитриевым* (Федеральная политехническая школа, Швейцария). Основным предметом исследования Дмитриева являются взгляды публицистов и мыслителей, которые до 1914 года выступали как эксперты в области «национального вопроса» с левой стороны политического спектра. Большинство авторов, занимавшихся национальной проблематикой до 1917 года, искренне стремились отойти от сепаратистских установок, поддерживаемых противниками Антанты во время войны (таких как «Союз освобождения Украины» или «Лига нерусских народов России»). Ситуация заметно изменилась после свержения монархии в конце февраля 1917 года. Весна, лето и осень 1917 года стали временем организационного

формирования различных национальных движений на территории империи, включая мусульманские съезды, Центральную Раду в Киеве или белорусских активистов в Петрограде и Москве. До проведения Учредительного собрания и захвата власти большевиками федералистские и конфедералистские установки преобладали, однако в этой волне политической мобилизации новое поколение, часто имеющее опыт фронтовых действий, уже заметно доминировало над представителями академической и писательской среды. Намеченные в этот период намерения и декларации (которые являются скорее следами движения истории, чем указателями пути) впоследствии стали актуальны в контексте рождения и упадка советского культурного и политического федерализма в 1920-х и конце 1980-х годов.

Комментируя доклад, Татьяна Вайзер задалась вопросом, вступали ли национальные движения, стремящиеся к автономии, в отношения друг с другом, были ли выстроены между ними связи. Александр Дмитриев обозначил два локуса дебатов: один вокруг Союза автономистов (с поляками во главе), чьи заседания регулярно посещали представители украинского, азиатских и кавказских народов, и второй, инициированный толстыми журналами наподобие «Вестника Европы» и даже педагогического «Вестника воспитания», которые становились лабораториями, своеобразными площадками для совещаний по национальному вопросу.

Следующий доклад, «*Филиал, или Политическая анатомия масштаба*», представила *Галина Орлова* (НИУ ВШЭ, Москва). Исследовательница рассмотрела выстраивание ядерной стратегии СССР через перспективу филиалов, создаваемых в закрытых городах атомной промышленности в конце 1940-х — начале 1950-х годов. Такой подход позволяет обнаружить более широкий набор риторик, институциональных решений, местных запросов, иерархий, позиций, инициатив и эмоциональных реакций, исключенных официальным атомным нарративом. Докладчица показала, что «возгонка масштаба», стремление к научно-техническому превосходству и гегемония являлись характерными чертами научно-технических программ и образования на протяжении всего советского периода. Однако в условиях серьезных технологических, экономических и политических изменений эта конфигурация неоднократно проявляла свою уязвимость. Предпочтение крупным (энергетическим) проектам перед малыми (например, программам по изотопам) сильно увеличило инфраструктурные риски для отрасли в послечернобыльский период и затруднило переход атомщиков к рыночным условиям в первое десятилетие после распада СССР. В заключение доклада Орлова отметила, что непроработанность и неосознанность существующих иерархий в российской науке сохраняется и сегодня, консервируя имеющиеся проблемы.

В ходе дискуссии Татьяна Вайзер спросила, как по мере возвращения ядерной риторики в официальный дискурс, элементы идеологии проникают в атомную индустрию, которая с момента распада СССР с идеологической основы перестраивается на коммерческую. Докладчица заметила, что идеология из Атомного проекта не уходила почти никогда. Однако можно сказать, что серия рамочных заявлений власти о международном противостоянии начиная с 2010-х годов были считаны как возвращение больших, амбициозных атомных инфраструктурных программ. Другая особенность заключается в том, что гражданский интерфейс перестает быть обязательным в проектах и разработках, чего в публичном поле нулевых годов не было.

Заключительный доклад секции «*“Прошу считать меня членом общества”: Советские добровольные общества памятников и рефлексия об историческом прошлом в 1960-е — 1980-е гг.*» представила *Екатерина Болтунова*. В основу сообщения был положен материал совместной работы Болтуновой с Галиной Егоровой — анализ состояния и динамики развития движений в защиту культурно-

исторического наследия, появившихся в 1960-е годы в СССР. Процесс создания сообществ носил «условно добровольный характер», что определило его границы и возможности, однако эти ограничения варьировались от региона к региону. На примере Всероссийского общества охраны памятников истории и культуры (ВООПИиК) и Белорусского добровольного общества охраны памятников истории и культуры (БДООПИиК) исследовательницы показали, как характер управления обществами влиял на выстраивание их отношений с органами власти. Если российское движение было идеологически скованным, а управление им осуществлялось заместителями властных ведомств, то белорусское общество имело больше автономии, представляло собой отдельный орган с регламентированной коммуникацией с другими структурами. Идеологизация последнего отмечается в заметно меньших масштабах, а механизм влияния на принятия решений властями был обусловлен возможностью напрямую обращаться к главе компартии БССР. Если в 1960-х годах в ряде региональных обществ РСФСР проявляла себя живая инициатива, то уже в семидесятых повестка обсуждений становится «выжженным полем», подчиненным идеологическим и прагматическим задачам компартии. В заключение докладчица отметила, что изучение подобных структур особенно плодотворно в диахронной перспективе. Так, например, риторика региональных обществ РСФСР 1960-х и конца 1980-х имеет ряд аналогий: в них наблюдается всплеск интереса к дореволюционной истории, наряду со стремлением говорить о будущем. Учитывая региональные особенности развития этих движений, большой интерес вызывает процесс выработки антисоветских и национальных риторик.

В дискуссии после доклада Ирина Прохорова предположила, что отмеченный рост интереса к дореволюционной истории может быть связан с нарастающим разочарованием в советском проекте. Александр Дмитриев поинтересовался, почему у советской власти не возникло идеи провести централизацию таких обществ и почему она не боролась с проявлениями локальных автономий. Докладчица предположила, что проблема в первую очередь носила технический характер: поскольку сложившиеся движения были по-разному интегрированы в административную структуру на уровне республик и регионов, потребовалось бы провести масштабную работу по унификации, в чем, вероятнее всего, просто не было необходимости, поскольку задача самой системы заключалась в имитации ее низового и добровольного характера. Ирина Прохорова добавила, что для советской власти это также мог быть вопрос денежных затрат, поскольку для создания всесоюзной структуры потребовалось бы выделение финансирования, а подобные сообщества не имели для власти достаточно высокого приоритета.

Заключительная, шестая секция конференции (вторая секция третьего дня) была вновь посвящена интеллектуальной мысли. Ее модератор Ирина Прохорова начала с краткого предисловия, в котором напомнила, что возникшие тридцать лет назад Банные чтения, как и сам журнал, были нацелены на интеграцию российской научной мысли в международную академическую среду. И по ее словам, грустная ирония в том, что та давняя задача, вроде бы решенная, вновь актуальна. Открыл секцию доклад *Александра Эткинда* (Центрально-Европейский университет, Австрия) и *Владимира Костюшева* (общественный фонд «Музей Г.В. Старовойтовой», Санкт-Петербург), посвященный наследию Галины Старовойтовой — не только выдающегося политика, участвовавшего в создании первого правительства постсоветской России, но и, как напомнил Эткинд, крупного и оригинального ученого-гуманитария и социального мыслителя. Ее тексты середины 1990-х годов, продолжил докладчик, содержат в себе уникальный научно-политический проект, преодолевавший деполитизированную традицию российской социальной науки. Так, Старовойтова применяла к России «деколонизирующую эпистему» (близкую

Эткинду, одна из самых известных книг которого — «Внутренняя колонизация: имперский опыт России» (М., 2013)), отстаивала равенство народов и равноценность этнических культур и даже задумывалась над проблемами самоопределения наций, выходя за пределы этнографии — в политическую философию. Костюшев поделился собственными впечатлениями о Старовойтовой и о работе с ее научными и политическими текстами, в которых она, в частности, проявила себя последовательной сторонницей федерализма.

По окончании доклада Кевин Платт поднял широкий вопрос о трансляции научного знания в политическую деятельность, припомнив, сколь многие представители интеллигенции поддержали «неоимпериалистический» ввод войск в Чечню, которому Старовойтова отчаянно противостояла. В ответ Эткинд выразил сожаление, что политики не руководствуются наукой, по крайней мере не этнографией, а в лучшем случае экономикой; политология тогда едва зарождалась, а филологи и историки отказались от полноценного политического участия; словом, Старовойтова была одинокой фигурой, ее предвидения и предостережения отличались от того, что делали коллеги вокруг. Лоренц Эррен, продолжая разговор о 1990-х, обратился к докладчикам «как к свидетелям эпохи» с вопросом: «Есть ли политики, не считающие народ не готовым к демократии, а парламент — неподходящим местом для дискуссий?» Эткинд ответил, что именно таким политиком и была Старовойтова, «враг многих кумиров демократической общественности».

Доклад *Михаила Ямпольского* (Нью-Йоркский университет, США) «*Неопределенная страна: между нацией и империей*» представлял собой исторический анализ вопроса о том, является ли Россия нацией или империей. Исследователь кратко проследил, как Российская империя «стала невероятным, химерическим соединением разнородных этносов, языков, культур и укладов, державшимся на деспотии монарха», а затем, опираясь на лекцию Э. Ренана «Что такое нация?» (1882), показал, что Россия так и не стала ни нацией (продуктом органичного смешения составляющих ее народов в общей культуре в результате забвения ими своих корней), ни империей (признающей разнородность своих территорий и своего населения и поддерживающей эти различия). Самым близким аналогом возникшей в России модели нации, целиком детерминированной государством, Ямпольский считает концепцию stato totalitario Муссолини.

Утверждение, что Российская империя (в отличие от других империй) не видела внутри себя различий, было в ходе дискуссии оспорено Александром Эткиндом (призвавшим не упускать из виду «огромный пласт оппозиционной русской литературы, который на самом деле победил»); он заметил, что открытием упомянутых различий занимались оппозиционные политики и мыслители, которых ссылали в Сибирь. Докладчик возразил: русская культура попыталась (в подражание европейским) мыслить себя как национальную — в отсутствие русской нации. В то же время у этнографии были и имперские истоки, особенно после революции, когда государству понадобилось понять, кем же оно управляет.

Андрей Зорин отметил, что идея органического народа была заимствована у Германии, но если там для его «конструкторов» народом были «мы», то в России им были «они» (а не сама размышляющая о народе элита). Мысль продолжил Кирилл Осповат: во многом это вопрос о русском крестьянстве, которое, в соответствии с диагнозом Т. Шанина, осталось нераспознанной политической силой. Докладчик согласился с важностью диагноза: русская интеллигенция создала миф о крестьянине и всегда чувствовала пропасть между ним («невнятным») и собой, и именно с этим связано недоверие демократов к народу, о котором упоминалось в обсуждении предыдущего доклада. Согласно же реплике Ирины Прохоровой (сославшейся на исследования И. Шевеленко), провал нациестроительства в России

был связан не с «невнятностью», а с тем, что крестьянство не получило полных гражданских прав; сегодня же «народ» — это даже не крестьянство, а значит, и вовсе мифическое понятие.

Темпераментно прочитанный Кириллом Осповатом доклад «*Литература как демократия: пролегомены к актуальной филологии*» хотя и пересекался с уже затронутыми на конференции темами (интеллектуальная история антиимперских движений, методология будущих гуманитарных исследований), все же несколько вышел за ее общие рамки. В центр внимания был поставлен вопрос: каковы основания для необходимой после катастрофы «протестной, эмансипаторной филологии», или «эмансипаторного знания о русской литературе имперского периода»? Именуя эту новую филологию также политической, актуальной и демократической, докладчик призвал оттолкнуться от имперского литературного канона, от концепции культуры как империи и от понимания литературы как атрибута империи, противопоставив всему этому «исторический материализм» В. Беньямина, видевшего в имперском каноне насилие, варварство, трофеи триумфаторов. Итак, продолжил Осповат, «активистская историческая эпистемология» Беньямина созвучна с русской традицией истории литературы, в которой есть народническая струя; в подтверждение цитировались слова М. Гаспарова — о филологии, Л. Гинзбург — о лирике, Н. Огарева — о связи поэтической формы с гражданской свободой и «лирической перестройке общественных отношений».

Доклад вызвал бурную дискуссию, что не удивительно: представленные в нем вопросы касались самопонимания, идентичности ее участников. Андрей Зорин обратил внимание докладчика на то, что литература затрагивает не только гражданские темы, но и любовные, и экзистенциальные, и спросил: что «актуальной филологии» делать с ними? Осповат ответил, что он, как и Беньямин, понимает политику широко: «И на смерть, и на любовь можно смотреть с эмансипаторной точки зрения». Марк Липовецкий поддержал докладчика: «любовь — метафора свободы», а форма — «носитель эмансипаторной семантики». Но все же спросил: чем отличается линия «Огарев — Гинзбург — Адорно» от линии, лежавшей в основе марксистского литературоведения? По мысли Осповата, там линию интерпретировали как традицию партийности (ужасавшей Беньямина), а здесь речь идет о низовой, анархистской демократии.

Илья Виницкий похвалил убедительный и воодушевляющий доклад и поинтересовался: а что мы можем сделать на практике? Докладчик объяснил: мыслить литературную форму (и нашу интерпретацию формы) вместе с формой политической, как предлагали Огарев и др. Михаил Ямпольский задался вопросом о смысле слова «политический» и высказал мнение, что признание инаковости литературой не должно «схлопываться в политическое братство»: литература во многом противостоит политике, и политизировать ее, ставя на «партийно-политические» рельсы, не нужно, на что докладчик повторил: партийность — ловушка, а утопическая модель солидарности может быть помыслена как политическое действие. А в ответ на размышление Кевина Платта о том, что литература — это мощный инструмент, создающий миры и в модерное время имеющий разное отношение к политическим институтам, и что необходимо понимать сложность этого инструмента и политической борьбы за его применение, Осповат ответил, что этим он и занимается. Дискуссию подытожила Ирина Прохорова: идея «политической филологии» воспринимается старшим поколением болезненно ввиду понятных ассоциаций; восстановление советского вульгарного дискурса не будет плодотворным, но как обезопасить себя от легкого скатывания к нему? Осповат назвал своими ориентирами А. Зорина и М. Чудакову и еще раз повторил, что избегает партийного литературоведения.

Завершилась секция докладом Ирины Шевеленко «*Антиимперская рефлексия революционной эпохи (1900 — 1910-е годы)*». По словам докладчицы, в указанный период под неимперской Россией понималась такая Россия, где институты представительной демократии были бы жизнеспособны, а автократический режим невозможен. В подтверждение этого тезиса были приведены и прокомментированы цитаты из публицистики, относящейся к философскому идеализму и художественному модернизму, «выбранные не по признаку партийности». Реагируя на события 1904—1905 годов, о банкротстве бюрократии, достоинстве народа и необходимости парламентской демократии писали С. Булгаков, Г. Штильман, П. Новгородцев, Н. Минский. В феврале 1917 года лейтмотивом становится освобождение национальной культуры. Шевеленко приходит к выводу, что при всей анахроничности языка обсуждавшиеся тогда проблемы поразительно схожи с сегодняшними. Рассмотренные в докладе авторы понимали: «Автократическое правление — краеугольный камень той конструкции, которая делает невозможной неимперскую Россию, и вопросы территориальности, этноконфессионального разнообразия и культурного развития невозможно даже поставить, пока сохраняется автократическая конструкция власти».

Слушатели доклада обратили внимание на повторявшуюся в цитатах тему территорий. Так, Ирине Прохоровой показалось, что авторам легче было отказаться от самодержавия, чем от тех или иных земель; к ней присоединился Олег Лекманов, поинтересовавшийся, насколько эта озабоченность уникальна для России. Докладчица ответила, что мы живем в мире незыблемых границ, и сосредоточенность на существующих границах понятна: они обсуждаются внутри государств, но не между ними. Александр Эткинд, в свою очередь, задумался над тем, не следует ли историкам идей сосредоточиться на идее фетишизации территории.

В заключение конференции Ирина Прохорова поблагодарила участников и выразила сожаление о том, что по понятным причинам не все приглашенные ученые смогли или сочли возможным присоединиться, и надежду на восстановление прерванных академических связей.

Василиса Борзова, Александр Гришин, Владислав Третьяков

Наши авторы

Константин А. Богданов
(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Василиса Борзова
(Манчестерский университет, Великобритания / МВШСЭН; магистр) vasilisaborz@gmail.com.

Евгений Брейдо
(независимый исследователь; кандидат филологических наук) genebreydo@yahoo.com.

Любовь Бугаева
(СПбГУ, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) ldbugaeva@gmail.com.

Валерий Вьюгин
(ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Анна Герасимова
(Рурский университет Бохума, приглашенный исследователь; PhD) ghera2001@gmail.com.

Анна Голубкова
(независимый исследователь; кандидат филологических наук) anchentaube@gmail.com.

Александр Гришин
(Arzamas, выпускающий редактор) a.i.grischin@gmail.com.

Данила Давыдов
(ГАУГН, доцент; кандидат филологических наук) komendant3@yandex.ru.

Ольга Давыдова
(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, старший преподаватель; кандидат культурологии) ol.davydova@inbox.ru.

Евгений Добренко
(Университет Венеции Ca' Foscari, Италия; профессор; PhD) evgeny.dobrenko@unive.it.

Галина Ельшевская
(независимый исследователь) gaselsh@gmail.com.

Александр Жидченко
(ИЭА РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) zhidchenko220689@yandex.ru.

Александр Жолковский
(Университет Южной Калифорнии, США; профессор; кандидат филологических наук) alik@usc.edu.

Сергей Завьялов
(поэт, переводчик, филолог) szavjalov@yahoo.com.

Андрей Зорин
(Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Илья Калинин
(приглашенный исследователь, Принстонский университет, США; кандидат филологических наук) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Евгения Кельберт
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент / Университет Восточной Англии, научный сотрудник; PhD) ekelbert@hse.ru, e.kelbert-rudan@uea.ac.uk.

Надежда Крылова
(журнал «Новое литературное обозрение», редактор; магистр культурологии) es-dururchanie@yandex.ru.

Дмитрий Кузьмин
(поэт, критик, литературовед, переводчик, издатель) info@vavilon.ru.

Илья Кукуй
(Университет Людвига и Максимилиана, Мюнхен, Германия; Институт славянской филологии, старший преподаватель; PhD) ilja.kukuj@lmu.de.

Майя Кучерская
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор, академический руководитель образовательной программы «Литературное мастерство»; PhD) mayakuch@gmail.com.

Олег Лекманов
(Национальный университет Узбекистана им. Мирзо Улугбека, профессор; доктор филологических наук) lekmanov@mail.ru.

Игорь Лёвшин
(поэт, писатель, музыкант) ilevshin@yandex.ru.

Михаил Макеев

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, профессор / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук) mmakeev@icloud.com.

Елена Маркасова

(Пекинский университет иностранных языков, Китай; доцент; доктор филологических наук) markasovaelena@yandex.ru.

Вера Мильчина

(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Мария Михайлова

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, профессор; доктор филологических наук) mary1701@mail.ru.

Лариса Муравьева

(независимый исследователь; кандидат филологических наук) larissa.muravieva@gmail.com.

Варвара Недеогло

(поэт, художница) varya.nedeoglo@gmail.com.

Михаил Немцев

(поэт, философ) nemtsev.m@gmail.com.

Ольга Нечаева

(Университет Пенсильвании, США; аспирантка программы сравнительного литературоведения) nechaeva@sas.upenn.edu.

Наталья Пушкарева

(ИЭА РАН, главный научный сотрудник, заведующая Центром гендерных исследований, профессор; доктор исторических наук) pushkarev@mail.ru.

Абрам Рейтблат

(журнал «Новое литературное обозрение», редактор; кандидат педагогических наук) reitblat@nlobooks.ru.

Полина Рыбина

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, доцент; кандидат филологических наук) rybina_polina@mail.ru.

Анатолий Рясов

(писатель, эссеист, музыкант, перформер) x25@mail.ru.

Евгений Савицкий

(РГГУ, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Владислав Соболев

(СПбГУ, факультет международных отношений, доцент; кандидат исторических наук) v.g.sobolev@spbu.ru.

Владислав Третьяков

(журнал «Новое литературное обозрение», редактор; кандидат филологических наук) vlad.tretyakov@nlobooks.ru.

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Елена Фанайлова

(поэтесса, переводчица, журналистка) fanailova1@gmail.com.

Анна Швец

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, старший преподаватель; кандидат филологических наук) ananke2009@mail.ru.

Василиса Шливар

(Белградский университет, Сербия; филологический факультет, доцент; кандидат наук) iolanthe.v@gmail.com.

Валерий Шубинский

(поэт, критик, историк литературы) shubatv@mail.ru.

Кэрол Эни

(Тринити-колледж, США; кафедра языков и культурологии, профессор; PhD) carol.any@trincoll.edu.

Summary

Rhetoric Today: From Decadence to Renaissance (Practices)

Guest Editor: Valery Vyugin

Konstantin A. Bogdanov's article "Drunkenness and Russian Literature: Rhetorical Models" is devoted to the topic of drunkenness in Russian literature as a sign of its motive and biographical tradition. The focus is on the connection of this tradition with the problematization of rhetoric itself as a theory and practice of (self)persuasive eloquence. According to the author, in relation to the history of Russian culture of the 19th — early 20th century, a peculiarity of this connection was a kind of apology for drunkenness as a literary and life choice.

In his article "Between Factory and Museum: Rhetoric for the Proletariat" **Ilya Kalinin** studies the genre of "how-to guides" that flourished in the 1920s, giving access to the basics of the literary craft. The vast majority of such output reproduced the traditional functionality of rhetoric. Within this stream of guidelines, however, an *anti-rhetoric* of a new kind can be singled out that appeal less to a cultural model and more to the production of the praxis of the workers themselves and the mechanisms of their own professions, which was to form the basis of their writing technique. To a certain extend, the vicissitudes of this cultural revolution can be described as the clash of several types of rhetorical (and anti-rhetorical) programs to include new producers of culture in the mechanisms of its creation.

Olga Davydova and **Larissa Muravieva** in their article "The Rhetoric of Manipulation: Visual Storytelling in Comics by Liv Strömquist" outline the boundaries of the concepts of "storytelling", "narrative" and "monstration," and demonstrate how the redistribution of relations between the story and the show becomes not so much a narrative tool as a rhetorical construction. The authors propose to look at storytelling as a mechanism for creating semiological doublings and inversions, which, in turn, allows us to describe the rhetorical mechanisms of storytelling as elements of constructing a myth (in the understanding of Roland Barthes). The comics of the modern Swedish artist Liv Strömquist are not the only, but a remarkable example of a rhetorical statement that claims to deconstruct a myth and the authenticity of a statement about reality, but turns out to be what it criticizes: a manipulative construct.

Lyubov Bugaeva's article "Thought Experiment as Narrative Strategy: Between Logic and Rhetoric" deals with mental experiments ("Chinese room", "philosophical zombie") in literary works (novels by V. Pelevin and R. Sawyer). The logic of a thought experiment is the logic of argumentation and the logic of narrative, involving oscillations between interpretations ("narrative episodes"). Yet unlike conventional narrative progression, which seeks to resolve tensions and instabilities, a fiction narrative with

a thought experiment resists any kind of finality. Thus, implemented as a narrative strategy, the mental experiment seems to balance between philosophical logic, narrative logic, and rhetoric.

Creative Writing Studies

Guest Editors: Olga Nechaeva and Maya Kucherskaya

Olga Nechaeva's article "Briusov as a Teacher: Classical Literature and Poetry Class at VLKhI" examines the teaching practices at the Briusov Higher Institute of Literature and Art (VLKhI), in particular teaching of classical literature and poetic technique. Briusov's idea that literary craft must be a subject of instruction echoes the approach to the creation of literature in the ancient world. In particular, he relies on the ancient Greek concept of *technē* which can be translated as "art" or as "craft." The author shows how this and other concepts of classical literature influenced the practices of teaching creative writing at VLKhI.

In his article "Osip Mandelstam as a Teacher of Young Authors (From to the Memoirs of Contemporaries)" **Oleg Lekmanov** focuses on the teaching practices of Osip Mandelstam. Mandelstam's methods were radically different from those of his own poetic mentors, primarily Nikolai Gumilev. Mandelstam did not really believe in regular education, preferring to unobtrusively teach literary craft to novice authors by analyzing their works.

The article "Bolshevik Liberals on Creative Writing" by **Carol Any** surveys liberal Bolshevik views of creative writing (A. Voronsky, A. Lunacharsky, L. Trotsky) in the 1920s, and then discusses the continuation of the liberal line in the following decade as a minority communist view in the journal *Literaturniy kritik*, and finally the relegation of liberal views to the non-party sphere after 1940.

Maya Kucherskaya and **Eugenia Kelbert** in their article "Professor Brodsky: Poetica Ex Cathedra" examine the hitherto unstudied creative tasks of Joseph Brodsky, which he offered to his American students. Each of the tasks is a detailed instruction on how to write a poem on a certain topic or/and in a certain genre. Our analysis of the assignments' structure allows us to distil several foundational principles of Brodsky's poetics and demonstrate their place within his vision and practice as a poet and teacher.

Readings

Andrei Zorin's second article of the cycle "Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy. Article 2. Flying Over the World" deals with the representation of Tolstoy's perception of female singing in his late works as well as their evolution in his lived experience. Tolstoy's views are analysed in comparison with the works of Turgenev and Goncharov while his ideas about the mission of art and their divergence from the mainstream late 19th century views

are illustrated by the story of his conflict with the composer N. Rimskii-Korsakov.

Aleksandr Zholkovsky's article "Old and New. On the Song 'Victory Day May 9' by Javid Kurbanov and Semyon Slepakov" is devoted to a detailed analysis of the song, which combines traditional folklore components with original, new, foreign ones. In comparison with traditional epics and ballads, modern texts of mass culture and other literary sources, the plot, genre, stylistic, compositional, lexical and other features of the song are studied.

The book of the famous draughtsman Granville *Another World* (1844) opens with a prologue in which the Pencil declares its emancipation from the Pen; he does not want to obey the dictates of the word, but wants to dictate to the Pen what to write about. However, as shown in **Vera Milchina**'s article "The War of the Pencil with the Pen (Word and Image in Granville's Book *Another World*)", this emancipation was incomplete. Firstly, the book uses a huge number of purely verbal genres; and secondly, many drawings grow directly from the word-play and can only be understood by those who understand this game. And finally, if Granville's drawings are original and ahead of their time, the text fully complies with the canons of traditional satirical and moral prose.

Questionnaire
Russian Literature and Imperialism

Over the past year, the problem of the ties between Russian literature and imperialism has acquired painful and frightening relevance. In this questionnaire **Anna Gerasimova**, **Evgeny Dobrenko**, and **Vladislav Sobolev** present their views on the topic.

Joseph Brodsky and the Imperial Text in Russian Poetry

Eugene Breydo's paper "Commentary on Brodsky's Poem 'On the Independence of Ukraine'" shows that this work is not a lyrical poem, but a small dramatic piece, and therefore, when we read it, we hear not the voice of the author or the lyrical hero, but many different voices: a modern Swede, rethinking the lessons of the Poltava battle, a Russian intellectual ironically engaged in the same contemplation, and various kinds of Russian imperialism supporters. The proposed paper can serve as the beginning of an academic discussion about the imperial component in Russian literature, and more broadly, about the role of empire in Russian culture.

The article is followed by a questionnaire "Imperial Text in Russian Poetry," in which **Elena Fanailova**, **Valery Shubinsky**, **Mikhail Nemtsev**, **Sergey Zavialov**, **Varvara Nedeoglo**, and **Dmitry Kuzmin** took part.

Vladimir Kazakov: Silent and Without Rhyme

Guest Editor: Anatoly Ryasov

This block opens with a previously unpublished dramatic text by Vladimir Kazakov, an epilogue to his cycle of plays about Don Juan, completed in 1983. Written five years later, this drama is one of the writer's last texts. It explores dramaturgy as a special resource of speech, not necessarily tied to the need for staging on stage. The following articles by **Igor Lyovshin**, **Vasilisa Šljivar** and **Danila Davydov** outline the various contours of his talent and point to points of intersection with other literary spaces.

Table of contents No. 183 [5'2023]

RHETORIC TODAY: FROM DECADENCE TO RENAISSANCE (PRACTICES)

7 *Valery Vyugin.* From the Compiler

8 *Konstantin A.* Bogdanov. Drunkenness and Russian Literature: Rhetorical Models

23 *Ilya Kalinin.* Between Factory and Museum: Rhetoric for the Proletariat

46 *Olga Davydova*, *Larissa Muravieva.* The Rhetoric of Manipulation: Visual Storytelling in Comics by Liv Strömquist

63 *Lyubov Bugaeva.* Thought Experiment as Narrative Strategy: Between Logic and Rhetoric

CREATIVE WRITING STUDIES

76 *Olga Nechaeva*, *Maya Kucherskaya.* From the Compilers

84 *Olga Nechaeva.* Briusov as a Teacher: Classical Literature and Poetry Class at VLKhI

96 *Oleg Lekmanov.* Osip Mandelstam as a Teacher of Young Authors (From to the Memoirs of Contemporaries)

107 *Carol Any.* Bolshevik Liberals on Creative Writing (*transl. from English by* Nina Stavrogina)

122 *Maya Kucherskaya*, *Eugenia Kelbert.* Professor Brodsky: Poetica Ex Cathedra

READINGS

139 *Andrei Zorin.* Female Singing, Eros and Violence in the World of Leo Tolstoy. Article 2. Flying Over the World

168 *Aleksandr Zholkovsky.* Old and New. On the Song "Victory Day May 9" by Javid Kurbanov and Semyon Slepakov

194 *Vera Milchina.* The War of the Pencil with the Pen (Word and Image in Granville's Book *Another World*)

QUESTIONNAIRE

210 Russian Literature and Imperialism (*Anna Gerasimova*, *Evgeny Dobrenko*, *Vladislav Sobolev*)

JOSEPH BRODSKY AND THE IMPERIAL TEXT IN RUSSIAN POETRY

223 *Eugene Breydo.* Commentary on Brodsky's Poem "On the Independence of Ukraine"

233 Questionnaire "Imperial Text in Russian Poetry" (*Elena Fanailova*, *Valery Shubinsky*, *Mikhail Nemtsev*, *Sergey Zavialov*, *Varvara Nedeoglo*, *Dmitry Kuzmin*)

VLADIMIR KAZAKOV: SILENT AND WITHOUT RHYME

261 *Anatoly Ryasov.* From the Compiler

262 *Vladimir Kazakov.* Don Juan in Madrid (*publication by* Pyotr Molchanov and Anatoly Ryasov)

267 *Igor Lyovshin.* The Antilinguistic Utopia of Vladimir Kazakov. And a Little Bit About Vsevolod Petrov

277 *Vasilisa Šljivar.* Dostoevsky and Kazakov: An Attempt at a Parallel Reading

289 *Danila Davydov.* On the Poetry and Poetics of Vladimir Kazakov: Descriptive Notes

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

304 *Alexander Ulanov.* Starting from Resilience (Review of the book: Abdullaev, Shamshad. *Monotonnost' predmest'ya.* OGI, 2022)

309 *Anna Golubkova.* Liberation Through Writing (Review of the book: *Prichinnoye mesto: sbornik fem-pis'ma*: In 2 vols. PIF|PAW, 2022)

BIBLIOGRAPHY

314 *Evgeniy Savitskiy.* The Aesthetics of Slowness in the Literature of Eras of Crisis: From Goethe to Mayakovsky and Kellerman (Review of the books: Frick, Jonas. *Rasender Stillstand in der Zwischenkriegszeit.* Wallstein, 2023; Egloff, Miriam. *Episches Erzählen bei Goethe als Reflexion auf moderne Zeitlichkeit.* Brill | Fink, 2022)

326 *Nadezhda Krylova.* "Historian in Detail": The Image as Evidence (Review of the book: Burke, Peter. *Vzglyad istorika: kak fotografii i izobrazheniya sozdayut istoriyu.* Bombora, Eksmo, 2023)

337 *Anna Shvets.* The Epistemology of the Digital Object (Review of the book: Viola, Lorella. *The Humanities in the Digital.* Palgrave Macmillan, 2023)

345 *Natalia Pushkareva*, *Alexander Zhidchenko.* Foreign Research on the Everyday Life of Soviet Women (Review of the books: *Seasoned Socialism: Gender and Food in Late Soviet Everyday Life.* Indiana University Press, 2019; Ilič, Melanie. *Soviet Women — Everyday*

Lives. Routledge, 2020; McKinney, Judith. *Russian Women and the End of Soviet Socialism.* Palgrave Macmillan, 2020)

353 *Elena Markasova.* Intellectual History and the Linguistic Turn (Review of the book: *"Kul'tura Dukha" vs. "Kul'tura Razuma": Intellektualy i vlast' v Britanii i Rossii v XVII–XVIII vekakh.* Akvilon, 2022)

366 *Mikhail Makeev.* Emotions, Money, and Literature During the Era of Stagnation (Review of the book: Porter, Jillian. *Ekonomika chuvstv: russkaya literatura epokhi Nikolaya I: (Politicheskaya ekonomiya i literatura).* Academic Studies Press/Bibliorossika, 2021)

371 *Abram Reitblat.* Old as New (Review of the book: Voloshina, Svetlana. *Vlast' i zhurnalistika: Nikolay I, Andrey Kraevskiy i drugie.* Delo, 2022)

378 *Maria Mikhailova.* The Dream of an "Unshakeable People's Orthodox Rus" (Review of the book: Fetisenko, Olga. *Kokhanovskaya: "Stepnoy tsvetok" russkoy slovesnosti.* Pushkin House, 2021)

388 New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

403 *Ilja Kukuj.* "Blind Spots of the Counter-Canon: Soviet Underground Revisited" International Conference (Harriman Institute, Columbia University, New York; 13—15 February 2023)

414 *Vasilisa Borzova*, *Aleksandr Grishin*, *Vladislav Tretyakov.* 29th Major Bannye Readings: "Non-Imperial Russia: Images, Ideas, Practices" International Conference (*New Literary Observer*, 7—9 April 2023)

437 Summary

441 Table of Contents

444 Our Authors

Our authors

Carol Any
(PhD; Professor, Department of Language and Culture Studies, Trinity College) carol.any@trincoll.edu.

Konstantin A. Bogdanov
(Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) konstantin.a.bogdanov@gmail.com.

Vasilisa Borzova
(MA; MSSES, University of Manchester) vasilisaborz@gmail.com.

Eugene Breydo
(PhD; Independent Researcher) genebreydo@yahoo.com.

Lyubov Bugaeva
(Dr. habil.; Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, St. Petersburg University) ldbugaeva@gmail.com.

Danila Davydov
(PhD; Assistant Professor, State Academic University for the Humanities) komendant3@yandex.ru.

Olga Davydova
(PhD; Senior Lecturer, Faculty of Liberal Arts and Sciences, St. Petersburg University) ol.davydova@inbox.ru.

Evgeny Dobrenko
(PhD; Professor, Ca' Foscari University of Venice) evgeny.dobrenko@unive.it.

Galina Elshevskaya
(Independent Researcher) gaselsh@gmail.com.

Elena Fanailova
(Poet, Translator, Journalist) fanailova1@gmail.com.

Anna Gerasimova
(PhD; Visiting Research Scholar, Ruhr University Bochum) ghera2001@gmail.com.

Anna Golubkova
(PhD; Independent Researcher) anchentaube@gmail.com.

Aleksandr Grishin
(Editor, *Arzamas*) a.i.grischin@gmail.com.

Ilya Kalinin
(PhD; Visiting Research Scholar, Princeton University) ilya.kalinin1975@gmail.com.

Eugenia Kelbert
(PhD; Assistant Professor, HSE University / Leverhulme Early Career Fellow, University of East Anglia) ekelbert@hse.ru, e.kelbert-rudan@uea.ac.uk.

Nadezhda Krylova
(MA; Editor, *New Literary Observer*) es-dururchanie@yandex.ru.

Maya Kucherskaya
(PhD; Professor, Academic Supervisor of Creative Writing MA Program, HSE University) mayakuch@gmail.com.

Ilja Kukuj
(PhD; Lecturer, Institute of Slavic Philology, Ludwig Maximilian University of Munich) ilja.kukuj@lmu.de.

Dmitry Kuzmin
(Poet, Literary Critic, Translator, Publisher) info@vavilon.ru.

Oleg Lekmanov
(Dr. habil.; Professor, National University of Uzbekistan) lekmanov@mail.ru.

Igor Lyovshin
(Poet, Writer, Musician) ilevshin@yandex.ru.

Mikhail Makeev
(Dr. habil.; Professor, Faculty of Philology, MSU / Leading Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) mmakeev@icloud.com.

Elena Markasova
(Dr. habil.; Assistant Professor, Beijing Foreign Studies University) markasovaelena@yandex.ru.

Maria Mikhailova
(Dr. habil.; Professor, Department of History of Russian Literature of the XX—XXI Centuries, Faculty of Philology, MSU) mary1701@mail.ru.

Vera Milchina
(PhD; Leading Researcher, RSUH / RANEPA) vmilchina@gmail.com.

Larissa Muravieva
(PhD; Independent Researcher) larissa.muravieva@gmail.com.

Olga Nechaeva
(PhD Candidate; Comparative Literature and Literary Theory Program, University of Pennsylvania) nechaeva@sas.upenn.edu.

Varvara Nedeoglo
(Poet, Artist) varya.nedeoglo@gmail.com.

Mikhail Nemtsev
(Poet, Philosopher) nemtsev.m@gmail.com.

Natalia Pushkareva
(Dr. habil.; Chief Researcher, Head of the Center for Gender Studies, Professor, IEA RAS) pushkarev@mail.ru.

Abram Reitblat

(PhD; Editor, *New Literary Observer*) reitblat@nlobooks.ru.

Anatoly Ryasov

(Writer, Essayist, Musician, Performer) x25@mail.ru.

Polina Rybina

(PhD; Assistant Professor, Faculty of Philology, MSU) rybina_polina@mail.ru.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Assistant Professor, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

Valery Shubinsky

(Poet, Critic, Literary Historian) shubatv@mail.ru.

Anna Shvets

(PhD; Senior Lecturer, Faculty of Philology, MSU) shvetsanval@gmail.com.

Vasilisa Šljivar

(PhD; Assistant Professor, Faculty of Philology, University of Belgrade) iolanthe.v@gmail.com.

Vladislav Sobolev

(PhD; Assistant Professor, Faculty of International Relations, St. Petersburg University) v.g.sobolev@spbu.ru.

Vladislav Tretyakov

(PhD; Editor, *New Literary Observer*) vlad.tretyakov@nlobooks.ru.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Valery Vyugin

(Dr. habil.; Head Researcher, Institute of Russian Literature (the Pushkin House) RAS / Professor, St. Petersburg University) valeryvyugin@gmail.com.

Sergei Zavialov

(Poet, Translator, Philologist) szavjalov@yahoo.com.

Alexander Zhidchenko

(PhD; Senior Researcher, IEA RAS) zhidchenko220689@yandex.ru.

Aleksandr Zholkovsky

(PhD; Professor, University of Southern California) alik@usc.edu.

Andrei Zorin

(Dr. habil.; Professor, Oxford University) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, 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