литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 196 [6’2025]

КНИГА КАК СОБЫТИЕ
Мария Степанова. Священная зима 20/21.
М.: Новое издательство, 2021

7 *Марк Липовецкий*, *Ирина Паперно*. От составителей

10 *Катарина Раабе*. Как «Winterpoem» Марии Степановой была напечатана и прочитана в Германии (*пер. с англ.* И. Паперно)

16 *Ольга Радецкая*. Пересоздание поэмы (*авторизованный пер. с англ.* И. Паперно)

26 *Саша Дагдейл*. Домой (*авторизованный пер. с англ.* М. Фаликман)

31 *Ирина Паперно*. Читая «Священную зиму 20/21» летом 2021 года

42 *Любовь Гольбурт*. Шкаф/гроб поэзии: что хранится/хоронится в «Священной зиме 20/21»?

51 *Ирина Шевеленко*. Книга утрат: сквозной сюжет в «Священной зиме 20/21» Марии Степановой

61 *Марк Липовецкий*. Конец без конца (анализ одного стихотворения)

70 *Эндрю Кан, Стефани Сандлер*. Дискурсы любви в «Священной зиме 20/21» (*авторизованный пер. с англ.* Дм. Харитонова)

78 *Мария Степанова*. Сознание своей неправоты

ПОСЛЕ РАЗГРОМА. К 200-ЛЕТИЮ ВОССТАНИЯ ДЕКАБРИСТОВ

87 *Олег Проскурин*. От составителя

90 *Вадим Парсамов*. Н.И. Тургенев и М.С. Лунин: два взгляда на природу декабризма

107 *Олег Проскурин*. В надежде славы и добра («Стансы» Пушкина в постдекабристком политическом контексте)

128 *Татьяна Китанина*. А была ли «Дуэль»? «Старая быль» Катенина и Пушкин

SUB ARBORIBUS MUNDI: МИФОПОЭТИКА ВЧЕРА И СЕГОДНЯ
Составитель блока: Александр Панченко

142 *Александр Панченко*. Мифопоэтика как форма коллективного воображения

150 *Сергей Зенкин*. Мифология и магия — две модели для поэтики

157 *Анна Гумерова*. Понятие мифа в произведениях К. С. Льюиса

169 *Алексанр Панченко*. Кибернетические боги: концепция «основного мифа», теория информации и русская филология

190 *Анна Разувалова*. В поисках аутентичности и глубинных структур: конструирование литературного традиционализма (1960–2010-е годы)

ИЗ ИСТОРИИ РУССКОГО ФУТУРИЗМА: В ПОИСКАХ ИСТОЧНИКОВ

218 *Илья Виницкий*. Нитта жо: Поэтическая заготовка Владимира Маяковского и русско-французская эстрада 1910-х годов

236 *Павел Успенский*. «Дыр бул щыл» А. Кручёных как мнемонический эксперимент

ПРОЧТЕНИЯ

249 *Андрей Зорин*. «Преступление и наказание» по Толстому

262 *Екатерина Кузнецова*. Призрачная феминность: тургеневский подтекст в мистических новеллах Ф. Сологуба

277 *Андрей Ранчин*. Испытатель классики. О фильме Владимира Мирзоева «Преступление и наказание»

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

289 *Ольга Балла*. Ползучее существо становится крылатым (Рец. на кн.: Барскова П.* Сибиллы, или Книга о чудесных превращениях. СПб., 2025)

294 *Александр Марков*. Триест как палимпсест, или Корабль никогда не придет (Рец. на кн.: Соловьев С. Телесный свет. Frankfurt a/M., 2025)

298 *Алексей Порвин*. Игра по существу (Рец. на кн.: Мороз С. Кучки небесные. М., 2025)

302 *Александр Уланов*. Жизнь утраты (Рец. на кн.: Коркунов В. Тростник на изнанке Земли. Алматы, 2024)

БИБЛИОГРАФИЯ

306 *Сергей Зенкин*. Расширение мимесиса (Заметки о теории, 37)

ЭКЗОТИКА, ПРИКЛЮЧЕНИЯ И «ДРУГИЕ»

315 *Евгений Савицкий*. Экзотика бодрящая и обессиливающая: к истории кризисов колониальных литературных нарративов (Рец. на кн.: Bergmann F. Schreibweisen des Exotismus. Berlin; Boston, 2025; Hutter E. Eskapade und Beherrschung. Paderborn, 2024).

326 *Константин Ерусалимский*. «Свои» и «Другие»: новые прочтения, новые вопросы (Рец. на кн.: Образы «Других» в России, 1547–1917. Бостон; СПб., 2025).

334 *Вероника Высокова, Алексей Попович*. «Британия» глазами русских интеллектуалов XVII века (Рец. на кн.: Болдырева Н.А. Путешествие «Британии» Уильяма Кемдена из Лондона в Москву (из истории англо-русских культурных связей XVI–XVII вв.). М.; СПб., 2024)

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

341 *Анна Новикова*. Катализатор и зеркало культурных трансформаций: телевидение в искусстве Восточной Европы (Рец. на: Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s))

350 *Михаил Одесский*. Проблемы изучения вампирического дискурса (Рец. на кн.: Фрейлинг К. Вампиры: происхождение и воскрешение: от фольклора до графа Дракулы. М., 2024)

357 *Татьяна Мисникевич*. Музыкальные коды русской литературы: поиск и расшифровка (Рец. на кн.: Пильд Л. Musica Aeterna в поэзии русского позднего романтизма и модернизма. Тарту, 2024)

КНИГА «НЛО»

Лямина Е.Э., *Самовер Н.В.* Иван Крылов — Superstar: феномен русского баснописца / Екатерина Лямина, Наталья Самовер. — М.: Новое литературное обозрение, 2024. — 759 с. — (Научная библиотека; вып. 271).

364 *Екатерина Лямина*, Абрам *Рейтблат*, *Наталья Самовер*. Крылов в контексте

370 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

382 *Кирилл Истомин*, *Екатерина Мельникова*. Конференция «Антропология неопределенности: жизнь в переломные эпохи» (Новое литературное обозрение, Армения, Ереван, Европейский университет в Санкт-Петербурге, 24–25 октября 2024 года)

402 *Ирина Копченова*. Международная конференция «“Время перемен” в славянской и еврейской культурной традиции» (Институт славяноведения РАН, Научно-гуманитарный центр «Сэфер», Москва, 1–3 декабря 2024 года).

411 *Наталья Наумова*. Круглый стол «Глобальная реконституция: Constituens et Naturans» (Берлин, Институт глобальной реконституции, 10–11 ноября 2024 года)

423 *Тимур Хайрулин*. Международная конференция «Даниил Хармс: поэтика, история, контексты» (Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург, 16–17 мая 2025 года)

430 Errata

431 Наши авторы

438 Summary

442 Table of Contents

445 Our Authors

Редакция

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

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

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

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

Александр Скидан (практика)

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

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

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

Валерий Отяковский (выпускающий редактор) *PhD*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ка-Фоскари, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

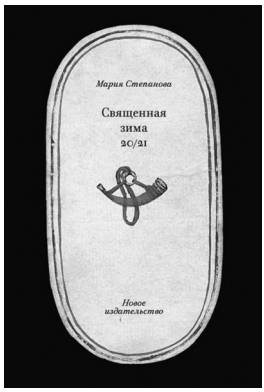
Павел Уваров
доктор исторических наук, член-корреспондент РАН. Институт всеобщей истории РАН, главный научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор

Александр Эткинд*
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Книга как событие



Мария Степанова. Священная зима 20/21.
М.: Новое издательство, 2021

Maria Stepanova. Winterpoem 20/21.
Russisch und Deutsch / Übersetzt von Olga Radetzkaja
Berlin: Suhrkamp, 2023

Maria Stepanova. Holy Winter 20/21.
Trans. by Sasha Dugdale
New York: New Directions, 2024

Марк Липовецкий, Ирина Паперно

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_7

Mark Lipovetsky, Irina Paperno
From the Guest Editors

Марк Липовецкий
Колумбийский университет (Нью-Йорк), профессор; доктор филологических наук
ml4360@columbia.edu.

Ирина Паперно
Университет Калифорнии, Беркли, почетный профессор кафедры славянских языков и литератур; PhD
ipaperno@berkeley.edu.

Mark Lipovetsky
Dr. habil.; Professor, Columbia University, New York
ml4360@columbia.edu.

Irina Paperno
PhD; Professor Emerita, Department of Slavic Languages and Literatures, University of California, Berkeley ipaperno@berkeley.edu.

В ноябре 2024 года в Колумбийском университете в Нью-Йорке собрался симпозиум, посвященный поэтической книге Марии Степановой «Священная

зима 20/21». За столом сидели автор, редактор (первого иностранного издания книги), переводчики на немецкий и английский язык и литературоведы.

Книга Степановой была написана во время пандемической зимы 2020–2021 года и опубликована в русском оригинале в июне 2021 года в «Новом издательстве» в Москве. В апреле 2023 года она вышла в немецком переводе Ольги Радецкой под названием «Winterpoem 20/21» в издательстве «Suhrkamp», в марте 2024 года в английском переводе Саши Дагдейл в издательстве «Bloodaxe Books» в Лондоне, а затем, в июне, в канадском «Book*hug», и, наконец, в октябре в издательстве «New Directions» в Нью-Йорке. Канадское и американское издания включали послесловие автора, написанное более чем через год после первоначальной публикации книги. Вскоре появились и другие переводы (итальянский, шведский, греческий; готовятся и другие).

Эпидемия закончилась, но, как не раз писали критики, книга не потеряла остроты и актуальности. Напротив, она обрела новые смыслы и новую актуальность. Первые иностранные переводы воспринимались уже в новом историческом контексте.

Идеей нашего симпозиума было обсудить процесс создания, перевода и интерпретации книги, считая перевод первым актом интерпретации. Именно поэтому мы собрали за одним столом — в присутствии автора — редактора, переводчиков и литературоведов, что делается не часто (к сожалению, не удалось включить редактора российского издания).

Мы думали о «симпозиуме» в платоновском смысле — как о живом разговоре о книге среди людей, непосредственно причастных к ее созданию и метаморфозам. Речь шла и о самой книге, и о читательском опыте.

Нам кажется, что ситуация этой книги была и остается особой. Книга писалась в ситуации еще не бывалого катастрофического опыта. Мария Степанова, которую начало пандемии застало в Англии, вернувшись в Россию, оказалась в карантине на заваленной снегом подмосковной даче, и (как она сама это описала) чтение бывших с ней книг, в первую очередь понтийских стихов Овидия, вывело ее из состояния оцепенения и ступора.

Для первых профессиональных читателей чтение оказалось острым переживанием, которое имело непосредственное отношение к тому, что и они пережили во время пандемии, каждый в своем пространстве и часто с теми же книгами.

Перечитывая книгу через год, два, три и более после ее создания, участники симпозиума, как и другие читатели, прочли ее и как относящуюся к опыту, вышедшему за пределы первоначальной ситуации. «Священная зима 20/21» говорила нам о катастрофе, которая охватила людей в разных частях мира и не отпускала их и после конца пандемии. Катастрофа обратилась в экзистенциальную ситуацию, осмыслить которую нам, профессионалам от литературы, помогало чтение. Об этом речь шла на симпозиуме в Нью-Йорке осенью 2024 года, и об этом речь идет в переработанных для читателей «Нового литературного обозрения» эссе и статьях.

В этих статьях речь идет и о публикации и рецепции книги в ином культурном пространстве (**Катарина Раабе**, редактор издательства «Suhrkamp»), и о конкретных проблемах воссоздания текста на другом языке и в другом культурном контексте (**Ольга Радецкая**, переводчик на немецкий язык, и **Саша Дагдейл**, переводчик на английский), и о чтении и переводе как интимном, дружеском акте (**Саша Дагдейл**). Литературоведы пишут о том, как

поэма читалась вскоре после ее выхода, в ситуации продолжавшейся пандемии — о процессе чтения (**Ирина Паперно**), о структурной логике книги — напряжении между замыканием в себе и открыванием вовне (**Любовь Гольбурт**), о сквозном сюжете утрат и потерь, объединяющем разные истории (**Ирина Шевеленко**), об «апокалипсисе без апокалипсиса» (**Марк Липовецкий**), о дискурсе любви в поэме (**Эндрю Кан** и **Стефани Сандлер**) и о многом другом. Все авторы пишут об использовании Степановой чужих голосов, о цитатности (или интертекстуальности) и о тех новых функциях, которые эти хорошо известные принципы приобретают в книге Степановой. (Заметим, что некоторые авторы считают «Священную зиму 20/21» книгой стихов, а некоторые — поэмой.) За пределами нашего разговора осталось множество других тем, некоторые из которых уже были затронуты в критических отзывах о книге, появившихся в России и за ее пределами.

В книге Степановой звучит множество голосов, не сводимых к традиционному лирическому «я». Как автокомментарий к поэтике и политике «Священной зимы» мы включили в этот блок ее эссе «Сознание своей неправоты»[1]. Отталкиваясь от слов Мандельштама о том, что «поэзия есть сознание своей правоты», Степанова задается вопросом: «Чем кончается мечта о том, чтобы твоя внутренняя правота совпала с правдой множества, надежда прилепиться к тем, кто прав, и раствориться в их слитном движении?» Трагический опыт Мандельштама или Маяковского, о котором тоже говорит Степанова (а в подтексте — и многие другие известные поэты), оказывается особенно актуален сегодня, когда «прошлый век, вместо того чтобы стать прошлым, только придвинулся поближе и понемногу втягивает в себя современность». В качестве сопротивления повторяющейся истории Степанова выдвигает гипотезу о «сознании собственной неправоты» как необходимом основании современной поэзии. Именно это сознание — ощущение своей неправоты — открывает дорогу голосам других, столкновения которых и с которыми могут произвести «разрыв поверхности, внезапное явление нежданного смысла там, где ему не положено возникать — то, что испокон веков является событием поэзии, ее делом». «Священная зима 20/21» с ее открытым многоголосием и с беззащитным сознанием собственной неправоты не просто является примером «движения в сторону Другого», но и отчетливо придает ему важный для настоящего момента смысл. Разноголосица и сознание собственной неправоты — это жест, противостоящий агрессивной тенденции к единомыслию.

Разноголосицу представляет собой и симпозиум об этой книге. Объединяет нас стремление говорить о литературе как об опыте, открывающемся вовне, включающем других людей, разворачивающемся во времени и актуальном сегодня. Мы надеемся, что читатели продолжат этот разговор.

---

1 Напечатанное в этом номере эссе основано на речи, которую Мария Степанова произнесла в Оксфордском университете 22 мая 2025 года (Ilchester Lecture), «On Being Wrong: A Place for Poetry in Times of Darkness».

Катарина Раабе

Как «Winterpoem» Марии Степановой была напечатана и прочитана в Германии

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_10

Katharina Raabe

How Maria Stepanova's poem *Holy Winter 20/21* was Published and Received in Germany

Катарина Раабе
Издательство «Зуркамп», редактор по литературе Восточной Европы
raabe@suhrkamp.de.

Katharina Raabe
Publishing House "Suhrkamp Verlag Berlin," editor for Eastern European literature
raabe@suhrkamp.de.

Первый перевод поэмы Марии Степановой «Священная зима 20/21» на иностранный язык появился в Германии в апреле 2023 года[1]. К этому времени Степанова уже была знакома немецкому читателю. Ее книги, опубликованные между 2018 и 2022 годами в хорошо известном книжном издательстве «Suhrkamp», рецензировались авторитетными литературными критиками. «Suhrkamp» стал представителем автора на международной арене, и права на переводы ее книг были приобретены через посредство этого издательства в более чем двадцати странах. В немецкой периодической печати появлялись ее эссе и интервью, и она стала одним из тех русских писателей, к которым журналисты обращались с просьбой прокомментировать те или иные (обычно плохие) новости из России. Опубликованная в 2018 году прозаическая книга «Памяти памяти», которая вышла в русском оригинале в «Новом издательстве» в 2017 году, пользовалась широким успехом, а циклы стихов Степановой «Тело возвращается», «Война зверей и животных», «Spolia», «Девочки без одежды», «Одежда без нас», «Если воздух», вышедшие в немецких переводах в составе двух двуязычных сборников (также в издательстве «Suhrkamp»), были известны в узком кругу любителей поэзии[2].

Поэзия — невыгодный для книготорговли жанр, и когда у меня на письменном столе оказалась новая поэма Степановой, передо мной как редактором издательства встала нелегкая проблема.

---

1 *Stepanova M.* Winterpoem 20/21. Russisch und deutsch / Übersetzt von Olga Radetzkaja. Berlin: Suhrkamp, 2023.

2 *Stepanova M.* Nach dem Gedächtnis. Roman. Berlin: Suhrkamp, 2018 (оригинал: Памяти памяти. Романс. М.: Новое издательство, 2017). Der Körper kehrt wieder. Gedichte. Russisch und deutsch. Berlin: Suhrkamp, 2020. Это издание включает «Тело возвращается», «Война зверей и животных» (из книги «Старый мир. Починка жизни», 2020) и «Spolia» (2015). Mädchen ohne Kleider. Gedichte. Russisch und deutsch. Berlin: Suhrkamp, 2022. Это издание включает «Девочки без одежды», «Одежда без нас», «Если воздух» (из книги: «Старый мир. Починка жизни». М.: Новое издательство, 2020). Все книги Степановой переведены на немецкий язык Ольгой Радецкой.

При первом чтении «Священной зимы 20/21» я пользовалась комментарием Любы Гольбурт и Ирины Паперно, которым они щедро поделились со мной летом 2021 года. Вчитываясь в многослойную, многоголосую структуру поэмы, которую нелегко будет перевести, и проникаясь как современник чувством пережитого общего опыта пандемии, в Москве ли, в Калифорнии или в Берлине, мне становилось яснее, как эта книга может обратиться и к немецкому читателю.

И вот, несмотря на то, что публикация еще одной книги стихотворных переводов русского автора была рискованной затеей для книгоиздателя, мы с коллегами решили это сделать. Мы выбрали выпустить двуязычное издание. (Замечу, что переводы на другие языки выходили без русскоязычного текста.) Мне кажется, что именно так надо издавать поэзию. Читатели должны знать, что даже самый изощренный, самый проникновенный перевод создает только одну из возможных версий текста.

Трудности перевода заставили нас задуматься — как назвать книгу? Богатые ассоциации и коннотации русскоязычного названия теряют свой резонанс для немецкоязычного читателя. Так, читатели в Германии не узнают ни советскую патриотическую песню «Священная война», ни даже название балета Игоря Стравинского, известного в Германии как «Sacre du printemps». В этом случае англоязычный или, скажем, итальяноязычный читатель находится в лучшем положении, «Holy Winter», «Sacro inverno» — подходит. Но по-немецки прямой перевод заглавия, «Heiliger Winter», может вызвать у читателя детские ассоциации с сентиментальной рождественской песней «Stille Nacht, Heilige Nacht», которая вовсе не соответствует характеру поэмы Степановой. Мы подумали, не назвать ли поэму «Sacre d'hiver», но решили, что французское название для немецкого перевода русскоязычного текста — это чересчур.

Как это иногда бывает, название пришло само. Читая книгу, мы много говорили о ней с коллегами и друзьями. Мы говорили об интертекстуальности, о наслоениях смыслов, о сложной поэтической форме и о своем собственном опыте этой зимы. Опознав отсылку к симфонической оратории Леонида Десятникова «Зима священная 1949 года», я задумалась о роли музыкальных принципов композиции в книге. И все это привело к понятию «поэма». В то время как русская поэтическая традиция богата поэмами, в немецкой традиции жанр *Verspoem* кажется старомодным. Однако в последние годы этот устаревший жанр был возрожден в *Verspoem*'е таких авторов, как Дюрс Грюнбайн (Durs Grünbein, p. 1962), Анне Вебер (Anne Weber, p. 1964), Энн Коттон (Ann Cotton, p. 1982) и Марион Пошманн (Marion Poschmann, p. 1969) — значительных немецких поэтов. Может быть, этот жанр имеет особую привлекательность для современного поэта-женщины? В любом случае, обсуждая книгу Степановой, мы, не сговариваясь, называли ее *Winterpoem*, и эта фраза стала ее заглавием — «Winterpoem 20/21».

Написанная зимой 2020/21 года, во время пандемии, за которой последовала серия политических катаклизмов, чреватых новыми опасностями, поэма Степановой создавала сложный комплекс символических образов. Образ Овидия, центральный для поэмы, стал одним из проводников мотивов зимы, войны, ссылки и империи.

Полифоническая форма, многоголосый текст, полный цитат и аллюзий, — все это представляло огромные трудности для переводчика.

Летом 2022 года, когда Ольга Радецкая начала работать над переводом, Степанова прибыла в Берлин. Ощущение новой катастрофы преобладало тогда в Европе, пережившей пандемию, доминируя в печати и пронизывая повседневную жизнь. Это чувство изменило чтение уже напечатанных книг Степановой, в частности, книги «Война зверей и животных», написанной в 2015 году.

Размышляя о том, как сделать поэму «Священная зима 20/21» доступной немецкоязычному читателю, Ольга и я обсуждали возможность включить научный комментарий, но решили от этого отказаться. Послесловие, оформленное как разговор между автором и переводчиком, показалось нам наилучшим решением. Намеки на источники и аллюзии, недоступные Гуглу, стали частью живого разговора, в котором обсуждаются и реминисценции, и поэтические принципы, задействованные в поэме. В послесловии сама Степанова говорит об уникальной читательской ситуации, сложившейся вокруг поэмы: «Из сегодняшнего дня и то одиночество, и та тревога, и то ощущение катастрофы, что я переживала тогда, выглядит чем-то вроде увертюры: прологом к тому, что происходит в Европе сегодня»[3]. Образы застывания, замерзания и тревоги в поэме оказались предвидением грядущей катастрофы.

Эта мысль звучит и в издательской аннотации к поэме, составленной, как это принято, редактором: «Поэма… говорит об изгнании и ссылке, о социальной изоляции и экзистенциальном чувстве покинутости <…> поэма читается как реакция на нашу сегодняшнюю действительность».

Выйдя в свет, двуязычное издание «Winterpoem 20/21» в переводе Ольги Радецкой имело большой успех.

Восприятию поэмы, с моей точки зрения, и способствовал, и препятствовал тот факт, что непосредственно перед выходом книги Мария Степанова была удостоена Лейпцигской книжной премии «За вклад в европейское взаимопонимание» за поэтический сборник «Девочки без одежды», в котором речь идет о насилии (эта книга, опубликованная еще в 2020 году, вышла в немецком переводе в мае 2022 года). Как лауреат премии Лейпцигской книжной ярмарки (одной из самых престижных в Германии), Степанова оказалась объектом внимания прессы, и журналисты из крупных газет обращались к ней с просьбами об интервью, задавая при этом вопросы и о международной ситуации. Тот факт, что — впервые в истории этой премии — награда «За вклад в европейское взаимопонимание» была вручена за книгу стихов, оказался практически нерелевантным. В публичной сфере упор делался на том, что, как это сформулировало жюри премии, «Степанова является литературным голосом неимперской России, голосом, который должен быть услышан во всей Европе».

Все это создало определенную рамку для рецепции «Winterpoem 20/21». Надо признаться, что как автор издательской аннотации к книге я приняла участие в создании контекста, в котором поэма воспринималась прежде всего как социально значимая реакция на сегодняшнюю ситуацию. В медиасфере Степанова часто фигурировала как Кассандра, предвидевшая трагическое будущее. Многие рецензенты подавали «Winterpoem» в этом ключе.

---

3 «Wo jedes Wort in der Luft gefriert». Ein Gespräch zwischen Maria Stepanova und Olga Radetzkaja // Stepanova M. Winterpoem 20/21. S. 104.

Однако уникальные поэтические качества поэмы не остались незамеченными критиками. Автора хвалили как мастера «искусства эха»[4], «художника речи»[5], «волшебника слов», который «дирижирует целым оркестром голосов»[6].

Большинство критиков были не учеными-славистами, а специалистами по современной поэзии, которые пишут для периодической печати. Они основывали свои суждения на тексте немецкого перевода поэмы. Критики писали об «одурманивающем вдохновении»[7] и о «языковом богатстве и провидческой силе»[8] «Winterpoem» как о свойствах, продолжающих и превышающих прежние поэтические достижения Степановой.

Почти все рецензенты проницательно отмечали, как Степанова в поэме обращается с опасностями, которые заключает в себе язык, используя образ поэта-сапера, которым в одном интервью воспользовалась сама Степанова, сказав, что «в темные времена» она чувствует себя кем-то вроде «сапера, занимающегося разминированием русского языка». Даже читая поэму в переводе, критики понимали, что Степанова с особым вниманием относится к знакомым словам и языковым формулам, которые несут в себе потенциал «скрытого, не выходящего сразу на поверхность насилия». Критики писали и о том, что в «Winterpoem» с ее ощутимым лаконизмом чувствуется и другой потенциал слов — способность языка открывать новые пространства, «призывать к чему-то другому, возможно, к чему-то грядущему»[9]. Как написал один рецензент (специалист по русской поэзии), «“Зимняя поэма” Степановой, посвященная чрезвычайному положению пандемии, оказалась предчувствием гораздо более зловещего чрезвычайного положения, став еще более трогательной и прозорливой»[10].

---

4 *Engler J.* Gedicht und Gedächtnis. Maria Stepanowa und die Wiederkunft // Sinn und Form. 76. Jahr. 2024. Heft 2. S. 275–281. По выражению Юргена Энглера, авторитетного и опытного критика поэзии, знакомого с репертуаром цитируемых Степановой источников, «“Winterpoem” демонстрирует, что поэзия — это искусство эха». Это эссе посвящено поэтическому методу Степановой, который критик описывает как «коллекционирование и собирание реальностей, которые возникают в семантической и эпизодической памяти, и их ‘включение’ в текст». Энглер — один из немногих критиков, который оценил и достоинства перевода.

5 *Wiesner H.* Maria Stepanova spricht mit Ovid // Welt am Sonntag. 23. April 2023.

6 *Rakusa I.* Die Pandemie war der Vorbote eines grösseren Schreckens. Die russische Dichterin Maria Stepanova verfasst im Lockdown ein Gedicht, das seine eigentliche Aktualität erst jetzt im Krieg erhält // Neue Zürcher Zeitung (NZZ). 17. April 2023.

7 *Knott M.L.* Der Gegenwart die Stirn bieten. Auf der Parade der toten Dinge: Maria Stepanova legt den Band «Winterpoem 20/21» vor // Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ). 14. Juni 2022.

8 *Rakusa I.* Die Pandemie war der Vorbote eines grösseren Schreckens.

9 *Böttiger H.* Die Stimme des anderen Russlands // tageszeitung (taz). 23. April 2023. Германист по образованию, Хельмут Боттигер, автор нескольких книг о творчестве Пауля Целана, является одним из самых продуктивных и авторитетных критиков своего поколения. Его знакомство со Степановой, возможно, состоялось во время празднования столетия со дня рождения Целана во дворце президента Германии, Франк-Вальтера Штейнмайера (Bellevue), где Степанова выступила с лекцией, которую Боттигер процитировал в одном из своих критических эссе.

10 *Rakusa I.* Die Pandemie war der Vorbote eines grösseren Schreckens. Ильма Ракуза, швейцарский писатель, литературный критик, эссеист, переводчик с русского, сербохорватского, венгерского и французского, является единственным специалистом по русской литературе среди критиков, которые пишут для крупных газет. Она знакома с творчеством Степановой в оригинале. Ракуза говорила о Степановой в речи

В газете «Frankfurter Allgemeine Zeitung» (из числа крупнейших в Германии) появился один из немногих отзывов, который не был преимущественно о Лейпцигской премии или о персоне поэта как голосе неимперской России. В этом случае журналистка, хорошо знакомая с творчеством Степановой, писала главным образом о поэтике голосов, которые воскрешают в памяти прошлое: «Поскольку стихи, по мнению Степановой, только и делают, что разговаривают друг с другом, она вплела в свою поэму множество источников, ритмов и звуков»[11].

Рецензии, появившиеся в периодической печати в Германии, учитывая и политико-биографическую ситуацию автора, и литературное качество ее поэзии, не устанавливали прямой связи между поэтическим и политическим.

Автор единственного язвительного отзыва, однако, выбрал совершенно иной подход: он усмотрел в интертекстуальности поэмы политические коннотации и возложил на автора политическую ответственность за ее поэтические решения.

Эта рецензия, «Овидий болеет ковидом», написанная специалистом по русской литературе и напечатанная в интернет-журнале литературной критики, носит личный и остро полемический характер. Реагируя, как кажется, на настойчивые утверждения прессы, что через поэму Степановой, пронизанную множеством голосов, говорит «неимперская Россия», рецензент перевернул этот аргумент.

Критик считает, что, отсылая к Мандельштаму и Бродскому, поэтам, которых «оппозиционная [политическая] установка не защитила от глупой поэтической пропаганды в пользу русского культурного империализма», Степанова включила и себя в имперский контекст. Таким образом, утверждает рецензент, она не избежала «неосознанных имперских последствий [такого] литературного самопозиционирования»[12].

Этот аргумент вообще часто встречается в критике последних лет. Он строится на сознательном смешении категорий литературного анализа и политического суждения. А некоторые критики заняты выявлением имперских мотивов в классических произведениях русской литературы. При таком подходе интертекстуальные отсылки к Пушкину, Мандельштаму, Бродскому, а также к Овидию оказываются предметом морального осуждения и интерпретируются как акт культурного экспансионизма, пусть и «неосознанного». Такое подчинение поэтики политике, характерное для постколониальной критики, исключает из поля видения целые пласты литературных смыслов.

(laudatio) на церемонии вручения премии «За вклад в европейское взаимопонимание» на Лейпцигской книжной ярмарке.

11 *Knott M.L.* Der Gegenwart die Stirn bieten. С 2013 года Мари Луиза Кнотт является автором колонки о поэзии «Tagtigall» в интернет-издании «Perlentaucher», в которой она ежемесячно рецензирует новые поэтические публикации или новооткрытые поэтические книги. В интернет-издании Кнотт посвятила «Winterpoem» более подробную рецензию, чем в газете «Frankfurter Allgemeine Zeitung». Как критик FAZ, она рецензировала творчество Степановой, начиная с первой книги, изданной в Германии.

12 *Witte G.* Ovid hat Covid. Überlegungen zum jüngst erschienenen «Winterpoem 20/21» der russischen Dichterin Maria Stepanova // literaturkritik.de. Nr. 7. Juli 2023 (URL: https://literaturkritik.de/stepanova-winterpoem-2021-ovid-hat-covid.29785.html). Это ежемесячное интернет-издание, основанное в 1999 году как форум Института современной немецкой литературы и медиа при университете Марбурга.

Так, парадоксальным образом, именно рецензент-литературовед как будто не заметил в поэме характерного для поэзии Степановой отказа от узнаваемой поэтической персоны (лирического субъекта) и однозначной позиции. Не заметил он и иронии, которая оттеняет и резкую смену голосов, и густую интертекстуальность, и весь огромный хор разнородных источников поэмы.

Читая последнюю прозаическую книгу Степановой, «Фокус» (2024), в которой как раз фигурирует авторская персона — русская писательница, живущая в Германии, которая хотела бы вовсе исчезнуть, присоединившись к бродячему цирку, — я подумала, что этот исполненный явной иронии акт освобождения можно понять и как желание героини и автора сбежать от редакторов, критиков и, может быть, даже от ученых-славистов.

Перевод с английского Ирины Паперно

Ольга Радецкая

Пересоздание поэмы

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_16

Olga Radetzkaja

The Re-Making of the Poem

Ольга Радецкая
Переводчик, редактор

Olga Radetzkaja
Translator, editor

Эта статья — попытка проследить, как именно *работает* перевод такого сложного поэтического текста, как поэма Марии Степановой «Священная зима 20/21», проследить, из чего исходит процесс перевода, как перевод переделывает произведение, создает его *кавер-версию*, так сказать, на другом языке[1]. Попытка эта осуществлялась по-английски, на языке, отличном от языка моего «ремейка», что усложняет дело, ибо требует перевода и перефразировки уже переведенного. А последовавший за этим перевод моих замечаний с английского на русский, язык оригинала поэмы Степановой, добавляет еще один виток к этому процессу. Остается надеяться, что каждый поворот откроет новую перспективу в разговоре о переводе.

А зима такая стоит по дворам:
Как дуб
Как сруб
Как храм

«Священная зима» начинается с очень сильного жеста: небрежно звучащая, как бы вальсовая, танцующая первая строка, за которой следуют три жестких удара, каждый из двух односложных слов. Этот жест передает опыт в виде некоей формы (физической формы и формы времени) и одновременно *создает* саму форму и пространство всего текста. «Священная зима» *стоит*: как дерево — «как дуб»; как деревянное строение — «как сруб»; как церковь — «как храм», с разными, соединенными между собой трансептами, по которым мы бродим в процессе чтения. Первые стихотворные строчки намечают конструкцию — и в то же время они начинают многослойный диалог с другими поэтами, который проходит через всю поэму. Так, резкое звучание строк 2–4 напомнило мне о поэзии Марины Цветаевой. Русскоязычный читатель, я уверена, так или иначе услышит этот отзвук.

1 Здесь и далее цитирую мой перевод книги Марии Степановой «Священная зима 20/21» на немецкий язык: *Stepanova M.* Winterpoem 20/21 / Aus dem Russischen von Olga Radetzkaja. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2023. Я также цитирую перевод на английский язык, сделанный Сашей Дагдейл: *Stepanova M.* Holy Winter 20/21 / Trans. by Sasha Dugdale. New York: New Directions, 2024. Цитируется также вольный перевод Евгения Осташевского переложений текстов Овидия из цикла Степановой «Обидии», вошедших в книгу «Священная зима 20/21», и опубликованный вместе с оригиналом в издании: *Stepanova M., Ostashevsky E.* OVID VOID. New York: World Poetry, 2025.

Но что же мне как переводчику делать с этим? Как вообще передать такого рода аллюзии и ассоциации для немецкоязычного читателя, который, в частности, может быть не знаком с поэзией Цветаевой?

Прежде, чем перейти к деталям, несколько слов о моем общем подходе. Когда я перевожу литературу — это касается не только поэзии — я стараюсь создать текст, который жил бы своей самостоятельной жизнью. Ключевая роль в этом принадлежит ритму. Особенно в поэзии — я вхожу в перевод через дыхание и пульс текста. Я повторяю за ним, повторяю снова и снова, следую за его движением, пока оно не приводит в движение и меня (точнее, тело моего языка, *meinen Sprachkörper*). В некотором смысле, цитируя Степанову, «исходный текст оказывается не моделью, предназначенной для точного копирования, но началом, отправной точкой разноязычного движения»[2]. Мне кажется, именно движение создает пространство, в котором резонируют разные голоса. «Читатель стихов может войти туда и сделать это тело своим — оказаться с той стороны, на той стороне»[3].

* * *

Переводить — не значит комментировать текст со стороны. Дело переводчика войти в него, разобрать оригинал изнутри и построить из частей новую версию. Первый шаг — деконструкция. Это большой труд — особенно в случае произведения, так густо сотканного из цитат, аллюзий, игровых отсылок и отзвуков, как «Священная зима» — и большое удовольствие. Чтобы дать представление о том, что происходит на письменном столе переводчика на этой стадии работы, в качестве примера (см. Приложение 1) приведу первую страницу «Священной зимы» с моими комментариями, отслеживающими претексты и собирающими материал, из которого можно построить немецкий текст и с которым можно играть. Ниже приводится сам мой перевод.

При переводе Степановой этот процесс деконструкции предполагает в первую очередь предельно внимательное чтение, чтобы не пропустить старых знакомых, а также не просмотреть ничего из того, что происходит на поверхности текста — звуки, которые то разрывают течение текста, то, напротив, создают островки «классической» гармонии на фоне сухого и фрагментированного звукового ландшафта. Я присматриваюсь к неожиданной смене регистра, интонации, тональности, тембра, которая может указывать на присутствие на этом участке другого, чужого текста. В «Священной зиме» перепады интонации бывают весьма очевидными: невозможно перепутать голоса Овидия, Мандевиля, Екатерины II, которые принимают участие в этом поэтическом разговоре. Помимо того, в тексте имеются сбои и сдвиги иного порядка, как, например, в следующем отрывке:

На кладбище не видать надгробий.
За сугробом, розовым от солнца,
Как ряднина, разбегается равнина.

---

2 *Stepanova M.* Übersetzung als Ausweg / Aus dem Russischen von Olga Radetzkaja // Das große Ü. Berlin 2022. S. 106–110, здесь S. 110. Этот текст Степановой, «Перевод как выход», еще не опубликован по-русски.

3 *Stepanova M.* Im Innern eines Vokals. (= Münchner Reden zur Poesie) / Aus dem Russischen von Olga Radetzkaja. München: Stiftung Lyrik Kabinett, 2024. S. 19.

Не сядем в санки, не поедем
В лес еловый ужинать с медведем.

Здесь слышен не другой голос, а изменение тона. После трех строчек, пронизанных резким звуком «р», вдруг устанавливается мягкий звук четырехстопного рифмованного ямба/хорея. В такие моменты я, даже не зная конкретный источник, начинаю искать скрытые пре-тексты и дополнительные смыслы[4]. И нахожу в данном случае стихотворение Пушкина «Зимнее утро» («Но знаешь: не велеть ли в санки / Кобылку бурую запречь?») — а в отрицании («не сядем… не поедем») еще и возможный след Бродского («Не выходи из комнаты, не совершай ошибку…»). Следовательно, перевод должен воспроизвести если не конкретную отсылку, то хотя бы акустический сдвиг:

Auf dem Friedhof ist kein Grabstein zu sehen.
Ein Schneewall, rosa besonnt, dahinter
Wie Leintuch flaches Land weit und breit.

Wir fahren nicht, der Schlittensitz bleibt leer,
Im Tannenwald speist ohne uns der Bär.

На каком-то этапе работы такая деконструкция включает в себя и обсуждение текста с автором. В результате таких разговоров обычно проявляются дополнительные, незамеченные прежде следы, как, например, в строках: «Теперь-то ясно: я сослан не в чужие края, / А во время года, меня в него засунули / Как в рукав одной из здешних вонючих шуб…» (Приложение 2). В этом случае пре-текст Овидия был для меня ясен, как и отсылка к «Щелкунчику» Э.Т.А. Гофмана, обозначенная в имени героини («Снится Мари Штальбаум, / Что она в глубоком колодце…»)[5]. А вот отсылку к стихотворению Мандельштама («Запихай меня лучше, как шапку в рукав, / Жаркой шубы сибирских степей») я бы могла пропустить, если бы не подсказка Марии Степановой. Иногда обсуждение с автором выявляет и такие цитаты или аллюзии, которые я обнаружила в оригинале, хотя сам автор о них и не думал. Так, например, обстоит дело в одном из пересказов «Тристии» Овидия в «Священной зиме»:

То ли три года, то ли тридцать три,
То ли десять, как греки у троянских стен,
А все одно — время на месте стоит,
Как взаперти: новый день тот же день,
Ночи все на один покрой, и сны всё дрянь:
Стрелы дождем, снег веревками, рабья доля.
Вскинусь, ресницы смерзлись, на пальцах солоно,

4 В этом конкретном случае мне помог комментарий к поэме Любови Гольбурт и Ирины Паперно, на основе которого написаны их статьи в настоящем издании.

5 Героиня сказки Гофмана «Щелкунчик и мышиный король» («Nussknacker und Mausekönig»), Мари Штальбаум (Marie Stahlbaum), попадает в фантастический мир через рукав меховой шубы своего отца. Степанова использует этот эпизод также в 8 сонете цикла «Одежда без нас» в книге: *Степанова М.* Старый мир. Починка жизни. М.: Новое издательство, 2020. С. 57–66.

По одному этому и пойму, что плакал.
Не снятся мне ни Амур озябший с крылышками,
Ни начало навигации и с первым кораблем передача.

Образ смерзшихся ресниц вызывает в памяти не только Дантовский «Ад», который вновь возникает в конце поэмы в более остраненном варианте («В чешуе из ледяных слез, / С глазами, отрастившими острые иглы»), но и знаменитую песню Шуберта из цикла «Зимний путь» на стихи поэта Вильгельма Мюллера (Wilhelm Müller, «Winterreise»), «Застывшие слезы» («Gefrorne Tränen»):

Gefrorne Tropfen fallen
Von meinen Wangen ab:
Ob es mir denn entgangen,
Dass ich geweinet hab?[6]

Кстати сказать, вокальный цикл «Зимний путь» написан в тот же период, когда Пушкин писал «Евгения Онегина» — отсылка к которому возникает в «Священной зиме» немного выше, в виде «Татьяны Лариной», и даже образ медведя («не поедем / В лес еловый ужинать с медведем») вышел прямиком из «Сна Татьяны» в «Онегине». К тому же мотив холода, который пронизывает «Зимний путь» Шуберта, часто интерпретируется как намек на политический застой того времени. По всем этим причинам показалось логичным включить дополнительную отсылку в немецкую «Священную зиму» — и так я и сделала. В моем переводе строки о смерзшихся ресницах звучат так: «Ich schrecke hoch mit gefrorenen Wimpern, Salz auf den Fingern, / Und merke nur daran, dass ich geweinet hab». Здесь прямо цитируется Мюллер/Шуберт, а архаичная форма глагола плакать — *geweinet* (вместо *geweint*) — служит зримым на это указателем.

* * *

«Если верность оригиналу сводится не к сохранению того, что в нем содержится, а в следовании изначальному движению <…> — моя задача не собирать, а раздавать…», — пишет Степанова в своей «Мюнхенской речи о поэзии». Можно добавить: раздавать и получать дары. Кажется, именно таким способом, в частности, осуществляется «ретрофлексивное действие перевода», о котором писал исследователь Аккад Алхуссейн[7]: перевод воздействует на само литературное произведение; в результате перевода оригинал приобретает новые смыслы.

Швейцарский ученый Петер Утц, который много писал о немецкой литературе сквозь призму ее переводов на иностранные языки, говорит о том же: «Перевод создает смысл, а не идентичность»[8] — то есть в переведенном тексте

6 В буквальном переводе: «Застывшие слезы падают / с моих щек: / Ужели я сам не заметил, что плакал?»

7 *Alhussein A.* Vom Zieltext zum Ausgangstext. Das Problem der retroflexen Wirksamkeit der Translation [= TRANSÜD 109]. Berlin: Frank & Timme, 2020. S. 19.

8 *Utz P.* Anders gesagt — autrement dit — in other words. Übersetzt gelesen: Hoffmann, Fontane, Kafka, Musil. München: Carl Hanser Verlag, 2007. S. 18.

возникают новые смыслы, и таким образом оригинальное произведение продолжает раскрываться и расти[9].

В случае «Священной зимы» видно, как иногда переводы при отсутствии полисемантических эквивалентов разворачивают смыслы, спрессованные в русском оригинале, как, например, в строках «Что тебе рассказать, чтоб не скучала» (у Степановой здесь Овидий обращается к своей жене). В моем немецком переводе это звучит так: «Was kann ich erzählen, um deine Sehnsucht zu lindern?» (переводя буквально на русский язык: Что тебе рассказать, чтобы облегчить твою тоску?). По-английски, у Саши Дагдейл: «What can I tell you, my wife, to lessen your pain?» (Что я могу сказать тебе, моя жена, чтобы уменьшить твою боль?). А у Евгения Осташевского (в его вольных переводах текстов Степановой, основанных на стихах Овидия): «What can I talk about so as not to bore you?» (О чем мне говорить, чтоб не наскучить тебе?)

В других случаях перевод не только «распаковывает» значения, но способствует их миграции и приумножению смыслов. Это происходит, например, когда в «Священной зиме» речь идет о небе над местом ссылки Овидия — «stellis numquam tangentibus aequor» (со звездами, которые никогда не касаются воды (Ovid, Tristia III, 10), как говорится в «Скорбных элегиях». Переводы Сергея Шервинского и Вильгельма Виллиге (Wilhelm Willige) близки к этому образу: «<…> живу под созвездьями, что не касались / Глади морей никогда»[10]; «<…> unter Sternen, die niemals berühren des Meeres / Spiegel»[11].

У Степановой же читаем: «Даже звезды здесь *не как у людей*». В моем переводе: «*Nicht* mal die Sterne am Himmel sind hier *normal*» (буквально: Тут даже звезды на небе ненормальные)[12]. В переводе Саши Дагдейл: «Even the stars here are *not mine*» (Даже звезды здесь не мои)[13]. У Евгения Осташевского: «Even the stars *look down on me*» (Даже звезды смотрят на меня сверху вниз/свысока?)[14] (Во всех случаях курсив мой. — *О.Р.*)

В тексте Степановой появляется, в основном благодаря рифме к слову «образцовой», некая «тетя Тома Кузнецова»:

Снятся Овидию в Томах
Римские белые гуси.

Снится тете Томе Кузнецовой
Наступленье жизни образцовой.

В моем переводе она превращается в Тому Каплан:

---

9 Такой эффект, кажется, приобретает все большее значение в наше время, когда некоторые тексты или книги оказываются впервые опубликованными не на языке оригинала, а в переводе, и одновременно все большее число людей читают, пишут и думают на более чем одном языке. Размышления об этом вошли в последнюю прозаическую книгу Степановой: *Степанова М.* Фокус. М.: Новое издательство, 2024. С. 91.

10 *Публий Овидий Назон.* Скорбные элегии. Письма с Понта / Пер. с лат. А.В. Парина; изд. подгот. М.Л. Гаспаров, С.А. Ошеров. Москва: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1978.

11 *Publius Ovidius Naso.* Briefe aus der Verbannung. Zürich, Stuttgart: Artemis Verlag, 1963.

12 *Stepanova M.* Winterpoem 20/21. S. 21, fn. 1.

13 *Stepanova M.* Holy Winter 20/21. P. 12, fn. 1.

14 *Stepanova M., Ostashevsky E.* OVID VOID. II, fn. 1.

Im Traum sieht Ovid in Tomis
Die weißen Gänse von Rom.

Im Traum sieht Tante Toma (Kaplan):
Ein tipptoppes Leben bricht an.

— и приносит с собой свой собственный пучок смыслов (среди них и ассоциация с Фанни Каплан, и предполагаемая то ли еврейская, то ли турецкая родня).

* * *

Говоря о *вольности* в переводе, я хочу вернуться к вопросу о том, что делать переводчику с аллюзиями, которые либо не звучат на языке перевода, либо вызывают другой резонанс.

На первый взгляд, следующий пассаж к этой категории не относится:

В стороне чужой и дальней
Гроб качается хрустальный,
Снег валит, горит звезда,
Ходит гроб туда-сюда
Над землей пустого места,
Спит во льду твоя невеста.

В самом деле, «гроб хрустальный» неизменно вызывает в памяти сказку о Белоснежке — на немецком так же, как и на русском и на других языках. Однако «Священная зима» отсылает не только к популярному сюжету о Белоснежке. Если посмотреть на форму — опять четырехстопный ритм: в этом случае хореический, с парной рифмой — мы снова услышим Пушкина. Эта строфа содержит буквальные цитаты из «Сказки о мертвой царевне», которые в данном контексте создают комический, почти пародийный эффект[15]. В переводе, следовательно, сама по себе отсылка к народной сказке вполне сработала бы: она бы отправила читателя в глубокий колодец немецкой литературной памяти, в которой сказки братьев Гримм занимают важное место. Однако, чтобы сбалансировать эту *чересчур* немецкую глубину, требовалось внести элемент остранения и легкости — и сделать это удалось, близко следуя за танцующим ритмом и звуком оригинала. Результат, как мне кажется, вызывает в памяти XIX век, но неправильное ударение на слове *Bóreas* придает всему слегка комический оттенок — можно вспомнить, например, стихи Гейне. Таким образом добавляется еще один голос к звуку и отзвукам «Священной зимы», к тому далекому отголоску когда-то прочитанного, но на другом языке», о котором пишет Саша Дагдейл в своем эссе о переводе Степановой[16]:

---

15 *Пушкин А.С.* Сказка о мертвой царевне // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 4. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1950. С. 473: «В той норе, во тьме печальной, / Гроб качается хрустальный/ На цепях между столбов. / Не видать ничьих следов / Вкруг того пустого места; / В том гробу твоя невеста».

16 См. эссе С. Дагдейл «Домой» в этой же рубрике.

Im fernen Land des Boreas
Schaukelt sacht ein Sarg aus Glas,
Dichter Schnee fällt, Sterne funkeln,
Leise schwankt der Sarg im Dunkeln,
Aus der Ödnis dringt kein Laut,
Dort im Eis schläft deine Braut.

Часто, однако, за текстом не стоит известный в разных языках литературный мотив, который помог бы ощутить интертекстуальное пространство. В таких случаях я пользуюсь формой, ритмом, звуком, чтобы создать — следуя за движением оригинала — эффект воспоминания, не укорененного в конкретном источнике. (Пример тому — первые строчки «Священной зимы»: «Dieser Winter da draußen steht / Wie ein Baum / Wie ein Bau / Wie ein Dom».) Идея здесь в том, чтобы напомнить читателю о чем-то ином, о словах и стихах, которые он в самом деле никогда не читал, по той простой причине, что таких стихов не существует — но кажется, что они есть. Иными словами, я стараюсь создать что-то вроде фантомной текстуальной памяти.

Возникает вопрос: а не шарлатанство ли это? Или это физическое расширение пространства данной литературы, ее коллективного тела: перевод помогает ему, так сказать, отрастить новые конечности и органы, и таким путем — расширение пространства литературы как таковой? Оставлю этот вопрос открытым — хотя я думаю, что и то, и другое может быть верным одновременно.

Авторизованный перевод с английского
Ирины Паперно

Приложение 1

Мария Степанова

Священная зима 20/21

I

Я выехал в Россию верхом на коне.
Дело было зимою.
Шёл снег.
Приключения Барона Мюнхгаузена

А зима такая стоит по дворам:
Как дуб
Как сруб
Как храм Anklang Cvetaeva, männliche Kadenzen, Einsilber

Летучие фракции снежного праха
Пикируют кавалеристами

На повинную голову
На самую ее маковку

Пора в зимнюю спячку:

Как труп разъятый в пустыне лежатый

Pushkin, Prorok: **Как труп в пустыне** я лежал
Ü Engelhard: Ich lag **im Wüstensand** wie tot
Und mir erscholl des Herrn Gebot

Ü Wolfgang Groeger: ...Und Gottes Stimme mir gebot
+ Zitat Девочки без одежды?
«Всегда осень, все снято, все разъято»

Как **остановите-вагоновожатый**

Gumilev, Zabludivshiisia tramvai
Остановите, вагоновожатый, остановите
сейчас вагон

Как положено
Лежать, где уложено

cf. МС, Тело возвращается:
Тело воскресенья будет уметь,
Как положено телу:
Возноситься на небеса и садиться одесную Отца,
Как положено сыну

Жил был заяц со своей лисицей
У самого синего моря.
Они жили в ветхой землянке,
Потом построили домы:

Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке:
Жил старик со своею старухой
У самого синего моря
Они жили в ветхой землянке
Ровно тридцать лет и три года.

У лисы стала избушка ледяная,
У зайца, говорят, слюдяная,
Из чистых заячьих слезок,
Из грустной слюны капустной

Ü Ferdinand Löwe:
Wohnte einst ein Alter mit seiner Alten
Dicht am öden Strande des blauen Meeres
Wohneten da in einer zerfallenen Hütte
Dreißig Sommer bereits und noch drei Jahre.

Ü Friedrich Fiedler, Reclam Leipzig 1966
Lebte einst mit der Alten ein Alter
am Ufer des blauen Meeres;
eine Erdhütte war ihre Wohnung,
drin sie dreiunddreißig Jahre hausten.

Жили-жили, никого не ели,
На праздники пускали фейерверки.

+
сказка Лиса и заяц:
«Жили-были лиса да заяц. У лисы была
избёнка ледяная, у зайца — лубяная...»
Eishütte, Basthütte

Maria Stepanova

Winterpoem 20/21

Перевод на немецкий Ольги Радецкой

I

> Nach Russland brach ich im Winter auf.
> Ich reiste zu Pferd.
> Es schneite.
> *Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen*

Dieser Winter draußen — steht
Wie ein Baum
Wie ein Bau
Wie ein Dom

Flüchtige Schneestaubfraktionen
Stoßen im Sturzflug herab
Asche aufs Haupt, berittene Schützen
Zielen direkt auf den Scheitel

Zeit für den Winterschlaf:

Wie im Wüstensand ein zerlegter toter Mann
Wie ein Schaffner-halten-Sie-an
Wie es sein soll
Abgelegt liegen bleiben

Lebte einst ein Hase mit seiner Fuchsfrau
Am blauen Meeresstrand
In einem alten Erdbau
Bis sich was Besseres fand:

Für Frau Fuchs ein Häuschen aus Eis,
Für Herrn Hase eines aus Gneis,
Aus reinen Hasentränchen,
Aus traurig-krautiger Spucke

So lebten sie friedlich, sie fraßen niemand
Und feiertags brannten sie Feuerwerk ab.

Приложение 2

Теперь-то ясно: я сослан не в чужие края,
А во время года, меня в него засунули
Как в рукав одной из здешних вонючих шуб <...> «здешные» шубы -> Ovid, Tristia III, 10 u.a.)
+ ETA Hoffmann, Nußknacker und Mausekönig
(Щелкунчик и Мышиный король)

+ МС, Одежда без нас
+ Мандельштам, «За гремучую доблесть грядущих веков» (1931/35)
Мне на плечи кидается век-волкодав,
Но не волк я по крови своей:
Запихай меня лучше, как шапку, в рукав
Жаркой шубы сибирских степей…

Heute weiß ich: Verbannt bin ich nicht in ein Land,
Sondern in eine Saison, kopfüber hineingestopft
Wie in den stinkigen Ärmel eines der hiesigen Pelze

Саша Дагдейл

Домой

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_26

Sasha Dugdale

On Coming Home

Саша Дагдейл
Поэт, писатель, переводчик

Sasha Dugdale
Poet, writer, translator

Холодной ранней весной 2023 года я уехала читать, изучать и переводить «Священную зиму». Остановилась я в домике при маяке между Сандерлендом и устьем реки Тайн — этими колоссами имперского кораблестроения, где в конце улиц, над крышами домов, что уступами спускаются к морю, вздымались некогда подобно Левиафанам грузовые суда. Я впервые открыла «Священную зиму» в этом незнакомом месте и приступила к чтению.

Мы привносим контекст всюду, чем бы ни занимались. В том, как я перевожу на английский, можно увидеть внутреннюю связь с моим собственным языком, с тем, как он прорастал во мне. Язык меняется с каждым новым переживанием, с каждой новой встречей. Он порхает в моем сознании словно что-то живое, порой задерживаясь на каком-то новом выражении, если мне нужно описать новое явление, вбирает чужие тексты и слова и всякий раз обновляется. Это не инструмент и не внешнее средство, но при этом и не мое собственное «Я», и не оболочка для моего разума. Это скорее нечто живое и переменчивое, живущее внутри и вокруг меня. Как бы я ни старалась, поймать его не удается, и эти постоянные попытки определить, как соотносятся язык, пространство, время и мое собственное «Я», одновременно воодушевляют и подавляют меня бесконечным множеством возможностей.

Вспоминая, как Овидий оплакивал свой изменившийся в изгнании язык, как сетовал, что его стихам недостает изысканности, я тоже задумалась, приступая к переводу «Священной зимы», о том, как на поэта влияют география и эпоха. Сейчас может казаться, что обедненный, огрубевший язык воспроизводит опыт голоса в изгнании — возможно, именно поэтому «Скорбные элегии» перекликаются с русской поэтической традицией, вечно шедшей рука об руку с политическим отчуждением — со стихами тех, кто выживал в изгнании, в тюрьме и на войне, сохраняя свою духовную чистоту. Но неумолимый автор предисловия к моему англоязычному изданию Овидия упрекает поэта, что тот слишком уж жалеет сам себя, недостаточно интересуется флорой и фауной Черного моря, не шлет домой этнографических заметок и не собирает образцов, как мои соотечественники, которые, странствуя, не теряли времени даром, непрерывно наблюдали и записывали все, что видели, либо для торгового справочника, либо для Королевского научного общества.

Я перевожу Марию Степанову с 2012 года, и каждое наше соприкосновение меняет и меня, и ее. За это время она изменилась, я тоже, и подобно двум космическим телам в пространстве, мы постоянно видим друг друга с разных сторон и под разными углами. Мой язык складывается через близкое взаимодействие с ней, а ее язык, понятное дело, преломляется через мой. Для полной

ясности добавлю, что здесь нет ничего особенного, помимо житейских радостей дружбы, многолетнего диалога и общей эпохи. Но дружба и перевод включают в себя время и пространство. Книга — это отпечаток, в определенный момент она останавливается, но отношения, которые ей предшествуют и которые придают ей выразительность, заряжены временем и памятью о движении.

Дружба — вот мой ответ на вопрос, почему я перевожу и пишу: прежде всего, это все про любовь. Но еще и про радость. Радость дружбы, да, но и радость мысли, слов, которые ты перебираешь пальцами словно бусины на леске, смакуя каждое. И должна сказать, что это особенно верно в отношении стихов Марии Степановой. Их язык — колдовской, ощутимый и осязаемый, даже если повествование идет от лица призрака, и даже если оно исполнено тоски. Полнота жизни, юмор, что-то живительно жалостливое и щедрое в выборе слов и образов — вот что (возможность быть причастной всему этому) приносит мне радость. Об этом хорошо сказала вьетнамская писательница и режиссер Трин Минь-ха: «В этой цепи, в этом непрерывном потоке я всего лишь звено. Эта история — не про меня и не моя. Она, по сути, мне не принадлежит, и даже ощущая большую ответственность за нее, я отвечаю и за радость, которую приносит мне процесс передачи. Радость копирования, радость воспроизведения».

Отсюда совершенно не следует, что я обращалась с текстом слишком вольно (как могло бы показаться читателю, который никогда не углублялся в вопросы перевода). В целом я считаю себя переводчиком, который верен оригиналу и отступает от него с большой неохотой. Я предпочитаю ломать логику английского языка, добавлять новые повороты мысли и новое звучание к своей поэтике, вместо того чтобы действовать во вред оригиналу, пытаясь его, так сказать, «переперетъ на сарматский». Поскольку меня волнует прежде всего поэтическая идентичность Марии Степановой, я изо всех сил стараюсь (и понимаю, что все равно не смогу) спрятать свою. Иногда, перечитывая по второму разу свой перевод, я замечаю ненужные красивости или непрошенные добавки к образу. Я их немедленно убираю и все равно чувствую, что мне стыдно. А стыдно мне потому, что даже в этом скромном акте самовыражения я переступаю черту, которую отношу к области этики. Есть, однако, и противоположное стремление — дарить эстетическое удовольствие, завладевая вниманием читателя посредством звуков, форм и образов, которые безоговорочно прекрасны по-английски, или отсылками, которые вызывают в душе далекий отголосок когда-то прочитанного, но на другом языке. Этот конфликт между этикой и эстетикой — суть акта поэтического перевода: как использовать все то, чем я владею, будучи действующим поэтом, но при этом держаться в тени, продолжая оставаться собой и жить своей жизнью? Кеннет Рексрот в предисловии к сборнику «Сто китайских стихотворений» пишет, что перевод Ду Фу делает его лучше, и мне кажется, я понимаю, что он имеет в виду: в микрокосме акта перевода я должна найти баланс в том, как сослужить хорошую службу себе и другим, удержаться на грани между самоотречением и самопоглощенностью.

Перевод — еще и один из важнейших аспектов композиции «Священной зимы». В последние годы поэтическое творчество Марии Степановой так или иначе соприкасается с переводом, она использует стихи Стиви Смит и Эмили Дикинсон в качестве основы для своих собственных новых стихов в манере, сходной с тем, как некогда действовал покойный Григорий Дашевский: эти стихи — передача духа, а не буквы. Вполне возможно, что «Священная зима» и началась с переводов Овидия, с выжимок из «Скорбных элегий» и из «Героид». Но почти

все тексты, которые Мария Степанова закруживает в своем снежном вихре, — это тоже переводы, от переводов Рексрота из Ду Фу и до «Льва, колдуньи и платяного шкафа»; иногда они обретают другие обличия, как, скажем, женские портреты Овидия или фантастические рассказы Джозефа Аддисона и Эриха Распэ. Говорить от лица маски — это и мой литературный прием, так что я вполне признаю его творческий и политический потенциал в «Священной зиме» (и могу внести свой посильный вклад). Спрятаться за чьей-то спиной и чревовещать — это так увлекательно и раскрепощающе. Своего рода ролевая игра, описанная в «О» как «счастливая наша флюидность», — чистой воды эскапизм (и кто из нас в последние годы не мечтал сбежать в какой-нибудь другой мир?), но вместе с тем и стимул к ниспровержению миропорядка, пародия на деяния сильных мира сего — а значит, несмотря на этические трудности перевода, в нем есть эскапизм, передача своего творческого начала кому-то другому, а тут и голос пускается в полет, и лирическое «Я» высвобождается, отбрасывая свои старые лирические привычки, и весь мир встает с ног на голову, как во время зимних праздников вроде Сатурналий или рождественских карнавалов, или как наутро после снегопада. Все это делает как переводчика, так и мир чуточку лучше.

Творчество Марии Степановой называют полифоничным — я не до конца понимаю, что полифония означает в применении к поэзии, но как переводчик могу сказать, что во всем, что выходит из-под пера Марии, слышится один и тот же голос, если не сказать идентичность — и это ее голос, а не мой. Я говорю об этом с уверенностью, потому что теперь узнаю этот голос повсюду: неистовый и нежный, честный, но и исполненный жалости ко всему живому, сочетающий в себе тоску с почти детским восторгом и ожиданием чуда: «секретики» Марии Степановой из «Памяти памяти» (крошечные подземные сокровищницы из фольги и блестящих безделушек) выдают в ней любительницу записных книжек, снега, который падает прямо в квартиру, света в окнах, бутылочек с волшебным эликсиром, сосулек из вина и много чего еще. Он обращается прямо к нам многими устами «Священной зимы».

Стихотворение «Анна Лиффи» Эван Боуленд завершается словами:

> В конце
> Все, что меня тяготило и выделяло,
> Растворится в одном:
> Я была голосом.

И тем не менее, когда я открыла «Священную зиму» и, приступив к чтению, услышала этот знакомый голос, я почти тотчас же почувствовала необходимость очутиться в том же самом пейзаже, напитаться теми же текстами и представлениями, что и автор, или, по меньшей мере, если не пытаться воспроизвести глубины ее воображения, то хотя бы обрести похожий кругозор; расширить пределы своего собственного воображения и набрать в легкие побольше воздуха. Григорий Дашевский пишет о дотекстовом теле стихотворения — это понятие кажется мне крайне привлекательным, потому что на самом деле любое стихотворение — это не более чем верхушка айсберга, маленькая обледенелая языковая поверхность подводной, но завораживающей своим великолепием сети «Я», равновеликой материку или, во всяком случае, целой жизни. То, что я должна попытаться воспроизвести — воплощение существования, даже если это невозможно: не могу же я, в конце концов, стать тем поэтом, которого взялась

переводить. Но перевод — это не про конечную остановку, не про застывший отпечаток готового текста, он жив только радостью самого процесса созидания.

Так что, прочитав по первому разу «Священную зиму», я обратилась к другим текстам. Главным для меня было вчувствоваться. Я не делала заметок и шла ощупью, пытаясь уловить связи между множеством отсылок и итоговой композицией. Прежде всего, я начала с текстов Овидия, созданных в изгнании, — со «Скорбных элегий» и «Писем с Понта», а потом, сама не знаю почему, прочла все письма Екатерины II и книги о ней и ее правлении, включая «Россию эпохи Екатерины Великой» Исабель де Мадарьяга — мне достался подержанный экземпляр из некогда великолепно укомплектованной библиотеки Сандерлендского Политехнического колледжа. Несмотря на то что в «Священную зиму» включены только небольшие фрагменты переписки между Екатериной и ее любовником Потемкиным, мне хотелось самой разобраться в динамике, которую Мария Степанова почувствовала в их отношениях и захотела привнести в «Священную зиму». Так что я некоторое время наслаждалась историей этой неординарной, образованной, страстной и противоречивой женщины, ссорами и примирениями с ее возлюбленным, который, будучи во всем ей под стать, в то время занимался покорением Черноморского региона в ее интересах. В этих письмах Мария почерпнула целую россыпь драгоценных эпитетов, диковинных прозвищ: марморный мой красавец, фазан золотой, лев в тростнике, волк, птица — потому что это не заурядная пара, облеченная властью, это что-то из волшебных сказок, из разряда ворожбы, порождающей мир восточных сладостей, блуждающих огоньков в лесной чаще, Снежных Королев. Екатерина, которую граф де Сегюр назвал великой властительницей Севера, чье последнее путешествие к Черному морю сквозь замерзшую тьму освещалось огнем с «восточной роскошью»: вдоль заснеженной дороги ярко полыхали сосны и ели. Екатерина в санях, кутается в медвежьи шкуры, молодость осталась далеко позади. Снежные Королевы — всегда немолодые женщины, в коронах из сосулек, алчущие молодости, страсти и тепла, привечающие Кая ли, Эдмунда или еще какого-нибудь юного придворного фаворита. Но и они производят потомство и умирают в одиночестве, абсолютная власть ускользает от них, а что до переполняющей их боли — так они с самого начала гнали от себя мысли об этой боли и одиночестве.

Нет, я отнюдь не изучала эту поэму как ученый-филолог, я скорее бродила в ее заиндевелых полях. Подмечала дыхание неограниченной власти, силы и жестокости, рождение границ между сном и бодрствованием, между заветным миром детства и бесприютностью взрослости, между империей и местом изгнания. Размышляла о том, как поэт, словно дух изгнанника, вьется вокруг государственных и властных институций, наблюдая за ними и задаваясь вопросами, как и почему императоры и самодержцы, подобно детям, гордо вышагивают посреди тусклого папье-маше городских башен, форумов и деловых районов.

Ковид во многом был похож на сон о конце империи: в правительственных зданиях тишина, пепел от горящих документов засыпает Тверскую, словно нафталин. Империи и имперские постройки приходят и уходят, хрупкие, как игрушечные картонные дворцы с множеством башенок и озер, сделанных из зеркал, на иллюстрациях к сказкам Ганса Христиана Андерсена, которые я читала в детстве. Говорят, что «Священная зима» похожа на сон, но мне она казалась скорее застывшим воспоминанием (сны в наши жестокие времена ощущаются иначе, они наполнены событиями, которые кажутся вполне реальными), присутствие в ней сочится сквозь отсутствие, а жизнь — сквозь смерть.

Все теперь в прошлом, переложено папиросной бумагой и убрано в комод, для изгнанника отныне недосягаемый.

Считается, что Овидий в своих рассказах об изгнании сгущал краски ничуть не меньше, чем Джозеф Аддисон и Эрих Распэ. Что сосульки из вина и рыба, вмерзшая в лед, — такие же фантазии, как замерзающие в воздухе слова мандевильских моряков или история о том, как волк съел лошадь барона Мюнхгаузена прямо на скаку и, оказавшись в сбруе вместо нее, довез путешественника до Петербурга. Овидий, возможно, понимал, что тот род страдания, который тяжелее всего для человеческой души, это унылое молчание далекой степи на контрасте с полнотой жизни, оставшейся в прошлом, эту душевную смуту обитателя одиночной камеры сложнее всего передать в стихах. Человеческое воображение требует жестоких варваров, полных опасностями путешествий и запредельно холодных зим. Эти трудности не то чтобы легче вообразить, но это расхожая монета, от них мороз по коже, а иногда они даже заставляют нас немножко пожалеть несчастного.

И еще один текст, как мне кажется, скрывается под снегами «Священной зимы» — это лирическое стихотворение «Арион». Арион, еще один мореплаватель, попавший в политический шторм, таинственный певец, который не перестает петь, даже когда корабль начинает тонуть в волнах, и которого море единственного оставляет в живых (у Пушкина не упоминается дельфин, который спас Ариона в греческом мифе). Овидий Марии Степановой больше тянется к цивилизованному обществу и сильнее сокрушается о том, что потерял, чем пушкинский беспечный певец. Он даже пытается предложить зимнюю сделку: он перестанет петь, если ледяной ветер перестанет щипать его, словно лиру. Но даже несмотря на это, он остается поэтом до конца: поет и потеет, такое устройство.

Трагедия поэта-изгнанника — в том, что никто не слышит его пения в пустоте на краю земли. Арион, промокший и одинокий, живой, но отрезанный скалой от мира; Ду Фу, живущий бесконечно далеко от своих друзей, в самой дальней из провинций истерзанной войной Империи Тан; Овидий, мечтающий хотя бы раз увидеть столицу империи, которая его выслала. Возможно ли построить себе дом во внешнем пространстве? Сделать жар собственной жизни тем очагом, который превыше политических представлений о том, что такое центр и что такое граница? В «Священной зиме» переложение рексротовского перевода в самом конце поэмы дает основания полагать, что домом может стать и самый дальний берег, арктическая глушь, если там есть есть тепло, собаки и люди.

Вечер. Не видно в сумерках синих гор.
Под зимними звездами
Весь в снегу стоит наш домик маленький.
Слышу, как лают собаки
У деревенских ворот.
Через ветер и снег
Кто-то идет домой.

В феврале 2023 года Северное море было темным и угрожающе щерилось скалами. Но в последнюю свою ночь в домике при маяке я вышла на отвесный берег и увидела стайку дельфинов, которые то и дело выпрыгивали из холодных черных волн, держа курс на север, и на их спинах играл свет.

Авторизованный перевод с английского Марии Фаликман

Ирина Паперно

Читая «Священную зиму 20/21» летом 2021 года

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_31

Irina Paperno

Reading *Holy Winter 20/21* in the Summer of 2021

Ирина Паперно
Университет Калифорнии, Беркли, почетный профессор кафедры славянских языков и литератур; PhD
ipaperno@berkeley.edu.

Irina Paperno
PhD; Professor Emerita, Department of Slavic Languages and Literatures, University of California, Berkeley
ipaperno@berkeley.edu.

Летом 2021 года, во время эпидемии ковида, в Беркли, Калифорния, два литературоведа, Люба Гольбурт и Ирина Паперно, встречаясь каждую неделю (на свежем воздухе), вместе читали книгу Марии Степановой «Священная зима 20/21», строфу за строфой. Профессиональная деформация способа чтения проявилась в напряженных поисках источников, в том общем наборе прочитанного, которое объединяет людей, читающих и анализирующих стихи[1]. Но это чтение было также и острым экзистенциальным опытом, со-временным опыту самого автора, и нам казалось, что в силу обстоятельств ее создания, в условиях пандемии, поэма приглашала к такому чтению. Чтение было способом вписать свои переживания в мир слов, сформированный опытом многих литературных поколений. Тогда же мы составили подстрочный комментарий к поэме, и, пользуясь этим комментарием, я приведу несколько моментов из этого коллективного чтения, дополнив его размышлениями, пришедшими позже[2].

Другие читатели говорят о «цикле» или о «книге стихов», но мы читали «Священную зиму 20/21» именно как поэму, в которой, при характерном для Степановой многоголосии, преодолевающем авторское «я», единство темы и наличие особого пандемического хронотопа создают повествовательную целостность. Это поэма, в которой резкие сломы голоса, тона и жанрового регистра, от строфы к строфе, являются едва ли не главным структурным принципом, который был отмечен многими критиками.

Приступив к чтению, мы надолго остановились на заглавии: «Священная зима 20/21», за которым стоял целый ряд ассоциаций: «Весна священная» Стравинского (1913) и одновременно «Священная война» — почти что непроизвольное воспоминание о советской песне 1941 года. Другой читатель, с которым мы делились своими находками, указала нам на симфоническую

1 Здесь и дальше я пользуюсь идеями и фразеологией Григория Дашевского из знаменательного эссе (лекции) «Как читать современную поэзию» (*Дашевский Г.* Стихотворения и переводы. М.: Новое издательство, 2020. С. 143–156).

2 Автор глубоко признателен Любе Гольбурт, а также принявшим заочное участие в чтении друзьям и коллегам Йоханне Ренате Дёринг и Катарине Раабе за многие наблюдения.

ораторию Леонида Десятникова «Зима священная 1949 года» (1998, 2006), а Гугл принес комментарий к ней самого композитора: «Зима священная 1949 года — мертвая, застывшая советская эпоха… Зима. В общем, лютая стужа»[3]. Эхо «зима — война» затем следовало за нами на протяжении всей поэмы.

А цифра в заглавии — 20/21 — говорила не только о переходе из 2020-го в 2021-й год, но и из XX в XXI век, и мы не могли избежать ассоциации с формулой из «Поэмы без героя» Ахматовой: «приближался не календарный, настоящий двадцатый век», и с веком, который начался в 1914 году с Первой мировой войной. Об этой ассоциации писала Степанова в эссе о пандемии «Война без врага» (опубликованном в газете «Коммерсант» 3 апреля 2020 года): это то, о чем говорят и думают вокруг. Такие общие ассоциации создают среди читателей тесное сообщество, но в этом случае привычное интеллигентское чувство общности оттенялось новизной испытываемого — ощущением (как описала это в своем эссе Степанова), что «такого еще не было».

Для нас, литературоведов, занимающихся давно прошедшими эпохами, странным было и то, что читать приходилось в присутствии автора и с ее участием. Так, в самом конце текста нас ждала авторская заметка о том, чьи «слова и голоса» можно услышать в поэме:

> Некоторые из них принадлежат Эриху Распэ (и его герою, которого нельзя путать с историческим бароном Мюнхгаузеном) в пересказе Корнея Чуковского, средневековому путешественнику сэру Джону Мандевиллю (говорящему словами Джозефа Аддисона), Гансу Христиану Андерсену (в русском переводе Анны и Петра Ганзенов), русской императрице Екатерине Второй (и ее возлюбленному, Григорию Потемкину), ссыльнопоселенцу Публию Овидию Назону (и его многочисленным переводчикам), а также Кеннету Рексроту, когда он переводит классических китайских поэтов.
>
> март 2021[4]

А вскоре после выхода книги, летом 2021 года, Мария Степанова дала несколько интервью, в которых она назвала «некоторое количество культурных ассоциаций», заключенных в тексте («…и мы вспоминаем мальчика Кая… И мы вспоминаем Дантовское озеро, девятый круг…»). Она упомянула и о заглавии: «С поклоном нашему другу Леониду Десятникову». К этому времени мы уже определили большую часть таких источников и были разочарованы тем, что работу литературоведа взял на себя сам автор, но, подумав, приняли это как часть особой ситуации поэмы, при которой создание и рецепция проходили почти одновременно.

И вот, разными путями, на слух, и с помощью сообщества читателей, и через Гугл, и с подачи автора, заглавие разворачивало перед нами поле возможностей — снежный ком ассоциаций, несущих в себе неоднозначные сигналы: священная весна и священная зима, война, 1914 и 1941 год, Серебряный век и

---

3 *Десятников Л.А.* Что я хотел выразить в «Зиме священной» (URL: https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/5362/).

4 Здесь и далее текст поэмы цитируется по изданию: *Степанова М.* Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021. Эта заметка находится за пределами нумерованных страниц. Далее номера страниц указываются в скобках в тексте.

застывшая советская эпоха, и настоящий двадцать первый век. И за всем этим вставал принцип: это уже было однажды — и историческое событие, и слова, его обозначающие. И с противоречивым чувством — думая о новом опыте жизни в карантине и об общем для нашего сообщества запасе цитат — мы с коллегой приступили к чтению поэмы.

Эпиграф из «Приключений Барона Мюнхгаузена» приготовил нас к тому, что «дело было зимою» и «шел снег», и к тому, что не все рассказанное надо принимать на веру: мы услышали авторскую иронию.

А первые строки сбили нас с установившихся ожиданий:

> А зима такая стоит по дворам:
> Как дуб
> Как сруб
> Как храм
>
> (с. 7)

На слух эти образы не были цитатными или интертекстуальными, и мы прочли их как приглашение последовать за автором в поисках слов: как описать такую зиму? Спотыкаясь, текст разворачивается за счет метафоры (как?) и за счет звука[5]. Позже мы поняли, что здесь также берет начало тема строительства дома, которая затем проходит через всю поэму.

В следующей строфе, развивающей — другим поэтическим языком — тему снега, мы были озадачены странными образами:

> Летучие фракции снежного праха
> Пикируют кавалеристами
> На повинную голову
> На самую ее маковку
>
> (с. 7)

Здесь ассоциация зимы и войны подкрепляется образом снега, атакующего читателя. А слово «фракция» показалось загадочным. Мы подумали о политическом значении (партийная фракция) и остановились на понятии из химии (помог Гугл): «летучие фракции» — это продукты испарения и конденсации, стоящие в воздухе. В ситуации пандемии коронавируса этот образ говорил нам о присутствии в воздухе частиц, грозящих опасностью.

Когда же мы дошли до конца поэмы, увидев замечательный образ замерзших на сильном морозе и затем оттаивающих слов (ключевой для поэмы) — «За щекой / Слова чужие тают, как рафинад» (с. 49), — мы подумали о снежном прахе в металитературном ключе — как о застывших частицах чужой речи, висящих в воздухе и атакующих сознание читателя.

«Пора в зимнюю спячку…» (с. 7). С этого момента мы следовали за образами стазиса: остановка, застывание, замерзание, замирание, зимняя спячка, сон, обособление, покинутость, ссылка, заключение (в автозаке, в шкафу, в гробу, в гробу хрустальном).

В следующей строке поэма возвратила нас к вопросу «как»:

---

5 О звуковом эффекте начальной строфы пишет в своем эссе в этом номере Ольга Радецкая, о семантических — Люба Гольбурт.

Как труп разъятый в пустыне лежатый
Как остановите-вагоновожатый
Как положено
Лежать, где уложено
(с. 7)

И мы последовали за автором в стратегии разворачивания текста за счет узнаваемых ассоциаций с поэтическими текстами прошлого. Здесь своими словами обозначены «Пророк» Пушкина («Как труп в пустыне я лежал») и «Заблудившийся трамвай» Гумилева («Остановите, вагоновожатый, остановите сейчас вагон»). Новообразованные фразеологизмы «остановите-вагоновожатый» и «труп в пустыне лежатый» — индексы этих общеизвестных в сообществе читателей текстов — звучали для нас иронически. А в слове «лежатый» (образованном по звуку — в рифму к «вагоновожатый») мы увидели новое прилагательное, обозначающее залежавшиеся слова.

Мы решили, что в поэме происходит вторичная переработка и радикальная деформация уже использованного поэтического слова (работа с интертекстуальностью) и слова как такового (работа с языковой формой), продолжающая ту борьбу с разными формами омертвения и застывания материи языка, которой занята во всем своем поэтическом творчестве Мария Степанова.

Следуя за вопросом «как», мы напряженно следили и за вторым, металитературным планом поэмы — за размышлениями над тем, как писать стихи о небывалом опыте пандемии — размышлениями, воплощенными в поэтических образах.

И так мы читали, то возвращаясь назад, то забегая вперед, и смысл слов, образов и мотивов разрастался как снежный ком.

В следующей строфе, с образом ледяной избушки, мы вернулись к теме строительства дома и вступили в зону знакомого с детства жанра сказки.

Жил был заяц со своей лисицей
У самого синего моря.
Они жили в ветхой землянке,
Потом построили домы:

У лисы стала избушка ледяная,
У зайца, говорят, слюдяная,
Из чистых заячьих слезок,
Из грустной слюны капустной[6]
(с. 7)

Услышав пушкинскую «Сказку о рыбаке и рыбке» и популярную сказку «Зайкина избушка», мы оказались в мире детства, ощутимо присутствующем в поэме.

А в следующей строфе нас ждал новый резкий слом голоса, тона и жанра. И при этом мы вступили в пространство сна. Во сне явился уже знакомый образ лежащего, как будто мертвого человека:

6 О слюне, слюде и льде как строительных материалах пишет в этом номере Люба Гольбурт.

— Видела сон: стол. А на том столе
Не стоял, но лежал прекрасный человек.
И на нем было надето:
одежда серая, соболем опушенная.
— Матушка, Всемилостивейшая Государыня!
— Мраморный мой красавец.
Мой голубчик бесценный и беспримерный.
Право, крупно тебя люблю. Сам смотри.
(с. 8)

Курсив указал на цитатность, и не трудно было опознать голос Екатерины II, говорящей на иностранном для нее, деформированном русском языке, а обратившись к изданию ее переписки в серии «Литературные памятники» мы убедились, что этот текст представляет собой вольное переложение письма Екатерины к Г.А. Потемкину, ее возлюбленному[7]. В дальнейшем переложения писем Екатерины и краткие отклики Потемкина (многие из них написаны, когда Потемкин находился в Крыму) появляются в поэме еще не раз, говоря о покинутости, о любви, о власти[8].

Мы внимательно следили за развитием образа сна и замирания:

Тут-то и все уснуло:
И ветер в трубе, и огонь в очаге,
И боль в голове, и в кране вода.
(с. 8)

Здесь мы узнали другую с детства знакомую сказку, на этот раз, из собрания Братьев Гримм — «Шиповничек», где «все уснуло». И притом эти сказочные образы уже были задействованы в памятном нам стихотворении Иосифа Бродского «Большая элегия Джону Донну»: «…уснуло все вокруг».

И так мы следили за тем, как чужие слова, уже не однажды использованные — залежавшиеся («лежатые», как мы теперь говорили) слова — мобилизуются в поэме, занятой и описанием нового опыта, и вопросом о том, *как* описать такой опыт.

Наше внимание привлекло словосочетание «И боль в голове, и в кране вода» (с. 8), в котором грамматический параллелизм скрывает два образа, относящихся к явлениям разного характера, так что текст разворачивается за счет обновления привычной, застывшей языковой формы. (Позже этот ход повторяется: «И люди в шубах шапках автозаках…» (с. 8.) Как и в случае со словом «лежатый», здесь перерабатывается сам язык, его морфологические и идиоматические структуры.

Следующая строчка открыла новое пространство — городской пейзаж зимы 20/21 года, символическую картину карантина:

---

7 *Екатерина II* и *Потемкин Г.А.* Личная переписка (1769–1791) / Издание подгот. В.С. Лопатин. М.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1997. Письмо № 34.

8 Об этом комплексе тем пишут в своей статье в настоящем издании Эндрю Кан и Стефани Сандлер.

Тут-то и все застыло:
И парикмахерша в халате после смены,
Вытянув ноги, глаза полузакрыв.
И бездомный в остановившемся трамвае,
И светофор, едва зажегший желтый свет,
И в зимнем воздухе дубинки полицейских,
И небо желтое, подпертое столбами пара,
И люди в шубах шапках автозаках,
И люди, находящиеся по месту жительства
С полупрозрачными домашними растениями,
С неговорящими домашними животными,
С вещами теплыми, с напитками холодными
Мы, переложенные снегом для сохранности,
Как папиросною бумагою картинки,
Вдруг стали стоп.

(с. 8)

Этот зимний московский пейзаж следует античному топосу «застывшего мгновения», но при этом «Священная зима 20/21» создает новый топос, вернее, хронотоп. Это хронотоп пандемии — время и пространство стазиса, в котором разновременное происходит одновременно. Далее в поэме принцип синхронности разновременного делается эксплицитным: «Нынче видно все, и что все одновременно: / В каждой квартире горит свет, одновременно / Каждый в своем шкафу садится за стол, поливает плющ…» (с. 22).

Этот хронотоп предполагает определенную речевую ситуацию: синхронизацию разновременного и уподобление разнородного. Именно эта ситуация описана в заключительной авторской заметке (лишь частично процитированной выше), с ее образом замерзших и оттаивающих слов, транслируемых через переводы и пересказы[9]:

> *Когда холод чуть отступает, слова начинают оттаивать. Теперь они звучат одновременно, всего сразу не разберешь, то и дело на разных языках, хотя говорится вроде бы одно и то же. В этой книге можно услышать замерзшие и подтаявшие слова и голоса, размноженные пересказами, подкрашенные переводами, треснувшие на морозе. Некоторые из них принадлежат Эриху Распэ (и его герою, которого нельзя путать с историческим бароном Мюнхгаузеном) в пересказе Корнея Чуковского…*

Но вернемся к строфе «Тут-то и все застыло <…> Вдруг стали стоп» (с. 8). В следующей строфе слышим голос, принадлежащий «ссыльнопоселенцу Публию Овидию Назону», который затем возникает в поэме еще не раз. (Об Овидии пишут все критики, которые отозвались на поэму.) При первом появлении — это вольные переложения русских переводов «Скорбных элегий», следующие за изданием в серии «Литературные памятники»[10]. (Дальше в поэме Овидий так обращается к своим книгам: «Ковыляйте прочь неровными стопками /

9 Подробнее об образе замерзших слов и голосов см. примечание 4 в статье Л. Гольбурт в этой рубрике.

10 *Публий Овидий Назон*. Скорбные элегии. Письма с Понта / Пер. с лат. А. В. Парина; изд. подгот. М.Л. Гаспаров, С.А. Ошеров. М.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1978.

В литературные памятники, если возьмут» (с. 20). Эти переложения были знакомы некоторым читателям по помещенным в соцсетях стихам Степановой из цикла, позже названного «Обидии», — слова не столько скорби и печали, сколько обиды и жалобы[11].

Трансформация текста, которой подвергся русский перевод элегии № 3, мы сочли за часть процесса синхронизации разновременного, воплощенного в поэтической ткани поэмы. Так, в начале строфы Овидий — это советский ссыльный, который «собирался на пожизненное», но это отнюдь не все.

Как вспомню, как собирался на пожизненное —
Тогда первый раз во мне закоченела душа[12],
Словно знала, чему ей теперь пора учиться, —
И жена плачет, и друзей двое, кто посмелее,
А дочка в отъезде, вернется, а меня нет[13],
И уже светает, а я полночи жег документы и рукописи,
Ни одежды не взял, ни рабов не выбрал в дорогу[14].
Как вспомню — и сразу уже на корабле,
Море вокруг, и на палубе тоже море,
Кормчий молится, рев вод, мат матросов,
Хлещет в ноздри волна, а я знай пишу,
Поглядим, кто раньше устанет, буря ли, жалоба.
(с. 9)

Нам показалось, что за этим текстом о советском спецпереселенце стоит Мандельштам и его переработка Овидия, «Tristia» (слово «жалоба» напомнило о «простоволосых жалобах ночных»). А за Мандельштамом, как известно, стоит Пушкинское стихотворение «К Овидию».

И вспомнив пушкинское заглавие — «К Овидию», мы увидели в нем зловещее слово: Ковид. И с этого момента строфы из «Священной зимы 20/21» предстали перед нами как «Ковидии» (неназванное в поэме слово).

Мы обратились затем к академическому изданию переводов Овидия в серии «Литературные памятники» (1978), и внимательное чтение статьи М.Л. Гаспарова «Овидий в изгнании» открыло нам новое пространство подобий, лежащих за пределами текста поэмы, заставило вновь задуматься о принципах переработки поэтического сырья в поэме Степановой, а также и о том, что она делает по-другому, чем предшественники. Об этом сейчас и пойдет речь.

Гаспаров пишет о символических проекциях ссылки у Овидия: «...все подробности ссыльной жизни покрываются у него двумя словами ‘зима’ и ‘война’...» (с. 209)[15]. А рассуждая о политической ситуации, советский литературовед проводит прозрачную аналогию между «принципатом Августа» и современным

11 Этот стихотворный цикл Степановой был позже опубликован в двуязычном издании с вольными переводами Евгения Осташевского: *Stepanova M., Ostashevsky E.* OVID VOID. New York: World Poetry, 2025.

12 Ср. строчку Овидия в переводе А.В. Парина: «Все отупело во мне, закоченела душа».

13 Ср. «Дочь в то время была в отсутствии, в Ливии дальней, / И об изгнанье моем знать ничего не могла».

14 Ср. «Я не успел для себя ни рабов, ни спутника выбрать».

15 Здесь и далее цит. по: *Гаспаров М.Л.* Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. С. 189–224.

тоталитарным режимом[16]. Так, упомянув о том, что неизвестно, в чем именно заключалась причина ссылки Овидия, Гаспаров пишет: «XX век, переживший фашизм и другие формы тоталитаризма, говорит: никакого проступка вообще не было названо, Овидию сказали: “Ты виноват — тебя наказывают; а в чем виноват — ты сам должен понимать”; и все покаяния Овидия так невразумительны именно потому, что он сам не знает, в чем он виноват» (с. 200). Как будто также говорит о причине ссылки Овидий далее в «Священной зиме 20/21»: «Я совершил оплошность, ошибку, по ошибке / Я оплошность совершил, какую не знаю» (с. 30). Чтение статьи М.Л. Гаспарова укрепило нас в мысли, что поэма Степановой уподобляет пандемическую зиму войне и ссылке и что Овидий в поэме — это ссыльный эпохи тоталитаризма, не знающий своей вины[17]. Но дочитав поэму до конца, мы поняли, что это не совсем так.

Продолжая размышлять о том, как написана поэма, мы с коллегой обратили внимание и на то, как в своей статье Гаспаров описал поэтику Овидия, прежде всего, его «сравнения из области мифологии»: «...это, так сказать, уже не сырье, а полуфабрикат, они входят не просто в сознание, а в эстетическое сознание читателя <...> пережитые им невзгоды, каждую в отдельности, изведали и Ясон, и Улисс, и даже Вакх...» (с. 217). Гаспаров как будто перерабатывает здесь известные формулы Мандельштама из статьи «Слово и культура» (1921), которая вдохновила многих из исследователей интертекстуальности в Советском Союзе в 1970-е годы: «Я хочу снова Овидия, Пушкина, Катулла, и меня не удовлетворяет исторический Овидий, Пушкин, Катулл». «Когда любовник в тишине путается в нежных именах и вдруг вспоминает, что это уже было: и слова, и волосы, и петух, который прокричал за окном, кричал уже в Овидиевых тристиях, глубокая радость повторенья охватывает его, головокружительная радость»[18]. Мандельштам описывает здесь то, как работает он сам в своей «Tristia», а Гаспаров обернул это назад, приписав такую интертекстуальность Овидию.

Может показаться, что таким же образом, как Овидий в представлении М.Л. Гаспарова (прочитанный им через Мандельштама), и как Мандельштам, работает и Степанова. В самом деле, пережитые в поэме невзгоды уже изведали и Овидий, и Пушкин, и Мандельштам, а потом и Бродский. Степанова как будто ставит себя в этот ряд. Но эта мысль нас не удовлетворила, а дочитав поэму до конца, мы решили, что это и так и не так.

Вернувшись к поэме после длительного чтения статьи, которая навела нас на размышления о поэтике узнавания, мы столкнулись с важнейшим вопросом:

> Как мы оказались в этом шкафу?
> (Как я оказалась в этом гробу?)
> (с. 10)

---

16 Как пишет Гаспаров: «Советский историк пишет о нем так: “Принципат Августа — едва ли не первый в истории пример режима, основанного на политическом лицемерии, да еще возведенном в принцип. Это — государственная система (с течением времени довольно четко сложившаяся и выраженная), которая совершенно сознательно и цинично выдавалась официальной пропагандой не за то, чем она была на самом деле”...» (с. 189–190).

17 О теме вины, которая к концу поэмы оборачивается по-другому, пишет в своей статье в этой рубрике Ирина Шевеленко.

18 *Мандельштам О.* Слово и культура // Мандельштам О. Сочинения: в 2 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1990. С. 169, 170.

Здесь на поверхность (мимоходом, в скобках) выходит как бы авторское «я». И казалось бы, поэма вновь отсылает нас к поиску источников («Кажется, мы не одни в этом шкафу…»)[19]. И вот, продолжая следовать за ассоциациями, почерпнутыми из общего чтения, мы вспомнили стихотворение Бродского «Не выходи из комнаты…», со знаменательными строками «Запрись и забаррикадируйся / шкафом от хроноса, космоса, эроса, расы, вируса», которые во время пандемии повторяли многие[20].

Среди других узнаваемых прецедентов шкафа — детская книга «Лев, колдунья и платяной шкафа» К.С. Льюиса (из его серии «Хроники Нарнии»). Ее герои, дети, укрывающиеся от бомбежек Лондона в деревенском доме, оказываются в платяном шкафу, который открывается в волшебное пространство страны Нарния. Но это не приносит им освобождения: страна находится под деспотической властью. Там всегда стоит зима.

Но и это не все. Шкаф, который появляется в поэме Степановой еще не раз, — это и метафора пандемии как состояния изоляции и презервации, и метафора искусства[21].

И тут мы стали думать о положении поэта и читателя нашего времени, символом которого стала пандемия. Во время карантина, не выходя из комнаты, мы, читатели, встретились с поэтом в книжном шкафу мировой литературы, полном знакомых изданий литературных памятников, из которых мы черпаем легко узнаваемые слова.

Как же выйти из этого шкафа? На пороге двадцать первого века перед поэтом стоит особая задача: как описать новый опыт заведомо старыми словами. В самом деле, «авторы художественной литературы» любят говорить, что «такого еще не было» (как это сформулировано в поэме), но язык состоит из слов, сказанных другими в далеком и близком прошлом, и многие из этих слов и образов могут показаться залежавшимися и застывшими, пропахшими нафталином или ставшими ледяными осколками разбитого зеркала.

Читая «Священную зиму 20/21» летом 2021 года, мы увидели в поэме Марии Степановой открытие литературного опыта пандемии[22]. И у нас возникло знакомое чувство, что все это уже однажды было. Это чувство относится и к опыту, уже пережитому ссыльными поэтами, героями сказок и авторами путевых заметок в страшную зимнюю Россию, и к текстам о таком опыте. За

---

19 Об образе шкафа, одном из ключевых в поэме, пишут Люба Гольбурт и Марк Липовецкий.

20 Строчки Бродского процитированы даже в мультфильме «Масяня», в эпизоде 142, названном «Изоляция». Так тогда говорили и думали.

21 Лозунг «Искусство — это шкап» часто приписывается обэриутам или Даниилу Хармсу.

22 Об этом процессе применительно к Овидию писал в своей статье М.Л. Гаспаров: «Создать новый жанр — это значит закрепить за определенными формами определенные темы и связать их между собой устойчивой совокупностью мыслей и чувств. Когда молодой Овидий писал свои любовные элегии, общим эмоциональным знаменателем этого жанра была любовь: все темы входили в жанр через причастность этому чувству. Когда ссыльный Овидий взялся за свои “Скорбные элегии”, общим эмоциональным знаменателем нового жанра оказалось новое, еще не испробованное литературой чувство — одиночество. Открытие темы одиночества, изобретение поэтических слов для ощущения одиночества — именно в этом заключается вечный вклад понтийских элегий Овидия в сокровищницу духовного мира Европы» (с. 203–204).

поэмой стоит целая череда текстов, которые Степанова переформирует, утверждая при этом и свою причастность тому, что уже было, и свое новаторство.

«Священная зима 20/21» заключает в себе открытие нового, еще не испробованного поэзией жизненного опыта, созданного с помощью многократно опосредованного экзистенциального и литературного опыта предшественников. Читая поэму, мы узнавали знакомые из литературы слова, но головокружительная радость, которая охватывала нас при чтении поэмы, пришла не из узнавания, что все это уже было, а из ощущения, что застывшие слова, апеллирующие к залежавшемуся набору прочитанного, оттаивают, сказанные по-другому — на многие голоса, звучащие *современно*. У Степановой и набор другой, и голоса другие. Так, за образом ссыльного поэта в поэме стоит не только знакомый нам Овидий, как его прочитали Пушкин, Мандельштам и литературовед М.Л. Гаспаров, но и китайские поэты VIII века в переводах-переложениях американского поэта бит-поколения Кеннета Рексрота[23].

И еще важнее смена тона и голоса, которая по ходу поэмы поражает читателя все сильнее и сильнее.

И когда мы дошли до второй части поэмы, нам пришлось отказаться от привычных представлений о цитатности как апелляции к общему набору прочитанного в интеллигентском кругу.

Это стало ясным и из того, как во второй части поэмы использован другой текст Овидия, «Героиды», письма-жалобы жен и подруг, «брошенных богами и героями», которые Степанова транслирует крутыми голосами советских или постсоветских женщин. В отличие от «Скорбных элегий» в первой части поэмы, переложенные «Героиды» далеко отходят от оригинала. Эти строфы (написанные от лица «Д», «А» и «П», по-видимому, Дидоны, Ариадны и Пенелопы), вводятся ссыльным Овидием, заговорившим по-другому — с шокирующей резкостью и явной авторской иронией:

> Какого бога какого героя какого х.я?
> Можно хоть Героиды переперечь на сарматский
> И унавозить местное черствоземье
> Ряженкой культурной экспансии:
> Дескать, где я — там и Рим…
>
> (с. 32)

(Замечу, что иронизируя здесь над возможным прочтением образа Овидия в постколониальном ключе — как агента культурного империализма, Степанова не избежала упреков обиженных рецензентов-критиков в том, что и она, мол, перекладывая Овидия, Мандельштама и Бродского, является агентом культурной экспансии.)

Это уже не советский Овидий, ссыльный, исполненный обид и жалоб, а сегодняшний поэт, озвучивающий (даже и матом) голоса «исторических женщин», персонажей «Героид».

Еще резче и еще современнее, чем героини обновленного Овидия говорит в поэме «Другая А», воинственная амазонка, которая приносит «старый опыт» на новые боевые позиции, но это тема для другой статьи.

---

23 Степанова пользовалась изданием: *Rexroth K.* One Hundred Poems from the Chinese. New York: New Directions, 1971.

Завершая наш опыт медленного чтения поэмы Степановой «Священная зима 20/21» летом 2021 года, скажу так.

Из переработки языкового и поэтического полуфабриката, не только уже использованного поэтами, но и прокомментированного литературоведами в изданиях литературных памятников, возникли новые стихи и новая, уникальная литературная форма. И этим поэма Марии Степановой выводит нас, поэтов и читателей, из книжного шкафа, в котором все мы оказались (и не только во время пандемии), — придать новый, современный смысл залежалым словам и снова задуматься о том, какую мы совершили ошибку или оплошность и в чем наша вина.

В 2012 году Григорий Дашевскиий призывал современную поэзию выйти из замкнутого, кланового пространства, отмеченного густой сетью узнаваемых аллюзий, в публичное, политическое пространство городских площадей, «холодное и освещенное»[24]. Это можно сделать разными способами, начиная с осознания того, что мы оказались в шкафу, и того, что даже выйдя из шкафа, мы понимаем, что городские площади сейчас пусты и безлюдны:

> Или так: они никогда не знали, что это шкаф, пока
> Дверца не захлопнулась, медленно рассвело
> И стало ясно, что вот, мы в другом месте
> И над нами сыплется нафталин.
> На городских площадях, на улицах города
> Пусто так, словно война, словно революция,
> Словно эпидемия, словно финал чемпионата мира —
> И над ними идет утренний снег.
>
> (с. 21)

Перечитывая поэму сейчас, мы понимаем эти строчки по-другому, чем летом 2021 года.

24 *Дашевский Г.* Как читать современную поэзию. С. 152–156.

Любовь Гольбурт

Шкаф/гроб поэзии:

что хранится/хоронится в «священной зиме 20/21»?

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_42

Luba Golburt

The Closet/Coffin of Poetry: What is Preserved — or Buried — in *Holy Winter 20/21*

Любовь Гольбурт
PhD; Калифорнийский Университет в Беркли, США, доцент кафедры славянских языков и литератур
lgolburt@berkeley.edu.

Luba Golburt
PhD; University of California, Berkeley, USA, Associate Professor at the Department of Slavic Languages & Literatures
lgolburt@berkeley.edu.

«Священная зима» представляет изоляцию ковидного времени и как изгнание (движение вовне, удаление, пере- и вы-мещение), и как заточение (замирание внутри, вселение, вмещение, погребение). Эти два метафорических направления разрабатываются в тексте одновременно, а связующим мотивом, соединительной тканью между ними становится образ зимы. «И кого ни вижу, все такие же ссыльные, / Каждый в зиме, как в сыром мешке», — так описывает свое изгнание степановский Овидий, перенося свой опыт на всех окружающих[1]. Они одновременно *вне* своего дома — и *внутри* некоего зловещего «дома-мешка» (или даже «шкафа-гроба»). Зима здесь выступает и как место назначения для всех изгнанников поэмы от Овидия и Ду Фу до Мандельштама и Бродского, и как холодный покров, оседающий на предметах, замораживающий голоса и слова, изолируя их друг от друга, заставляя замереть, обернуться внутрь.

Сама структура книги определяется сходным взаимодействием и напряжением между центробежными и центростремительными тенденциями. Это объясняет, в частности, различие в жанровых определениях, предложенных участниками нашего симпозиума: одни интерпретируют «Священную зиму» как поэму — цельное, эпическое высказывание, стремящееся к единству, построенному на внутренних сюжетных и образных связях; другие же предпочитают видеть в ней поэтический цикл, совокупность отдельных, относительно самостоятельных стихотворений или разнонаправленных лирических высказываний[2]. Несомненно, что здесь справедливы оба определения, и весь текст строится на напряжении между единством и множественностью, на их одновременности.

---

1 Здесь и далее номера страниц указываются в скобках в тексте по изданию: *Степанова М.* Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021.

2 К первым в этом блоке относятся интерпретация И. Шевеленко, предлагающая линеарное прочтение поэмы как разворачивающейся вокруг сюжета утрат, а также статья А. Кана и С. Сандлер, выявляющая структурирующую роль темы любви; ко вторым — прочтение М. Липовецкого, рассматривающего один из отрывков поэмы как самостоятельное стихотворение.

В этом контексте стоит рассматривать и цитатную насыщенность книги, ее особую динамичность. Если интертекстуальность, по Кристевой, представляет собой диалектический процесс, в котором конструктивные и деструктивные импульсы приводят к нейтрализации языка, а новый текст возникает как синтез противоборствующих сил внутреннего усвоения и внешней отсылки[3], то поэтика Степановой очевидно не стремится к такой нейтрализации или синтезу, а обыгрывает разнородное мерцание чужих слов, заостряя внимание именно на соприсутствии внутренней и внешней направленности фрагментов языка.

Те же дихотомические силы проявляются и в том, как в поэме осмыслен сам язык — и поэтический, и язык как таковой — одновременно как средство выражения, обращенное к другому, и как уязвимая, прерывистая речь, подверженная срывам, замедлениям, рассеиванию. Высказывание в «Священной зиме», как правило, терпит неудачу: таковы и безответные письма Овидия, и страстные монологи героинь его «Героид», обращенных к оставившим их возлюбленным, и вообще все звуки, которые, замерзая в воздухе еще до того, как будут услышаны, тем самым временно превращают произносящих в немых и как бы затворяют их в себе[4].

Наконец, и формы говорения от первого лица в «Священной зиме» также подвержены действию центробежных и центростремительных сил. В поэме поочередно появляются коллективное «мы» и «я». «Мы» — своего рода хор или социальный организм, говорящий как от имени исторически локализованного ковидного поколения, так и голосами множества персонажей, разбросанных во времени и пространстве. «Я» — лирическое, но неустойчивое, подвижное, как это часто бывает у Степановой, гибкое и множественное. Эти местоимения не фиксируют идентичность, а наоборот, размывают ее: и «мы», и «я» одновременно говорят от имени «другого», обращены к другому и погружены в себя, в опыт изоляции. «Как мы оказались в этом шкафу? / (Как я оказалась в этом гробу?)» (с. 10) — здесь «я» не принадлежит какому-либо конкретному персонажу и может быть приписано как лирическому субъекту, так и любому другому голосу. Так возникает структура, в которой лирическое высказывание оказывается одновременно множественным и изолированным.

Итак, «Священная зима» строится на напряжении между изгнанием и заточением, рассеиванием и собиранием. Исходя из такого понимания текста, в этой статье мы обратимся к одному полюсу этого метафорического напря-

---

3 *Kristeva J.* The Bounded Text // Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art / Ed. by Leon S. Roudiez: trans. by T. Gora, A. Jardine and Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

4 Последний образ взят Степановой из путешествия Джона Мандевиля, пересказанного Джозефом Аддисоном (с. 16–17). У образа замерзших и оттаивающих слов, повторяющегося в «Священной зиме», богатая литературная история. Помимо Аддисона, он появляется в «Приключениях Барона Мюнхгаузена», у Рабле, который заимствует его у Мандевиля, а также у Дм. Мережковского в «Леонардо Да Винчи», у которого он взят из записных книжек самого Леонардо. Не менее важной, если учитывать появление образа островов в конце «Священной зимы», представляется здесь реминисценция из «Послания Томасу Кориату» Джона Донна: «Those uncouth islands where words frozen be, / Till by the thaw next year they're voiced again…» (цит. по: Poems of John Donne, edited by E.K. Chambers, 1896). Многие литературные реминисценции, отмеченные в данной статье, были обнаружены в результате совместного, медленного чтения поэмы с И. Паперно, которой автор выражает глубокую благодарность.

жения: к фигурам изоляции и заключения, таким как гроб, шкаф и дом. И шире — к вопросу о том, предлагает ли поэма выход или же сама ее структура — блужданий, повторов и полифонии — направлена на обострение чувства безвыходности.

* * *

Уже в первых строках поэмы зима предстает не как время года, а как пространство обитания:

А зима такая стоит по дворам:
Как дуб
Как сруб
Как храм

(с. 7)

Эта цепочка сравнений задает важные координаты для всей поэмы. «Дуб» здесь — не просто природный образ, но и строительный материал (и вещественный, и звуковой), из которого в следующих строках возводятся два типа пространства: домашнее («сруб») и сакральное («храм»). При этом между ними возникает стилистическое напряжение: грубый, заниженный по тону «сруб» в конце строфы как бы преображается, смещается в сторону возвышенного — «храма», места речи и молитвы[5].

Как и в этом вводном сравнении, внутреннее пространство в поэме в целом раскрывается на трех уровнях: материальном, бытовом и духовном/языковом. И, как мы увидим далее, этот ряд односложных конструкций будет дополнен еще несколькими (дом, шкаф, гроб). Обобщая принцип чтения, предложенный уже в этих первых строках, отметим, что текст мыслит и движется вперед посредством аналогий и вариаций. И зачастую неожиданный контакт между образами выявляет и их сходства, и их причастность разным символическим уровням.

Похожую динамику в развитии образов, связанных со строительным материалом, можно проследить и в первой из нескольких сказочных виньеток поэмы:

Они жили в ветхой землянке
Потом построили домы:

У лисы стала избушка ледяная,
У зайца, говорят, слюдяная,
Из чистых заячьих слезок,
Из грустной слюны капустной.

(с. 7)

С одной стороны, лед, слюда, слезы и слюна соединены поэтически через звуковое сходство, а с другой — материально, через свою вязкую полупрозрач-

5 Более подробный, пошаговый разбор начала поэмы предложен И. Паперно.

ность, которая придает этим элементам иллюзорную способность изолировать и защищать от внешнего мира. Только слюда, широко использовавшаяся для окон в России раннемодерного времени, действительно пригодна в строительстве; лед — уже материал сказочный, связанный с имперской эстетикой парадного холода (достаточно вспомнить ледяной дворец Анны Иоанновны и «Ледяной дом» Лажечникова); а слезы и слюна — вовсе не строительные материалы, а материальные следы страдания и речи. Однако в контексте поэмы все они становятся метафорическими строительными субстанциями — не столько архитектурными, сколько перерабатывающими природную материю в личное, а далее и поэтическое высказывание. Их прозрачность и текучесть формируют хрупкие, едва пригодные для жизни формы внутреннего пространства, которое в поэме оказывается и непроницаемым («тебя не видно, тебе не видно» (с. 14), и в то же время доступным для наблюдения («нынче видно все» (с. 22).

Вариацией на тему сруба, гроба и полупрозрачной ледяной материальности в поэме вскоре появляется хрустальный гроб из пушкинской «Сказки о мертвой царевне», а затем и снежный дом:

> Хочешь знать, как выстроить дом из снега?
> Йглу,
> Светелку светлую,
> Ледяной дворец без крыши и стен?
>
> Мальчик спрятался.
> Вырыл в легком снегу пещеру,
> Сам залез и санки туда затащил,
> Стал закладывать комьями вход, выше и выше.
> Голубой полусвет разлился в берлоге.
> Тебя не видно, тебе не видно.
>
> Мальчику снится…
>
> (с. 14)[6]

Что же делает дом домом, если не крыша и стены? Этот образ, повторяющийся в конце поэмы уже в применении к литературе, кажется еще менее реальным, чем сказочная избушка без окон и дверей (как мы увидим дальше, окна и двери как раз в этих строениях присутствуют). Уже сам снег как материал, а теперь и отсутствие основных элементов конструкции дома указывают на то, что мы имеем дело с символическим домашним пространством.

Его воображаемые границы, с одной стороны, обволакивают героев ощущением отделенности от внешнего мира, позволяя им уснуть, а с другой, словно приглашают их переступить эти границы и перейти в мир снов. Ранее в поэме снежные, архитектурные сны уже снились Мари Штальбаум из «Щелкунчика» и пушкинской Татьяне Лариной (с. 10) — еще один пример вариа-

6 Жителем этого дома становится мальчик, чья пещера и сны из начала поэмы напоминают героя «Снежного дома» А.Н. Толстого, а к концу текста отсылают уже скорее к Каю из «Снежной королевы» Г.Х. Андерсена. Сюжет с попаданием ребенка в снежную пещеру встречается также в сказках народов Севера.

тивной структуры, логики повторов и отклонений[7]. Кроме того, сон, особенно сон в морозном пространстве, — это и застывание: «Тут-то и все уснуло <…> , Тут-то и все застыло» (с. 8). Такой сон сродни смерти и переходу в иной мир, а также связывает между собой образы снежного дома и хрустального гроба как вариации одной темы.

Холодному пространству ледяного дома в поэме в свою очередь соответствует еще одна вариация на тему изолированного внутреннего пространства — душный и тесный платяной шкаф, где герои нащупывают путь к другим мирам сквозь шубы и нафталин[8]. Этот образ радикально разработан в длинном отрывке (с. 21–22), где вхождение в шкаф оказывается равноценно выходу в альтернативное пространство[9]. Фраза «в другом месте» повторяется три раза на протяжении десяти строк, причем этот переход в конце концов становится и переходом от другого к себе, от «они» к «мы». Стилистически этот сдвиг осуществляется с помощью несобственно-прямой речи — приема, который, как и аллитерация в начале поэмы, продвигает текст вперед:

> Или так: они никогда не знали, что это шкаф, пока
> Дверца не захлопнулась, медленно рассвело
> И стало ясно, что вот мы в другом месте
> И над нами сыплется нафталин.
>
> (с. 21)[10]

Шкаф как универсальное экзистенциальное состояние — пространство прежде всего психологическое, обживаемое этими «ими-нами». Визуально оно воплощается в образе многоквартирного дома: коллективного, но не коммунального, где каждое окно позволяет заглянуть в отдельный шкаф, в котором человек оказывается заключен в условиях пандемической изоляции. Однако этот реалистический образ быстро сменяется символическим. Как и снежные дома без крыш и стен, эти здания оказываются лишены фундамента: они стоят в воздухе как «воздушные шкафы на невидимых нитках» или погружены в ледяную воду как «этажи фосфоресцирующих рыб» (с. 22)[11]. Шкаф — кажется,

---

7 Интересно, что другой образ дома из «Евгения Онегина» — мертвого Ленского, представленного как «опустелый дом», который покинула хозяйка-душа, — в поэме не задействован, несмотря на то что он соседствует с кажущимся созвучным «Священной зиме» образом падающего Ленского как «снеговой глыбы». По-видимому, для поэмы куда важнее как внутренний мир девочки-женщины, в данном случае Татьяны, так и одушевление снежного пространства — его насыщенность снами, речью, литературными реминисценциями. Иными словами, образ Ленского к описанному нами вариативному ряду не принадлежит.

8 О связи образа шубы с мандельштамовским интертекстом поэмы см. в том числе статью И. Шевеленко в нашем блоке. Как и у Мандельштама, шубы — а особенно их рукава — в поэме выступают фигурами одновременно душной клаустрофобии и защиты от внешнего мира, пространствами замкнутой интериорности, которые, тем не менее, непрестанно напоминают о необъятных заснеженных просторах русской зимы.

9 М. Липовецкий подробно анализирует этот длинный отрывок в своей статье.

10 Более развернутое обсуждение литературных и идиоматических источников образа шкафа предложено И. Паперно и М. Липовецким в их статьях в настоящем блоке.

11 Этот образ еще раз появляется в самом конце поэмы, где он напрямую связан с Данте (с. 48). Источники образа многоэтажных рыб у Данте и Зебальда раскрыты Степановой в ее эссе 2021 года, где она так же пишет о пандемическом времени.

еще в большей мере, чем снежный дом — выдвигает на первый план волшебную негерметичность именно самых тесных и закрытых помещений, и в то же время подчеркивает тесноту, переполненность, отдельность, закрытость.

Прежде чем обратиться к заключительным страницам «Священной зимы», возвращающим нас и во дворец Снежной королевы, и к замерзшим рыбам, остановимся на еще одном типе внутреннего пространства — образах телесности, где сама интериорность осмысляется как место или помещение, материализуется.

Во второй части поэмы Степанова перекладывает несколько монологов женщин из овидиевых «Героид» и других античных источников. Как элегические обращения, они сосредоточены на выражении внутренних переживаний героинь. Среди них — Ио, нимфа, превращенная Зевсом в телку и обреченная на бесконечные странствия, гонимая укусами овода. Сам миф об Ио, кратко появляющийся у Овидия в «Метаморфозах», — это миф о теле как вместилище души и как объекте наказания и превращения, о расколе между телесным и внутренним. В «Священной зиме» Ио не узнает себя в своем теле — ни в кличках, которыми ее называют окружающие, ни в собственном отражении. Отчужденная от своей внешности, она не находит успокоения и внутри себя. И это состояние передается почти идиоматической фразой: «В последние месяцы я не нахожу в себе места» (с. 43). В привычной конструкции «не нахожу себе места» речь идет о физическом неудобстве или беспокойстве в окружающем пространстве, но «в себе» превращает внешнюю неудовлетворенность в ощущение внутренней тесноты. Ио обречена на блуждание не только по миру (у Степановой она трактуется как современная бездомная), но и внутри себя. К концу монолога образ замкнутого пространства ее страждущего тела трансформируется в образ речи. Ио мечтает о побеге, где ее речь-песня — «без музыки, без слов, просто ау и ио» — может вырваться из внешнего и внутреннего плена, «<…> на вольной воле размыкивая песню про иву». Таким образом, само имя Ио становится обрывком заключенного в себе языка — непонятного окружающим, но стремящегося к освобождению.

Ранее, в другом монологе, Ариадны к Тесею, уже появляется это ощущение тела как тюремного пространства. Свое состояние Ариадна определяет как состояние «человек<а>, заключенн<ого> в собственной коже» (с. 35); у Ио кожа — как орган ее физического страдания и как мембрана, отделяющая ее от мира — воспринимается еще более телесно и болезненно: «Чешется кровь под кожей, наружу хочет» (с. 43). Центральная метафора монолога Ариадны — человек-остров, в противоположность Джону Донну, который в известном стихотворении «No Man is an Island» настаивает на федеративной структуре общества, где человеческие существа составляют одно сострадательное социальное тело. В поэме Степановой «островная природа» (с. 35) человека как состояние, особенно проявившееся в условиях пандемической изоляции, реализует метафору Донна на уровне пространства, а затем и поэтического языка («где белая ткань собой знаменует зиму, / Выпавшую в строке»).

Последние страницы «Священной зимы» графически — белым, пустым пространством («зим<ой>, выпавш<ей> в строке») — отделяют пейзаж все-

---

См.: *Степанова М.* Между Лией и Рахилью: Данте и Мандельштам о техниках выживания в тяжелые времена // Коммерсантъ Weekend. 2021. 30 июля (URL: https://www.kommersant.ru/doc/4910677).

ленский от внутреннего, интимного (с. 48–49). И там и там мы возвращаемся к ключевому образу дома.

Нет ни стен, ни крыши,
Только северное сиянье
И некоторое количество общих историй,
Открывающихся вовне, как дверцы.
(с. 48)

Вечер. Не видно в сумерках синих гор.
Под зимними звездами
Весь в снегу стоит наш домик маленький.
Слышу, как лают собаки
У деревенских ворот.
Через ветер и снег
Кто-то идет домой.

За щекой
Слова чужие тают как рафинад.
(с. 49)

От радикальной направленности текста вовне, где разветвленная система литературных отсылок, выстроенная в поэме, указывает одновременно и на возможность выхода, и на ограниченность сценариев этого освобождения, мы постепенно — через сдержанную лирическую интонацию Лю Чанцина — погружаемся сначала в частное пространство занесенного снегом домика, а затем в собственное тело. В последней строке поэмы идиоматическое (хотя скорее в английском, чем в русском языке) выражение «язык за щекой» («tongue in cheek») указывает не только на то, что язык, то есть «слова чужие», были уже сказаны другими и не производятся, а скорее поглощаются говорящим, но и на то, что само пространство речи локализуется внутри тела: во рту, за щекой, где слова не произносятся впервые, а поглощаются — как рафинад (леденец-лед). Этот образ завершает движение поэмы от символической ледяной архитектуры к предельной форме внутреннего пространства — телесной полости, в которой речь уже не столько оформляется, сколько растворяется, переходя из внешнего в глубоко внутреннее.

* * *

Предлагает ли «Священная зима» возможность выхода или, наоборот, на протяжении всей поэмы прорабатывает — посредством вариаций и полифонии — переживание безысходности? В пределах данной статьи вопрос этот должен остаться скорее риторическим; впрочем, и самой поэтике Степановой не свойственна однозначность[12]. Можно, тем не менее, проследить, как в творчестве

12 Стоит отметить, что понимание поэтического текста как обладающего более или менее проницаемыми границами, открытого или замкнутого, характерно для Степановой (хотя, конечно, отнюдь не уникально именно для нее). Так в эссе, посвященном А. Блоку, столетию Первой мировой войны и сложной структуре современности,

Степановой 2020-х годов постепенно меняется тональная окраска ключевых для «Священной зимы» мотивов — раскрепощения и заключения, выхода и безвыходности, мороза и молчания, дома и гроба.

Незадолго до начала пандемии выходит сборник Степановой «Старый мир. Починка жизни». Первый цикл сборника «Тело возвращается» повествует о воскрешении поэтического языка, медленно и трудно восстанавливает его живую плоть из замерзших и погребенных обрубков.

> Поэзия, многоглазое нелепое
> Естество о многих ртах,
> Находящееся одновременно во многих телах,
> Ныне лежащих *на сохранении*,
> Как то, что должно родиться[13].

В «Священной зиме» воспроизводится то же зыбкое различие между захоронением и сохранением, но погребенные оказываются не в земле, а в шкафу: «Мы, переложенные снегом для сохранности, / Как папиросною бумагою картинки, / Вдруг стали стоп» (с. 8)[14]. И сохранение в преддверии родов и сохранность до лучших времен предполагают веру в преображение, в будущее. И в «Тело возвращается», чем ярче и страшнее образы искалеченных, промерзших, разложившихся тел и, казалось бы, вечной мерзлоты, тем увереннее цикл движется к торжеству воскрешения: от зимы к весне, от смерти к жизни.

> Вечную мерзлоту обдает весна,
> Как струя горячей мочи
> Плавит лед,
> Подо льдом будоражит буквы <…>
> Поэзия <…>
> Мертвая, как многие, почему-то живая,
> Карамелькой она плавится за холодной щекой глинозема…[15]

Вера в воскрешение сопровождает в цикле знание о тленности и преходящести: «Все это неминуемо воскреснет. // Все это неминуемо минует» (с. 20). То, что захоронено — сохраняется, оживает. «Священная зима» лишена такого

она описывает процесс транс-исторического чтения именно через метафору неустойчивой формы: «Эта расфокусированность, это отсутствие решительного контура создает что-то вроде воронки, заставляя возвращаться к стихотворению еще и еще раз, искать и не находить — что? другое стихотворение, такое же, но другое, с другим выводом-выходом» (*Степанова М.* Позавчера сегодня // Коммерсантъ Weekend. 2014. 22 августа (URL: https://www.kommersant.ru/doc/2544422).

13 *Степанова М.* Старый мир. Починка жизни. М.: Новое издательство, 2020. С. 13.

14 Подспудно в этом мучительном опыте сохранения слышится и эхо, и опровержение известной цитаты в стихотворении И. Бродского «На столетие А. Ахматовой» — строки «Бог сохраняет все», латинского девиза на гербе графов Шереметьевых на Фонтанном доме, взятого Ахматовой эпиграфом к «Поэме без героя». Степанова отказывается от элегической торжественности и оптимизма Бродского, но в «Тело возвращается» разворачивает мрачную, макабрическую картину тленности, только эскизно намеченную Бродским: «В них бьется рваный пульс, в них слышен костный хруст, / и заступ в них стучит…». (*Бродский И.* Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. 4. СПб: Пушкинский фонд, 1998. С. 58.)

15 *Степанова М.* Старый мир. Починка жизни. С. 8.

телеологического вектора. Здесь движение от смерти к жизни, от изоляции к речи либо остается под вопросом, либо и вовсе оборачивается в обратную сторону. Присутствие будущего в ней зыбко, а преображение если и возможно, то не как торжество возрождения, а как тихий переход в другую форму хранения — за щекой, в шкафу, в снегу.

По другую сторону пандемии и постигшей нас смены вех и веков — повесть Степановой «Фокус», вышедшая в 2024 году. Здесь в автобиографическом ключе, более присущем степановской прозе, чем поэзии, возвращаются темы изгнания, заточения и жизни после смерти («Еще не сдохла, снова с вами», — мечтает воскликнуть героиня, прежде чем разыграть свой фокус[16]). Сама изгнанница, уже как бы исчезнувшая из своего мира, участвует в цирковом «смертельном номере», где ей нужно забраться в саркофаг, «похож<ий> на хрустальный гроб со спящей красавицей из детской книжки», скрючиться в нем и ждать, пока его распилит «красавица с косой» — фигура, в которой легко угадывается травестия смерти. Во многом это распиливание произошло уже раньше, не столько физически, сколько через изгнание, войну и отчуждение от родного языка, а потом и от собственного имени.

Аналогично, сюжет с саркофагом, как и вся сомнамбулическая преамбула к нему — когда героиня из купе поезда оказывается в таком же гробоподобном гостиничном номере — вызывает в памяти растерянное, сновидческое замешательство из «Священной зимы»: «Как мы оказались в этом шкафу? / (Как я оказалась в этом гробу?)». Если в поэме образ дома без дверей (дома наших общих историй, литературы) еще сопротивляется изоляции, предлагая своего рода вакцину против ковидного, зимнего, экзистенциального домашнего ареста, в повести все выходы к языку — своему или чужому — оказываются перекрыты, а дом подменен кочующим саркофагом.

Вместе с тем уже в «Священной зиме» и общие истории, и поэзия — вакцина сомнительная. Предлагает ли интертекстуальное воображение путь вовне, к освобождению, к другому или, напротив, только подчеркивает повторяемость, даже цикличность наших бедствий — изгнаний, войн, мора? Отправляют ли нас чужие тексты в путешествия и приключения (отсюда — многочисленные приключенческие мотивы в «Священной зиме»)? Или цитатность, работа с аналогиями и вариациями — намеренно погружает нас в состояние беспокойной, томительной инерции?

Проецируя на наш вещественный и телесный мир свойства литературы с ее диалектикой открытости и замкнутости, Степанова обнаруживает в нашем экзистенциальном оцепенении больше художественных возможностей, чем практических. Эта множественность сюжетов, голосов и слов увлекает и утешает (а может, как и в цитируемых ею сказках, усыпляет). «Священная зима» — конечно, далеко не первый текст, обращающийся к литературной традиции в поисках языка для осмысления потрясений настоящего. Поиск связи (пусть и через разрыв) с предшественниками — основополагающий принцип как поэтического языка, так и исторического мышления в поэзии. Новизна этих поисков в поэме Степановой заключается в том, что она не утверждает, а испытывает на прочность саму эмансипаторную функцию чтения, речи, памяти и поэтического сохранения всего.

16 *Степанова М.* Фокус. Новое издательство, 2024, С. 55.

Ирина Шевеленко

Книга утрат:

сквозной сюжет в «священной зиме 20/21» марии степановой

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_51

Irina Shevelenko

The Book of Losses: The Running Plot in Maria Stepanova's *Holy Winter 20/21*

Ирина Шевеленко
PhD; Висконсинский университет в Мэдисоне, США, профессор кафедры немецкого, скандинавских и славянских языков и литератур
idshevelenko@wisc.edu.

Irina Shevelenko
PhD; University of Wisconsin-Madison, USA, Professor of Slavic Languages and Literature in the Department of German, Nordic, and Slavic
idshevelenko@wisc.edu.

Название книги Марии Степановой «Священная зима 20/21» отсылает читателя к названию симфонии-оратории Леонида Десятникова «Зима священная 1949 года», которое, в свою очередь, перефразирует название балета Игоря Стравинского «Весна священная». В названии есть и отголосок «Священной войны» В.И. Лебедева-Кумача, и более скрытая реминисценция фразы Мандельштама из его автобиографического очерка «Шуба» (1922), образы которого возникают несколько раз в книге Степановой: «Это была суровая и прекрасная зима 20–21 года. Последняя страдная зима Советской России»[1]. На мой взгляд, однако, именно отсылка к Десятникову дает один из ключей к толкованию структурных элементов книги, в особенности — сочетания в ней разных тематических и языковых пластов. Я остановлюсь на том, как я понимаю структуру «Священной зимы», чтобы затем проследить развитие центральной линии в книге, которую в первом разделе ведет голос Овидия (как поэтической персоны в тексте Степановой) и которая во втором разделе, сохраняя свою связь с Овидием, разбивается на множество голосов. В первом разделе эта линия сосредоточена на отношениях поэта и слова (языка) в ситуации утраты социального и личного пространства, которое прежде служило рамкой для этих отношений. Во втором разделе мотив утраты универсализируется: разные голоса рассказывают здесь об утрате своего естества, условий существования и возлюбленных и мечтают о преодолении состояния утраты. Чужие истории и голоса, соединяясь с авторским, становятся частью общей истории о (не)возможности такого преодоления.

1

Симфония Десятникова была написана в 1998 году, а ее новая редакция сделана в 2006-м. Подобно Стравинскому, написавшему в свое время небольшую

1 *Мандельштам О.* Шуба // Мандельштам О. Сочинения: В 2 томах. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. С. 274.

заметку «Что я хотел выразить в “Весне священной”» (1913), сто лет спустя, к исполнению «Зимы священной» в 2013 году, Десятников написал пояснительный текст «Что я хотел выразить в “Зиме священной”», многие детали которого он воспроизводил в нескольких интервью. Десятников объясняет, что в основу текстов симфонии-оратории легла книжка «Stories for Boys and Girls», «книга для чтения на английском языке для 5-го класса семилетней и средней школы». Такую книжку 1949-го года издания он «нашел то ли в подвале, то ли на чердаке подмосковной дачи в середине 1990-х»[2]. Тексты этой хрестоматии написаны на том, что Десятников называет «basic soviet English». Что могло дать толчок к превращению этих текстов в материал для симфонического произведения? Десятников объясняет это так:

> Вообразим, что ничтожная проза и беспомощные стихи написаны не 60 лет назад, но пришли к нам из глубокой древности. Время облагородило, освятило их.
>
> Примитивный basic soviet English становится мертвой сакральной латынью.
>
> Смутно подразумевается, что это перевод с не менее мертвого basic soviet Russian, который, в свою очередь неведом автору музыки.

Кладя эти тексты на музыку, Десятников, однако, изымает их из «глубокой древности» и говорит о «личном, исповедальном» характере произведения: «Фанфары, марши, жизнеутверждающая моторика и лирика “колхозного приволья”, пионерские песни и пляски, а также Чайковский, Малер, Стравинский, псевдо- и квазицитаты из американской минималистической музыки, чей лучезарный идиотизм обнаруживает парадоксальное сродство с вышеупомянутым “советским срезом” — все это часть моего слухового опыта, моей, прошу прощения, судьбы»[3]. Названия частей симфонии в редакции 2006 года — «Prologue», «Moscow is Our Capital», «Moscow is Full of Wonderful Things», «From Tchaikovsky’s Childhood», «Sport» и «Three Wishes». Отзываясь на исполнение «Зимы священной» оркестром и хором MusicAeterna под руководством Теодора Курентзиса в 2021 году, Мария Невидимова называет произведение «гиперцитатой, эссенцией советского прошлого, в котором величие Сталина рядоположно величию советского спорта и советского, прости господи, Чайковского — не того, что композитор, а того, что национальная идея»[4]. Калейдоскоп тем «Зимы священной 1949 года», собранных вместе волей учебного пособия в переводе с «советского русского» на «советский английский» (он же «сакральная латынь»), переводится теперь уже Десятниковым на музыкальные языки, которые являются для композитора частью его «слухового опыта», его «судьбы».

Степанова пользуется иными языками, и в ее книге совершенно иные цитатные пласты, но принцип работы с ними имеет сходства с симфонией-ораторией Десятникова. Можно дать названия этим пластам, наподобие частей симфонии Десятникова, например: «Пандемия», «Овидий в изгнании», «Героини древности», «Кай и Снежная Королева», «Екатерина II и Потемкин», «Травелог Джона Мандевиля» и т.д. У Степановой, однако, эти пласты разбиты на фраг-

2 *Десятников Л.А.* Что я хотел выразить в «Зиме священной» (URL: https://www.philharmonia.spb.ru/compositions/about/5362/).

3 Там же.

4 *Невидимова М.* У Курентзиса за пазухой // Музыкальная жизнь. 2021. 12 июня (URL: https://muzlifemagazine.ru/u-kurentzisa-za-pazukhoy/).

менты, стихотворные и прозаические, которые постоянно чередуются, перебивают друг друга или входят друг с другом в резонанс. Порядок их следования и их графическое расположение друг по отношению к другу на странице вносят в книгу особый ритм, указывающий на связи и разрывы, усиливающий созвучия и контрасты между фрагментами текста. Одна из общих характеристик чужих историй и голосов у Степановой — то, что они пропущены через мельницу *перевода* на русский: с латыни, немецкого, датского, английского и китайского (до того переведенного на английский). Часть переводов предшествует тексту Степановой, другая, очевидно, делается ею самой; часть включается в ее текст (почти) дословно, другая становится объектом пересказа, третья еще раз *переводится*, то есть трансформируется в собственный язык, который иногда близко сливается со своим источником-переводом, но чаще удаляется от него. Единственный *русский* чужой голос в книге, имеющий структурообразующее значение, это голос Екатерины II, говорящей на *неродном* языке, то есть *переводящей* на неродной язык свои чувства к возлюбленному.

Цитатность — одно из постоянных свойств поэзии Степановой, однако в этой книге у нее есть особенная функция. В «Священной зиме» обращение к чужим историям и «чужим словам», которые в финале книги «тают, как рафинад» за щекой автора (с. 49)[5], один из способов указать на утрату родного пространства, социального и личного, с которым соотнесен собственный язык. Связанность пространства и языка (и их утраты) оказывается центральной темой линии Овидия в первом разделе книги, о чем пойдет речь чуть ниже.

Зимой 2020–2021 года ситуация утраты привычного пространства-мира-языка связана с пандемией коронавируса, но это лишь точка, из которой в «Священной зиме» разговор об утрате начинается и от которой он удаляется с каждой страницей. Специфичность первоначальной ситуации утраты описывается как внезапный и всепоглощающий стазис:

> И в зимнем воздухе дубинки полицейских,
> И небо желтое, подпертое столбами пара,
> И люди в шубах шапках автозаках,
> И люди, находящиеся по месту жительства
> С полупрозрачными домашними растениями,
> С неговорящими домашними животными,
> С вещами теплыми, с напитками холодными
> Мы, переложенные снегом для сохранности,
> Как папиросною бумагою картинки,
> Вдруг стали стоп.
>
> (с. 8)

Этот стазис есть форма смерти, попадание в иное, чужое и чуждое, пространство, по-разному называемое на страницах книги: «шкаф» или «гроб» (с. 10), «ледяной дворец без крыши и стен» (с. 14), «другое место» (с. 21) или «замерзшее озеро» на дне дантовского ада (с. 48).

Утрата своего пространства и языка — это перемещение в мир зимы и холода. Именно такой она предстает в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта»

---

5 Здесь и далее номера страниц указываются в скобках в тексте по изданию: *Степанова М.* Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021.

Овидия. Хроника утраты наиболее полно рассказывается в «Священной зиме» его голосом, а точнее *с его голоса*, который автор перелагает и с которым (как и с другими голосами книги) взаимодействует: трансформация чужого голоса в текстах Степановой, отдаляющая его от оригинала и приближающая к современности, требует авторского дистанцирования (часто с помощью иронии) по отношению к самому этому голосу.

2

Первый фрагмент Овидия в «Священной зиме» — это воспоминание о сборах и пути в изгнание. Первый знак грядущего перемещения — «во мне закоченела душа, / Словно знала, чему ей теперь учиться». Учиться душе предстоит жизни в пространстве «зимы», однако одновременно с этим предчувствием Овидий у Степановой свидетельствует о стремлении погрузиться в стихию письма: «Хлещет в ноздри волна, а я знай пишу, / Поглядим, кто раньше устанет, буря ли, жалоба» (с. 9). Письмо тут еще не знает о своей связанности с утраченным пространством, о своей зависимости от него.

Во втором фрагменте Овидий, оглядываясь назад, называет момент вынесения приговора моментом своей смерти («я умер, едва приговор огласили»), и эта констатация теперь уже определенно соотнесена с осознанием своей безъязыкости: «Я здесь чужак, варвар, языка не носитель»; «Некому меня понимать» (с. 11). На этом фоне третий фрагмент вновь обращается к теме письма. Сама его возможность обусловлена надеждой на возвращение поэтической речи в родное (автору и речи) пространство: «Туда, где и мест несчастливых нет, / Где что ни площадь — та в уме зацелована». В это пространство Овидий шлет свои рукописи, которым хотел бы уподобиться сам: «<…> чтобы попасть в руки читателю, / Я и сам бы свернулся в трубочку, сам бы на почту себя отнес» (с. 12).

Начало четвертого фрагмента — еще одно воспоминание о пути в изгнание. Овидий иронизирует над своей воображаемой сделкой с «холодом» — мыслью о прекращении письма в обмен на смягчение суровости нового пространства: «Холод мне: все пишешь, дурачок? / Ну, пиши, пиши. А я давай торговаться: / Если я уйду из литературы, ты от меня уйдешь?» (с. 16) Овидий как будто еще не понимает, что холод маркирует пространство, в котором его отношения с языком будут разрушаться не его волей, не его решением об «уходе из литературы». Но уже конец этого фрагмента свидетельствует о новом зрении, открывающемся автору после утраты (изгнания): мир холода чужой для всех, кто в нем оказался, а он, Овидий, человек одной с ними судьбы:

> Теперь-то ясно: я сослан не в чужие края,
> А во время года, меня в него засунули,
> Как в рукав одной из здешних вонючих шуб,
> И кого ни увижу, все такие же ссыльные,
> Каждый в зиме, как в сыром мешке.
>
> (с. 16)

Допущение, что все вокруг него «такие же ссыльные», меняет перспективу, в которой Овидий видит себя. Между этим и следующим, пятым фрагментом

Овидия — подобно заставке, маркирующей эту перемену, — Степанова помещает фрагмент из травелога Джона Мандевиля, путешественника XIV века, приведенный в 1710 году в эссе Джозефа Аддисона в «Зрителе»[6]. Мандевиль рассказывает о том, как путешественники, оказавшиеся на Новой Земле[7], внезапно обнаруживают, что плохо слышат друг друга. Мандевиль объясняет, что «произнесенные слова просто застывали в ледяном воздухе, не успевая достигнуть ушей того, к кому были обращены». Когда стало еще холоднее, говорит Мандевиль, «вся наша команда разом онемела, или скорее оглохла»; хотя никто из путешественников «не утратил способностей к речи», ее звуки, достигнув воздуха, «тотчас же цепенели и пропадали» (с. 17).

Следующий за этой заставкой пятый фрагмент Овидия констатирует отделение себя, «ссыльного», от своего прежнего пространства и языка, от тех, кто «в Городе». Это отделение фиксируется двумя способами: он признает, что писать стихи он «разучился» (то есть отлучился от языка), и он упрекает тех, кто остался в Риме, в забвении его, Овидия, судьбы. Основания для этого упрека неясны, но он риторически необходим: Овидий «ничего не забыл» из своей прежней жизни, но видит себя окончательно изъятым из родного пространства. Выражение горечи, на которое он способен, идиосинкразично его новому пространству, пространству замерзших слов из травелога Мандевиля: «И хочется плеваться мерзлыми ямбами / Тупыми, как наконечники здешних стрел» (с. 17).

Последующие пять фрагментов Овидия — это медитации, в разных ракурсах представляющие ситуацию человека после утраты родного пространства и языка. Воображая собственную смерть, Овидий рассказывает о ней как о смерти на чужом языке («своем» для тех, кто будет его хоронить, но не для него самого). Такая смерть видится логическим завершением его истории утраты: «Греческий тут ломаный, как сушка в кармане, / Латыни вовсе нет, и хорошо, что нет, / На своем скажут “отмучился дед”, и поминай как звали» (с. 18). Мысли о судьбе собственных книжек кажутся «стыдными», лишенными смысла («Вон пошли из моей головы, погорельцы», с. 20). Они отделены от него самим языком, который невозможен в его новом пространстве: «А я ваш язык давно держу за зубами» (с. 20); «Где было речь — теперь вык и мык и як» (с. 24). Лишь в одиннадцатом фрагменте, завершающем первый раздел «Священной зимы», лирическая медитация приводит Овидия в точку восстановления исконных и разрушения насильственных связей. Предшествует этому фрагменту переложение английского перевода стихотворения Ду Фу, китайского поэта VIII века[8] («У нас есть дар. Кое-кто нас зовет…», с. 15): голос другого поэта опосредует возвращение Овидия-поэта в книгу Степановой. В точке послесмертия, в ожидании переправы через Лету, говорит Овидий, «мы будем стоять в очередь на посадку / Сообразно материнскому языку, / Тому, на котором во сне материшься». И добавляет о тех, с кем делит простран-

6 См. текст Аддисона, например, здесь: URL: https://www.ourcivilisation.com/smartboard/shop/fowlerjh/chap5.htm.

7 Географический и символический смысл этого названия кажутся равно важными для Степановой. Ее Овидий называет «новой землей» место своего изгнания (с. 31).

8 Как указывает Степанова в конце своей книги, она пользовалась переводами классической китайской поэзии на английский, сделанными Кеннетом Рексротом. См. перевод этого стихотворения в: *Rexroth K.* One Hundred Poems from the Chinese. New York: New Directions, 1971. P. 15.

ство в изгнании, то есть в момент письма: «А эти длинною вереницей в другой рукав, / Не оглядываясь на меня, не смешиваясь» (с. 26). Из пространства холода и общей судьбы со всеми «ссыльными» Овидий мечтает о возвращении в свою отдельную судьбу поэта и в (материнское) лоно своего языка.

Во втором разделе «Священной зимы» утрата как тема расширяет свои границы, и о ней рассказывает множество голосов. Если эпиграф из «Приключений барона Мюнхгаузена» к первой части («Я выехал в Россию верхом на коне. Дело было зимою. Шел снег», с. 6) соотносится с центральным для нее мотивом стазиса, попадания в пространство «зимы», то эпиграф ко второй части выводит на первый план мотив сопротивления утрате, нарушения стазиса: «Волк въедался в мою лошадь все глубже и глубже. Передняя ее часть от ужаса и боли продолжала скакать вперед» (с. 28). Утраты, о которых говорят разные голоса во втором разделе, это утраты своего естества, условий существования или возлюбленных; это утраты, ответом на которые часто оказывается (неосуществимая) мечта о восстановлении утраченного. Так, транспозиция мифологической Ио у Степановой — это живущая в человеческом облике в современных реалиях героиня, которую одолевает память о другом, утраченном состоянии, когда волей Зевса она была превращена в корову, и именно эту свою ипостась она мыслит как утрату, в эту точку судьбы жаждет возвратиться:

> Чешется кровь под кожей, наружу хочет.
> Тесно и тут, небо низко, поля мало,
> Хочется бежать, куда, сама не знаю,
> Запрокинув голову, движениями крупа
> Разгоняя мушиное щекотание крови,
> Сильными ногами пожирая километры,
> Без памяти, без устали, без остановки,
> На вольной воле размыкивая песню про иву,
> Без музыки, без слов, просто ау и ио.
>
> (с. 43)

В начальной части второго раздела Степанова помещает еще три фрагмента Овидия, в которых его речь все более становится голосом поэта вообще. Каждый из этих трех фрагментов говорит о повторяющихся элементах судьбы поэта. В первом из них этот элемент судьбы — покаяние перед властью в «ошибке», суть которой неясна, а последствия катастрофичны:

> Я совершил оплошность, ошибку, по ошибке
> Я оплошность совершил, какую не знаю,
> Только догадываться могу, что ту же,
> Что и этот вот, и этот, и этот —
> Я не буду их называть по имени,
> Это было бы непростительной оплошностью
> Даже в моей непрошеной непрощенной
> Новой земле.
>
> (с. 30–31)

Во втором фрагменте повторяющийся элемент судьбы поэта — постоянство возвращения к творчеству как единственному, что может быть отвоевано личным усилием, вне и помимо вопроса об общественном или властном признании:

А что делать еще, когда ничего не поделаешь?
Мы поем как потеем, такое устройство.
Каторжники поют, дальнобойщики поют, грузчики,
Швея за машинкой что-то бубнит себе под нос,
Ну и я тоже; сам себе пою, сам себя читаю,
Иногда думаю: ай да сукин сын! Или: сегодня я гений.
(с. 31)

Суждения самооценки (ремарки Пушкина и Блока в последней строке) иронически остраняются, но остаются куда менее эфемерными, чем предположения, будто «сам кесарь, перед тем как отойти ко сну, / Спрашивает референта, есть ли новости от Назона / И что он там пишет в своем воронеже» (с. 31).

Наконец, в третьем фрагменте повторяющийся элемент судьбы — вписывание себя в рамки социальной миссии (в том числе, имперского цивилизаторства) и сопутствующее этому отрицание собственной утраты (например, изгнанничества):

Можно хоть «Героиды» переперeть на сарматский
И унавозить местное черствоземье
Ряженкой культурной экспансии:
Дескать, где я — там и Рим, а снег — чисто мрамор,
И вообще моя родина — греческие трагики.
(с. 32)

Как бы реализуя предложение «“Героиды” переперeть на сарматский», или рассказать «истории исторических женщин, / Грубо брошенных богами или героями» (с. 32), за этим фрагментом Овидия начинается цикл переложенных на новый язык[9] историй героинь античной мифологии, каждая из которых рассказывает о своей утрате: Дидоны, Ариадны, Омфалы, Пенелопы, Антиопы и Ио[10].

Следующее за «мифологическим циклом» переложение английского перевода стихотворения Ду Фу как будто возвращает в книгу Степановой голос Овидия в новой транспозиции:

Буря, вой, толпа призраков незнакомых.
С сердцем разбитым, старый, один, пою
Сам для себя. Виснет рваный туман
В сумерках. Снег мельтешит,
Ветер крутится. Стакан вина
Допит. Бутылка пустая.
Огонь заглох в очаге.
Кто говорит — говорит шепотом.
Думаю о том, что ни к чему эти буквы[11].
(с. 44)

---

9 Этот язык и способ транспозиции мифов в этих фрагментах напоминают более ранний цикл Степановой «Четыре оперы», что может быть предметом отдельного разговора.

10 Лишь три из этих героинь в действительности включены в «Героиды» Овидия: Дидона, Ариадна и Пенелопа. История Ио включена Овидием в первую книгу «Метаморфоз».

11 См. английский текст в: *Rexroth K.* One Hundred Poems from the Chinese. P. 6.

Наконец, своеобразной кодой к историям утрат, рассказанным разными голосами, оказывается стихотворение «Ночью непонятные какие», сбивчивая женская речь из потустороннего мира, смеси лагерного барака и мифологического Аида, который говорящая полагает «раем». Утрата здесь — это прежде всего утрата памяти о бывшем, а запретной мечтой оказывается возвращение «за речку», то есть в жизнь: причина этой устремленности назад уже непонятна самой говорящей, но она неизбывна.

3

«Дело всегда оборачивается зимою, / Все дороги утыкаются прямо в нее» (с. 47) — так начинается предпоследнее стихотворение книги, которое возвращает читателя от частных историй и голосов к смыслу «священной зимы» как метафоры и как опыта. Идиоматика начальной фразы («дело оборачивается/обернулось тем-то») предполагает, что нам известно, что предшествует этому обороту событий. Но об этом ничего не сказано, этот пробел оставлен нам для заполнения. Метафора «дороги, утыкающейся в зиму», далее иллюстрируется двумя историями. Первая из них — спуск Данте в девятый круг ада, туда, «где все замерзает» (с. 47). Степанова начинает ее рассказывать, но прерывает на середине другим рассказом, начало которого было в первом разделе книги («Хочешь знать, как выстроить дом из снега…», с. 14–15). Это переложение истории андерсеновского Кая, подпавшего под власть Снежной Королевы. Теперь мы застаем его в ее чертогах:

> Она дала ему щедрые обещания,
> Некоторое количество ледяных,
> Синей зеленью отливающих букв,
> Пригоршню замерзших голосов,
> Сколько-то плоских историй.
> Если ты из них сложишь
> Что-нибудь хоть сколько-нибудь длительное,
> Что-то иммунное к течению времени,
> К низким температурам
> И заразе, гуляющей в восточном ветре,
> То:
> Будешь сам себе господин,
> Весь свет будет твой,
> Тебя понесут на руках, да не преткнешься о камень ногою твоею.
> И я еще раз тебя поцелую.
> Пару норвежских коньков подарю впридачу.
> Главное, чтобы получилось складно.
>
> (с. 47–48)

У Андерсена этот эпизод выглядит так:

> Посреди самой большой, пустынной снежной залы находилось замерзшее озеро. Лед треснул на нем на тысячи кусков, ровных и правильных, один, как другой, на диво. <…> Кай возился с плоскими остроконечными льдинами, укладывая их на всевозможные лады. <…> Он складывал из льдин и целые слова, но никак не мог

> сложить того, что ему особенно хотелось, слова «вечность». Снежная королева сказала ему: «Если ты сложишь это слово, ты будешь сам себе господином, и я подарю тебе весь свет и пару новых коньков». Но он никак не мог его сложить[12].

У Степановой в речь Снежной Королевы вплетены слова дьявола, которыми тот искушал Христа («и на руках понесут тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею», Лука 4:11), и это позволяет сблизить сказочный сюжет с притчей. Кай в этой притче — человек, поддавшийся действию злой силы и попавший из мира людей в дьявольский мир, «пятое время года — / Зиму, у которой нет ни стен, ни крыши, / Ни умопостигаемого предела» (с. 47). Забыв о своем мире, то есть не помня о его утрате, Кай следует предписанию Снежной Королевы и хочет сложить изо льда — «ледяных букв», «замерзших голосов» и «плоских историй» — что-то «иммунное к течению времени». В контексте книги Степановой — это занятие тщетное, ибо только оттаяв, слова обретают жизнь.

Степанова не рассказывает историю дальше. С одной стороны, читатель, конечно, должен ее помнить: Кая спасает отыскавшая его Герда, чьи горячие слезы растопляют его сердце. С другой стороны, для стихотворения Степановой это продолжение второстепенно, поскольку история Кая намеренно сближается, хотя и не сливается, с судьбой тех, кого видит Данте в девятом круге ада. Теперь Степанова возвращается к этой истории, а также и к своей, начатой на первых страницах книги и продолженной в ряде стихотворений:

> В самой нижней точке низкого человечьего горя
> Итальянец видит замерзшее озеро[13]
> И тех, кто вмерзли в него как рыбы:
> В чешуе из ледяных слез,
> С глазами, отрастившими острые иглы,
> С речью, какую не разгрызть и не отогреть.
> Это предатели, те, которым нет прощенья.
>
> Кого мы предали так,
> Что нам нет прощенья?
>
> Нет ни стен, ни крыши,
> Только северное сиянье
> И некоторое количество общих историй,
> Открывающихся вовне, как дверцы.
>
> (с. 48)

Кода стихотворения, начинающаяся с вопроса «Кого мы предали так, / Что нам нет прощенья?», разворачивает камеру и направляет ее на говорящего, того, кто пишет из своей ситуации утраты, стазиса, «зимы». При этом читатель-современник, проживающий свою «зиму», понимает, что и он включен в это «мы» и что этот вопрос в том числе к нему или даже это его собственный вопрос к себе. Заданный вопрос указывает на возможность самого худшего:

---

12 *Андерсен Г.Х.* Собрание сочинений: В 4 т. 2-е изд. СПб., 1899. Т. 1. С. 252.

13 Не названное Степановой, но имеющееся у Андерсена «замерзшее озеро» в чертогах Снежной Королевы и «замерзшее озеро» дантовского ада дополнительно сближают обе истории.

что «зима», в которой «мы» оказались, необратима, что прощения и освобождения не будет. «Мы», подобно Каю в чертогах Снежной Королевы, освещены лишь холодным светом северного сияния, а еще — объединены «некоторым количеством общих историй», которые могут быть рассказаны (или показаны) миру за пределами «зимы», примерно так, как обитатели дантовского ада рассказывают путешественнику свои и чужие истории.

«Зачем ты в нас глядишь, как в зеркала?»[14] — спрашивает у Данте один из таких обитателей. Степанова глядит во множество зеркал в своей книге, потому что «священная зима» — это место встречи всех прошлых и будущих опытов утрат, пространство вне времени (когда «время на месте стоит», с. 19). Та «священная зима», которую Степанова обозначает датами «20/21», видит свои отражения в иных «священных зимах» и сама вбирает их опыт. Есть даже удивительное сходство между виной («предательством») в этом стихотворении и «ошибкой-оплошностью», о которой говорит Овидий во фрагменте из начала второй части (см. цитату выше): ни та, ни другая не называется. Овидий про свою ошибку говорит двояко: «какую не скажу» и «какую не знаю». Эти два утверждения очевидно друг другу противоречат, но противоречие смягчается формулой «какую не знаю, / Только догадываться могу» (с. 30). Голос в стихотворении «Дело всегда оборачивается зимою...» тоже предпочитает «не говорить» или «не знать», но «догадываться» о том, «кого мы предали» и что именно привело к «зиме».

Однако «священная зима», вынесенная в название книги, конечно, мыслится и как момент очистительной жертвы, за которой должно наступить что-то другое, возможно, даже возвращение в родное пространство, «домой». Книга завершается переложением английского перевода стихотворения Лю Чанцина, современника Ду Фу:

Вечер. Не видно в сумерках синих гор.
Под зимними звездами
Весь в снегу стоит наш домик маленький.
Слышу, как лают собаки
У деревенских ворот.
Через ветер и снег
Кто-то идет домой[15].

К этому стихотворению Степанова дописывает свою коду: «За щекой / Слова чужие тают, как рафинад»[16] (с. 49). Чужие слова заполняют вакуум, оставленный утратой своего пространства и языка, и, растворившись за щекой, становятся своими или, как сказано у Десятникова, частью «слухового опыта» и «судьбы» автора.

---

14 *Данте Алигьери*. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского; издание подготовил И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука (Серия «Литературные памятники»), 1967. С. 143 (песнь 32, стих 54).

15 См. английский текст в: *Rexroth K.* One Hundred More Poems from the Chinese. New York: New Directions, 1970. P. 68.

16 Этот финал перекликается с финалом давнего стихотворения Степановой из сборника «Счастье» (2003), «И в глазах темно, и во рту сухо...»: «И с горы спускаюсь: за щекою / Новые буквы». Нельзя не заметить, сколь велика дистанция между одним и другим в том, как они представляют творчество: в первом буквы (слова) рождаются внутри автора, во втором — они приходят извне и становятся своими.

Марк Липовецкий

Конец без конца

(анализ одного стихотворения)[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_61

Mark Lipovetsky

The End without an Ending (Close Reading of a Poem)

Марк Липовецкий
Колумбийский университет (Нью-Йорк), профессор; доктор филологических наук
ml4360@columbia.edu.

Mark Lipovetsky
Dr. habil.; Professor, Columbia University, New York
ml4360@columbia.edu.

Как-нибудь так: вместо того, чтобы выйти из шкафа,
Люди ходят в шкафу — и оказываются в другом месте.
Или они только заглянули в шкаф
И слышат, как за спиной проворачивается ключ,
И вот они уже в другом месте,
Под носами тапок утренний снег.

Или так: они никогда не знали, что это шкаф, пока
Дверца не захлопнулась, медленно рассвело
И стало ясно, что вот, мы в другом месте
И над нами сыплется нафталин.
На городских площадях, на улицах города
Пусто так, словно война, словно революция,
Словно эпидемия, словно финал чемпионата мира —
И над ними идет утренний снег.

Нынче видно все, и что все одновременно:
В каждой квартире горит свет, одновременно
Каждый в своем шкафу садится за стол, поливает плющ,
Встает, садится, ложится, не гасит свет,
Сияет в окне ослепительно сонной лампой,
Как девушки в витринах красных кварталов,
Перед которыми нет никого, улицы пустые,
И над ними сыплется нафталин.

Одинаковые, обрюзгшие, тяжкие как животы,
В воздухе стояли воздушные шары:
Воздушные шкафы на невидимых нитках,
В каждом никого не веселящий газ.
В темной воде, состоящей из льда и воды,
Возвышались этажи фосфоресцирующих рыб.

---

1 Настоящая статья представляет собой расширенный вариант главы из книги: *Kahn A.* and *Lipovetsky M.* «All the World on a Page»: A Critical Anthology of Russian Modernism. Princeton: Princeton University Press, 2025.

В зимнем небе, состоящем из неба и снега,
Светились окна многоквартирных домов,
Пустые, товарами полные магазины,
Рестораны со стульями, прислоненными к столам,
Учрежденья с прошлогодними календарями,
Забытыми на странице с мартовской девушкой.
И над ними шел утренний свет.

Иногда на лед выходили фавны
Опушенные смуглой шерсткой,
На тонких копытцах,
Стесняющиеся
Лишний раз
отпечаток раздвоенный ставить на белое.

(с. 21–22)[2]

Написанная во время пандемии книга стихов[3] Марии Степановой «Священная зима 20/21» приобрела новый объем и непредвиденную проницательность в виду последующих известных событий, вплоть до самого последнего времени. Сегодня эти стихи читаются как предвестники той лавины катастроф национального и глобального значения, о которой не нужно напоминать современному читателю. Так, Овидий — центральный герой книги, произносит горькие монологи из своего ледяного изгнания, что, разумеется, сегодня читается как рефлексия на новую волну эмиграции. Однако эти стихи были написаны зимой 2020–2021 года, когда тема эмиграции еще не приобрела тот резонанс, который возникнет позже.

Дело даже не в отдельных мотивах. Рискну утверждать, что «Священная зима» потому и священна, что в ней Степанова, движимая эрудированной интуицией (а это, конечно, очень эрудированная книга), уловила и зафиксировала момент, который, за неимением лучшего термина, можно назвать апокалипсисом. Или же концом эпохи, изменившим течение времени, а точнее, нарушившим — или даже остановившим — его (прежний) ход.

Апокалипсис в «Священной зиме» обладает особой топологией. Он не тотален, а локален. Но эта локальность обнаруживается *везде*. Все стихи книги в той или иной мере исследуют одновременное протекание жизни и смерти: смерти на одном уровне — и жизни, даже творчества, на другом. Эти состояния отрицают друг друга и, тем не менее, сосуществуют. Так сказать, в рассеянном режиме. Степанова писала в частном мейле: «Меня поразила этой зимой [2020–2021] неразделимость времени-пространства политической зимы в нашей общей ситуации, и то, что пандемия переживалась как remove (в том числе и в пространственном смысле), стало выглядеть как естественное продолжение

2 Здесь и далее номера страниц указываются в скобках в тексте по изданию: *Степанова М.* Священная зима 20/21. М.: Новое издательство, 2021.

3 Я называю «Священную зиму» книгой стихов, поскольку исхожу из представления о самостоятельной ценности включенных в нее стихотворений. И. Паперно и Л. Гольбурт определяют «Священную зиму» как поэму, поскольку обращают первостепенное внимание на общий лирический сюжет. Такая двойная номинация не является исключительной, напоминая в первую очередь о «Реквиеме» Ахматовой и «Поэме конца» Цветаевой.

тупика, в котором мы оказались. И то, что в этом смертном тупике еще можно писать книги и варить варенье, ничего не отменяет, просто раздваивает жизнь на первый и второй этаж, как в вертепе. На одном живем (и там возможны и чудеса, и тексты, и счастье понимания), на другом — известно, что на другом»[4].

Многоуровневая структура, состоящая из созвучных, но не пересекающихся миров и состояний, вообще свойственна книге Степановой. В ее первой части монологи Овидия оркестрируются, с одной стороны, сказочными мотивами (Лиса и Заяц, Спящая красавица, Щелкунчик, Снежная королева, барон Мюнхгаузен), а с другой — цитатами из любовных писем Екатерины II и стихов Ду Фу. То, что на одном этаже переживается как трагедия, на другом превращается в идиллию. У одних немота и ледяные слова, у других уютное «тут-то все и уснуло…» В одном стихотворении «как труп разъятый в пустыне лежатый». В соседнем — «не стоял, но лежал прекрасный человек».

Во второй части книги многоголосие резко сокращается: в сущности, остаются голоса Овидия и его «героид» — Омфалы, Пенелопы, Ио, Дидоны, Ариадны, амазонок… Хотя мотивы первой части, и особенно сказочные и мюнхгаузеновские, продолжают звучать довольно отчетливо. И все же сдвиг очевиден: в первой части — Овидий — один из героев, во второй он и его героиды занимают все пространство. Движение явно идет от внешнего к внутреннему.

Голоса героид столь же мифологичны, сколь и насыщены сегодняшними мотивами. Во всех монологах женщин так или иначе варьируется мотив утраты — возлюбленного, бога, себя — и эта утрата далеко не обязательно понимается трагически или меланхолически. Омфала тоскует по свободе от самой себя, по возможности менять форму и гендер. Пенелопа празднует одиночество, чувствуя себя богиней и всеми доступными ей силами отодвигая возвращение Одиссея: «Вышиваю и распускаю дорогу домой / Каждое утро мои прогнозы меняются» (с. 40). Все это сценарии «жизни после». Но чтобы не осталось сомнений в том, *после чего* происходит эта жизнь, Степанова завершает «Священную зиму» несколькими «эпилогами».

Эпилогом «сказок» становится стихотворение, в котором «Снежная королева» монтируется с «Божественной комедией» — «Дело всегда оборачивается зимою». Кай или Данте погружается в «пятое время года — / Зиму, у которой нет ни стен, ни крыши» (с. 47) — и обнаруживает себя на ледяном дне ада:

Ниже дна,
Ниже днища,
В самой нижней точке низкого человечьего горя
Итальянец видит замерзшее озеро
И тех, кто вмерзли в него как рыбы:
В чешуе из ледяных слез,
С глазами, отрастившими острые иглы,
С речью, какую не разгрызть и не отогреть.
Это предатели, те, которым нет прощенья.

Кого мы предали так,
Что нам нет прощенья?

(с. 48)

4 Частное письмо автору.

Но тут же, на дне ада, находится и обещанный Снежной королевой «ледяной дворец без крыши и стен»: «Нет ни стен, ни крыши, / Только северное сиянье / И некоторое количество общих историй, / Открывающихся вовне, как дверцы» (с. 48). Общие истории, направленные вовне, резко меняют картину — конец оказывается открытым.

Эпилогом «героид» становится стихотворение о лагерных любовницах, которые пребывают «в раю / в шестнадцатом бараке», что не мешает им ходить «на потустороннюю сторонку / Там, где пограничная речка / Где костер горит в тумане светит...» (с. 45).

А эпилог линии Овидия — или авторки? — последние стихи книги: «За щекой / Слова чужие тают, как рафинад» (с. 49).

Все эти «эпилоги» подчеркнуто двойственны: смерть в них сочетается с жизнью, завершение с продолжением. Сказки не хотят заканчиваться, даже когда у них самый ужасный, самый безнадежный конец.

* * *

Стихотворение «Как-нибудь так: вместо того, чтобы выйти из шкафа...», которое я хочу разобрать в этой статье, находится почти в самом центре книги, рядом с финалом первой части. В моем понимании, оно — центральное, потому что в нем с наибольшей символической полнотой реализовалось состояние атипичного апокалипсиса, началом которого оказалась пандемия ковида. Грубо говоря — оно обозначает рубеж (незаметный, на первый взгляд) между жизнью и послежизнью.

Мотив шкафа, важный для этого стихотворения, возникает в самом начале книги:

> Как мы оказались в этом шкафу?
> (Как я оказался в этом гробу?)
> (с. 10)

Семантика смерти, как видим, изначально связана со шкафом. Но шкаф в обсуждаемом стихотворении окружен еще двумя семантическими ореолами. Во-первых, это шкаф из детской книги «Лев, колдунья и платяной шкафа» К.С. Льюиса (из серии «Хроники Нарнии») — портал, ведущий в иные, интересные миры. А во-вторых, это англоязычный closet, участник таких примечательных идиом как *closeted gay* или *skeleton in the closet*. В этом контексте шкаф ничего не открывает и никуда не ведет — а только скрывает и замыкает. Конфликтность значений слова «шкаф» держит на себе лирический сюжет стихотворения. В чем смысл изоляции — пандемийной или политической — в переходе в иное измерение, иную реальность, или в медленном самоуничтожении, вживании в смерть?

Шесть строф неравной длины (6–8–8–13–6 строк), из которых состоит стихотворение Степановой, объединены многочисленными повторами. Повторы стягивают свободный стих воедино, придавая ему устойчивый ритм. В первой строфе — это повторы оборотов, варьирующих слова «шкаф» и «другое место»: «выйти из шкафа», «ходят в шкафу», «заглянули в шкаф»; «оказываются в другом месте», «уже в другом месте»; а также анафоры в строках 3—5. Те же повторяющиеся фразы звучат и во второй строфе: «никогда не знали, что это

шкаф», «вот мы в другом месте». Но здесь возникают и другие повторы: «На *городских* площадях, на улицах *города*»; «*словно* война, *словно* революция, / *Словно* эпидемия, *словно* финал чемпионата мира». В третьей строфе повторяются слова «всё», «одновременно» и «каждый», здесь же на первый план выходит почти навязчивый мотив света: «В каждой квартире *горит свет* <…> Встает, садится, ложится, *не гасит свет*, <…> *Сияет* в окне *ослепительно* сонной *лампой*». В четвертой строфе бросается в глаза ритмообразующая анафора: «В воздухе… В каждом… В темной воде… Возвышались… В зимнем небе». Но здесь же почти тавтологично повторяется мотив «элементов», образующих пустоту: «В *воздухе* стояли *воздушные* шары, / *Воздушные* шкафы на невидимых нитках»; «В темной *воде*, состоящей из льда и *воды*»; «В зимнем *небе*, состоящем из *неба* и снега» (обратим также внимание на синтаксический параллелизм, соединяющий эти строчки).

Наконец, через все стихотворение проходит мотив снега, превращающегося в нафталин — причем иногда строчки буквально повторяют или синтаксически имитируют друг друга: «Под носами тапок утренний снег», «И над ними сыплется нафталин», «И над ними идет утренний снег», «И над ними сыплется нафталин», «И над ними шел утренний снег». Этот мотив достигает кульминации в последней строфе, где снег/нафталин превращается в лед, и на него выходят фавны.

Ритм повторений настолько устойчив, что создает эффект монотонности. Одни и те же фразы, возникая в новых контекстах, звучат как заевшая пластинка. Они сами себя стирают, оставляя пустоту. Снег или нафталин и становятся эквивалентами этой неуклонно наступающей пустоты.

Первая строфа своим «микросюжетом» напоминает миниатюру Даниила Хармса «Сундук» (1937) из цикла «Случаи». Написанная в разгар государственного террора эта новелла описывает «побег» безымянного персонажа — «человека с тонкой шеей», который «забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться». Агония усугубляется тем, что в сундуке «ужасно пахнет нафталином» — мотив, возникающий и у Степановой. Однако процесс умирания неожиданно прерывается, и герой обнаруживает себя вне сундука: «Человек с тонкой шеей поднялся с пола и посмотрел кругом. Сундука нигде не было. На стульях и на кровати лежали вещи, вынутые из сундука, а сундука нигде не было». Завершается новелла фразой: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом»[5]. Степанова заимствует у Хармса мотив изоляции — граничащей со смертью — как портала в другую жизнь, другую реальность. Но у нее, как и у Хармса, «другое место», в котором оказываются люди, неотличимо от посмертного квазибытия. Победа жизни над смертью «неизвестным способом» в равной мере может быть понята как победа смерти над жизнью. Однако в отличие от Хармса, у Степановой переход в неопределенное состояние между жизнью и смертью переживает не отдельный персонаж, а все общество в целом.

Вторая строфа представляет собой вариацию на тему микросюжета первой — не случайно она начинается словами «Или так: …» Главное отличие между двумя сценариями состоит в том, что в первой строфе «вместо того, чтобы выйти из шкафа, / Люди ходят в шкафу», а во второй — «они никогда

5 И. Паперно напоминает, что сундук или шкаф у Хармса часто выступают в качестве метафоры искусства. См. ее статью в настоящем блоке.

не знали, что это шкаф, пока дверца не захлопнулась». Взгляд извне («они») заменяется здесь на взгляд изнутри («мы»). Изоляция может быть осознанной и неосознанной, но результат остается тем же — «мы в другом месте, / И над нами сыплется нафталин». «Другое место» будто бы конкретизируется — это город, опустошенный некой катастрофой: «Словно война, словно революция, / Словно эпидемия, словно финал чемпионата мира...» (с. 21). Несмотря на то что стихотворение написано примерно в 2020-м или 2021-м, призрак войны, как видим, уже витает над сюрреалистической картиной общества, пораженного эпидемией смертельного вируса. Речь идет о состоянии символической смерти («пусто так...») — которое нередко является причиной вполне реальных смертей. Это состояние иногда кратковременно (как чемпионат, затмевающий все, что составляет нормальный ход жизни), иногда длится годами (как война), иногда определяет целые эпохи (как революция).

Третья строфа напоминает «отъезд» камеры: взгляд изнутри («мы») опять сменяется на взгляд извне («они»), но уже в более обобщенном виде — на первом плане здесь «все одновременно», «каждая квартира», «каждый в своем шкафу». Однако почему здесь так настойчиво звучит мотив света, и почему возникает сопоставление с «девушками в витринах красных кварталов»? Вероятно, потому, что, казалось бы, нормальная жизнь — «садится за стол, поливает плющ, / Встает, садится, ложится и не гасит свет» (с. 22) — но протекающая «в шкафу», то есть в изоляции, оказывается лишь имитацией жизни, подобной тому, как девушки в квартале красных фонарей разыгрывают некую «норму», находясь за витриной. Свет, исходящий от изолированных сегментов жизни, замещает свет красных фонарей — у Степановой остаются только «красные кварталы».

В четвертой строфе камера «отъезжает» еще дальше, так что люди исчезают из вида, и остается только новая архитектура мира. Степанова строит этот мир из параллелизмов, разворачивающихся и вверх, и вниз. С одной стороны, «воздушные шкафы» сравниваются с воздушными шарами: «В воздухе стояли воздушные шары: / Воздушные шкафы на невидимых нитках» (с. 22). С другой — окна многоквартирных домов синтаксически и визуально уподобляются «этажам фосфоресцирующих рыб», висящих в «темной воде». При этом и небо, и вода буквально распадаются на «элементы» — «вода, состоящая из льда и воды» и «небо, состоящее из неба и снега»:

> В темной воде, состоящей из льда и воды,
> Возвышались этажи фосфоресцирующих рыб.
> В зимнем небе, состоящем из неба и снега,
> Светились окна многоквартирных домов...
> (с. 22)

Это уподобление светлого неба темной воде по-новому материализует мотив зависания изолированного бытия между жизнью и смертью — «верх» и «низ» оказываются взаимоподобны и отражают друг друга. Неразличимость жизни и смерти подчеркивается исчезновением людей из мирных интерьеров — магазинов, ресторанов, учреждений... Но почему же в этой строфе уже звучавшая ранее строка «И над ними идет утренний снег» (с. 21) заменяется на «И над ними шел утренний свет» (с. 22)? Чем объясняется этот сдвиг?

* * *

Возможно, таким образом Степанова подчеркивает диалог своего стихотворения с «Эклогой 4-й (зимней)» (1980) Иосифа Бродского? Ведь в первой же строфе этого, довольно длинного стихотворения Бродский называет снег «сухой, сгущенной формой света»[6]. Особенно отчетливо перекликаются со стихотворением Степановой такие строки Бродского:

— мир, не слыхавший о лондонах и парижах,
мир, где рассеянный свет — генератор будней,
где в итоге вздрагиваешь, обнаружив,
что и тут кто-то прошел на лыжах.
(с. 119)

В «Эклоге» также присутствует и мотив изоляции, и сопряженность света с буднями, и следы на снегу как единственное, что нарушает оледенение. У Бродского, однако, зимний пейзаж пробуждает мысли о времени: «Время есть холод» (с. 119), «время, упавшее сильно ниже / нуля» (с. 120), «Время глядится в зеркал, как певица» (с. 120), «чем больше времени, тем холоднее» (с. 121). И наконец, даже побеждающая все пустота понимается Бродским как избыток времени:

Вас убивает на внеземной орбите
отнюдь не отсутствие кислорода,
но избыток Времени в чистом, то есть
без примеси вашей жизни, виде.
(с. 122)

У Степановой, наоборот, время, даже в виде простейших координат, отсутствует полностью: его вытесняет пространство. Собственно, и это было предсказано Бродским: «В разговорах о смерти место / играет всю большую роль, чем время» (с. 123). Исчезновение времени в стихотворении Степановой адекватно выпадению изолированного мира из истории — его исторической смерти.

Собственно, именно потерю связи с историей Степанова и понимает как перемещение общества в состояние неразличимости между жизнью и смертью. Проще говоря, как *тихий*, почти незаметный апокалипсис. Действительно, «не взрыв, но всхлип»[7].

Контрастность стихотворения Степановой «Эклоге 4-й» Бродского нигде не видна так отчетливо, как в последней строфе. И у Бродского в финале появляется лед, однако его лирический герой, надев коньки, расписывает лед своими следами:

...И голос Музы
Звучит как сдержанный, частный голос.

Так родится эклога. Взамен светила
загорается лампа: кириллица, грешным делом,

6 *Бродский И.* Урания. Ann Arbor: Ardis, 1987. С. 118. Далее страницы указываются по этому изданию.

7 Цитата из «Полых людей» Т.С. Элиота. Перевод А. Сергеева.

разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось ли,
знает больше, чем та сивилла,
о грядущем. О том, как чернеть на белом,
покуда белое есть, и после.

(с. 123)

Финал стихотворения Степановой описывает схожую ситуацию. На лед, покрывший мир, который застыл в своей изоляции, выходят фавны — спутники Диониса, бога поэзии. Казалось бы, как и у Бродского, очищение мира холодом и одиночеством приведет к возрождению поэзии; заснеженный мир превратится в лист бумаги, готовый принять новое слово. Но нет — у Степановой на возрождение слова надежды не остается: фавны стесняются «лишний раз / отпечаток раздвоенный ставить на белое» (с. 22). Произошедший апокалипсис необратим.

Эта деталь говорит о том, что апокалипсис, о котором пишет Степанова, не похож на все иные концы света. Переживание апокалипсиса всегда так или иначе связано с торжеством слова, и сам апокалипсис, как бы ужасен он ни был, всегда преодолевается словом — пророческим или свидетельским. Степанова, похоже, различила и зафиксировала очертания того, что Жак Деррида еще в 1982 году описывал как «катастрофу апокалипсиса»[8]. По Деррида, ожидание апокалипсиса всегда присутствует в культуре, представляя собой «трансцендентальное условие всех дискурсов, любого опыта, любого означения любого следа» (с. 87). Но апокалиптическое сознание и апокалиптический тон (о котором, собственно, Деррида и пишет) обязательно предполагают новое небо, новое слово, новое пришествие — новое начало. «Катастрофой апокалипсиса» был бы «апокалипсис без апокалипсиса, апокалипсис без ви́дения, без правды, без откровения, без пришествий, послание без сообщения и без адреса, без отправителя и без определенного получателя, без последнего суда и прочей эсхатологии… Это апокалипсис без апокалипсиса… завершение без конца, конец без конца» (с. 94–95).

Возможно, именно такой апокалипсис завершает эпоху постмодерна с его (кажущимся) триумфом деконструкции, разрушающей бинарные оппозиции и открывающей миллионы вариаций между их полюсами? С одной стороны, доводя процесс деконструкции до логического конца, а с другой — являя зло в его архаической несомненности, этот апокалипсис нагружает литературный текст незапланированными значениями, которые еще вчера казались несовместимыми с современным — то есть постмодернистским — текстом.

Каков масштаб этого апокалипсиса?

Г. Витте[9] упрекает книгу Степановой в параллелизмах между Римской империей и современной Россией, а также в евроцентризме ее культурных ассоциаций. Мысль о том, что любые обращения к римской традиции свидетельствуют о непременной зараженности поэта и поэзии имперским вирусом,

8 *Derrida J.* Of an Apocalyptic Tone Recently Adopted in Philosophy / Trans. by John P. Leavey Jr. // Semeia. 1982. № 23. P. 63–97. P. 95. Далее работа Деррида цитируется по этому изданию с указанием страницы в скобках.

9 *Witte G.* Ovid hat Covid. Überlegungen zum jüngst erschienenen «Winterpoem 20/21» der russischen Dichterin Maria Stepanova// literaturkritik.de. 2023. № 7 (URL: https://literaturkritik.de/stepanova-winterpoem-2021-ovid-hat-covid,29785.html).

настолько безгранична в своей применимости, что от нее не убережется даже самый благонамеренный автор. Что же касается упрека в евроцентризме, то он явно несправедлив по отношению к «Священной зиме», поскольку Ду Фу играет в ней не меньшую роль, чем Овидий. Впрочем, и в случае китайского классика найдется полный набор «имперских» сценариев: от близости к императору до добровольного (на сей раз) изгнания. Как и Овидий, Ду Фу в своих стихах и в своей биографии переживает разрыв с имперской традицией. Этот аспект для Степановой явно важнее, чем лояльность империи. Тогда как само присутствие империи в *сознании* поэта очевидно перевешивает место его или ее культурной и географической «прописки».

Но, может быть, степановский апокалипсис без апокалипсиса поглощает именно европоцентричную культуру, зараженную имперскими вирусами? Может быть, то, в чем Витте попрекает Степанову, является предметом ее поэтического анализа? Даже если описываемый апокалипсис происходит в мозгах определенного типа, невозможно не признать, что в ситуации длящейся катастрофы высказывания поэта, прозаика, публичного интеллектуала приобретают особый резонанс, вольно или невольно указывая на стратегии выживания, перерождения или смерти *данной* культуры.

«Священная зима» — именно такое высказывание. Отдельные стихи Степановой, вошедшие в «Священную зиму» и вся книга в целом представляют собой аллегорию, которая вышла за свои пределы. Задуманная как аллегория пандемии, книга превратилась в аллегорию мира, обрекшего себя на апокалипсис, вызванный изоляцией — от времени, от истории, а значит, и от жизни, слова, логоса.

Эндрю Кан, Стефани Сандлер

Дискурсы любви в «Священной зиме 20/21»

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_70

Andrew Kahn, Stephanie Sandler

Discourses of Love in *Sviashchennaia zima 20/21*

Эндрю Кан
PhD; Оксфордский университет, Великобритания, профессор русской литературы
andrew.kahn@seh.ox.ac.uk.

Стефани Сандлер
PhD; Гарвардский университет, США, профессор кафедры славянских языков и литератур
ssandler@fas.harvard.edu.

Andrew Kahn
PhD; University of Oxford, UK, Professor of Russian Literature
andrew.kahn@seh.ox.ac.uk.

Stephanie Sandler
PhD; Harvard University, USA, Professor at the Department of Slavic Languages & Literatures
ssandler@fas.harvard.edu.

В коротком эссе 2007 года Мария Степанова, руководствуясь знаменитыми словами Эмили Дикинсон о том, как узнать настоящее стихотворение, отделяет любовную лирику от всех прочих стихов. Степанова пишет: «Поэзия опознается по чувству пронизывающего холода, по невозможности согреться»[1]. К этому переводу образа и мерила Дикинсон Степанова добавляет свое собственное определение, выражающее пространственный опыт: «Ландшафт, который предъявляет для опознания поэтический текст — пустынный (потому что чужие здесь не ходят), странный (потому что само место, о котором идет речь, — странное). Оно никуда не ведет, ничего не обещает»[2].

То, что для Дикинсон холодно, для Степановой пустынно и странно. Эта перемена соотносится с наблюдением Степановой о том, что любовная поэзия, в отличие от лирики вообще, нам знакома; она говорит читателям о понятном, близком и, в известном смысле, утешительном: «Любовная лирика ведет нас за руку, освещает темные углы и отгоняет призраков от нашей кровати. Все это уже было, не бойся, ты здесь не один, говорит любовная лирика»[3].

Это любопытное противопоставление неявно, если не прямо, подводит Степанову к выводу о том, что утешение, даруемое любовной поэзией, менее ценно, чем суровые, «странные» ландшафты, в которые приглашают нас стихи на любую другую тему. Тем не менее ее собственное творчество, в особенности «Священная зима 20/21», наглядно иллюстрирует соединение этих поэтических режимов и удовольствия, получающееся тогда, когда любовная поэзия уступает место любви к поэзии.

Любовный дискурс тут сформирован холодной рациональностью и рассудительностью касательно затруднительных эмоциональных положений, властных отношений и потрясений, связанных с расстоянием и разочарова-

1 *Степанова М.* Один, не один, не я // Степанова М. Один, не один, не я. М.: Новое издательство, 2014. С. 226.
2 Там же. С. 226—227.
3 Там же. С. 228.

нием. Очевидно, что эстетическим ориентиром для Степановой является классический поэт Овидий, чьи стихотворения из «Скорбных элегий» («Tristia»), «Писем с Понта» («Ex Ponto») и «Героид» («Heroides») она преображает в обеих частях «Священной зимы 20/21»; то, что Овидий писал о любви в «Искусстве любви» («Ars Amatoria») и «Средствах от любви» («Remedia Amoris»), также служит для нее источником вдохновения.

Те многочисленные формы, в которых наставничество Овидия ощущается в «Священной зиме 20/21», будут занимать нас в первую очередь, но в том, что касается основной аргументации или философии любви, текст Степановой также заслуживает сравнения с аналитическими рассуждениями Лидии Гинзбург. Не скованная строгими гендерными ролями, которые Гинзбург приходилось теоретически осмыслять, Степанова ослабляет связи между общественными ожиданиями и гендерной идентичностью. Она находит дорогу к игривости любви, не упуская из виду ее рисков и разочарований. Некоторые из главных текстов Гинзбург о любви (из ее записных книжек) написаны в форме диалога[4], и Степанова тоже пишет о любовных перипетиях, противопоставляя друг другу множество голосов от Екатерины II до Потемкина, от Овидия до женщин, чьи голоса звучат в его «Героидах».

Еще один релевантный ориентир — это работы Ролана Барта; фрагментарность его эссе удивительным образом напоминает шероховатую прозу Гинзбург. Степанова тоже умышленно соединяет разнородные части, оставляя асимметричные и манящие пространства между некоторыми стихотворениями, чтобы читатель мог заметить контрастные стили среди паттернов и сходств. Тем не менее связь между Степановой и Бартом имеет скорее аффективный, чем формальный характер. В начале «Фрагментов речи влюбленного» Барт заявляет, что «любовная речь находится сегодня в *предельном одиночестве*»[5], настраивая нас на то, как опыты одиночества и оставленности создают те многочисленные формы, которые любовь принимает в поэме Степановой. Таким образом, условия пандемийной изоляции и овидиевой ссылки — два организующих мотива «Священной зимы 20/21» — оказываются идеальной средой для процветания любовного дискурса.

Тем не менее для Степановой наиболее очевидным и постоянным способом сочинения своей собственной речи влюбленного являются разные способы повторения и переосмысления сочинений Овидия, с чего мы и начнем. Овидианство, придуманное для «Священной зимы 20/21», — это особого рода композиционный принцип, выходящий далеко за пределы интертекстуальных аллюзий, тоже играющих свою роль. Возможно, для уяснения его действия будет полезна музыкальная аналогия: техника Степановой напоминает то, как композиторы используют последовательности нот в сериализме. Подобно соотносящимся друг с другом в сериализме высотам, полный комплект произведений Овидия (а не только стихотворения о ссылке) присутствует во всех составляющих поэмы Степановой, но обычным правилам повторения не со-

4 О том, что Гинзбург писала о любви, а также подробные сноски на многочисленные релевантные тексты см. в: *Ван Баскирк Э.* Реальность в поисках литературы: Проза Лидии Гинзбург / Пер. с англ. С. Силаковой. М.: Новое литературное обозрение, 2020.

5 *Барт Р.* Фрагменты речи влюбленного / Пер. с фр. В. Лапицкого. М.: Ad Marginem, 1999. С. 80.

ответствует. В первой части горький удел самого Овидия и два его цикла о ссылке, «Скорбные элегии» и «Письма с Понта», составляют одну сюжетную линию, однако рядом с ней возникает другая, посвященная Екатерине II и Григорию Потемкину, тематически с ней связанная. Потемкин, как и Овидий, умирает недалеко от Черного моря, и многие письма, из которых Степанова заимствует фрагменты, были написаны Потемкиным в Крыму.

Овидий, как своего рода тональность, еще решительнее является во второй части через полифонию говорящих. Голоса некоторых из них поставлены так, чтобы воспроизводить душевную смуту женщин из «Героид» Овидия и его же «Метаморфоз». Сочетанием накладывающихся друг на друга мотивов может объясняться непредсказуемость книги; темы переходят одна в другую или сочетаются. Лексиконы ссылки, оставленности, томления, мести, страха и индивидуальности в «Священной зиме 20/21» образуют новые сочетания и создают неожиданные акценты. Любовь и ссылка, любовь и насилие, насилие и гендер, люди и боги, милосердие и жестокость соединяют тексты Овидия по-новому. Эти пересечения делают книгу исторической (древний Рим, Россия XVIII века) и вневременной (сказка, миф); мужской (Овидий, Потемкин) и женской (Екатерина, Ариадна и проч.); изобилующей подтекстами и глубоко оригинальной. В мысли поэмы есть мощная относительность, переустраивающая ключевые темы Овидия, но не сообразно с повествовательной последовательностью, а скорее как тональную серию, охватывающую множество ситуаций. Любовь населяет произведения Овидия, а поскольку практически все его главные произведения отражаются в поэме, ее строки тоже густо насыщены любовью.

Овидианские тропы ссылки и любви пронизывают наиболее эмотивные строки поэмы, и напряженное одиночество ссылки усиливает чувство любви. К Овидию восходят три любовных жанра в поэме: элегия, драматический монолог (или ария) и переписка. В колофоне, которым заканчивается «Священная зима 20/21», написанные в ссылке элегии Овидия упоминаются как источник, и эти текстовые интерлюдии сами по себе обладают такой связностью и силой, что породили отдельную публикацию с переложениями Евгения Осташевского[6]. Когда персонажи меняют форму и наряд, сходство с «Метаморфозами» также способствует развитию темы любви, особенно в игривом рассказе о гендерной флюидности во второй части поэмы.

Что такое любовь у Овидия и, соответственно, у Степановой? В понятии любви заключено все положительное и одновременно – противоречие и даже противоположность, о чем напоминают заглавия самого Овидия, поскольку он — автор и «Искусства любви», и менее известных «Средств от любви». Ссылка — это любовь к оставленному; любовь нежна и любовь жестока; любовь чудесна и любовь ужасна; любовь — это злость и любовь — это прощение; любовь горяча и любовь холодна, буквально и метафорически; любовь в небесах и на звездах — и любовь на дне морском. Если тут есть нечто постоянное, то это вечная недозволенность любви. От исходного, неназванного преступления Овидия до заигрываний Потемкина, любовь в поэме раз за разом предстает противозаконной (такое о ней представление может быть чем-то обязано классическим трагедиям Марины Цветаевой).

---

6 *Ostashevsky E., Stepanova M.* Ovid Void. NY.: World Poetry Books, 2025. Фрагмент см. в: The White Review. 2022. № 32 (URL: https://www.thewhitereview.org/poetry/ovid-void/).

Монологам, которые произносят горюющие женщины, «Героиды» Овидия, отведено немало места во второй части, и Степанова принимает там интригующие решения: она повторяет жалобы Дидоны, Ариадны и Пенелопы, но также находит место для монолога амазонки, и решительные слова воительницы становятся мерой страстных слов, которые произносят другие. Есть там и монолог О (вероятнее всего, Омфалы), кокетливой, переменчивой фигуры, поворачивающей дискурс утраты — к радости от превращений любви. Страсть, оставленность и стойкая любовь женщин в этой части «Священной зимы 20/21» соответствуют тоске Овидия по Риму в «Скорбных элегиях» и «Письмах с Понта».

В отличие от «Героид», трактата Овидия «Искусство любви» Степанова напрямую не повторяет. Тем не менее подтрунивание, которое присутствует в переписке Екатерины с Григорием Потемкиным, сопоставимо с предписаниями касательно принципов и методов соблазнения из «Искусства любви». Их мир как любовников напоминает мир Овидия, как бы далеки ни были друг от друга в историческом отношении имперский Рим и имперский Санкт-Петербург. Из своего прочтения объемистой переписки Степанова создала Екатерину, чья «речь влюбленной» отличается от отчаянных сетований героинь Овидия. Вместо их страсти Екатерина производит дискурс нежности, в основном выражающейся в уменьшительных наименованиях Потемкина[7].

Душа моя милая,
Голубчик родной!
Гяур, Москов, козак яицкий,
Пугачев, индейский петух, павлин,
Кот заморский, фазан золотой,
Тигр, лев в тростнике.
Тебе подобного нету и на всех плевать[8].

О, холодно, холодно!
Знатно, окошки где открыты.
Гяур, москов, казак.
Казак, москов, сукин сын.
(с. 26)

Повторяющиеся обращения имеют как будто сугубо звательный характер; их смысл в том, чтобы призвать другого. Эти строки могли бы быть заклинанием, заставляющим возлюбленного появиться.

В каких-то письмах эта нежность переходит в своего рода детский лепет. Формальный аналог этой детской речи — использование в поэме детской литературы: «Льва, колдуньи и платяного шкафа» К.С. Льюиса (из его серии «Хроники Нарнии»), «Снежной королевы» Ганса Христиана Андерсена и «Щел-

7 См. неполный список уменьшительных наименований Потемкина, составленный Arzamas Academy: *Бирюкова Н.* «Любовный словарь» Екатерины и Потемкина (URL: https://arzamas.academy/materials/88). Примечательно, что в своих письмах Екатерина иногда сокращала их по первым буквам, например, «Г:М:К: К:М: С:С:Т:М:С:» в письме от 8 мая 1774 года (URL: http://az.lib.ru/e/ekaterina_w/text_0030.shtml).

8 *Степанова М.* Священная зима 20/21. М.: Новое издательство. С. 13. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

кунчика» Э.Т.А. Гофмана. Выбирая из писем Екатерины глупые девчачьи нежности, рискуешь превратить императрицу, прославившуюся как проводник просветительской мысли, в нечто вроде беспомощного ребенка. Но этот риск оправдан, поскольку кокетливое подтрунивание показывает, что Екатерина и Потемкин тоже создали во множестве своих писем особого рода любовное произведение. Эта романтическая комедия нравов, полная остроумных обменов репликами и роскошных обстановок, обладает причудливым сходством с голливудскими фильмами о повторных браках в интерпретации философа Стэнли Кэвелла[9]. Он выделил особый тип любовного дискурса, в котором разговор удивительным образом уравнивает один пол с другим и зачастую дает женщине некоторое преимущество, которое и имеет Екатерина перед Потемкиным. Сила и уязвимость ее личности в чувственной сфере разом напоминают о ее военных достижениях в реальности (присоединение Крыма, победа над Пугачевым) и контрастируют с ними.

Тема Екатерины и тема Овидия дискурсивно соединяются в «Священной зиме 20/21» еще одним любопытным способом. «Героиды» Овидия были впервые переведены на русский в XVIII веке, и весьма существенно, что одну из самых замечательных поэтических версий этого цикла трагических монологов сложила гекзаметром современница Екатерины, женщина, княжна Екатерина Урусова. Юлия Волхонович убедительно продемонстрировала, что Урусова раскрыла возможности *героид* как жанра, создав такие переложения, в которых женщины рассказывают свои собственные истории, а любовные тяготы не всегда приводят к трагедии. Эту модель и разрабатывает Степанова[10].

Как и Урусова, Степанова дает возможность женщинам рассказывать их истории и также показывает, как обыгрывать гендерные конвенции. Эти пассажи разнообразны по тону, но некоторые из них — легкомысленные, даже смешные. В их число входят монологи, не основанные непосредственно на «Героидах», и они могут повторять темы Екатерины; возможно, действеннее всего в этом отношении слова, которые произносит О.

(О)
Хотелось бы все-таки знать, какую форму
Ты примешь там, где формы давно сношены,
Тела сданы на переплавку, никто никого не помнит,
И тебя нельзя узнать по когтям твоего льва.
Когда мы были вдвоем, мы были кто захочешь,
Как скажешь — так и были, счастливая наша флюидность
Заполняла, как море, все отверстия тела.
Я была генерал и одновременно птичка,
Генерал и армия, генеральша и самовар,
А ты лев с когтем, девочка с прялкой, рядовой на гауптвахте,
Мокрый подгузник, жук-навозник, движимый праздник.
Ты носил мою юбку. Я носила твой камуфляж.
Я перестала брить ноги, ты писал сидя,

9 *Cavell S.* Pursuits of Happiness: Hollywood Comedies of Remarriage. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

10 *Volkhonovych Y.* Russian Heroides, 1759–1843: Translations and Transformations (PhD diss., University of Southern California, 2014).

Травестируя этим властные отношения,
Плюя на гендер с его полыми половинками,
Успевая побыть попеременно одновременно
Папой и мамой, кленом и рябиной, генералом и птичкой,
Но никогда просто тобой и мной:
Пожилым офицером в провинциальном городе
И изобретательной дамочкой из местных —
Вот эта тактика и облегчила нам расставание,
И я уверенно рассчитываю не узнать тебя там.
(с. 35–36)

Тут Степанова применила модель драматического монолога из «Героид» с мотивами превращения из «Метаморфоз». Поэта интересует любовная игривость, которая здесь более важна, чем то, в чем философ Марта Нуссбаум научила нас видеть «знание любви»: это возможность, как говорит Степанова, «травестировать властные отношения»[11]. Шутка об «отверстиях тела» перекликается с написанным раньше стихотворением Степановой «Женская раздевалка клуба “Планета Фитнес”»[12] и обыгрывает имя героини, Омфала, которое означает пупок; героиня эта упоминается в спорном отступлении о Геркулесе и Омфале в девятом письме «Героид». Здесь оно передано прямой речью в смело разговорном тоне[13]. Екатерина в военном наряде тоже мелькает среди образов поэмы, как, например, в пассаже, где говорит «другая А», амазонка. Но для «О» значение, придаваемое костюму и маскараду, превращает любовные встречи в нечто одновременно театральное и праздничное. Наедине любовники могут быть, кем захотят.

Их совместное одиночество с его многочисленными удовольствиями может ощущаться совершенно не так, как одинокая ссылка, на которую жалуется Овидий. Его сетования звучат пронзительнее всего, когда он говорит, что утрачивает язык: «Уже чую, голова тяжела, ноздри раздуваются / Где было речь — теперь вык и мык и як» (с. 24). И тем не менее он продолжает писать элегию за элегией и заявляет: «А что делать еще, когда ничего не поделаешь? / Мы поем как потеем, такое устройство» (с. 31). В своем неуклонном стремлением превращать чувства в слова, расширять язык поэзии Овидий служит примером Степановой, а та — всем, кто придет на смену ей.

В завершение упомянем последний текст Овидия — «Любовные элегии» («Amores»), еще один его цикл, который изменил классическую элегию, раскрыв многие аспекты любви. Степанова снова осмысляет композиционную модель Овидия в ракурсе философии, представлений о задаче поэта: предполо-

11 *Nussbaum M.* Love’s Knowledge. New York: Oxford University Press, 1990.

12 *Степанова М.* Физиология и малая история. М.: Прагматика культуры, 2005. С. 37–39. Стихотворение начинается словами: «Общего ничего, кроме тепла и шерсти / Одинаких ключей и девяти отверстий, / Наполняемых чем? влагой, сластью, говном» (с. 37).

13 Разъяснение этого спора см. в: *Jacobson H.* Ovid’s «Heroides». Princeton: Princeton University Press, 1974. P. 228–242. Джейкобсон характеризует описание Геркулеса в услужении у Омфалы, к которому отсылает Степанова, как «пассаж, обыкновенно вызывающий нарекания из-за своего подчас комического, едва ли не смехотворного тона» (p. 237). Вероятно, комизм — еще одна черта, привлекающая Степанову в этой интерлюдии.

жим, что и «Любовные элегии» могут присутствовать, пусть и по большей части скрыто, в композиции «Священной зимы 20/21», и это направляет наше внимание на любовь другого рода. Филолог-классик Лукия Афанассаки утверждает, что самое значительное нововведение Овидия в «Любовных элегиях» заключается в использовании любви как метафоры поэзии[14]. Степанова делает нечто в этом же роде, соединяя темы любви и занятия поэзией. В ее тексте любовь между людьми переживает взлеты и падения, но любовь к поэзии оказывается постоянной; она длится во всех частях поэмы, даже в строках, в которых, кажется, тема композиционного процесса напрочь отсутствует.

Любовное отношение поэта выражается в «Священной зиме 20/21» не только лексически, но и интонационно, когда слова, нагруженные значениями их предшествующего использования, вбрасываются в пассажи с описаниями или повествованием о чем-то вроде бы совсем другом. Яркий пример возникает уже на первых страницах поэмы, и нет ничего удивительного в том, что лексические единицы взяты из стихов Осипа Мандельштама[15]. В пассаже, где описываются ощущения запертого в шкафу (отсылка ко «Льву, колдунье и платяному шкафу»), шкаф содержит «руно». Это слово приводит на память «золотое руно» из стихотворения Мандельштама «Золотистого меда струя…» Стихотворение это было написано в Алуште, неподалеку от мест, куда был сослан Овидий (Алушта находится приблизительно в пятистах километрах от города Томы, сегодняшней румынской Констанцы, по другую сторону Черного моря). Отдавая свою собственную дань тому, как Овидий наполнил собой эту область в русском культурном воображении того времени, Мандельштам дал своему второму сборнику, в котором появилось стихотворение «Золотистого меда струя…», название «Tristia», неотделимое от Овидия[16]. В «Tristia», своем собственном собрании скорбных элегий, Мандельштам пишет о перемещениях и тоске по домашней защищенности, которые снова возникают в тексте Степановой.

Этим пассажем она дает и другие основания с любовью и тоской думать о Мандельштаме. В шкафу, содержащем руно, также имеются шубы, напоминающие о шубах из волшебного шкафа, описанных во «Льве, колдунье и платяном шкафе». Но после слова «руно» читатель уже готов вспомнить «не по чину барственную шубу» Мандельштама из «Шума времени», а также многочисленные другие упоминания «шубы», сделавшие ее постоянным образом в сочинениях поэта[17]. Основываясь на этих ассоциациях, Степанова дважды использует в следующей строке глагол «блуждать»: «Блуждаешь в них (блуждаем в них) как в лесу». Этот мотив тоже, кажется, восходит ко «Льву, колдунье

14 *Athanassaki L.* The Triumph of Love and Elegy in Ovid's Amores 1, 2 // Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici. 1992. № 2. 3. 125–141. P. 126.

15 О других элементах взаимодействия этого текста с текстами и биографией Мандельштама см. статью Ирины Паперно в этом блоке.

16 Это стихотворение входит в «крымско-эллинский» цикл, выделенный в: *Левин Ю.И.* Заметки о крымско-эллинских стихах О. Мандельштама // Русская литература. 1975. № 10/11. С. 5–31.

17 Степанова подчеркивает более общую значимость меховой шубы — и ощущения холода, столь важного для «Священной зимы 20/21» — в эссе 2016 года о «Шуме времени». Она пишет: «Текст разворачивается при низких температурах, от зимы к зиме, в облаках пара и шорохе шуб» (*Степанова М.* В поисках отвергнутого времени // Коммерсантъ Weekend. 2016. 29 января (URL: https://www.kommersant.ru/doc/2896820).

и платяному шкафу», где дети выходят из волшебного шкафа в лес, поэтому сюжет не теряет связности. Но этот глагол также отсылает к «блуждающим снам» из стихотворения Мандельштама 1914 года «Я не слыхал рассказов Оссиана...» — стихотворения, кончающегося образом «блаженного наследства».

Этим блаженным наследством упивается и Степанова; Мандельштам в нем — одна из любимейших фигур. Не в последнюю очередь для самой Степановой: в завершение своего короткого эссе, в котором деконструируется идея любовного стихотворения, — с него начинается наша статья — она, оставляя критику любовной поэзии, восхищенно выделяет одно стихотворение, которое называет лучшими любовными стихами XX века: стихотворение Мандельштама к Наташе Штемпель — «К пустой земле невольно припадая...»[18]. У этого стихотворения есть одно важное достоинство, говорит Степанова: оно превращает своих читателей в нечто вроде детей (давая еще одно объяснение отсылкам к детям-героям «Льва, колдуньи и платяного шкафа» в «Священной зиме 20/21»). Степанова создает свои собственные ассоциации между Мандельштамом и темой детства, обращаясь и к его стихам, и к его прозе. Как она намекает в своем эссе о «Шуме времени», превращение Мандельштамом своих детских воспоминаний в противоречивый текст открыло новый способ письма о личном прошлом; Мандельштам нашел для него холодный тон.

Упоминание холода возвращает нас напоследок в морозный мир «Священной зимы 20/21», и это закономерно. Но нам представляется, что в замечаниях Степановой о Мандельштаме и его воспоминаниях мы также читаем размышления, относящиеся к ее собственной виртуозной прозаической вещи, «Памяти памяти», опубликованной всего годом позже эссе о Мандельштаме, в 2017 году. Возможно, это постижение новых способов письма о прошлом перешло в стихи Степановой о заснеженном настоящем 2020–2021 года, и, разумеется, оба текста полны разными формами любви. В сущности, «Священная зима 20/21» делает для любовной поэзии то же, что «Памяти памяти» делает для конвенционального письма о прошлом. Наряду с прочими многочисленными смелыми решениями, эта поэма подступает к модальности, к которой серьезные женщины-поэты имеют все основания относиться с опаской. Степанова превосходно сознает все риски, и тем не менее, направляя в нужное ей русло голоса Овидия, его героинь, Екатерины и многих других, она создает не только священную зиму, но и священные любовь и привязанность. Слои аллюзий и интертекстов становятся замечательным доказательством того, что сама любовь есть шероховатый, неровный, ассиметричный дискурс, призывающий расслышать в себе множество голосов.

Авторизованный перевод с английского
Дмитрия Харитонова

18 *Степанова М.* Один, не один, не я. С. 229–230.

Мария Степанова

Сознание своей неправоты[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_78

Maria Stepanova
On Being Wrong

Мария Степанова
Поэт, прозаик.

Maria Stepanova
Poet, prose writer.

1

Мы начнем с мышей.

Последний рассказ, написанный Францем Кафкой, — «Певица Жозефина, или мышиный народ» — повествует о странном обществе, сложившемся в темные времена, которые начались с неназванной катастрофы и не собираются заканчиваться. Мышиный народ, как описывает его Кафка в 1924 году, после катастрофы Первой мировой войны и за пятнадцать лет до начала Второй, живет в рассеянии, на обширных территориях, где его окружают бесчисленные враги и подстерегают самые неожиданные опасности. Когда-то он был частью общего обжитого мира — и, как мы знаем из гофмановского Щелкунчика, считал человеческий род своей семьей. Что произошло — здесь неважно; была совершена ошибка, была допущена неправота, которую можно толковать как проступок или преступление. Так мышиный народ был вытеснен из общего мира и утратил многие свойства, которые его с этим миром роднили — например, способность к музыке.

Мышиное сообщество, как говорится в рассказе, ganz unmusikalisch. Тем не менее в нем есть существо, выполняющее странную функцию: певица, которая в свободное от обязательной общей работы время собирает слушателей и поет для них. Поет она, по общему мнению, плохо — однако мыши готовы слушать ее бесконечно. Возможно, потому, что во время концерта они ненадолго отвлекаются от своей боли, «от гнетущих нас вопросов» и впадают в краткое утешающее забытье. Музыка не властна их спасти — да они ее, кажется, даже не слушают. Тем не менее только когда поет Жозефина, мыши «освобождаются от оков повседневности». «Этот писк… представляется нам голосом народа, обращенным к каждому из нас в отдельности».

Пение Жозефины заменяет мышиному народу не только утраченную музыкальность — оно выполняет важнейшую общественную функцию. На ее концертах мыши на недолгий срок превращаются во что-то вроде общего тела — «это не столько концерт, сколько народное собрание», соединенное общим молчанием, общим уютным забытьем. В этой почти инцестуальной коллективности, в теплом полусне («уткнув нос в воротник соседа») мыши на время

1 Это эссе основано на речи, которую Мария Степанова произнесла в Оксфордском университете 22 мая 2025 года (Ilchester Lecture), «On Being Wrong: A Place for Poetry in Times of Darkness».

выбывают из времени, из исторического потока, из собственной судьбы. В происходящем есть оттенок тавтологии или ритуала: народ, выпавший из мира, пытается выйти из него еще раз, уйти еще дальше.

Я не могу думать об этом рассказе, не вспоминая Ханну Арендт, для которой понятие *мира* и мысль о месте человека в мире были ключевыми. В первом тексте «Людей в темные времена» она описывает сообщество людей, выброшенных из мира и лишенных возможности публичного проявления (существования на свету, как сказал бы Брехт). Арендт опирается здесь на катастрофу европейского еврейства и опыт, связанный с ним — но описывает его как универсальный, свойственный любому сообществу угнетенных.

Арендт пишет о том, как вынужденный уход от мира порождает особый, ни с чем не сравнимый род братства: форму интенсивной человечности, которую она называет великой привилегией гонимых народов и порабощенных групп. Тепло этой совместности, ее семейный уют она описывает как соблазн ирреального, которому трудно противостоять и которому противостоит *реальная* жизнь в холодном свете публичности.

Это разделение — противопоставление *тепла* и *света* — для нее предельно важно. Человечность, которую она признает преимуществом «тесно сгрудившихся людей» (вызывая в памяти вынужденную, кощунственную интимность тюремной камеры или бомбоубежища), вырабатывается вне осознанной воли, не как действие, а как следствие внешнего давления. Ее оборотная сторона — темнота и слепота невидимости, *абсолютной безмирности*. «Человечность униженных и оскорбленных никогда еще не переживала час освобождения даже на минуту. Это не значит, что она вообще не имеет значения, — ведь она действительно делает унижение и оскорбление переносимыми; но это значит, что в политических категориях она абсолютно несущественна».

Это описание применимо, кажется, к любым темным временам, но сегодня оно имеет дополнительную остроту. Устройство современного мира с его предельным сострадательным вниманием к самым разным группам угнетенных меньшинств, с одной стороны, делает их зримыми и значимыми, как никогда — а с другой — оформляет и закрепляет их замкнутую структуру. Отношения братства, сложившиеся в результате общей судьбы, получают приоритет перед свободным движением в пространстве внешнего мира, где твоя правота корректируется миллионами других человеческих существ, у каждого из которых свое мнение, свои интересы и своя правота. Это многообразие служит для Арендт (и Лессинга, которому посвящен ее текст) источником радости — оттого, что единственная истина «не существует и что, следовательно, бесконечный разговор между людьми не прекратится, пока вообще есть люди».

Уход в себя, в собственное внутреннее пространство можно разделить с себе подобными, теми, кто живет или думает точно так, как ты — у кого с тобой общее чувство правоты, знания о том, что правильно и что неправильно. Мышиный народец, собравшийся послушать певицу Жозефину, рискует жизнью для того, чтобы утвердиться в том, что ему и так известно: в собственном единстве, в коллективном забытьи. Но для Арендт мир невозможен без неизвестного: без разговора с другими, иногда радикально непохожими на тебя, и дружбы (или, скажем, совместного действия), возникающей поверх разногласий и различий. Разговор, выбор позиции, компромисс или неприятие — все это в своей множественности составляет основу политического существования, и все это недостижимо для тех, кто насильственно исключен из

разговора, лишен права на голос. Им остается лишь сознание своей правоты и склонность «игнорировать этот мир ради мира воображаемого, “каким он должен быть” или каким он некогда был».

2

В 1913 году двадцатидвухлетний Осип Мандельштам пишет статью, где предъявляются два тезиса, которым так или иначе предстоит определить направление и ход его поэтической работы, а в каком-то смысле и судьбы. Это короткий текст «О собеседнике», где впервые произносится знаменитая фраза: «Ведь поэзия есть сознание своей правоты». Тут же пояснен характер этой правоты, рассчитанной на длительное ожидание: собеседник, о котором идет речь — дело (и тело) далекого будущего, стихотворение — письмо в бутылке, которому придется долго ждать прочтения и понимания. Но отложенная встреча читателя и текста неизбежна — обеспечена той самой *правотой*, что является необходимым условием поэтического процесса. Без нее ничего не получится: «Горе тому, кто утратил это сознание. Он явно потерял точку опоры».

Для того, чтобы письмо пришло по адресу, требуется особенный адресат — читатель, конгениальный тексту и способный обращаться с ним, как исполнитель с работой композитора. В какой-то момент по ходу текста этот человек становится еще и собором или концертным залом с уникальной акустикой, которая дает стихотворению возможность прозвучать и таким образом сбыться, достигнуть цели, — или «живой скрипкой», слушателем, «чья психика равноценна раковине работы Страдивариуса». Поэт лепит будущего читателя по собственному образцу, для собственных нужд — хорошо помня о том, что без собеседника невозможно и само *будущее*. «Нельзя третировать собеседника: непонятый и непризнанный, он жестоко мстит. У него мы ищем санкции, подтверждения нашей правоте».

Почти двадцать лет спустя, в отброшенной строфе из стихотворения о фортепьянном концерте, Мандельштам описывает музыканта-исполнителя словами, прямо продолжающими свой юношеский текст:

> В нем росли и переливались
> Волны внутренней правоты...

Мысль о *правоте* как необходимом условии для работы в искусстве навсегда останется для него определяющей, чем-то вроде неподвижной отправной точки («Здесь я стою»), делающей возможной и лирику, и музыку. Замечу в скобках, что мандельштамовское чувство правоты, кажется, не признает не только разницу между музыкой и поэзией, но и между созданием произведения и его исполнением: пианист Генрих Нейгауз оказывается сразу и адресатом-собеседником Шопена, этюды которого он исполняет, и тем, кто отправляет бутылку с письмом в новое путешествие. Его правота тоже должна быть услышана и подтверждена.

Но что это за правота, как и в каком смысле ее следует понимать? В каком пространстве разворачивается запущенный ею процесс — движение в направлении к читателю, без которого стихотворение остается бесплодной потенциальностью, «стихом, не знающим родства»? Достаточно ли предположить, что

это просто *право* — право на речь, право «говорить, как власть имеющий» — и этим ограничиться?

Мы можем не сомневаться, что дело действительно касается какого-то рода власти: уверенности в том, что сказанное слово может и будет иметь неотменяемые последствия в том самом будущем, в которое обращено. Стихотворение о пианисте начинается с описания «огромного зала», который с первой же строчки сравнивается с парламентом, затем с заседанием Конвента, как если бы речь шла о назревающем политическом событии — о революции, которую музыка может и должна приблизить, вызвать к жизни.

Образ театра или концертного зала, который используется для митинга, учредительного собрания, заседания революционного комитета важен для Мандельштама. Стихи о *волнах правоты* написаны в 1931-м, за два года до знаменитой эпиграммы на Сталина. Она была задумана как отчаянный политический жест, едва ли не террористический акт, и, по мысли поэта, должна была иметь вполне реальные последствия. «Это комсомольцы будут петь на улицах», — говорит он приятельнице. «В Большом театре... на съездах... со всех ярусов». Дело, кажется, не только в том, что в Большом театре традиционно происходили партийные и комсомольские съезды — и их молодую аудиторию Мандельштам хотел считать движущей силой будущих перемен. Места и контексты, связанные с высокой культурой, и раньше рассматривались им как естественная сцена для политического действия — так, в «Шуме времени», написанном в 1925 году, архитектура имперского Петербурга описывается как обещание будущей революции: «Подкова каменной колоннады и широкий тротуар с цепочками предназначался для бунта». Политика присваивает и утилизирует культуру — но и культура (и особенно поэзия, напрямую имеющая дело с будущим) работает на стороне перемен, подтверждающих ее правоту. Ее задача — добиться справедливости, изменить мир к лучшему или хотя бы расшатать его, вывести из равновесия средствами, доступными только языку.

По слову Даниила Хармса, «стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется». В своей воронежской ссылке Мандельштам говорил собеседнику что-то похожее: «Подлинная поэзия перестраивает жизнь, и ее боятся...» Слово, обладающее такой силой, имеет высокую цену. Поэтический жест является одновременно и политическим действием, запущенным в мир в расчете на прямые событийные последствия, и биографическим ответом частного человека на обстоятельства, делающие протест неизбежным.

Сталинская эпиграмма Мандельштама была еще и формой самоубийства, и это прекрасно понимал и он сам, и многочисленные слушатели, которым он читал сталинские стихи «направо и налево». Немыслимая дерзость этого жеста напоминает «Vive le Roi!» в устах бюхнеровской Люсили Демулен — в «Меридиане», своей знаменитой речи о поэзии, Пауль Целан вспомнит этот выкрик и назовет его *словом-наперекор*: «Слово-наперекор, которое рвет “ниточку”, слово, которое не склоняется более перед “парадными рысаками истории”, слово — акт свободы. Такое слово — поступок». Поэзия имеет последствия — или, по крайней мере, поэтам необходимо так считать, чтобы оставаться собой. В начале тридцатых годов, на фоне усиливающегося государственного террора, Мандельштам перечитывает Данте, видевшего свою поэтическую задачу в том, чтобы «вывести человечество из его настоящего состояния несчастья и привести его к состоянию счастья». В полном соответствии с этой установкой Мандельштам рассматривает Данте, его поэтику и практику как со-

бытие, разворачивающееся в поле политического. Его книга о «Божественной комедии» — опыт чтения, где «живой скрипкой» оказывается сам Мандельштам, исполняющий и интерпретирующий текст, исходя из собственной акустической структуры и чувства правоты, которое его наполняет. Последствиями этого чтения оказались и «Разговор о Данте», написанный в 1933-м, и — в той же степени — знаменитая эпиграмма, единственный антисталинский текст, написанный в те годы в СССР и вынесенный автором в публичную сферу.

Что это за прочтение? В первую очередь, оно утверждает Данте как современника — то есть человека, чей текст, обращенный к будущему, сейчас определяет сегодняшний день Мандельштама, его способ существования в полисе и политике. «Немыслимо читать песни Данта, не оборачивая их к современности. Они для этого созданы. Они снаряды для уловления будущего».

Что это за будущее? В надписи на книге, подаренной другому поэту в 1929 году, Мандельштам констатирует: «Ибо поэзия — дело военное». Поэтический текст понимается здесь как гражданский поступок, неотъемлемая часть *vita activa* — но еще и как элемент военных действий. Он не просто трансформирует публичное пространство, но становится формой того, что можно назвать революционным насилием, «последним и решительным боем» перед построением нового мира. «Разговор о Данте» полнится сравнениями, заимствованными из музыкального обихода — но в какой-то момент речь заходит о войне, и это неудивительно. «Читая песни Данте, мы получаем как бы информационные сводки с поля военных действий и по ним превосходно угадываем, как звукоборствует симфония войны, хотя сам по себе каждый бюллетень чуть-чуть и кое-где передвигает стратегические флажки или показывает на кой-какие изменения в тембре канонады».

Что это за война, которая оказывается *делом поэзии*? Война будущего, в которой поэт выступает на стороне правого дела, говорит от лица *внутренней правоты*. О ней идет речь в «Стихах о неизвестном солдате», где эта война получает право на прямую речь, и первое, что она считает нужным сообщить, — что у нее нет аналогов и исторических рифм: «Я не Лейпциг, я не Ватерлоо, я не Битва Народов, я *новое*» (курсив мой. — *М.С.*). И дальше: «От меня будет свету светло».

Читая эти стихи из сегодняшнего дня, почти невозможно не видеть в них как память о Первой мировой войне, так и предчувствие Второй с ее многомиллионными жертвами, принесенными ради чьей-то правоты, чьей-то концепции идеального будущего — которое, как любая утопия, питается человеческими жизнями. Но для Мандельштама эта битва внеисторична, она не часть истории человечества, а ее счастливый конец. В основе миропорядка лежит несправедливость, которая любой ценой должна быть устранена — так, чтобы *свету* стало *светло*, а смерть *уснула, как днем сова*. Ожиданием мировой революции и следующего за ней построения нового мира дышали советские двадцатые-тридцатые годы — от газетных передовиц до повестей для юношества, от музыкальных шлягеров («Даешь Варшаву! Дай Берлин!») до текстов, принадлежащих к высокой словесности.

Во имя этой последней, искупительной войны и дальнейшего приведения человечества в состояние счастья следовало принести в жертву все частное, в первую очередь собственную личность с ее «нелепыми затеями» (так Мандельштам назовет свою антисталинскую инвективу через несколько лет после ее написания) и свой поэтический дар. Поэты, пишет Мандельштам

в 1935-м году, «должны не излагать волю партии, а продолжать ее поэтически» — то есть стихотворению следует в буквальном смысле стать продолжением и овеществлением воли партии. Борис Пастернак, один из немногих важных для Мандельштама авторов-современников, формулирует это схожим образом раньше, в 1931-м: «Весь я рад сойти на нет в революцьонной воле».

Желание сойти на нет, раствориться, стать одним из неразличимого множества человеческих голов на площади, где происходит митинг или парад – постоянно присутствует в поздних текстах Мандельштама. Оно связано и с ощущением вины перед партией и страной, которые воспринимаются им как победившее *новое*, на сторону которого он слишком поздно встал. Даже в знаменитом письме, дышащем гордостью за свою работу и сознанием ее неотменимости, победа над временем неразрывно связана с темой *растворения*: «Вот уже четверть века, как я, мешая важное с пустяками, наплываю на русскую поэзию; но вскоре стихи мои с ней сольются и растворятся в ней, кое-что изменив в ее строении и составе». Логическим продолжением этой мысли служат стихи о войне:

Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все кто жить и воскреснуть должны <. . .>

И стихи о мире:

Уходят вдаль людских голов бугры:
Я уменьшаюсь там. Меня уж не заметят.
Но в книгах ласковых и в играх детворы
Воскресну я сказать, как солнце светит.

И стихи о последнем желании — быть частью нового, частью будущего:

Я хочу, чтоб мыслящее тело
Превратилось в улицу, в страну.

3

Итак, чувство собственной правоты поэту может дать лишь твердая вера в провиденциального читателя — своего рода гостя из будущего. Но будущее (и как его часть — появление этого самого читателя) зависит от поэта с его правотой — и так поэт и его собеседник бесконечно уступают друг другу первенство, словно спорят том, что появилось раньше, курица или яйцо. Что-то похожее Мандельштам называл «способностью к бесконечным расщеплениям во имя внутреннего диалога» — только здесь диалог хромает, таково уж свойство правоты, ее задача — не обсудить, а сообщить.

У такой правоты есть ощутимое родство *с силой* — до такой степени, что многие поэты того времени ощущали силу и правду едва ли не как синонимы. В известном тексте Марины Цветаевой описывается ее диалог с Маяковским. Они встречаются на московской улице: она покидает Советскую Россию, он остается.

— Ну-с, Маяковский, что же передать от Вас Европе?
— Что правда — здесь.

7 ноября 1928 г. <...> я на вопрос:
— Что же скажете о России после чтения Маяковского?
Не задумываясь ответила:
— Что сила — там.

Эта сила, ради которой можно и должно «сойти на нет», стать рядовым в ее армии, уменьшиться, раствориться, принадлежит множеству или сообществу — стране, классу, человечеству. Она, говоря словами Мандельшама, «не у меня, не у тебя, — у них». Поэзия поставлена ей на службу, она выступает на правильной стороне истории. Вот опять Маяковский: «Я всю свою звонкую силу поэта тебе отдаю, атакующий класс». Среди немногих авторов, не *переогромленных* — оставшихся равнодушными к обаянию количества — Ахматова, сближающая синонимический ряд сила-правда с печально знаменитым *might is right*: «Сила — право, только ваши дети / За меня вас будут проклинать». Чем это кончилось для Мандельштама — мы знаем: его выбор и его путь гражданского, политического поэта, действующего *в мире*, а не уходящего во внутреннюю эмиграцию, как Ахматова, привел его к великим воронежским стихам, к полному приятию линии партии (всякое ее решение обязательно, писал он жене), аресту и гибели в лагере. Его последним стихотворением стали «Стансы», оправдывающие расстрелы Большого террора.

Здесь имеет смысл снова вспомнить текст Ханны Арендт, где в числе прочего говорится: «Мы не можем сейчас обсуждать тот вред, который сострадание причинило современным революциям, пытаясь улучшить участь несчастных вместо того, чтобы установить справедливость для всех». Сострадание vs. справедливость — еще одно противопоставление, требующее от нас скачка восприятия, при котором логическая последовательность «несправедливость — сострадание — восстановление справедливости» нарушается, становится нелинейной, оказывается ошибкой.

Но что такое ошибка? И как описывать мандельштамовское *сознание правоты* в холодном свете *справедливости*, которому Арендт отдает предпочтение перед теплом сострадания? Чем кончается мечта о том, чтобы твоя внутренняя правота совпала с правдой множества, надежда прилепиться к тем, кто прав, и раствориться в их слитном движении? Считать ли «труд со всеми сообща» попыткой существования в мире — или способом выйти из мира, запереться вместе с себе подобными в замкнутом пространстве, пусть оно и будет размером с улицу или страну? Что такое правота, разделенная с миллионами идеальных читателей?

Возможно, мне стоит опираться на сознание собственной неправоты.

4

У темных времен, которые мы переживаем сейчас, отвратительный привкус тавтологии. Они не просто напоминают XX век, они кроятся по той же мерке — и одна из мучительных проблем состоит, может быть, в том, что мы слишком хорошо знаем, с чем имеем дело. Усилия исторической науки, развитие медиа, одержимость памятью, которой были отмечены последние десятилетия, так или иначе привели к тому, что прошлый век, вместо того чтобы стать прошлым, только придвинулся поближе и понемногу втягивает в себя современность. Ему трудно сопротивляться: чем-то это похоже на тех, кто при первых признаках

недомогания ищет в интернете описания смертельных болезней и находит у себя все полагающиеся симптомы. «Кто чего боится, то с тем и случится», — говорила Ахматова. Мы знаем со школьной скамьи, что именно происходит сейчас, к чему оно ведет и приведет дальше — и реальность послушно следует нашим ожиданиям. Есть горькая ирония в том, что после всех *never again*, после всех усилий, направленных на то, чтобы сделать повторение XX века невозможным, будущее вызывает едва ли не больший страх, чем прошлое. Политика, общество, культура — все это обращено сегодня в прошлый век — в том числе и с вопросом о том, почему нам так и не удалось оставить его позади.

Что делать поэзии и поэтам в обществе, где все считают себя правыми, невинными, несправедливо обиженными — так что сама возможность разговора кажется ошибкой или провокацией?

У Энн Карсон есть стихотворение, оно называется «эссе», но на самом деле, конечно, это стихотворение — прославляющее ошибки и возможность их совершать.

> On the brink of error is a condition of fear
> In the midst of error is a state of folly and defeat.
> Realizing you've made an error brings shame and remorse
> Or does it?[2]

Она анализирует стихотворение Алкмана, где говорится, что в году три сезона, а потом вдруг возникает четвертый, в котором цветы и голод выходят на свет так же неожиданно, как когда Арендт противопоставляет свету тепло. Считать ли это оплошностью, ошибкой? Карсон обращается к Аристотелю:

> Aristotle says that metaphor causes the mind to experience itself
> in the act of making a mistake.
> He pictures the mind moving along a plane surface
> of ordinary language
> when suddenly
> that surface breaks or complicates.
> Unexpectedness emerges[3].

Разрыв поверхности, внезапное явление нежданного смысла там, где ему не положено возникать — то, что испокон веков является событием поэзии, ее делом. В своей Бюхнеровской речи Пауль Целан называет это *Atemwende* — поворотом

---

2 В буквальном переводе:

> На грани ошибки лежит состояние страха
> В середине ошибки лежит состояние безрассудства и поражения.
> Понимание, что ты совершил ошибку, приносит стыд и раскаяние,
> Но так ли это?

3 В буквальном переводе:

> Аристотель говорит, что метафора заставляет разум переживать себя
> в акте совершения ошибки.
> Ему видится разум, движущийся по плоской поверхности
> обыденного языка,
> когда вдруг
> эта поверхность ломается или усложняется.
> Появляется неожиданное.

или сдвигом дыхания. Он говорит о слове-наперекор, которое рвет нитку — опять разрыв! — и о королевском величии абсурда, которое за этим стоит. Он говорит о том, что стихотворение (и тот, кто его пишет) всегда пребывает в одиночестве — но это одиночество особого порядка: это странствие, движение в сторону Другого, к которому оно тянется и которого разыскивает, чтобы перед ним выговориться.

Это так похоже на мандельштамовского читателя-собеседника, в котором нуждается поэт, — и, скорее всего, — Целан, переводчик Мандельштама, имеет его в виду. Но здесь есть и сдвиг (или поворот, которого не ждешь): «Всякая вещь и каждый человек — образ этого Другого», говорит Целан. И эта неизбирательность, готовность стихотворения к разговору с любым собеседником, кем и чем бы он ни был, заставляет вспомнить уже об Арендт с ее пониманием мира как разговора, разноголосицы разногласий, бесконечно длящегося диалога всех со всеми.

Куда же идет тогда стихотворение, в мир или из мира? Откуда оно исходит — из уверенности в своей правоте или из способности быть неправыми? Чем может быть поэзия сегодня, во времена, которые даже не скрывают своего намерения стать еще темнее, чем она будет — источником света или тепла? Или, может быть, чем-то третьим?

Пушкин, как известно, говорит, что поэзия свободна и бесплодна, как ветер; его цитирует поэт и мыслитель Григорий Дашевский, когда называет момент встречи стихотворения и читателя (той самой встречи, о которой мечтал Целан) «кратким, бесплодным выходом из мира», позволяющим увидеть этот мир «с избыточной, ненужной для жизни, предсмертной ясностью».

Дашевский, переведший на русский эссе Арендт, к которому я здесь обращаюсь, хорошо помнит ее требование различать тех, кто живет в мире, внутри общего разговора и действий, имеющих последствия — и тех, кто по своей или чужой воле из этого мира вытеснен. Эти две группы, как аверс и реверс, отражают и дополняют одна другую — что есть у одних, отсутствует у других: этим при дележке достался свет публичности, тем — тепло человечности. Как у медали есть две стороны, мир состоит из тех и этих, не оставляя места для других опций: ты либо внутри, либо снаружи. Значит, Дашевский ошибается? Ведь выход из мира, который он описывает, не подразумевает никакого тепла. И ведет он не в уютное безмирье замкнутых сообществ, а в пространство, не предусмотренное программой — в никуда.

> Представьте человека, который научился уходить из дома, но при этом никуда не попадать — ни во двор, ни на улицу, ни в другой дом. «Уходил из дому?» — «Уходил». — «А где был?» — «Нигде». Мало кто ответит так неубедительно и грубо; поэтому поэты отвечают иначе — «познавал мир»; «критически осмыслял состояние социума»; «был в аду»; «был в раю», «не помню, спал».

Это выпадение в «нигде» оставляет стихам и тем, кто их любит, территорию, размеченную растерянностью, неправотой, ошибками, как их понимает Карсон, абсурдом, о котором говорит Целан. Возможно, в этом и состоит сегодня дело поэзии: выпихивать читателя из любой правоты, из домашнего гнезда априорного знания. Она расшатывает его, как молочный зуб, и выталкивает в края, где все по-другому, все шатко, все нетвердо, все не как у людей, и небо с землей тоже другие. Это крайне неуютное ощущение, оно похоже не на сладкую дремоту, в какую впадали мыши при пении Жозефины, а на обморок или приступ головокружения — но за этим мы сюда и пришли.

После разгрома
К 200-летию
восс*тания декабри*стов

Олег Проскурин

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_87

Oleg Proskurin
From the Guest Editor

Публикации, приуроченные к круглым (в особенности — юбилейным) годовщинам восстания декабристов, часто едва ли не больше свидетельствуют о времени своего создания, чем о своем объекте.

Сказанное относится и к авторам, которые стремятся убедить себя и читателей в том, что их исследовательская или просветительская деятельность не имеет прямого отношения к сиюминутным интересам современности. Вопреки их благим намерениям, современность спешит напомнить о себе — иногда весьма нетривиальным образом. Так, одиннадцать из шестнадцати авторов «позитивистского» трехтомного сборника «Памяти декабристов» (1926) — масштабного издательского проекта, осуществленного к столетнему юбилею восстания под грифом Академии наук СССР, — через три года после выхода заключительного тома будут арестованы по сфабрикованному «Академическому делу» и отправятся в лагеря и ссылку. В куда менее бурную историческую эпоху из корректуры двухтомника «Декабристы: Избранные произведения», готовившегося к 160-й годовщине декабрьского восстания автором этих строк совместно с А.С. Немзером, издательством последовательно выбрасывались — к немалому удивлению составителей — «Плач плененных иудеев» весьма умеренного декабриста Федора Глинки («Когда, влекомы в плен, мы стали / От стен Сионских далеки…») , затем — его поэтические переложения псалмов, в которых упоминался Израиль, и наконец — вообще все псалмы из его «Опытов священной поэзии». А на стадии «чистых листов» из хрестоматийной «Песни узника» («Не слышно шума городского…») были удалены (и заменены многоточием в угловых скобках) три строфы, в которых узник, обращаясь к монарху, выражает надежду на освобождение. Двухтомник, готовившийся с 1985 года, вышел из печати в 1987-м, уже в эпоху перестройки и гласности. Политическая ситуация радикально и стремительно менялась — настолько радикально и на-

столько стремительно, что в скором времени любопытствующим уже требовалось объяснять, чем так напугали издательство декабристские псалмы и песни.

Для юбилейного декабристского блока выбран тематический ракурс, который сам по себе представляется важным, интересным и недостаточно исследованным: разные формы рефлексии современников над итогами прерванной деятельности оппозиционного политического общества и неудавшегося восстания. Разумеется, никаких намеренных «проекций и аналогий» в подготовленных материалах нет. Но составитель осознаёт, что в актуальном контексте эти материалы способны приобретать особый, дополнительный интерес. Декабристская тема продолжает жить вместе с нами.

Пушечные залпы, положившие конец надеждам на политическое обновление России, еще не означали полной и окончательной победы над крамолой. Победителям необходимо было закрепить победу «дискурсивно», словесно — как перед лицом русского общества, так и перед лицом Запада. Усилия авторов, литературно обслуживавших власть, направлялись на то, чтобы создать отталкивающий и пугающий образ заговора и тем самым обосновать неизбежность репрессивных действий властей как необходимых мер по спасению России, поставленной мятежниками на край гибели.

В ряду соответствующих правительственных указов, манифестов и «описаний» центральное место, бесспорно, заняло «Донесение Следственной комиссии», составленное Д.Н. Блудовым — знакомцем и товарищем многих заговорщиков — на основе материалов следствия. Формально «Донесение...» представляло собой официальный отчет, фактически же оно было искусно построенным «литературным произведением» (А.М. Муравьев), с помощью разнообразных риторических и нарративных приемов дискредитировавшим деятельность тайных обществ и декабрьские выступления 1825 года: главной целью заговорщиков объявлялись безначалие и цареубийство; реальное содержание политической программы тайных обществ от публики было скрыто.

«Донесение...» на много десятилетий определило официальный образ декабристского движения. Но, призванное стать последним словом о заговоре и мятеже, оно, наоборот, подтолкнуло к ответам и опровержениям, стимулировало настоящую «войну дискурсов».

В открывающей подборку статье **Вадима Парсамова** анализируются опыты опровержения официальной концепции заговора и бунта, принадлежащие двум выдающимся членам тайных обществ 1810–1820-х годов — Н.И. Тургеневу и М.С. Лунину. Известный символизм можно усмотреть в том, что одна серия опровержений была создана за границей, политическим эмигрантом-невозвращенцем (несколько редакций т.н. «оправдательной записки» Тургенева), другая — на поселении в Сибири, осужденным «государственным преступником» («Разбор донесения...» и «Взгляд на русское тайное общество» Лунина). Критикующие ложь, умолчания и тенденциозные подтасовки официального «Донесения Следственной комиссии», эти тексты претендовали на то, чтобы дать истинную картину движения, создать его достоверный и исторически точный образ. Однако получившиеся в итоге картины вышли совершенно непохожими друг на друга, разнящимися не только в деталях, но и в узловых, принципиальных моментах. В статье Парсамова объясняется, в чем именно проявились разногласия авторов и какими причинами они были обусловлены.

В последекабрьскую эпоху ряд острых вопросов, связанных с выработкой жизненной и литературной стратегии в новых исторических условиях, встал перед А.С. Пушкиным. В статье **Олега Проскурина** в соответствующем ракурсе рассматриваются пушкинские «Стансы» («В надежде славы и добра…»). В их задании и, соответственно, в их конструкции автор усматривает многоуровневость и специфическую двойственность: Пушкин пытается использовать легитимированные властями политические мифологемы (в том числе те, что нашли свое место в «Донесении Следственной комиссии») таким образом, чтобы благотворно повлиять на судьбу различных групп репрессированных членов тайного общества (в частности, Н.И. Тургенева) и даже по возможности содействовать их интеграции в новую реальность.

Попытки Пушкина не увенчались успехом. Более того: поскольку некоторые политические подтексты «Стансов» во всей полноте могли быть понятны только их формальному адресату, императору Николаю Павловичу, восприятие стихотворения современниками оказалось однобоким. Читатели увидели в «Стансах» в первую очередь апологию власти, чем оказался обусловлен разброс в их оценках: от восторженного одобрения до скепсиса. Двадцатый век заставил видеть проблему рецепции еще острее. Особая роль здесь принадлежит Ю.Н. Тынянову, в блестящей (и во многих отношениях программной) работе «Архаисты и Пушкин» попытавшемуся доказать, что на пушкинские «Стансы» полемически откликнулся поэт-«архаист» П.А. Катенин; его стихотворение «Старая быль» оказалось «как бы предупреждением и предостережением» Пушкину (последний, согласно Тынянову, предупреждению не внял и на обвинения Катенина дал «гневный и ироничный» ответ). Истолкование Тынянова стало общепризнанным; сам же Катенин из «друга декабристов» (так он был назван в тыняновской статье) неприметно превратился в декабриста самого настоящего, «полноценного», лишь из-за недостаточной осведомленности властей избежавшего суровых репрессий. В статье **Татьяны Китаниной** предпринята попытка скорректировать представления о политической позиции Катенина и показать недостаточную обоснованность утвердившегося толкования «Старой были» как декабристской полемики с пушкинскими «Стансами».

Публикацию материалов, связанных с юбилеем восстания декабристов, редакция предполагает продолжить в 2026 году.

Вадим Парсамов

Н. И. Тургенев и М. С. Лунин:

ДВА ВЗГЛЯДА НА ПРИРОДУ ДЕКАБРИЗМА

Vadim Parsamov

N.I. Turgenev and M.S. Lunin: Two Perspectives on the Nature of Decembrism

Вадим Парсамов
НИУ ВШЭ (Москва), профессор, ведущий научный сотрудник
parsamovvs@gmail.com.

Ключевые слова: Декабризм, тайное общество, восстание, суд, следствие, оправдательные записки, политические сочинения

УДК: 63.3(2)52
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_90

Декабризм как идейное течение представляет собой конструкт, создававшийся после восстания бывшими членами тайного общества, на основе «Донесения следственной комиссии». Полемика с «Донесением» велась в двух направлениях: юридическом и историческом. Первое было представлено Н.И. Тургеневым, который с опорой на европейский судебный опыт стремился доказать собственную невиновность, что на практике вело к отрицанию исторической роли всего движения. Второе — М.С. Луниным, который в своих сибирских сочинениях показал значение тайного общества декабристов в русской истории, состоящее в развитии оппозиционного течения в русской политике.

Vadim Parsamov
HSE University, Professor, Leading Research Fellow
parsamovvs@gmail.com.

Keywords: Decembrism, secret society, uprising, trial, investigation, exculpatory notes, political writings

UDC: 63.3(2)52
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_90

Decembrism as an ideological movement is a construct created after the uprising by former members of the secret society, based on the «Report of the Investigative Commission». The polemics with the «Report» were conducted in two directions: legal and historical. The first was presented by N.I. Turgenev, who, relying on European judicial experience, sought to prove his own innocence, which in practice led to the denial of the historical role of the entire movement. The second one was presented by M.S. Lunin in his Siberian writings showed the significance of the secret society of Decembrists in Russian history, consisting of the development of an opposition movement in Russian politics.

Связь между восстанием на Сенатской площади 14 декабря 1825 года и движением декабристов на первый взгляд столь очевидна, что вряд ли нуждается в каких-то уточнениях. Если и есть здесь какие-то неясности, то они касаются не самой связи, а ее характера.

Между тем, когда мы говорим о восстании и движении декабристов, мы имеем дело с принципиально разными явлениями. Восстание декабристов — это факт, имеющий фиксацию в определенном месте и в определенное время. Движение не имеет столь точной пространственно-временной определенности и является результатом текстуализации действительности[1]. При этом сама

1 Историки постмодернистского толка, вероятно, будут утверждать, что и в случае восстания историк имеет дело не с событием как таковым, а с множеством его нарративов, за которыми невозможно увидеть реальность. Если рассматривать ход восстания в его временной протяженности, то, вероятно, нам действительно придется довольствоваться нарративами, описывающими отдельные фрагменты целого калейдоскопа событий. Но нас в данном случае восстание интересует именно как факт

текстуализация стала возможной только после восстания на Сенатской площади, и в этом отношении движение декабристов, как историческое явление, не предшествует восстанию, а является его дискурсивным следствием. Речь, разумеется, идет не об отдельных текстах, созданных до восстания усилиями членов тайных обществ, а о том, что без восстания эти тексты имели бы иную конфигурацию, включались бы в иные контексты, и, скорее всего, их констелляция не дала бы того, что мы теперь называем «движением декабристов», не говоря уже об отсутствии самих понятий «декабризм» и «декабристы».

Первые дискурсивные опыты по формированию представлений о сущности движения декабристов принадлежат тем, кого позже назовут декабристами, и их современникам. Эти опыты будут сильно различаться между собой, конфликтовать и опровергать друг друга, и попытка исследовать их в дихотомии «правда — ложь» изначально обречена на неудачу. Цель настоящей статьи заключается не в сравнении различных версий одной и той же исторической реальности, а в стремлении понять мотивы и намерения авторов этих дискурсов и исторические условия, в которых они были созданы.

Первой официальной версией декабристского движения стало «Донесение следственной комиссии», составленное Д.Н. Блудовым[2]. Обстоятельства, в силу которых именно Блудов, бывший арзамасец и карамзинист, стал автором столь важного документа, хорошо известны[3], и нет необходимости на них здесь останавливаться. Однако для того, чтобы понять его намерения, необходимо учитывать тот перелом, который произошел в его личной судьбе и в русском обществе после восстания декабристов.

Участники тех событий поделились на победителей и побежденных, и, соответственно, сочувствующих каждой из сторон. Блудов культурно и интеллектуально был связан со средой, к которой принадлежали и многие декабристы. Теперь ему, как пишет его биограф Ег. Ковалевский, «приходилось присутствовать при допросах людей, иных из которых он знал лично, с семействами других был в связи»[4]. При этом «Блудова никто не знал в комиссии, так как он всю жизнь свою вращался в другом кругу, при других занятиях, и если против него ничего не могли сказать, то смотрели на него недоверчиво, как на пришельца, мало знакомого с деловой частию новых занятий»[5].

Восстание на Сенатской площади и последующее за ним назначение сделали Блудова чужим среди своих и своим среди чужих. Между тем Блудов хотел

того, что 14 декабря на Сенатскую площадь вышли известные нам по именам люди с целью государственного переворота.

2 *Готовцева А.Г., Киянская О.И.* Движение декабристов в государственной пропаганде 1825–1826 гг. // Декабристы. Актуальные проблемы и новые подходы / Отв. ред. О.И. Киянская. М.: РГГУ, 2008. С. 447–493.

3 *Ковалевский Ег.* Граф Блудов и его время (царствование Александра I). СПб.: В Типографии Второго отдела Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1866. С.167–180; *Рудницкая Е.Л., Тартаковский А.Г.* Вольная русская печать и книга барона Корфа // 14 декабря 1825 года и его истолкователи (Герцен и Огарев против барона Корфа) / Изд. подг. Е.Л. Рудницкая, А.Г. Тартаковский; отв. ред. А.Г. Тартаковский. М.: Наука, 1994. С. 27–32; *Калашников М.В.* Д.Н. Блудов — автор «Донесения Следственной комиссии» по делу декабристов // Духовная сфера деятельности человека. Вып. V. Саратов: Сигма-плюс, 2001. С. 96–113.

4 *Ковалевский Ег.* Указ. соч. С. 169.

5 Там же. С. 170

бы и остаться своим среди своих, и стать своим среди чужих. Это был человек золотой середины, избегавший крайностей как в литературе, так и в политике, либерал, чурающийся как революции, так и реакции. Работа над «Донесением» давала возможность, не особенно кривя душой, угодить императору. Но в то же время она не гарантировала сохранение дружеских отношений со всеми прежними друзьями, на что Блудов, вероятно, рассчитывал.

«Донесение следственной комиссии» — во всех отношениях любопытный документ. Это первая последовательно изложенная история декабристского движения, составленная на основе следственных дел и объединенная общей концепцией, строящейся на ретроспективном взгляде на историю тайных обществ как историю подготовки цареубийства и вооруженных восстаний, представляющих собой «смесь зверства и легкомыслия». Лейтмотивами в блудовской характеристике членов тайных обществ являются слова и словосочетания с ярко негативной семантикой: *злоумышление, зловредные начала, зломыслие, ков мятежников, преступные умыслы, злодейские, страшные умыслы, преступное усердие, буйство, безумная злоба мятежников, преступные ковы* и т.д. События на площади 14 декабря, по словам Блудова, были ознаменованы, с одной стороны, «буйством немногих», а с другой, «знаками общего усердия, нелицемерной преданности к престолу»[6]. При этом подчеркивается «нетерпеливость страстей и ничтожность средств» «злодеев», так и не сумевших ниспровергнуть престол и разрушить *порядок* и *закон*. «Они сами были ослеплены своими вымыслами и лишь в минуты, назначенные для совершения предприятия, узнавали свою слабость» (XVII, 37).

Все, о чем говориться в «Донесении», взято из следственных дел. Характеристики участников движения и умозаключения автора почти всегда строятся на тех оценках, которые сами декабристы давали друг другу и всему движению в целом. Это давало возможность Блудову выставить участников движения в том виде, в каком они предстали перед следственной комиссией. Раскаяние в преступлении — основной мотив показаний многих декабристов на следствии. Свое вступление в общество Трубецкой приписывает «слабости своего нрава и бедственной самонадеянности» (I, 34) и пытается уверить следствие, что «действовал против моего сердца, против моих правил, против всего что есть святого» (I, 27). А. Бестужева, по его словам, в тайное общество «завлекло воображение, язык» и «намерения, которые взошли в шатком уме и которых чуждалось мое сердце» (I, 436). Каховского «заблуждения и пылкость сделали злодеем» (I, 377). Одоевский «поступил, как молодой, сумасшедший человек» (II, 247). Причины, побудившие А.Н. Муравьева вступить в общество, были «повреждение сердца, неопытность, суетное честолюбие, неверие и глубокое невежество» (III, 17).

Часто подследственные признавали свою вину и каялись в том, чего не совершали, а имели лишь намерения и вели разговоры. Отсутствие законов, или как минимум полное непонимание, чем будут руководствоваться судьи, заставляло большинство подследственных смотреть на свое положение с нравственной, а не юридической стороны и полагаться не на справедливый суд, а на монаршую милость. Трубецкой рассчитывал «чистосердечным признанием и откровением доказать <…> сколько он чувствует всю великость вины

6 Восстание декабристов. Т. 17. М.: Наука, 1980. С. 57. (Далее ссылки на это издание в тексте с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страницы.)

своей и все благодеяния Государя своего» (I, 46). Одоевский колебался между нравственным обвинением себя перед лицом государя и пониманием собственной юридической невиновности. В показаниях от 21 декабря он писал:

> Неисповедима воля Господня; и может быть, неисчерпаемы и кротость и милосердие Государя. Еще я не погиб; но ежели мне суждено погибнуть, да исполнится воля Царя! Если же единым своим оживотворяющим словом воскресит он меня, то я уверен в себе, что мою беспредельную благодарностью и искреннее раскаяние и целою жизнию изглажу я свою вину. Раскаяние — всё перед Богом; я уверен, что оно — много и пред Государем (II, 249).

А спустя неделю он утверждает:

> Решительно могу сказать, что я только знал о существовании общества, которое почитал я химерою, ибо я согласия на вступление никогда не давал, и никаких документов не знаю: и я твердо уверен, что чем более будут разбирать это дело, тем более уверятся, что нет против меня никаких доказательств в участии, или в каких-либо действиях в пользу общества (II, 252).

Отсутствие действий, которые могли бы стать, но не стали следствием «преступных» разговоров, давало надежду на освобождение или на минимальное наказание. Так, например, Пестель, утверждая, что «от Суждений до Совершений весьма далеко» (IV, 159), полагал максимальным для себя наказанием — увольнение со службы[7]. С.И. Муравьев-Апостол, поднявший восстание Черниговского полка, рассчитывал в качестве наказания быть отправленным в какую-нибудь дальнюю экспедицию[8].

На юридическом решении дела настаивал П.А. Муханов, обвиняемый в устно высказанном намерении убить Николая I, чтобы освободить арестованных участников восстания:

> Законы различают преступление — от подозрения, покушение — от дерзких слов. А нет сомнения, что никто не может представить тех ясных и удовлетворительных доказательств, требуемых законом, чтобы я когда-либо участвовал в покушении или сам имел сие гнусное намерение <...>. Можно ли мой разговор ставить в связи злонамеренных действий и тем заставлять меня быть причастным всем действиям общества, когда по справедливости, я не могу быть прикосновенным и к одному? (III, 172).

Между тем следственная комиссия решила вопрос довольно просто, поставив знак равенства между признанием вины и ее доказательством. Виновными оказались и те, кто каялся, и те, кто не каялся, но против кого были даны показания их товарищами. Как писал Блудов, комиссия «основанием своих за-

---

7 В письме к генерал-адъютанту А.И. Чернышеву Пестель писал: «Я знаю хорошо, что не могу остаться на службе...» (IV, 126).

8 25 января он писал Николаю I: «Я бы осмелился ходатайствовать перед вашим величеством об отправлении меня в одну из тех отдаленных и рискованных экспедиций, для которых ваша обширная империя представляет столько возможностей — либо на юг, к Каспийскому и Аральскому морю, либо к южной границе Сибири, еще столь мало исследованной, либо, наконец, в наши американские колонии. Какая бы задача ни была на меня возложена, по ревностному исполнению ее ваше величество убедитесь в том, что на мое слово можно положиться» (IV, 263).

ключений почти всегда полагала признание самих подозреваемых или бумаги, ими писанные» (XVII, 24). Важно учитывать, что «Донесение» было опубликовано до вынесения приговора, когда еще были надежды на царскую милость. Это обусловило ироничную тональность блудовского текста и его стремление представить декабристов не столько закоренелыми злодеями, сколько слабоумными невеждами. Так, например, читателю сообщается, что в «Русской правде» Пестеля «обнаруживается едва вероятное и смешное невежество» (XVII, 35). Явно неслучайно большое внимание в сравнительно небольшом по объему «Донесении» уделяется такой случайной в декабризме фигуре как полковник А.М. Булатов. Товарищ Рылеева по кадетскому корпусу, с которым они не виделись много лет с самого окончания учебы и случайно встретились в театре за несколько дней до восстания, Булатов там же, в театре, был принят своим приятелем в тайное общество. 12 декабря на квартире Рылеева, где обсуждался план восстания, Булатов пытался оспорить у Трубецкого звание «диктатора». Ему уже мерещилась карьера русского «революциониста», превзошедшего Брута и Риего. Правда, признается Булатов, «имена сии я не так хорошо знал по их деяниям, как по беспрестанным произношениям меньшего брата моего» (XVIII, 299)[9]. Но в итоге он, как и Трубецкой, на площадь не явился. Зато на следующий день, 15 декабря, отправился во дворец каяться перед царем и заодно выразить восхищение его действиями 14 декабря. Себя он просил Николая не простить, а расстрелять. Николай выслушал его признание, расцеловал и отправил в Петропавловскую крепость, где еще до начала допросов Булатов покончил жизнь самоубийством, размозжив себе голову о стену каземата. Ироничный Блудов не мог оставить без внимания такого трагикомического персонажа. Булатов в его изображении — «не злой, а слабоумный человек» (XVII, 55). Вместе с тем он является воплощением верности и раскаяния:

> Он, однако же, не был злодеем, по крайней мере, закоренелым: волнение страстей скоро в нем затихло; он начал удостоверяться в лживости дошедших до него слухов, наконец, пришел во дворец, был допущен к вашему величеству и первый взгляд ваш обезоружил его. С сей минуты до того времени, когда новый припадок прежней болезни лишил его сил и жизни (19 генваря сего года), он беспрестанно терзался воспоминанием своего страшного, дотоле никому не известного умысла, воспоминанием самых знаков оказанного ему милосердия, но утолял муку совести признаниями, совершенно добровольными, ибо он даже не был допрашиваем, и умирая, смело завещал участь детей монарху, на коего мыслил поднять руку[10].

Этими словами заканчивается описание событий 14 декабря, и таким образом фигура несчастного полковника становится едва ли не символом всего движения.

Если бы Николай простил декабристов, то и «Донесение» имело бы совершенно иной смысл. А если бы читатель того времени имел возможность ознакомиться со следственными делами, то оно могло бы показаться вполне «объективным» документом. Ироничный текст, написанный бойким пером

9 Возможно, сочетание этих имен Булатову было навеяно строкой Рылеева: «В них не найдут ни Брута, ни Риеги».

10 Там же. С. 59.

бывшего арзамасца[11], плохо соотносился со смертным приговором, пожизненной каторгой и другими сроками заключения для 120 человек. Серьезность приговора сама собой опровергала несерьезность «Донесения». Сама реакция как бы подсказывала необходимость создания новой версии, которая смогла поменять местами судей и подсудимых. В этой связи особый интерес вызывают два опровержения «Донесения», созданные в разное время, в разных местах и с разными намерениями участниками движения — Н.И. Тургеневым и М.С. Луниным.

* * *

Опровержению «Донесения» Тургенев с 1826 по 1830 год посвятил серию т. н. «оправдательных записок»[12], две из которых написаны на русском языке и рассчитаны на русское правительство. Первая из них появилась еще до окончания процесса и приобщена к делу Тургенева. Вторая писалась уже после опубликования «Донесения следственной комиссии» и представляет собой обширный текст, с приложением таблицы из трех колонок: «Обвинения в решении верховного уголовного суда, означенные», «Показания, по сим обвинениям в записке Комиссии изложенные» и «Доказательства». Это «записка» писалась с участием А.И. Тургенева и В.А. Жуковского и была рассчитана если не на оправдание, то во всяком случае на помилование Тургенева, что его скорее

11 Неслучайно бывший статс-секретарь Екатерины II А.М. Грибовский в своем дневнике назвал «Донесение» Блудова «романтическим», подчеркнув тем самым его художественную природу, а издатель дневника Н.П. Барсуков, подтверждая такую характеристику, сделал примечание: «Сам Д.Н. Блудов отчасти придавал такое значение своему донесению. Нам и многим другим неоднократно случалось слышать от него (уже в царствование Александра Николаевича), что он имел целью изобразить участников мятежа несколько в смешном виде как людей, не дававших себе отчета в своих поступках. Строгое наказание, их постигшее, было, по его словам, неожиданностью для него, и полученную им Анненскую ленту называл он *ценою крови*» (*Грибовский А.М.* Воспоминания и дневники // Екатерина II: искусство управлять / Ред. А.Б. Каменский. М.: Фонд Сергея Дубова, 2008. С. 306). О стилистических особенностях «Донесения» см.: *Калашников М.В.* Указ. соч. С. 96–113; *Майофис М.Л.* Воззвание к Европе. Литературное общество «Арзамас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 348–372.

12 Анализ этих записок неоднократно предпринимался исследователями: *Тарасов Е.И.* Николай Иванович Тургенев в Александровскую эпоху. Очерки по истории либерального движения в России. Самара: Самарский государственный университет, 1923. С. 399–447; *Шебунин А.Н.* Н.И. Тургенев в тайном обществе декабристов // Декабристы и их время. Т. 1. М.: Всесоюзное общество политкаторжан и ссыльнопоселенцев, 1932. С. 109–147. *Заозерский А.И.* Вторая оправдательная записка Н.И. Тургенева // Памяти декабристов. Сб. материалов. Т. 2. Л.: Издательство АН СССР, 1926. С. 99–163; *Тарасова В.М.* Происхождение либеральной концепции декабризма // Историки и история. Историография истории СССР. Сб. статей. М.: Наука, 1965. С. 313–333; *Пугачев В.В.* Изображение декабристов Н.И. Тургеневым и английское правосознание // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П. Алексеева. СПб.: Наука, 1996. С. 352–361; *Шёнле А.* Эмоциональная, моральная и идеологическая амбивалентность изгнания: Николай Тургенев и перформанс политической эмиграции // Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020) / Под ред. М. Рубинс. М.: Новое литературное обозрение, 2021 С. 52–89.

всего не устроило, и сам он этой «запиской» остался недоволен[13]. Две последующие «записки» написаны по-французски, одна — самим Тургеневым, другая — известным французским юристом и общественным деятелем О.-Ш. Ренуаром, и рассчитаны: первая — на посмертное распространение, а вторая, вероятно, связана с желанием Тургенева оправдаться в глазах отца своей английской невесты[14]. К числу этих записок следует прибавить и записку Жуковского, хлопотавшего перед Николаем за Тургенева[15]. Все эти записки подчинены вполне практической цели — снять с себя обвинение в государственном преступлении. Придавать им публичный характер по крайней мере при своей жизни Тургенев не собирался.

Спустя пятнадцать лет, когда уже его братьев не было в живых, Тургенев придал гласности историю своего неудачного оправдания в глазах русского правительства. К этому времени он уже смирился с положением эмигранта, жил во Франции без риска быть выданным русскому правительству, был женат, имел двоих детей. Работая над книгой «Россия и русские», Тургенев составил новую оправдательную записку, но уже не с целью добиться официального оправдания на родине, а представить европейскому и (по возможности) русскому читателю несправедливость вынесенного ему приговора и вместе с тем продемонстрировать несовершенство русской судебной системы. В результате читатель должен был понять, почему, при всей очевидной невиновности Тургенева, ему так и не удалось оправдаться. Помимо чисто субъективных причин: пристрастности и некомпетентности судей, которые «ограничились поверхностным рассмотрением дела и составили свое мнение, так сказать, с налета»[16], Тургенев указывает и более общую причину — «неразвитость страны и людей. Дикарь не понимает, почему в хорошо устроенных государствах правосудие окружено множеством формальностей, а обвиняемым представлено столько гарантий»[17]. Трудно сказать, несправедливость ли приговора повлияла на формирование тургеневской концепции декабризма как ничтожного явления, или, наоборот, недооценка движения повлияла на уверенность в невиновности большинства его участников. В марте 1827 года, когда еще оставались надежды на оправдание, Тургенев в письме к брату Александру, который вместе с Жуковским требовал от него усилить доказательства, напомнил им о презумпции невиновности:

> Меня удивляют ваши слова о необходимости юридических доказательств для убеждения государя. Те, кои могут быть убеждены доводами юриспруденции, должны знать, что доказательства лежат не на обязанности обвиняемого. Против меня ничего не доказано, но представляются только обстоятельства обвинительные. На сии обстоятельства я отвечаю, изъясняю все дело. Если мои объяснения

---

13 *Заозерский А.И.* Указ. соч. С. 100.

14 Подробнее см.: *Мильчина В.А.* Удачные последствия неудачного сватовства: Н.И. Тургенев в Англии (1829–1830) // Slavica Revalensia. 2022. № 9. С. 39–70.

15 Подробнее см.: *Гузаиров Т.* Способы трансформации фактов в «Записке о Н. Тургеневе» В.А. Жуковского // Лотмановский сб. 3. / Ред. Л.Н. Киселева, Р.Г. Лейбов, Т.Н. Фрайман. М.: ОГИ, 2004. С. 961–974; *Борисова Т.Ю.* Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025. С. 226–236.

16 *Тургенев Н.И.* Россия и русские / Пер. с фр. и ст. С.В. Житомирской, коммент. А.Р. Курилкина. М., 2001. С. 91.

17 Там же. С. 92.

покажутся недостаточными, то никакие доводы не помогут. Вообще, в моем деле, я думаю лучше употреблять доводы логики, простого, здравого смысла, нежели доводы юриспруденции, о которых у нас не имеют понятия[18].

«Доводы юриспруденции» говорят, что быть членом тайного общества, созданного с филантропическими целями, не является преступлением, так как само общество не имеет серьезного политического характера. Отсутствие состава преступления лишает его того исторического значения, которое могло бы иметь общество, действительно готовящее государственный переворот. Но, в отличие от Европы, в русском судопроизводстве презумпции невиновности не существует. Подозрение почти автоматически означает обвинение, а обвинение почти неизбежно приводит к наказанию. Поэтому Тургенев рассматривает возможность оправдания с точки зрения логики и здравого смысла. Он — видный государственный чиновник, занимающий ответственный пост в Госсовете, всегда и везде открыто проповедует свои взгляды. Обличает крепостников, которых он именует «хамами», и врагов просвещения, которых называет «гасильниками». Тайное общество, в котором он состоит, явно тяготеет к публичности, и даже его члены собираются получить разрешение царя на его деятельность. Царь знает о существовании общества и не предпринимает никаких мер. Простая логика не позволяет в этом видеть состава преступления. Рассуждая таким образом, Тургенев не мог не понимать, что подобная тактика построена на умолчании и искажении фактов. Исходя из нее невозможно объяснить, каким образом 120 «филантропов» оказались в Сибири, не говоря уже о пятерых повешенных. У следователей также была своя логика: если человек признает свою вину, значит, он виновен. Поэтому в книге «Россия и русские», где процесс декабристов помещен в контекст рассуждений о необходимости судебной реформы в России, Тургенев в своей оценке декабристского движения встает на правовую точку зрения и переключает внимание читателя с *исторической* истины (как это было на самом деле) на *юридическую* — было ли его участие в заговоре доказанным и является ли его членство в тайном обществе преступлением? Речь идет не об «исповеди» перед читателем, а о восстановлении собственной репутации, пострадавшей в ходе пристрастного и необъективного расследования.

«Оправдательная записка», включенная в текст «России и русских», состоит из трех частей. В первой речь идет о Союзе благоденствия — единственном тайном обществе, о котором следствие располагало материальными доказательствами в виде его устава. Однако из самого факта существования устава еще не следует, что он исполнялся. Никаких доказательств этому в «Донесении» не приводится. Следствию удалось установить только то, что сам устав общества «соответствовал его названию» и «не заключал в себе ничего противозаконного», и даже «некоторые участники общества предлагали испросить разрешение императора на его существование»[19].

Вторая часть посвящена событиям, случившимся после роспуска Союза благоденствия. Тургенев показывает, что никакими достоверными свидетельствами о существовании тайных обществ после 1821 года, когда был распущен Союз благоденствия, следствие не располагало. Суду не было представлено ни

18 Русская старина. 1901. Т. 16. Май. С. 273.

19 *Тургенев Н.И.* Россия и русские... С. 104–105.

устава, ни программы, ни свидетельств о какой-либо деятельности нового общества, за исключением отдельных разговоров отдельных лиц о возможности его составить. Сами названия «Северное» и «Южное» общества возникли в ходе следствия[20]. Все разговоры о конституции, республике, цареубийстве и пр. если и велись, то велись отдельными лицами в неформальной обстановке. Тургенев не отрицает, что по российским законам за эти разговоры положена смертная казнь. Однако, ссылаясь на законодательство «цивилизованных стран», в которых намерение, не приведенное в действие, не может служить основанием для смертного приговора, а если оно было оставлено еще до его обнаружения, вообще не подлежит уголовному преследованию, Тургенев показывает незаконность самих российских законов. Но (в любом случае) эти разговоры сами по себе еще не свидетельствуют о существовании тайного общества. Точно так же не является доказательством его существования и подготовка восстания. Речь в данном случае может идти только о заговоре «отдельных лиц, способных возыметь такие намерения». Причем эти лица даже в том виде, в каком изображает их «Донесение», «смотрели друг на друга как на самохвалов, яростных на словах, а не на деле (с. 77). Свои намерения, как бы преступны они ни были, они даже не пытались привести в исполнение, и постепенно, одно за другим, эти намерения оставляли»[21]. Обвиняемых объединяли не устав и не принципы тайного общества, а всего лишь «общность мнений» и «сходство воззрений».

Третья часть записки посвящена восстанию 14 декабря и предшествующим событиям. Тургенев решительно опровергает всякую связь между тайными обществами, восстанием на Сенатской площади и восстанием Черниговского полка. При этом речь идет не о том, была ли эта связь в действительности или нет, а о том, что следствием не было получено никаких юридических доказательств этой связи. Следовательно, можно утверждать, что тайное общество не готовило ни восстания на Сенатской площади, ни восстания Черниговского полка. Более того, Тургенев утверждает, что «восстание произошло *не потому, что* существовали тайные общества, а *несмотря на то*, что они существовали»[22]. Тайное общество было создано для «содействия правительству во всех его начинаниях, направленных к искоренению злоупотреблений и к общественной пользе»[23], но даже в этом формате оно не соответствовало своей задаче, и здесь Тургенев, ссылается на слова А. Бестужева, взятые из «Донесения»: это было «простым времяпрепровождением»[24], и в этом отношении оно не заслуживает ни похвал, ни осуждений:

> «Ответственность за декабрьское восстание 1825 года несут только те, кто каким-либо образом принял в нем участие. Лица же, которые ничего не знали и не могли знать об этом восстании, вообще не должны были привлекаться к ответственности в сем процессе»[25].

---

20 *Потапова Н.Д.* «Что есть истина?». Критика следственных показаний и смена исторических парадигм (Еще один взгляд на проблему «движения декабристов») // Исторические записки. 2000. № 3 (121). С. 306–313.

21 *Тургенев Н.И.* Россия и русские… С. 138.

22 Там же. С. 147.

23 Там же. С. 158.

24 Там же. С. 144.

25 Там же. С. 159.

Таким образом, восстание явилось не результатом действия тайного общества, которое либо бездействовало, либо вообще к тому времени не существовало, а стало следствием междуцарствия:

> Достаточно немного здравого смысла, чтобы понять, что здесь нет ни общества, ни его членов — ни простых, ни главных. Около двенадцати человек, видя, что вопрос о престолонаследии находится в неопределенном положении, хотят воспользоваться этой неопределенностью, они делятся друг с другом взглядами, принимают решение и немедленно приводят его в исполнение. И все — первоначально мысль, согласие, решение, исполнение, именно все, повторяю — происходит в течение двух дней, с 12 по 14 декабря. Таковы факты, простые и истинные; остальное — чистейший вымысел[26].

Цель восстания — не цареубийство и не установление республики:

> Заговорщики, предпринимая восстание, предполагали добиться для России конституционной, представительной формы правления с сохранением монархии и даже намеревались предоставить решение о новом политическом строе депутатам от всего народа, которых после победы восстания немедленно для этого созовут[27].

Конечно, это не снимает с них юридической вины, но это оправдывает их перед судом истории:

> Перед потомством предстанет возвышенная цель, к которой стремились участники этой драмы, их бескорыстные усилия и полная самоотверженность. Если и мелькнет где-нибудь темная тень, то она исчезнет перед величием предпринятого дела, перед светом принесенных жертв и через сто лет эшафот станет пьедесталом для изваяний мучеников[28].

Таким образом Тургенев противопоставляет тайное общество и восстание на Сенатской площади. В первом случае он не видит состава преступления, и само общество ему представляется «безобидным» и «несерьезным», созданным «несомненно, почтенными и благонамеренными, но недостаточно серьезными людьми». Впрочем, он не отрицает закономерности появления тайных обществ в России, где встают «трудности на пути того, кто хочет выразить свои мысли. Тот, кто желает говорить свободно и при этом не подвергать себя опасности, вынужден не только делать это в узком кругу, но и тщательно выбирать лиц этот круг составляющих»[29]. Но это еще не делает такие общества ни преступными, ни полезными.

Другое дело — открытое восстание против «беззакония» власти во имя «свободы», охраняемой законами. Оно было стихийно и неподготовлено, что свидетельствовало не в пользу тайного общества, не замышлявшего ничего подобного, но это стало проявлением личностного героизма его участников: «У свободы, как и у религии, были свои мученики, будут они и впредь»[30].

Тургенев готов признать героизм участников восстания на Сенатской площади и предоставить им место в истории с благодарностью потомков, не сни-

---

26 Там же. С. 152.
27 Там же. С. 155.
28 Там же. С. 171.
29 Там же. С. 56.
30 Там же. С. 111.

мая, впрочем, с них уголовной ответственности в соответствии с российским законодательством. Что касается тайного общества и самого движения декабристов, то с них снимается уголовная ответственность, но и места в истории они не получают.

* * *

М.С. Лунин создавал свою концепцию декабризма во второй половине 1830-х годов, после оправдательных записок Тургенева, содержание которых ему было неизвестно, и до появления «России и русских», вышедших уже после его смерти. В отличие от большинства декабристов, он не раскаялся в своем участии в тайном обществе, а в отличие от Тургенева, не собирался в нем оправдываться и доказывать свою невиновность. Он один из немногих декабристов, кто не раскаивался в своем участии в движении и даже просил следователей не ставить ему в оправдание его вынужденное «отдаление <…> от Тайного общества и прекращение <…> с ним сношений; ибо я продолжал числиться в оном и при других обстоятельствах продолжал бы, вероятно, действовать в духе оного» (III, 126)[31].

Возможно, еще в Петропавловской крепости Лунин понял, что «тайное общество принадлежит истории»[32]. С этой фразы начинается цикл его политических сочинений, в которых ссыльный декабрист определяет место тайного общества в истории России. Этот цикл представляет собой трилогию, состоящую из «Взгляда на русское тайное общество с 1816 до 1826 года», с приложением «Розыска исторического»[33], «Разбора донесения тайной следственной комиссии государю императору в 1826 году» и «Общественного движения в нынешнее царствование», в котором показывается влияние идей тайного общества на политику Николая I. Первое сочинение написано на французском и русском языках, второе — на французском, английском и русском языках, а третье — только по-французски. Тексты эти были рассчитаны на публикацию в Европе и на их дальнейшее нелегальное проникновение в Россию в уже опубликованном виде. Русский вариант, видимо, был рассчитан на подпольное распространение списков внутри России.

Лунин не дифференцирует тайные общества. Он ведет речь о «Тайном обществе» (или «Тайном союзе») как феномене русской истории. Тургенев, как мы видели, говорит только о Союзе благоденствия, как единственном обществе, имеющем свой устав. Для Лунина наличие или отсутствие устава не является принципиальным моментом, так как он не считает нужным доказывать сам

31 О поведении Лунина на следствии см.: *Окунь С.Б.* Декабрист М.С. Лунин. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Издательство ЛГУ, 1985. С. 90–113; *Эйдельман Н.Я.* Лунин. М.: Молодая гвардия, 1970. С. 104–214.

32 *Лунин М.С.* Письма из Сибири / Изд. подгот. И.А. Желвакова, Н.Я. Эйдельман; [Отв. ред. Д.В. Ознобишин]. М.: Наука, 1987. С. 55.

33 С.Б. Окунь считал «Розыск исторический» отдельным сочинением Лунина, написанным в первой половине 1838 г., первым в этом цикле сочинений (*Окунь С.Б.* Ук. соч. С. 179). Однако Н.Я. Эйдельман убедительно показал, что «Розыск» непосредственно связан со «Взглядом на русское тайное общество» и является историческим комментарием к основному тексту (*Эйдельман Н.Я.* М.С. Лунин и его сибирские сочинения // Лунин М.С. Письма из Сибири. С. 319–325).

факт существования тайных обществ. В отличие от Тургенева, он не стремится преуменьшать значения этих обществ. Он дает суммарную картину Тайного общества и приписывает ему единую программу: «твердые законы, юридическое равенство граждан, гласность судопроизводства, прозрачность государственных расходов, ликвидация винных откупов, сокращение сроков военной службы, уничтожение военных поселений и т. д.[34] Все меры были направлены на то, чтобы сравняться с «народами, находящимися в главе всемирного семейства», т. е. англичанами и французами, но при этом «охранять Россию от междоусобных браней и от судебных убийств[35], ознаменовавших летописи двух великих народов»[36].

Значение Тайного общества Лунин видит в обличении самодержавия как несоответствующей настоящему состоянию России формы правления. Состоять в Тайном обществе он считал своим долгом и видел его в том, чтобы «платить за выгоды, которые доставляют им <высшим сословиям — *В. П.*> совокупные усилия низших сословий»[37]. В этом смысле «Т<айное> <общество> руководилось мудростию и было по сердцу народу»[38].

Правовая несостоятельность следствия и суда над декабристами для Лунина столь же очевидна, как и для Тургенева. Однако если Тургенев в первую очередь обеспокоен доказательством собственной невиновности и невиновности своих товарищей, то Лунина интересует «истина, необходимая для всех человеков и для всякого времени»[39].

Тайное общество для него является неотъемлемой частью русской истории, оно «связуется с политическими сообществами, которые одно за другим, в продолжении более века, возникали с тем, чтобы изменить формы самодержавия»[40]. К этому месту дается обширное историческое примечание, определяющее место Тайного общества в истории России. Это примечание находится в некотором противоречии[41] с предшествующим ему «Розыском историческим», где декабристы, подобно английским баронам, впервые открыто выступают против самодержавия, принесенного на Русь норманнами. Теперь речь идет о свободах, существовавших в древней Руси, в виде народного вече, избирательных чиновников, суда присяжных[42]. Слово «самодержец», как считают Лунин и Муравьев, впервые появляется «в грамотах Шуйского», хотя сам он «присягнул в 1606 году Думе Боярской». Правление Ивана Грозного —

---

34 Там же. С. 54.

35 Имеются в виду революции и казни Карла I и Людовика XVI.

36 *Лунин М.С.* Ук. соч. С. 69–70.

37 Там же. С. 55.

38 Там же. С. 54.

39 Там же. С. 67.

40 Там же. С. 68.

41 Возможно, автором примечания был Никита Муравьев, помогавший Лунину в его работе (см.: *Эйдельман Н.Я.* М.С. Лунин и его сибирские сочинения. С. 323).

42 О суде присяжных в эпоху Ивана Грозного писал и Тургенев: «В своде законов царя Ивана (Судебник) еще упомянут институт *присяжных*» (*Тургенев Н.И.* Россия и русские... С 290). Источником подобных сведений в обоих случаях является текст Судебника 1550 года, вероятно в изложении Карамзина: «А без Целовальников и Наместником и Волостелем не судити» (*Карамзин Н.М.* История Государства Российского. М.: Наука, 1989. Кн. 2. Т. 8 (Примечания). Стб. 32). Тургенев отождествляет присяжных с целовальниками, «то есть людьми, *целовавшими крест*, иными словами, приносившими клятву, принимавшими присягу» (*Тургенев Н.И.* Россия и русские... С. 241).

«тиранство, а не самодержавие»[43]. При первых Романовых, вступивших на престол по воле народа, «изъявленной Великою Земскою Думою», вопросы внешней и внутренней политики «рассматривались в Государственных Соборах представителями всей России»[44].

Самодержавие в России начинается с Петра I, а история противостояния общества и власти — с правления Анны Иоанновны. Сначала верховники, затем уже при Екатерине II Новиков, Княжнин, Радищев, Никита Иванович Панин, Фонвизин, при Павле — Никита Петрович Панин, граф Пален «хотели водворить конституцию»[45], при Александре — Валериан Зубов и Сперанский. «Из сего следует, — заключают Лунин и Муравьев, — что все люди отличные в России видели и чувствовали несовершенство существующего порядка и стремились во все времена, явно или скрытно, к достижению цели Тайного союза»[46].

Таким образом, Тайный союз — не отдельное явление, а этап «общественного преобразования, которое уже издавна совершается у нас». Его законность основана, с одной стороны на «потребностях народа», а с другой стороны, на «обетах власти», т. е. на публичных заверениях Александра I «даровать благотворное конституционное правление всем народам, проведением мне вверенным»[47]. Тайный союз является закономерным этапом мирового процесса, направленного к свободе. Поэтому не было никакой необходимости покушаться на царствующих лиц. Лунин не отрицает самого факта подобных разговоров, но отрицает их связь с целями и задачами Тайного общества.

Как и Тургенев, Лунин противопоставляет Тайное общество и заговор 14 декабря 1825 года, но смысл этого противопоставления у него совершенно другой. У Тургенева, как мы видели, ничтожное значение Союза благоденствия противопоставляется героическому порыву восставших. У Лунина — закономерный и благотворный для России характер Тайного общества противопоставляется случайному и неподготовленному выступлению 14 декабря. Попытку переворота совершили не люди, имеющие большой политический стаж в обществе, а новички, «не успевшие еще приобрести опытность в делах». Лунин не отрицает героизма восставших, даже готов признать, что само восстание — «это шаг на политическом поприще», но отрицает то, что они действовали в духе Тайного общества: «Дух Тайного союза мгновенно сменился духом восстания»[48].

Дух Тайного союза — это сама история, которая неудержимо идет вперед, и даже правительство постепенно пропитывается этим духом, который «проявляется в сущности каждого правительственного постановления и в каждом замечательном событии последнего десятилетия»[49]. К числу таких постановлений и событий Лунин относит: свод законов, отмечая при этом, что декабристы предлагали идти дальше и составить «кодекс, отвечающий нуждам государства и соответствующий успехам современной цивилизации»[50], реформу армии, произведенную «согласно плану Пестеля», помощь грекам и вообще восточную политику Николая I, ставшую результатом «движения, начатого

43 *Лунин М.С.* Ук. соч. С. 76.
44 Там же. 77.
45 Там же. С. 79.
46 Там же С. 80.
47 Там же. С. 69.
48 Там же. С. 73.
49 Там же. С. 56.
50 Там же. С. 141.

Тайным обществом»[51]. Речь идет, конечно, не о том, что все эти правительственные мероприятия осуществились под непосредственным влиянием идей декабристов. Сам ход истории, в основе которого лежат идеи прогресса и свободы, оказывается сильнее постоянно возникающих на его пути преград. И там, где эти преграды обходятся или рушатся — там проявляется дух Тайного общества, воплощением которого является исторический прогресс.

Тайный союз, в представлении Лунина, — это важный этап русской истории, который продолжает традицию общественного сопротивления самодержавию и вместе с тем опережает свое время. «Пора прозреть, — пишет Лунин, — и отказаться от несправедливых предубеждений — против людей будущего»[52].

* * *

Тургенев и Лунин, критикуя «Донесение следственной комиссии», создают глубоко различные концепции декабристского движения. Оба они противопоставляют тайное общество и заговор 14 декабря 1825 года. Оба показывают юридическую несостоятельность следствия и суда над декабристами. Но при этом тексты Тургенева — это речи адвоката, рассчитанные на суд присяжных. С юридической точки зрения вина Тургенева не доказана, как и не доказано существование тайного общества после 1821 года. Все выдвинутые против него обвинения строятся только на противоречивых показаниях других обвиняемых. Тургенева нельзя даже обвинять в том, что он был членом Союза благоденствия, так как само это общество не имело противоправительственного характера и фактически бездействовало. Таким образом, в представлении Тургенева, отождествление тайного общества и вооруженного восстания представляет собой фантом, созданный пристрастными следователями.

Позиция Тургенева (при всей внешней логике) в действительности весьма уязвима. Он отождествляет историческую истину и юридическую правду. По мере того, как судебная казуистика для сильных декабристов утрачивала актуальность, все больше возрастала потребность в формировании исторического значения движения. В этом отношении Тургенев потерпел двойную неудачу: он не сумел убедить Николая I в своей невиновности, и его версия декабризма была резко отрицательно воспринята бывшими товарищами по тайному обществу, уличавших его в «явной лжи» и в стремлении «порочить печатно своих собратьев»[53].

Лунин, в отличие от Тургенева, мыслит не в категориях права, а в категориях политической борьбы. С точки зрения самодержавия он вполне закономерно является государственным преступником и скорее гордится этим, чем сокрушается:

> Как человек я всего лишь бедный изгнанник; как личность политическая я являюсь представителем системы, которую легче упразднить, чем опровергнуть <…> Выдающиеся люди эпохи оказались в сибирской ссылке, ничтожества во главе событий[54].

---

51 Там же. С. 142.

52 Там же. С. 141–142.

53 *Волконский С.Г.* Записки. Иркутск: Восточно-Сибирское книжное издательство, 1991. С. 374–375.

54 *Лунин М.С.* Указ. соч. С. 211; 215.

Принадлежность к определенной политической системе для Лунина служит критерием, позволяющим отличить истинного политика от «политика поневоле»[55]. Говоря о незаконности самодержавия, когда-то насильственно навязанной народу политической системы, Лунин не одобряет революционные способы борьбы. Он оппозиционер, а не революционер[56]: «Я не участвовал ни в мятежах, свойственных толпе, ни в заговорах, приличных рабам. Единственное оружие мое — мысль, то в ладу, то в несогласии с движением правительственным, смотря по тому, как находит она созвучия, ей отвечающие»[57]. Борьба против правительства не должна вестись на уничтожение и не должна выходить за рамки законности, поэтому революционный путь исключается: «влияние власти должно, в конце концов, уступить влиянию общественного мнения»[58].

Борьба Тургенева за собственное оправдание — это взгляд из Европы, с позиций европейского права, которое, несмотря на порой существенное внутреннее различие между странами, коренным образом отличалось от русского права. При этом ни у кого не возникало вопроса, насколько правомерен такой подход в принципе. Для первых «адвокатов» Тургенева, его брата Александра и Жуковского, это было несущественно, так как они верили в его невиновность и рассчитывали не столько на правосудие, сколько на царскую милость, которая в России являлась частью судебной системы. У более поздних читателей Тургенева тоже не возникало такого вопроса в силу того, что судебная реформа хоть и задним числом, но показала юридическую несостоятельность процесса декабристов. Историки могут сколько угодно спорить, и спорят[59] о том, насколько адекватно Тургенев изображает декабристов в своих сочинениях. При этом все считают его родоначальником либеральной концепции декабристского движения, не обращая внимания на то, что само движение он отрицал.

Лунин смотрит на процесс декабристов из Сибири. Юридическая неосновательность этого приговора для него очевидна, но не очень интересна. Для него важнее суровость наказания, которая прямо пропорциональна историческому значению всего движения. Именно Лунин должен по праву считаться основателем либеральной версии декабризма. Во всяком случае, он первый поставил вопрос о месте декабристов в русской истории и показал его сложное переплетение с политикой Александра I и Николая I. Тургенев дожил до воплощения своих идеалов в жизнь, увидев своими глазами освобождение крестьян и судебную реформу, но он не склонен был связывать все это с историей декабристских организаций, которые продолжал считать чем-то несерьезным и эфемерным. Появление декабристской легенды, до которой ему также удалось дожить, вызывала у него раздражение[60].

«Юридическая» точка зрения Тургенева и «историческая» точка зрения Лунина не исключают, а дополняют друг друга. Тенденция Тургенева не выделять участников тайного общества на общем фоне эпохи Александра I не мо-

---

55 Перефразировка мольеровского «лекаря поневоле».

56 «Теперь в официальных бумагах называют меня: государственный преступник, находящийся на поселении. Целая фраза возле моего имени. В Англии сказали бы: Лунин, член оппозиции» (*Лунин М.С.* Указ. соч. С. 6).

57 Там же. С. 6.

58 Там же. С. 203.

59 См.: *Пугачев В.В.* Ук. соч. С. 352.

60 См.: Н.И. Тургенев — Герцену / Публ. Ю.Г. Оксмана // Литературное наследство. Т. 62: Герцен и Огарев. II. М.: Изд-во АН СССР, 1952. С. 583–590.

жет быть отвергнута уже в силу того, что вопрос о границах декабризма ставит нас в трудное положение. Отождествлять декабризм с формальным членством в тайном обществе неправомерно и не нужно. Но еще менее правомерно было бы отрицать само движение, это означало бы отрицать значительный пласт русской культуры, которую представить без декабризма невозможно.

Библиография / References

Борисова Т.Ю. Когда велит совесть: Культурные истоки Судебной реформы 1864 года в России. М.: Новое литературное обозрение, 2025.

(*Borisova T.Yu.* Kogda velit sovest': Kul'turnyye istoki Sudebnoy reformy 1864 goda v Rossii. Moscow, 2025.)

Готовцева А.Г., Киянская О.И. Движение декабристов в государственной пропаганде 1825–1826 гг. // Декабристы. Актуальные проблемы и новые подходы / Отв. ред. О.И. Киянская. М.: РГГУ, 2008. С. 447–493.

(*Gotovtseva A.G., Kiyanskaya O.I.* Dvizheniye dekabristov v gosudarstvennoy propagande 1825–1826 gg. // Dekabristy. Aktual'nyye problemy i novyye podkhody / Ed. by O.I. Kiyanskaya. Moscow, 2008. P. 447–493.)

Гузаиров Т. Способы трансформации фактов в «Записке о Н. Тургеневе» В.А. Жуковского // Лотмановский сб. 3. / Ред. Л.Н. Киселева, Р.Г. Лейбов, Т.Н. Фрайман. М.: ОГИ, 2004. С. 961–974.

(*Guzairov T.* Sposoby transformatsii faktov v «Zapiske o N. Turgeneva» V.A. Zhukovskogo // Lotmanovskiy sb. 3. / Ed. by L.N. Kiseleva, R.G. Leybov, T.N. Frayman. Moscow, 2004. P. 961–974.)

Заозерский А.И. Вторая оправдательная записка Н.И. Тургенева // Памяти декабристов. Сб. материалов. Т. 2. Л.: Издательство АН СССР, 1926. С. 99–163.

(*Zaozerskiy A.I.* Vtoraya opravdatel'naya zapiska N.I. Turgeneva // Pamyati dekabristov. Sb. materialy. Vol. 2. Leningrad, 1926. P. 99–163.)

Калашников М.В. Д.Н. Блудов — автор «Донесения Следственной комиссии» по делу декабристов // Духовная сфера деятельности человека. Вып. V. Саратов: Сигма-плюс, 2001. С. 96–113.

(*Kalashnikov M.V.* D.N. Bludov — avtor «Doneseniya Sledstvennoy komissii» po delu dekabristov // Dukhovnaya sfera deyatel'nosti cheloveka. Vol. V. Saratov, 2001. P. 96–113.)

Майофис М.Л. Воззвание к Европе. Литературное общество «Аразмас» и российский модернизационный проект 1815–1818 годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Mayofis M.L.* Vozzvaniye k Yevrope. Literaturnoye obshchestvo «Arazmas» i modernizatsionnyy proyekt 1815–1818 godov. Moscow, 2008.)

Мильчина В.А. Удачные последствия неудачного сватовства: Н.И. Тургенев в Англии (1829–1830) // Slavica Revalensia. 2022. № 9. С. 39–70.

(*Mil'china V.A.* Udachnyye posledstviya neudachnogo svatovstva: N.I. Turgenev v Anglii (1829–1830) // Slavika Revalensiya. 2022. No. 9. P. 39–70.)

Окунь С.Б. Декабрист М.С. Лунин. 2-е изд., испр. и доп. Л.: Изд-во ЛГУ, 1985.

(*Okun' S.B.* Dekabrist M.S. Lunin. 2nd ed. Leningrad, 1985.)

Потапова Н.Д. «Что есть истина?». Критика следственных показаний и смена исторических парадигм (Еще один взгляд на проблему «движение декабристов») // Исторические записки. 2000. № 3 (121). С. 286–329.

(*Potapova N.D.* «Chto yest' istina?». Kritika sledstvennykh proyavleniy i smena istoricheskoy paradigmy (Yeshche odin vzglyad na problemu «dvizheniye dekabristov») // Istoricheskiye zapiski. 2000. No. 3 (121). P. 286–329.)

Пугачев В.В. Изображение декабристов Н.И. Тургеневым и английское правосознание // Россия. Запад. Восток. Встречные течения. К 100-летию со дня рождения академика М.П. Алексеева. СПб.: Наука, 1996. С. 352–361.

(*Pugachev V.V.* Izobrazheniye dekabristov N.I. Turgenev i angliyskoye pravosoznaniye // Rossiya. Zapad. Vostok. Vstrechnyye yavleniya. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya akademika M.P. Alekseyeva. Saint Petersburg, 1996. P. 352–361.)

Рудницкая Е.Л., Тартаковский А.Г. Вольная русская печать и книга барона Корфа //

14 декабря 1825 года и его истолкователи (Герцен и Огарев против барона Корфа) / Изд. подг. Е.Л. Рудницкая, А.Г. Тартаковский; отв. ред. А.Г. Тартаковский. М.: Наука, 1994. С. 5–64.

(*Rudnitskaya Ye.L., Tartakovskiy A.G.* Vol'naya russkaya pechat' i kniga barona Korfa // 14 dekabrya 1825 goda i yego istolkovateli (Gertsen i Ogarev protiv barona Korfa) / Ed. by A.G. Tartakovskiy. Moscow, 1994. P. 5–64.)

Тарасов Е.И. Николай Иванович Тургенев в Александровскую эпоху. Очерки по истории либерального движения в России. Самара: Самарский государственный университет, 1923.

(*Tarasov Ye.I.* Nikolay Ivanovich Turgenev v Aleksandrovskuyu epokhu. Ocherki po istorii liberal'nogo dvizheniya v Rossii. Samara, 1923.)

Тарасова В.М. Происхождение либеральной концепции декабризма // Историки и история. Историография истории СССР. Сб. статей. М.: Наука, 1965. С. 313–333.

(*Tarasova V.M.* Proiskhozhdeniye liberal'noy kontseptsii dekabrizma // Istorii i istoriya. Istoriografiya istorii SSSR. Sb. statej. Moscow, 1965. P. 313–333.)

Шебунин А.Н. Н.И. Тургенев в тайном обществе декабристов // Декабристы и их время. Т. 1. М.: Всесоюз. о-во полит. каторжан и ссыльно-поселенцев, 1932. С. 109–147.

(*Shebunin A.N.* N.I. Turgenev v taynom obshchestve dekabristov // Dekabristy i ikh vremya. Vol. 1. Moscow, 1932. P. 109–147.)

Шёнле А. Эмоциональная, моральная и идеологическая амбивалентность изгнания: Николай Тургенев и перформанс политической эмиграции // Век диаспоры: Траектории зарубежной русской литературы (1920–2020) / Под ред. М. Рубинс. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 52–89.

(*Schönle A.* Emotsional'naya, moral'naya i ideologicheskaya ambivalentnost' isklyucheniya: Nikolay Turgenev i performany politicheskoy emigratsii // Vek diaspory: Trayektorii zarubezhnoy russkoy literatury (1920–2020) / Ed. by M. Rubins. Moscow, 2021. P. 52–89.)

Эйдельман Н.Я. Лунин. М.: Молодая гвардия, 1970.

(*Eidelman N.Ya.* Lunin. M.: Molodaya gvardiya, 1970.)

Эйдельман Н.Я. М.С. Лунин и его сибирские сочинения // Лунин М.С. Письма из Сибири / Изд. подгот. И.А. Желвакова, Н.Я. Эйдельман; [Отв. ред. Д.В. Ознобишин]. М.: Наука, 1987. С. 301–352.

(*Eidelman N.Ya.* M.S. Lunin i yego sibirskiye sochineniya // Lunin M.S. Pis'ma iz Sibiri / Ed. by D.V. Oznobishin. Moscow, 1987. P. 301–352.)

Олег Проскурин

В надежде славы и добра

(«Стансы» Пушкина в постдекабристском политическом контексте)

Oleg Proskurin

In hopes of glory and good will (Pushkin's «Stanzas» in the Political Context of the post-Decembrist era)

Олег Проскурин
Университет Эмори, Кафедра русского и восточно-азиатских языков и культур, приглашенный научный сотрудник
oprosku@emory.edu; proskurin.oleg@gmail.com.

Ключевые слова: Пушкин, Николай I, декабристы

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_107

В статье уточняется семантика некоторых ключевых образов стихотворения Пушкина «Стансы» (1826): мятежи, казни, буйство, князь Долгорукий, незлопамятность. Прослеживается связь этих образов с политической мифологией, оформившейся после восстания декабристов. На основании политического анализа поэтического дискурса вносятся коррективы в традиционные представления о политической позиции Пушкина после 1825 года.

Oleg Proskurin
Emory University, Department of Russian and East Asian Languages and Cultures. Visiting Research Fellow
oprosku@emory.edu; proskurin.oleg@gmail.com.

Keywords: Pushkin, Nicholas I, Decembrists

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_107

The article clarifies the semantics of several key images in Alexander Pushkin's poem «Stanzas» (1826): rebellions, executions, riots, and forgetfulness. It traces the connection between these images and the political mythology that took shape in Russia after the Decembrist uprising. Based on a political analysis of poetic discourse, corrections are made to traditional understandings of Pushkin's political position after 1825.

8 сентября 1826 года в Чудовом дворце Московского Кремля состоялась встреча вызванного из ссылки Пушкина с императором Николаем Павловичем. Беседа между ними длилась долго: то ли час, то ли два[1]. Через три с половиной месяца после беседы с царем, в начале 20-х чисел декабря, была создана первая версия пушкинских «Стансов»[2]. Вряд ли оформление окончательного текста стихотворения произошло много позже.

В 1822–1825 годах в политических воззрениях Пушкина произошли существенные перемены. Крах революций на юге Европы и гражданская война в Греции приводят его не только к разочарованию в перспективах представительного правления, но и к новому взгляду на законы истории вообще. Рационалистические по своей природе политические универсалии замещаются в его сознании представлением о «духе народов»; этот «дух», как полагает теперь Пушкин, и служит «источником нужд и требований государственных» и «ко-

1 Попытку реконструкции содержания этой беседы см. в кн: *Эйдельман Н.Я.* Пушкин: из биографии и творчества. 1826–1837. М.: Художественная литература, 1987. С. 9–64.

2 От нее до нас дошел правленый беловик трех неполных строф на обрывке листка, с пометой «22 декабря 1826 года Москва у Зуб<кова>».

ренных постановлений отечества»[3]. «Дух» же каждого народа и, соответственно, его государственные нужды и требования определяются особенностями многовековой национальной истории. В силу таких особенностей духу русского народа в наибольшей степени оказывается соответствующей самодержавная монархическая власть. Неудача декабрьского восстания только укрепила Пушкина в таком убеждении.

Признание абсолютизма выражением духа русского народа с неизбежностью предполагало обращение к личности Петра Первого. В изучении уроков Петровской эпохи, казалось, могли сойтись интересы монархической власти (создавшей культ Петра еще в первой половине XVIII века) и умеренных либералов-«европейцев». Так, Петр издавна привлекал внимание Николая Тургенева, который, по наблюдению исследователя, еще в 10-х годах, «создает своего рода “миф” о Петре I как либерале»[4] и считает петровский путь преобразований оптимальным для России.

С большим вниманием к личности Петра относился и император Николай, с самого начала царствования несколько стилизовавший себя «под Петра». Примечательно, что сопоставление нового царя с Петром возникает в первые же месяцы царствования — сначала в разговорах, письмах, дневниках и т. п., а затем и в печати[5]. Совсем незадолго до завершения первой редакции «Стансов» в «Северной пчеле» были опубликованы два стихотворения, строившиеся на параллели «Петр — Николай»: «Чувства Русского в день всерадостного тезоименитства Государя Императора Николая Павловича» Платона Ободовского и «Кто Сей? (Опыт народной Русской Поэзии)» Федора Глинки[6]. Последнее стихотворение, имеющее программно-концептуальный характер, особенно примечательно. Судя по всему, оно не прошло и мимо внимания Пушкина.

Так что Пушкин, выстраивая в «Стансах» параллелизм двух монархов, не был оригинален. Оригинален он оказался в другом: в выборе и интерпретации *тематического материала*, связанного с этим параллелизмом.

Исторические источники Пушкина. Мятежи: страшный 1698 год

Когда Пушкин в 1830-х годах приступит к работе над «Историей Петра», он прочтет целую библиотеку по петровской теме, включая редкие печатные и даже рукописные материалы. Не так было в 1826 году. Познания Пушкина о Петре и петровском времени были тогда достаточно скромными и опирались на ограниченный круг источников.

---

3 Все эти понятия и категории использованы Пушкиным в записке «О народном воспитании», написанной в ноябре 1826 года по предложению Николая Первого и хронологически непосредственно предшествовавшей «Стансам».

4 *Парсамов В.С.* Николай Тургенев // Тургенев А.И., Тургенев Н.И. Избранные труды. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 50. Подробнее о «петровском мифе» у Тургенева см.: Там же. С. 50–54.

5 См. в этой связи: *Выскочков Л.В.* Два императора: образ Петра Великого как идеологическая модель царствования Николая I // Русско-Византийский вестник. 2023. № 1 (12). С. 130–145 (с литературой вопроса).

6 Северная Пчела. 1826. № 146. 7 дек.

Первые сведения о петровском царствовании Пушкин получил из лицейского курса по русской истории Ивана Кайданова[7]. С высокой степенью вероятности тогда же, в Лицее, Пушкин мог прочитать «Историю Российской Империи в царствование Петра Великого» Вольтера (представлявшую для молодого читателя особый интерес тем, что она была одним из немногих *легальных* зарубежных источников, позволяющих узнать о царствовании Петра больше, чем из сочинений российских авторов)[8]. В годы Михайловской ссылки (1824–1826) Пушкин познакомился в библиотеке села Тригорского с многотомными «Деяниями Петра Великого» (и, вероятно, с «Дополнениями» к ним) И. Голикова — обширным сводом материалов по истории петровского царствования[9]. В той же библиотеке Пушкин внимательно перечитал сочинения Ломоносова, в том числе незаконченную эпическую поэму «Петр Великий», соединяющую в себе качества литературного памятника и исторического источника[10].

Преимущественно из этих ресурсов (к которым следует добавить еще и «устное предание») Пушкин черпал сведения о тех событиях петровского времени и о тех свойствах личности Петра, которые так или иначе будут затронуты в «Стансах».

Первые в ряду таких событий — мятежи и казни, мрачившие начало славных дней Петра.

Еще по лекциям Кайданова Пушкин знал, что царствование Петра «омрачили» три стрелецких бунта. Первый случился в 1682 году, при восшествии юного Петра на престол, второй — в 1689 году (т. н. заговор Щекловитого — когда Петру пришлось бежать из с. Преображенского в Троицкий монастырь; в материалах к «Истории Петра» Пушкин саркастически добавит: «Гордон говорит: без штанов»[11]), третий — в 1698 году, когда четыре стрелецких полка,

---

7 Курс по истории России Кайданов впервые издал только в конце 20-х годов. Изложение исторических событий до периода «смутного времени» было в нем ориентировано на «Историю Государства Российского» Карамзина. «Новая история» (то есть период, до которого Карамзин не дошел), в том числе большой раздел о Петре Первом, надо думать, были ближе по своему содержанию к тому курсу, который читался лицеистам в 1810-х годах.

8 В библиотеке Царскосельского Лицея имелись по меньшей мере два Полных собрания сочинений Вольтера, в состав которых вошла и «История Российской империи в царствование Петра»: кильское (1785–1789) и базельское (1787–1789). В настоящее время в Библиотеке Уральского университета сохранились первый том кильского и 14 разрозненных томов базельского издания. См.: Библиотека Императорского Царскосельского (Александровского) лицея в Екатеринбурге. Т. 2. Ч. 2. I–Z: Западноевропейские издания, опубликованные до 1800 года. Из собрания отдела редких книг Зональной научной библиотеки Уральского федерального университета / Под общ. ред. О.М. Кадочиговой. Екатеринбург: Издательство Уральского унивверситета, 2021. С. 412–416.

9 *Семевский М.И.* Прогулка в Тригорское // Любовный быт пушкинской эпохи / Коммент. И.С. Зильберштейна. М.: Современник, 1999. С. 12.

10 В начале XX-го века, когда библиотеку Тригорского получил возможность просмотреть и описать Б.Л. Модзалевский, там сохранились только два тома «Полного собрания сочинений» Ломоносова, содержащих естественнонаучные сочинения, то есть наименее интересные для читателя-неспециалиста (т. III и IV). См.: [*Модзалевский Б.Л.*] Каталог библиотеки села Тригорского // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1903. Вып. 1. С. 19. Не приходится сомневаться, что в эпоху Пушкина в библиотеке имелся полный комплект.

11 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1938. Т. 10. С. 21.

стоявшие на литовской границе, покинули свой лагерь, двинулись на Москву и были разбиты регулярными войсками под Волоколамским монастырем[12].

Исследователи, пытающиеся приурочить пушкинское высказывание о «мятежах и казнях» к конкретному историческому времени, сходятся в том, что Пушкин усматривал аналогии между началом царствования Николая и *третьим* стрелецким бунтом, произошедшим в 1698 году[13].

Но действительно ли у нас есть основания говорить об «аналогии» между событиями 1825 и 1698 годов? На этот счет сразу возникает много сомнений. Прежде всего, этот бунт произошел в отсутствие Петра, который почти полтора года находился за границей в составе «Великого посольства». Непосредственной угрозы его жизни бунт не представлял. Между тем одной из важнейших частей «николаевского мифа» было личное присутствие и личное участие Николая в событиях, угрожающих и государю, и государству[14]. Ко времени третьего стрелецкого бунта Петр уже шестнадцать лет пребывал на престоле, успев осуществить за это время немало реформ: все историки соглашались в том, что основанием бунта была *реакция* на преобразования, в частности военные (так, согласно Кайданову, причиной ожесточения и возмущения стрельцов стало «предпочтение, каковое Петр оказывал пред ними регулярным своим войскам»[15]). Николай же ко времени мятежа 14 декабря еще и не приступил к своим царским обязанностям: ни о какой реакции на преобразования здесь речи быть не могло. Иными словами, основания для сравнения (тем более — уравнивания) двух мятежей довольно зыбкие.

Приходится признать, что едва ли не единственным (и определенно — главным) основанием для обнаружения в «Стансах» параллели между восстанием декабристов и третьим стрелецким бунтом стали упомянутые в стихотворении казни.

Между тем казни 1698 года, в которых принимал личное участие спешно вернувшийся из Европы Петр, составляют одно из самых мрачных пятен на его царствовании (и на истории всей династии Романовых). Самую память об этих казнях власти стремились всячески затемнить, если не вовсе истребить: книги европейцев, оказавшихся свидетелями событий страшного года, в России были запрещены еще при жизни Петра, а иные продолжали находиться под запретом и при жизни Пушкина.

Даже Кайданов в своем курсе русской истории, многократно употребляя слово «ужас» и производные от него («Началось ужасное следствие...»), умалчивает о методах «ужасного следствия» и весьма обтекаемо говорит о его результатах:

---

12 Голиков сообщает: «...по свидетельству историков, убито их на месте и в погоне до 4000 человек; остальные вынуждены были положить оружие и просить милости» (*Голиков И.И.* Деяния Петра Великого, мудрого преобразителя России, собранные из достоверных источников и расположенные по годам. Ч. 1. М., Университетская типография, у Н. Новикова, 1788. С. 327).

13 *Сидяков Л.С.* Примечания // Стихотворения Александра Пушкина / Изд. подг. Л.С. Сидяков; отв. ред. Ю.М. Лотман, С.А. Фомичёв. СПб.: Наука, 1997. С. 541; *Соловьев П.К.* Николай I и «петровская легенда» // Освободительное движение: Межвузовский сб. Научных трудов. Вып. 18. Саратов: Издательство Саратовского университета, 2000. С. 53 и др.

14 См.: *Уортман Р.С.* Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. Т. I. М.: ОГИ, 2002. С. 352–354.

15 *Кайданов И.* Начертание истории Государства Российского <...> Изд. 2, испр. СПб.: У книгопродавца Ивана Сленина, 1830. С. 248.

> Наконец участь преступников была решена: в течение целого Октября лилась кровь их в селе Преображенском и на площадях Московских. Несмотря ни на ужас Москвы, ни на просьбы и ходатайство Патриарха, Петр почитал милосердие в сем случае несправедливостию. Посему никто из преступников не остался в живых[16].

Лишь Вольтер, писавший для Европы, не мог вполне умолчать о некоторых деталях стрелецких казней, подробности которых уже были знакомы европейскому читателю:

> Насколько велико было преступление, настолько велико было и наказание. Их предводители, многие офицеры и несколько священников были приговорены к смерти; некоторых колесовали, двух женщин живыми закопали в землю. Две тысячи стрельцов были повешены на городских стенах или казнены иными способами. Их тела в течение двух дней были выставлены у больших дорог, в особенности же вокруг монастыря, в коем были помещены государыни Софья и Евдокия[17].

Впрочем, в устном предании память о «страшном 1698 годе» (выражение Пушкина в материалах к «Истории Петра») сохранялась прочно.

Николай Первый как милосердный государь

В 1826 году сопоставлять репрессии, последовавшие за восстанием декабристов, с последствиями стрелецкого бунта 1698 года было совершенно невозможно. И не только потому, что масштабы репрессий действительно были несопоставимы, но в особенности потому, что одной из доминант официального политического нарратива «постдекабристской» эпохи стала разработка образа императора Николая как милосердного монарха.

Уже в «Подробном описании происшествия, случившегося в Санкт-Петербурге 14-го декабря 1825 года», опубликованном за подписью генерал-адъютанта А.Н. Потапова, внимание читателя фокусировалось на милосердии, проявленном государем по отношению к нижним чинам («невольно в сию пропасть завлеченным»): Николай Павлович удостоил *всемилостивейшего прощения* рядовых Гвардейского экипажа; *оказал милосердие* Лейб-гвардии Гренадерскому полку; *всемилостивейше прощен* был и Лейб-гвардии Московский полк[18].

Акты царского милосердия имели чисто пропагандистский характер (почти все «прощенные» вскоре будут отправлены на Кавказ, в зоны боевых действий), но задавали модель для соответствующих интерпретаций. Интерпретации не замедлили явиться. Федор Глинка в стихотворении «Чувство русского, при наступлении 1826 г.» выделяет *милосердие* как главное качество нового

16 *Кайданов И.* Начертание истории Государства Российского. С. 249

17 *Voltaire F.-M.A.* Histoire de l'empire de Russie, sous Pierre Le Grand; divisée en deux parties // Oeuvres complètes de Voltaire. T. 27. [Kehl]: De l'Imprimerie de la Société littéraire-typographique, 1785. P. 153.

18 См.: Политические процессы Николаевской эпохи. Декабристы. Тайные общества. Процессы Колесникова, бр. Критских и Раевских. М.: Издательство М.В. Саблина, 1907. С. 41–42. Курсивом выделяем подлинные формулировки.

государя, внушающее надежду на великое и светлое будущее России, скорбящей после смерти Александра Павловича:

Но Бог возвел младого Николая
На древний трон Его Отцов!
И прояснил Он наших душ унылость:
Привет в Его устах; в Его душе — любовь,
И на челе, как день, светлеет Милость!..[19]

К середине 1826 года тема милосердия выдвинется на первый план в официальных текстах, связанных со следствием и судом над членами Тайного общества. В ответ на Доклад Верховного уголовного суда высочайшим указом от 10 июля 1826 года было предписано преступникам всех разрядов «казни и наказания смягчить». Верховный уголовный суд, «сообразуясь с высокомонаршим милосердием», в свою очередь заменил четвертование повешением для пяти преступников, поставленных вне разрядов[20].

22 августа 1826 года, ко дню коронации, были обнародованы именные указы Сенату и начальнику Главного штаба, сокращающие сроки каторги, ссылки и солдатской службы почти для всех осужденных («желая в сей торжественный для Нас и России день облегчить еще более жребий сих преступников»)[21]. 1 сентября 1826 года правитель канцелярии Третьего отделения М. фон Фок удовлетворенно доносил своему шефу А.Х. Бенкендорфу о реакции столичного общества на именные указы 22 августа: «Повеления, изданные с целью смягчить суровость законов относительно лиц, осужденных по приговору верховного уголовного суда, производят такое благоприятное впечатление, что даже недовольные должны сознаться, что великодушие Государя превзошло все ожидания»[22].

Итак, с первых же дней после победы над мятежом и почти до самого приезда Пушкина в Москву в общественное сознание целенаправленно и последовательно внедрялся образ Николая как государя не только справедливого, но и исключительно великодушного и милосердного. Пушкин не мог этого обстоятельства не учитывать. В актуальном контексте уподобление многократных «милостей», облегчающих наказания заговорщикам и мятежникам 1825 года, жестоким массовым казням 1698 года вступало бы в резкое противоречие с творимым политическим мифом о Николае. Вряд ли у самого адресата «Стансов» подобное сопоставление могло бы вызвать какие-либо чувства, кроме недоумения и негодования (на что Пушкин явно не рассчитывал). Николай Павлович, однако, отнесся к «Стансам» вполне благосклонно, одобрив их к печати без каких-либо оговорок.

Это означает, что параллели с бунтом 1698 года и последовавшим за ними казнями царь в пушкинских стихах не увидел.

---

19 Северная Пчела. 1826. № 1. 2 января.

20 Полное собрание законов Российской Империи <...> Собрание второе. Том I: С 12 декабря 1825 по 1827. СПб.: В типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. С. 769–772.

21 Там же. С. 900–901.

22 Петербургское общество при восшествии на престол императора Николая по донесениям М.М. Фока — А.Х. Бенкендорфу / Пер. с французского // Русская старина. 1881. Т. XXXII. Октябрь. С. 333.

1825 и 1682: мятежи в условиях династического кризиса

Судя по всему, Николай увидел здесь нечто иное — именно то, что и подразумевал, по всей вероятности, Пушкин: сопоставление обстоятельств мятежа 14 декабря не с *последним*, а с *первым* стрелецким бунтом, ознаменовавшим восхождение на престол Петра Великого.

Из доступных ему источников Пушкин знал об обстоятельствах этого мятежа примерно следующее. По смерти бездетного царя Федора Алексеевича (последовавшей 27 апреля 1682 года) претендентами на престол оказались два его брата (сыновья царя Алексея Михайловича от разных жен) — Иван и Петр. Ожидалось, что престол перейдет к старшему, Ивану, однако царем был провозглашен младший из братьев, Петр. Случилось это в результате победы одной из двух противоборствующих придворных партий, но в русской историографической традиции воцарение Петра объяснялось исполнением воли покойного государя Федора Алексеевича. Особенно чеканно положение об этом было сформулировано не в собственно историческом, а в поэтическом сочинении — поэме М.В. Ломоносова «Петр Великий». Об обстоятельствах обретения власти здесь сообщает сам Петр:

> Перед кончиною мой старший брат, признав,
> Что средний в силах слаб и внутренне не здрав,
> Способность предпочел естественному праву
> И мне препоручил Российскую державу[23].

Голиков излагает события хотя и пространнее, со ссылками на разные источники, но почти в полном соответствии с Ломоносовым (используя даже его фразеологию)[24].

Однако против исполнения воли покойного государя выступила единокровная сестра Петра, властолюбивая царевна Софья Алексеевна (как и Иван, рожденная от первой жены Алексея Михайловича). Под руководством Софьи был составлен заговор, целями которого (как их обозначал Голиков) было «возвести на престол Царевича Иоанна и, по неспособности его к правлению, быть под именем Его Самодержавною Царицею», царя же Петра Алексеевича «лишить престола отдалением его, или отнятием и самыя жизни Его»[25].

Заговор планировалось осуществить при опоре на стрелецкое войско. Боярин Милославский, один из сподвижников Софьи и руководителей заговора, «тайными плевелами удержал московских Стрельцов <…> от присяги Царю Петру Алексеевичу». Между стрельцами был пущен слух, «что Бояре отняли корону у законного наследника престола, Царевича Иоанна, вруча оную меньшому брату…»[26]. Разъяренные стрельцы устремились в Кремль, чтобы выручить Ивана и отомстить боярам…

---

23 *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1959. С. 707–708.

24 *Голиков И.И.* Деяния Петра Великого. Ч. 1. С. 149.

25 Там же. С. 154.

26 Там же. С. 155.

Нетрудно заметить, что «начало дней Петра», каким оно изображалось в исторических и в поэтических сочинениях, обнаруживает разительную параллель с обстоятельствами воцарения Николая Павловича, как они изображались в официальных публикациях — от первых манифестов до «Донесения Следственной Комиссии».

После отказа от короны Константина Павловича, которому уже была принесена всеобщая присяга, обнародуется манифест покойного государя Александра Павловича, согласно которому власть передается младшему брату. Этот акт вызывает сомнение и создает почву для действий заговорщиков, намеревающихся лишить Николая Павловича престола, либо вынудив его отречься, либо устранив его физически. Для достижения своих целей организаторы заговора решают «обмануть часть войск и народ уверить, что великий Князь Константин Павлович не отказался от Престола, и возмутив их под сим предлогом, воспользоваться смятением для испровержения порядка и Правительства»[27]. Обманутые войска со знаменами и с оружием выходят на Сенатскую площадь…

Параллель между обстоятельствами двух воцарений и сопутствующих им мятежей действительно весьма наглядна и выразительна.

Злодеяния мятежных стрельцов: беззаконные казни

Однако стрелецкий мятеж 1682 года, начавшийся почти так же, как мятеж 1825 года, закончился иначе: мятежники добились почти всех своих целей; никаких наказаний за мятежом не воспоследовало. Как же может выступать первый стрелецкий бунт параллелью к событиям начала николаевского царствования при отсутствии казней?.. Никто из комментаторов не мог предположить, что у Пушкина речь могла идти о *других* казнях: тех, в которых сами мятежники выступали в роли не жертв, а палачей.

Вернемся в московский Кремль 1682 года. Не только зарубежные, но и русские авторы описывали первый стрелецкий бунт (в отличие от событий 1698 года) детально, не скупясь на подробности. Вот что примерно мог слышать о действиях ворвавшихся в Кремль мятежных стрельцов Пушкин-лицеист на лекциях Кайданова:

> Начальник Стрельцов, *Князь Долгорукий*, хотел усмирить мятежников; но они схватили его, и с диким хохотом сбросили с крыльца; стоявшие внизу Стрельцы подхватили его на копья, и разрубили на части секирами. Сие подало сигнал к дальнейшему кровопролитию, во время коего жертвами ярости Стрельцов соделались: знаменитый Боярин Матвеев, Стольник Салтыков, Афанасий Нарышкин и осьмидесятилетний отец убитого Долгорукого со многими другими Боярами[28].

Голиков (которого во многом и пересказывает Кайданов) описывает в «Деяниях…» зверства бунтовщиков еще более подробно, приводя длинный список жертв стрелецких неистовств[29]. Подробно излагает ход мятежа и Вольтер

27 Донесение Следственной Комиссии. СПб.: В Военной типографии Главного штаба Его Императорского Величества, 1826. С. 62.

28 *Кайданов И.* Начертание истории Государства Российского. С. 233

29 *Голиков И.И.* Деяния Петра Великого Ч. 1. С. 158.

(пользовавшийся присланными ему материалами, подготовленными Ломоносовым). При этом совершенные стрельцами убийства он вполне определенно именует *казнью* (exécution horrible): «Сия ужасная казнь окончилась тем, что царями были провозглашены оба царевича — Иван и Петр, а их сестра София сделалась соправительницею»[30].

Но важнее, чем Вольтер, оказались для Пушкина посвященные первому стрелецкому бунту русские *поэтические сочинения*, составляющие литературный фон, а в некоторых отношениях выступающие как прямой источник «Стансов». В этих сочинениях слово «казнь» (неизменно рифмующееся со словом «боязнь») устойчиво использовалось для обозначения злодейств мятежных стрельцов.

Основополагающая роль здесь принадлежит Ломоносову. Подробно описав в Первой песни «Петра Великого» неистовства мятежников и рассказав о первых жертвах их злодеяний, Ломоносов подводит мрачные итоги:

Коль много после них не винно пострадали;
С Царицыных очей злодеи дерсско брали,
На беззаконную влекли бесчестно казнь!
Скончался лютый день, осталася боязнь[31].

Ломоносовская фразеология была усвоена русской поэтической традицией, обращавшейся к соответствующей тематике. Так, в стихотворной «русской повести» «Царица Наталия Кирилловна» Сергей Глинка (брат Федора) перечисляет бояр, готовых умереть за Петра от рук мятежных стрельцов:

Там Долгорукие решились умереть,
Там Шереметевы готовы претерпеть
Для Бога, для Царя мучение и казни;
Там Долгорукий Князь чуждается боязни...[32]

Александр Грузинцев, описывая в своей «Петриаде» начало первого стрелецкого мятежа, в свою очередь использует соответствующую лексику и воспроизводит «ломоносовскую» рифмовку:

Нарышкиных велят злодеи выдавать,
Иль угрожают все, жечь, грабить и терзать.
Князь Долгорукий, зря творимы нагло казни,
Является пред сонм злодейский без боязни...[33]

Пушкин явно ориентируется на эту традицию. Используя в первой строфе «Стансов» ломоносовскую лексику и ломоносовские рифмы[34], он как бы отсылает к соответствующему контексту и активизирует соответствующий семантический ряд.

---

30 Oeuvres complètes de Voltaire. T. 1. P. 104.

31 *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 712

32 *Глинка С.Н.* Царица Наталия Кириловна (sic). Русская повесть в десяти песнях. М.: В типографии Платона Бекетова, 1809. С. 119–120.

33 *Грузинцов А.* Петриада: Поэма эпическая. СПб.: В Императорской типографии, 1812. С. 16.

Восстание 1825 года и его жертвы

Итак, казни, мрачившие начало славных дней Петра — это не жестокий ответ власти на стрелецкий мятеж, а жестокие действия самих мятежников.

Такое понимание семантики пушкинского текста заставляет совершенно по-новому осмыслить заложенные в первых строфах «Стансов» параллели истории с современностью.

В «исторической памяти», культивировавшейся последние полтора века, события 14 декабря 1825 года превратились в некое подобие «кровавого Воскресенья»: в жестокий расстрел мирной демонстрации правительственными войсками. Совершенно иначе виделись они современникам, причем не только представителям правительственной стороны, но и наблюдателям из разных лагерей.

Уже в высочайшем Манифесте 19 декабря 1825 года главным «средством» для достижения заговорщиками политических целей объявлялось «*убийство*». Соответственно и сами события на Сенатской площади описывались как череда убийств или предпринятых мятежниками покушений на убийство:

> Первою жертвою злоумышленников был военный генерал-губернатор Милорадович; тот, кого судьба войны на бранном поле в пятидесяти сражениях пощадила, пал от руки гнусного убийцы. Другие жертвы принесены были в то же время: убит командир Лейб-Гвардии Гренадерского полка Стюрлер; тяжело ранены генерал-маиор Шеншин, генерал-маиор Фридрихс и другие, кровию своею запечатлевшие честь и верность своему долгу[35].

В «Донесении Следственной Комиссии» изображение злодеяний бунтовщиков дополнилось многочисленными кровавыми подробностями, которые без особых изменений могли бы войти в описание стрелецких «неистовств» у Голикова[36].

Жестокость действий мятежников, казавшаяся избыточной и немотивированной[37], запомнилась многим современникам. Т.В. Андреева, детально исследовавшая дневниковые и мемуарные отклики на выступление 14 декабря, имела основания суммировать: «...почти все авторы дневников и мемуаров концентрируют свое внимание на военно-террористическом характере “бун-

---

34 Заметим, что «ломоносовской» здесь оказывается не только рифма «боязни — казни», но и «добра — Петра». Ср. в Первой песни «Петра Великого»: *Ни злости не страшусь, ни требую добра;* // *Не ради вас пою: для правды, для Петра* (*Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 707). Вообще о ломоносовских подтекстах «Стансов» см.: *Осповат К.А.* Об «одическом диптихе» Пушкина: «Стансы» и «Друзьям» (материалы к интертекстуальному комментарию) // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д.М. Бетеа, А.Л. Осповата, Н.Г. Охотина, Л.С. Флейшмана. М.: ОГИ, 2001. С. 133–142.

35 Политические процессы Николаевской эпохи. Декабристы. С. 37.

36 См., например, рассказ о действиях Щепина-Ростовского при выходе на Сенатскую площадь Московского полка: Донесение Следственной Комиссии. С. 77.

37 По подсчетам исследователя, 14 декабря «всего с правительственной стороны убито и смертельно ранено 6 человек и ранено 36 человек», в том числе: убиты 1 генерал и 1 полковник, ранены 2 генерала, 2 полковника и 3 обер-офицера. См.: *Габаев Г.С.* Гвардия в декабрьские дни 1825 года: Военно-историческая справка // Пресняков А.Е. 14 декабря 1825 года. С приложением военно-исторической справки Г.С. Габаева «Гвардия в декабрьские дни 1825 года». М.; Л.: Государственное издательство, 1926. С. 191).

та", более всего останавливаясь на ранениях П.А. Фредерикса, В.Н. Шеншина, М.А. Милорадовича»[38].

Проекции первой строфы находят своеобразное развитие во второй строфе «Стансов». Здесь стрельцы именуются «буйными» («буйный стрелец»). Выбранный Пушкиным эпитет имеет своего рода цитатный характер. Еще Д.Д. Благой проницательно отметил, что «буйство» — слово, отсылающее к характеристике стрельцов в ломоносовском «Петре Великом»: «...у Ломоносова на разные лады говорится о "буянстве", "буйности", "буйстве" стрельцов»[39]. Это совершенно верно[40]; следует только подчеркнуть, что все эти характеристики относятся у Ломоносова к *первому* стрелецкому бунту (1682 года). Благой, однако, не отметил (и по условиям времени не мог отметить) еще одного обстоятельства, которое и придавало пушкинским стихам острую семантическую двупланность: «буйство» — ключевое слово, использовавшееся в официальном нарративе при характеристике мятежа и мятежников 14 декабря 1825 года.

В «Подробном описании...» «буйство» упоминается в первой же фразе и будет повторяться (с вариациями) на протяжении всего текста: «...несколько рот лейб-гвардии отказались от должной Его Императорскому Величеству присяги и, завлеченные буйством своих капитанов, овладели знаменами...»; «...*буйство* их примерно возрастало, к шайке прибыли разные толпы лейб-гвардии Гренадерского полка солдат с тремя офицерами...», «...оне уже вышли на площадь против сената и при них находится толпа разных людей в самом *буйственном* виде...»[41]. В «Донесении Следственной Комиссии» «буйство» превращается в обобщающую характеристику всего мятежа 14 декабря: «Комиссия почитает ненужным описывать все происшествия сего дня, ознаменованного *буйством* немногих и знаками общего усердия, нелицемерной преданности к Престолу...»[42].

Таким образом, мы вправе заключить, что смысл первых двух строф «Стансов» вовсе не тот, который в нем традиционно вычитывался интерпретаторами и комментаторами (начало царствования Петра мрачили мятежи; Петр отвечал на них казнями, но впоследствии искупил свою вынужденную жестокость многообразными полезными делами на благо отечества). Смысл их иной. Жестокость передана мятежникам; жестокость Петра (как и вызвавший ее бунт 1698 года) осталась за пределами художественного пространства «Стансов». Петр отвечает на неистовства буйных стрельцов не суровыми репрессиями, а утверждением правосудия, распространением просвещения, умелым выбором сотрудников. Тем самым он привлекает к себе сердца россиян и смягчает их суровые нравы. Разумеется, все это весьма далеко от реальных действий императора Петра; в этом отношении нарисованный в «Стансах» образ не историчен, а мифологичен. Но Пушкину и нужен был именно политический миф о царе Петре — для того, чтобы прочертить путь, которым надлежит следовать царю Николаю.

---

38 *Андреева Т.В.* Тайные общества в России в первой трети XIX в.: правительственная политика и общественное мнение. СПб.: Лики России 2009. С. 791.

39 *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967. С. 128.

40 Ср..: *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений. Т. VIII. С. 709, 710, 714

41 Политические процессы Николаевской эпохи. Декабристы. С. 38–39. (Курсив всюду наш. — *О.П.*).

42 Донесение Следственной Комиссии. С. 79.

Яков Долгорукой и Николай Тургенев

Семантический центр второй строфы — противопоставление «буйного стрельца» и Долгорукова. Речь идет о князе Якове Федоровиче Долгорукове (Долгоруком), видном сотруднике Петра Первого. Поэзия и публицистика XVIII века прочно утвердили его в роли идеального администратора-гражданина — неизменно пекущегося о благе России, независимого, правдивого, смелого, дерзающего оспаривать самого царя, иногда с риском для собственной жизни.

Пушкин мог почерпнуть немало сведений о Долгорукове в сочинениях Голикова, особенно в «Дополнениях к Деяниям Петра Великого». Собранные и обнародованные Голиковым анекдоты о Петре и Долгорукове строятся по сходной модели: государь — по недоразумению или по наущению корыстных вельмож — принимает неверное решение (чаще всего в экономической сфере); Долгоруков с ним не соглашается; царь приходит в гнев, но Долгоруков остается непреклонным, объясняя свою дерзость радением о государственном интересе. Петр в итоге признает правоту Долгорукова и благодарит его[43].

Итак, Петр умеет отличать смелого до дерзости государственного мужа от буйных мятежников, — таков смысл введения образа Долгорукова в «Стансы». Но поскольку стихотворение Пушкина двупланно и буйные стрельцы соотносятся в нем с буйными мятежниками 14 декабря, то и ценимый Петром смелый Долгоруков должен иметь параллель («двойника») в современности. О том, кого подразумевал в этой роли Пушкин, свидетельствует написанная по царскому заказу в ноябре 1826 года записка «О народном воспитании» — то ее место, где отстаиваются преимущества европейского университетского образования перед домашним:

> Мы видим, что Н. Тургенев, воспитывавшийся в Гетинг.<енском> унив.<ерситете>, не смотря на свой политический фанатизм, отличался посреди буйных своих сообщников нравственностию и умеренностию — следствием просвещения истинного и положительных познаний[44].

Значимость появления здесь Николая Тургенева трудно переоценить[45]. Несомненно, именно это место своей записки в первую очередь имел в виду Пушкин, когда в разговоре с А.Н. Вульфом (16 сентября 1827 года) заметил: «Мне бы легко было написать то, чего хотели, но не надобно же пропускать такого случая, чтоб сделать добро»[46].

---

43 Некоторые из сообщенных Голиковым анекдотов были верифицированы Абрамом Петровичем Ганнибалом, прадедом поэта (см.: *Голиков И.И.* Дополнение к Деяниям Петра Великого. Т. 17. М.: Университетская типография, 1796. С. 188). Этот факт должен был для Пушкина увеличить их интерес.

44 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 11. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1949. С. 45.

45 Фрагмент о Тургеневе был вписан Пушкиным в готовую «подносную» писарскую рукопись, предназначенную для чтения Николаем Первым. Как заметил исследователь, «сам вид этой “вставки” показывал, что поэт придает ей большое значение и рискует ради одного примера “испортить” должный порядок и красоту рукописи, поданной на высочайшее имя» (*Эйдельман Н.Я.* Пушкин: Из биографии и творчества. 1826–1837. С. 104).

46 Любовный быт пушкинской эпохи. С. 88.

Параллелизм между соответствующими местами «Записки о народном воспитании» и «Стансов» (И был от буйного стрельца / Пред ним отличен Долгорукой) отмечен давно, но при этом он трактовался в специфическом ключе: образ Долгорукого будто бы «обобщал» фигуры Тургенева и других осужденных декабристов[47]. С таким выводом согласиться невозможно.

Роль Н.И. Тургенева в интеллектуальной биографии Пушкина трудно переоценить. Он «был несомненно одним из политических учителей Пушкина»[48]. Центральные политические стихотворения Пушкина конца 1810-х годов, его историко-публицистические «Заметки о русской истории» и т. п. — все эти тексты окрашены мощным тургеневским влиянием.

В 1819 году Тургенев, занимавший видную административную позицию, вступил в тайное общество, но впоследствии от него отошел. С 1824 года Тургенев находился в заграничном отпуске на лечении. Там и застало его известие о восстании 14 декабря (а затем и о мятеже Черниговского полка). На суд он не явился и в Россию не вернулся, несмотря на большие усилия властей в этом направлении[49].

Тактика самооправдания Николая Тургенева и позиция Пушкина

Давно отошедший от активного участия в деятельности тайных обществ, Тургенев был потрясен привлечением к суду и выдвинутыми против него обвинениями. Он искренне считал себя невиновным и при активной поддержке старшего брата Александра вступил в своеобразную политико-юридическую переписку с властями. Плодом ее оказалось несколько т. н. оправдательных записок[50].

В первой оправдательной записке (привезенной Александром Тургеневым в Россию в мае 1826 года и через него представленной Верховному суду) Тургенев, во-первых, утверждал, что само тайное общество, к которому он принадлежал, — в сущности, фикция, что-то вроде дискуссионного клуба: «...устроенного общества, с определенною целью, с определенными средствами действовать к достижению известной цели, не было»[51]. Его же личное участие в обществе сводилось к разговорам о разных политических предметах и к попыткам пропагандировать среди членов необходимость «уничтожения крепостного состояния». В случившемся мятеже общество невиновно. Те члены

47 *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 136

48 *Шебунин А.Н.* Пушкин по неопубликованным материалам архива братьев Тургеневых // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1936. С. 197.

49 На ложный слух о том, что Тургенев якобы выдан Британией и на корабле следует в Россию, Пушкин, как известно, откликнулся горькими стихами в письме Вяземскому («Так море, древний душегубец...»).

50 Сводку данных о них см. в содержательном комментарии к изданию: *Тургенев Н.И.* Россия и русские / Пер. с франц. и ст. С.В. Житомирской; коммент. А.Р. Курилкина. М.: ОГИ, 2001. С. 655.

51 Восстание декабристов. Документы. Т. XV: Дела Верховного уголовного суда и Следственной комиссии / [Подгот. А.И. Аксенов и А.В. Семенова]; под ред. М.В. Нечкиной. М.: Наука, 1979. С. 271.

общества, которые участвовали в событиях 14 декабря, руководствовались, по утверждению Тургенева, не программой общества, а единственно их собственной волей: общество не возлагало на них обязанность «бунтовать и резать». Тургенев продолжает: «Новым доказательством сему служит и то, что те, кои наиболее участвовали в возмущении, к обществу не принадлежали, и собственная, индивидуальная воля и была для них единственною побудительною причиною»[52].

Следовательно, осуждать Николая Тургенева за одну принадлежность к обществу (не имевшему ни определенной структуры, ни программы) и за политические разговоры, никак не связанные с мятежными действиями, нет оснований. Вся его деятельность в обществе (дискуссионном клубе) руководствовалась только благими намерениями[53].

Мы не располагаем прямыми свидетельствами знакомства Пушкина с первой оправдательной запиской Тургенева, но есть основания заключить, что ее основные положения Пушкину были известны: в 1826 году он вращался в том московском кругу, который был вполне посвящен в дело Тургенева и брал в его судьбе ближайшее участие[54].

В свете тургеневской позиции становятся ясны основания концепции и пушкинской «Записки о народном просвещении», и пушкинских «Стансов», которые — почти совершенно как тургеневская оправдательная записка — строятся на последовательном *разделении* и *противопоставлении* буйных мятежников, запятнавших себя кровопролитием, и бескорыстного смелого патриота.

Но если в пушкинской «Записке о народном воспитании» линия защиты Тургенева и отделения его от мятежников проведена достаточно осторожно (с продиктованными требованиями жанра оговорками относительно «политического фанатизма» героя), то в «Стансах» Пушкин идет дальше. Долгорукой — не только независимый политик, бесспорно лояльный режиму; он — ближайший помощник Петра. Последний не только прощает Долгорукому его смелую до дерзости критику, но и рассматривает его как важнейшую опору своей государственной деятельности и своих преобразований. Отводя роль Долгорукого Николаю Тургеневу, Пушкин как бы ожидал соответствующего отношения к нему и со стороны императора Николая.

Но были ли у подобных ожиданий хоть малейшие основания?

---

52 Там же. С. 279.

53 Даже после обнародования Донесения Следственной Комиссии Тургенев (в общем) продолжал придерживаться прежней линии и настойчиво противопоставлял цели и задачи Общества действиям мятежников 14 декабря (см. письмо Александру и Сергею Тургеневым от 21 августа 1826 года: Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. Переписка Александра Ивановича Тургенева с кн. Петром Андреевичем Вяземским. Т. 1. 1814–1833 годы. Под ред. и с прим. Н.К. Кульмана. Петроград: Российская государственная академическая типография, 1921. С. 386).

54 В донесении от ноября 1826 года полковника жандармского полка И.П. Бибикова к Бенкендорфу о Пушкине сообщалось: «Дома, которые он наиболее часто посещает, суть дома <…> князя Вяземского (поэта), бывшего министра Дмитриева и прокурора Жихарева». (*Модзалевский Б.Л.* Пушкин под тайным надзором // Модзалевский Б.Л. Пушкин и его современники: Избранные труды (1898–1928) / Сост. и примеч. А.Ю. Балакина. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 103. Подлинник по-французски). Это дома «арзамасцев», теснейшим образом связанных с Тургеневыми.

Ожидание реформ и дефицит кадров как основание для надежд

Даже после оглашения приговора (причислившего его к первому разряду преступников) Тургенев не оставляет надежд оправдаться и начинает — при живейшем сотрудничестве брата Александра и находящегося за границей Жуковского — работать над *Второй* оправдательной запиской[55]. А. Шебунин высказал в этой связи вполне убедительное, хотя и осторожно сформулированное предположение:

> ...работая над второй оправдательной запиской, Тургенев при всем сознании безнадежности своего положения, не мог расстаться с мечтой о государственной деятельности и привыкнуть к новому положению бездеятельного эмигранта. Позволительно поэтому думать, что эти старые, затаенные, честолюбивые мечты играли некоторую роль среди побуждений, руководивших Тургеневым в 1826 году[56].

Почву для подобных честолюбивых мечтаний могли давать сведения, доходившие из России.

После завершения суда над декабристами в государстве остро встал вопрос о необходимости скорейших масштабных реформ, в первую очередь — реформ в администрации, замена скомпрометировавших или показавших свою несостоятельность деятелей прежнего царствования. Еще 28 августа 1826 года фон Фок писал Бенкендорфу: «Теперь, или никогда, самое время приступить к реформам в судебном и административном ведомствах, не действуя, впрочем, слишком решительно. Этого ожидают с величайшим нетерпением, и все, в один голос, кричат об этом. Только люди, не понимающие собственной своей пользы, могут быть против этой реформы, столь настоятельно требуемой»[57]. Ожидание реформ буквально пронизывало общественную атмосферу, о чем выразительно свидетельствует одна из докладных записок Фаддея Булгарина, переписанная тем же фон Фоком в октябре 1826 года: «Перемен в министерствах ожидают как жиды мессии»[58].

Однако успешному осуществлению ожидаемых преобразований фатально мешал дефицит кадров. Это отчетливо осознавалось людьми на разных этажах общества. Так, будущий литератор, профессор и цензор А. Никитенко (в ту пору — еще студент Петербургского университета) записывает в своем дневнике 8 ноября 1826 года:

> Нынешний государь знает науку царствовать. Говорят, он неутомим в трудах, все сам рассматривает, во все вникает. <...> Ему недостает, однако, главного, а именно людей, которые могли бы быть ему настоящими помощниками. У нас есть при-

---

55 Основная работа над ней шла с начала сентября до 18 октября; в ноябре были сделаны дополнения.

56 *Шебунин А.* Н.И. Тургенев в тайном обществе декабристов // Декабристы и их время. Труды Московской и Ленинградской секций по изучению декабристов и их времени. Т. I. М.: Издательство политкаторжан, 1929. С. 124–125.

57 Петербургское общество при восшествии на престол императора Николая... С. 327. О том же фон Фок пишет в письме от 4 сентября (Там же. С. 520).

58 Видок Фиглярин: Письма и агентурные записки Ф.В. Булгарина в III отделение / Изд. подг. А.И. Рейтблат. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 74.

дворные, но нет министров; есть люди деловые, но нет людей с умом самостоятельным и душою возвышенною. Один Сперанский[59].

Вопрос о реформах и обновлении кадров живо обсуждался осенью 1826 года и в ближайшем московском окружении Пушкина. П.А. Вяземский (вообще настроенный по отношению к ожидающимся переменам весьма скептически) часто пишет об этом А.И. Тургеневу. В письме от 27–28 ноября 1826 года Вяземский дает волю своему скептицизму: «Много перемен ожидали к 20-му, но, кажется, никаких не было. Я уверен, что все пойдет по-старому». В приписке к тому же письму, сообщая свежие административные новости, он резюмирует: «Ни одного еще истинно хорошего назначения не было. Нескольких плутов столкнули, но выбирали на замещение из той же сотни, или из той же толпы, потому что сотня честных и умных людей, если сотня их на Руси наберется, еще не тронута и сохнет на корне»[60].

Эти ожидания и назначения, несомненно, живо обсуждались в московском «арзамасском» кругу. Но если Вяземский был настроен скептически, то Пушкин был еще преисполнен надежд. Недавний разговор с императором, в котором, возможно, затрагивался вопрос о необходимости многообразных «преобразований», заставлял его смотреть на ожидавшиеся перемены с достаточным оптимизмом.

Этим и можно объяснить появление в «Стансах» образа Долгорукого — смелого критика действий высшей власти и *в то же время* сподвижника царя-преобразователя, крупного администратора, председателя ревизион-коллегии, контролировавшей все казенные доходы и расходы. В некотором роде Николай Тургенев оказывался коллегой Якова Долгорукого: еще весной 1825 года министр финансов Е.Ф. Канкрин отправил ему предложение (одобренное императором Александром) вступить в управление Департаментом Мануфактур и внутренней торговли (с сохранением места в Государственном Совете)[61]. Предлагаемая должность в перспективе открывала прямой путь к креслу министра финансов.

О том, что подобная карьера для Тургенева в благоприятных условиях представлялась вполне вероятной, свидетельствуют «Записки» Н.И. Греча (лично относившегося к Тургеневу без особых симпатий): «Жаль, что Россия не пользовалась умом, дарованиями и познаниями этого необыкновенного человека. Он сделался бы превосходным министром финансов или юстиции. А там Вронченко, Брок, Панин!»[62].

Вполне возможно, что сведения об ожидающемся обновлении государственного аппарата (и вместе с тем — о недостатке необходимых для него кадров) и разбудили в Тургеневе честолюбивые надежды, путь к реализации которых он видел в новой попытке самооправдания. В то же самое время Пушкин в «Стансах» пытался поэтически «пролоббировать» возможность возобновления государственной карьеры Тургенева в условиях «последекабрьской» реальности.

---

59 *Никитенко А.В.* Дневник: В 3 т. / Подгот. текста, вступ. ст. и примеч. И.Я. Айзенштока. Т. 1. М.: ГИХЛ, 1955. С. 34.

60 Архив братьев Тургеневых. Вып. 6. С. 51, 52.

61 См. комментарий (№ 123) А.Р. Курилкина в изд: *Тургенев Н.И.* Россия и русские. С. 677.

62 *Греч Н.И.* Записки о моей жизни. Текст по рукописи под ред. и с комментариями Иванова-Разумника и Д.М. Пинеса. М.; Л.: Academia, 1930. С. 500–501.

«И памятью, как он, незлобен»

Итак, для того, чтобы наметить возможное сближение власти и «оппозиции», Пушкину понадобилось *противопоставить* участников мятежа на Сенатской площади и независимого политического мыслителя и экономиста. Не означает ли это необходимость пересмотреть традиционное толкование не только первой, но и последней строфы «Стансов», согласно которому поэт здесь надеялся «путем своих призывов склонить Николая к амнистии декабристов»[63]?

Как известно, в первой редакции стихотворения строфа с призывом к Николаю быть «незлобным памятью», шла сразу за строфой о Долгоруком (в рукописи — которую Б.В. Томашевский характеризует как «клочок» — до нас не дошедшей, но, несомненно, уже написанной). Не означает ли это, что и этот призыв относится не к судьбе находящихся на каторге декабристов, а к Н.И. Тургеневу?

Не будем, однако, торопиться с выводами. Прежде всего, Николай Тургенев, согласно Пушкину, вообще невиновен и, следовательно, для злопамятства по отношению к нему у государя вообще нет оснований: необходимо лишь исправить недоразумение[64]. Иное дело — сосланные декабристы.

Из ряда источников (восходящих как к Пушкину, так и к Николаю) мы знаем, что во время аудиенции в Чудовом дворце на прямой вопрос императора — где бы он был, если бы в день 14 декабря оказался в Петербурге? — Пушкин ответил, что, в силу биографических связей с мятежниками, оказался бы на Сенатской площади. Эту рыцарскую честность Николай не оценил (через 20 с лишним лет он пересказывал пушкинский ответ с явным неодобрением[65]). Однако этим ответом разговор Пушкина с царем о делах и людях 14 декабря не закончился.

Мы имеем на этот счет чрезвычайно интересный рассказ в «Истории жизни и царствования императора Николая I» Поля Лакруа. Согласно Лакруа, Пушкин во время аудиенции «честно и искренне воздал государю хвалу за мужество и величие души, явленные Его Величеством на глазах у всех в день 14 декабря, но не мог не выразить сожаления о судьбе многих возмутителей этого рокового мятежа, обманутых и ослепленных своим патриотизмом, тогда как при лучшем направлении они могли бы принести истинную пользу своему отечеству»[66].

Достоверность первого пункта этого сообщения подтверждается записками М. Корфа (царь — в его пересказе — сообщает о Пушкине: «…он наговорил мне пропасть комплиментов насчет 14 декабря»[67]). Достоверность же сообщения о заявленном сочувствии «возмутителям рокового мятежа» подтверждается рассказом декабриста Лорера, восходящим к Сергею Львовичу Пушкину (в свою очередь, несомненно, пересказывавшему брата):

---

63 *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). С. 136.

64 Пушкин не подозревал, что по отношению к Тургеневу Николай питал острую личную ненависть.

65 См.: *Корф М.А.* Из записок барона (впоследствии графа) М.А. Корфа // Русская старина. 1900. Т. 101. Март. С. 574.

66 *Lacroix P.* (*Bibliophile Jacob*). Histoire de la vie et du règne de Nicolas Ier, empereur de Russie. T. 1. Paris: Librairie de L. Hachette et Compagnie, 1864. P. 399.

67 *Корф М.А.* Из записок барона (впоследствии графа) М.А. Корфа. С. 574.

— Вы были дружны со многими из тех, которые в Сибири, — продолжал государь.
— Правда, государь, я многих из них любил и уважал и продолжаю питать к ним те же чувства[68].

Судьба декабристов — несмотря на все политические разногласия с ними — была предметом острого и напряженного внимания Пушкина с конца 1825 года вплоть до последних лет его жизни[69]. Прежде всего речь шла о судьбе лицейских друзей, участвовавших в восстании: Вильгельме Кюхельбекере и Иване Пущине. О них он писал из Михайловского Дельвигу 20 февраля 1826 года. О Кюхельбекере (и, возможно, о Пущине) он говорил с царем. О них он, по-видимому, думал и в пору работы над «Стансами». Однако и в «Истории» Лакруа, и в Записках Лорера подчеркивается, что в разговоре с царем Пушкин сочувственно упоминал о *многих* заговорщиках и мятежниках.

Кто входил в эту категорию? Видимо, частью те, кто не принимал непосредственного участия в вооруженном мятеже и виноват был не в действиях, а разве в смелых мыслях (среди них такие крупные фигуры, как Н. Муравьев). Частью же те, кто оказался на Сенатской площади под влиянием «ослепляющего патриотизма» (к их числу Пушкин, несомненно, относил Ивана Пущина). И, видимо, о них и идет речь в строфе, где Николай прямо призывается быть «не злобным» памятью.

Этот призыв обретает особый смысл в свете официальной репутации Николая как великодушного и милосердного монарха, утвердившейся во время процесса над декабристами. Пушкин, соотнося эту репутацию с образом «незлобного памятью» Петра, побуждает царя к новым акциям милосердия.

Вероятно, именно для выделения мотива милости по отношению к «виновным» (то есть сосланным декабристам) как самостоятельной темы и для устранения возможностей иного прочтения Пушкин отделяет строфу о незлопамятстве от строфы о Долгоруком (имеющей «тургеневский» подтекст) и помещает ее в финал, придавая ей тем самым особое значение и повышенную семантическую нагрузку.

В подтексте же призыва сквозит мысль, которую мог адекватно понять только тот, кто слышал рассуждения Пушкина о патриотизме, — то есть адресат «Стансов» Николай: если патриотизму дать верное направление, то и вчерашние жертвы заблуждений смогут принести немалую пользу отечеству. Прощение их окажется не только актом милосердия, но и актом государственной мудрости.

О том, что подобный ход мысли был вообще не чужд представителям умеренно либерального дворянства, свидетельствуют воспоминания М.А. Дмитриева, сменившего И. Пущина в должности московского совестного судьи. Размышляя о суде над заговорщиками и мятежниками, он писал (настаивая на том, что воспроизводит суждения 1820-х годов: «так судили об этом вскоре после происшествия, так судят беспристрастные люди и теперь, по прошествии почти сорока лет»[70]):

---

68 *Лорер Н.И.* Записки декабриста. Иркутск: Восточно-сибирское книжное издательство, 1984. С. 205

69 Из необозримой литературы на тему «Пушкин и декабристы» в интересующем нас аспекте особый интерес представляет монография: *Невелев Г.А.* Пушкин «об 14-м декабря»: Реконструкция декабристского документального текста. СПб.: Технологос, 1998.

70 *Дмитриев М.А.* Главы из воспоминаний моей жизни / Подгот. текста и примеч. К.Г. Боленко, Е.Э. Ляминой и Т.Ф. Нешумовой. М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 244.

> Если бы Николай Павлович оказал при этом царское великодушие, наказал легко и временно, и то немногих, он приобрел бы себе сердца всех этих людей, а Россия приобрела бы в них людей способных, которые со временем, получивши опытность, могли бы быть людьми государственными, потому что в уме и сведениях у них недостатка не было![71]

Иначе говоря, в широком плане, пушкинские «Стансы» отражали настроения и ожидания довольно широких кругов «дворянской интеллигенции». В плане более локальном, они отражали настроения и ожидания «арзамасского» кружка, объединявшего представителей разных идеологических спектров и носителей разных политических симпатий — от умеренного либерализма до «либерального консерватизма». Власть, вообще заинтересованная в квалифицированном идеологическом и литературном обслуживании постдекабрьского режима, проявляла интерес к этому кружку. Из него вышли Блудов (редактор Донесения Следственной Комиссии) и Дашков, которые будут сделаны статс-секретарями и скоро получат министерские должности, и Жуковский — воспитатель наследника престола. Несомненно, свои виды власть имела и на Пушкина.

Представители кружка в свою очередь рассчитывали на возможность влияния на «правительство» — единственную в постдекабрьской России реальную политическую силу, персонификацией которой выступал монарх. Надежды влиять и на общий курс правительства, и на его конкретные решения были в высокой степени свойственны Жуковскому (как свидетельствуют его письма и (особенно) его недавно опубликованные дневники). Не были чужды подобные надежды и Пушкину, особенно в тот период, когда он находился под обаянием недавней личной встречи и беседы с царем.

Принимая предложенные властью «правила игры» (в частности, оперируя разработанной ею политической мифологией), он вместе с тем рассчитывал именно как поэт выступать в роли самостоятельной и достаточно авторитетной силы, к которой «правительство» должно было прислушиваться. Эти представления окрашивают и «Стансы».

Между тем император Николай на перспективы участия «дворянской интеллигенции» в государственных делах смотрел совершенно по-иному. К ее претензиям играть роль почти равноправного союзника (и, тем более, советчика) власти он относился с подозрительностью, причины которой убедительно определил А.Е. Пресняков: «Дворянство для него, прежде всего, — служилая среда, которую он стремится дисциплинировать и удержать в положении покорного орудия власти»[72]. Всякие претензии на «политическую субъектность» и на возможность влияния на государственную политику им решительно отвергались.

Ни стихи Пушкина, ни ходатайства Жуковского, ни даже благие намерения будущих «молодых министров» не могли иметь никакого практического значения ни в плане общего направления государственной политики, ни в судьбах конкретных лиц.

В 1826 году Пушкин этого еще не осознавал.

---

71 Там же. С. 245.

72 *Пресняков А.Е.* Николай I // Пресняков А.Е. Российские самодержцы. М.: Книга, 1990. С. 257.

Библиография / References

Андреева Т.В. Тайные общества в России в первой трети XIX в.: правительственная политика и общественное мнение. СПб.: Лики России 2009.

(*Andreeva T.V.* Tainye obshchestva v Rossii v pervoi treti XIX v.: pravitel'stvennaya politika i obshchestvennoe mnenie. Saint Petersburg, 2009.)

Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967.

(*Blagoi D.D.* Tvorcheskii put' Pushkina (1826–1830). Moscow, 1967.)

Выскочков Л.В. Два императора: образ Петра Великого как идеологическая модель царствования Николая I // Русско-Византийский вестник. 2023. № 1 (12). С. 130–145.

(*Vyskochkov L.V.* Dva imperatora: obraz Petra Velikogo kak ideologicheskaya model' tsarstvovaniya Nikolaya I // Russko-Vizantiiskii vestnik. 2023. No. 1 (12). P. 130–145.)

Габаев Г.С. Гвардия в декабрьские дни 1825 года: Военно-историческая справка // Пресняков А.Е. 14 декабря 1825 года. С приложением военно-исторической справки Г.С. Габаева «Гвардия в декабрьские дни 1825 года». М.; Л.: Государственное издательство, 1926. С. 155–206.

(*Gabaev G.S.* Gvardiya v dekabr'skie dni 1825 goda: Voenno-istoricheskaya spravka // Presnyakov A.E. 14 dekabrya 1825 goda. S prilozheniem voenno-istoricheskoi spravki G.S. Gabaeva «Gvardiya v dekabr'skie dni 1825 goda». Moscow; Leningrad, 1926. P. 155–206.)

[*Модзалевский Б.Л.*] Каталог библиотеки села Тригорского // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. Вып. 1. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1903. С. 19–52.

([*Modzalevskii B.L.*] Katalog biblioteki sela Trigorskogo // Pushkin i ego sovremenniki: Materialy i issledovaniya. Vol. 1. Saint Petersburg, 1903. P. 19–52.)

Модзалевский Б.Л. Пушкин под тайным надзором // Модзалевский Б.Л. Пушкин и его современники: Избранные труды (1898–1928) / Сост. и примеч. А.Ю. Балакина. СПб.: Искусство-СПБ, 1999. С. 67–129.

(*Modzalevskii B.L.* Pushkin pod tainym nadzorom // Modzalevskii B.L. Pushkin i ego sovremenniki: Izbrannye trudy (1898–1928) / Ed. by A.Yu. Balakin. Saint Petersburg, 1999. P. 67–129.)

Невелев Г.А. Пушкин «об 14-м декабря»: Реконструкция декабристского документального текста. СПб.: Технологос, 1998.

(*Nevelev G.A.* Pushkin «ob 14-m dekabrya»: Rekonstruktsiya dekabristskogo dokumental'nogo teksta. Saint Petersburg, 1998.)

Осповат К.А. Об «одическом диптихе» Пушкина: «Стансы» и «Друзьям» (материалы к интертекстуальному комментарию) // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999: Материалы и исследования / Под ред. Д.М. Бетеа, А.Л. Осповата, Н.Г. Охотина, Л.С. Флейшмана. М.: ОГИ, 2001. С. 133–142.

(*Ospovat K.A.* Ob «odicheskom diptikhe» Pushkina: «Stansy» i «Druz'yam» (materialy k intertekstual"nomu kommentariyu) // Pushkinskaya konferentsiya v Stenforde, 1999: Materialy i issledovaniya / Ed. by D.M. Bethea, A.L. Ospovat, N.G. Okhotin, L.S. Fleishman. Moscow, 2001. P. 133–142.)

Парсамов В.С. Николай Тургенев // Тургенев А.И., Тургенев Н.И. Избранные труды. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. С. 47–83.

(*Parsamov V.S.* Nikolai Turgenev // Turgenev A.I., Turgenev N.I. Izbrannye trudy. Moscow, 2010. P. 47–83.)

Пресняков А.Е. 14 декабря 1825 года. С приложением военно-исторической справки Г.С. Габаева «Гвардия в декабрьские дни 1825 года». М.; Л.: Государственное издательство, 1926.

(*Presnyakov A.E.* 14 dekabrya 1825 goda. S prilozheniem voenno-istoricheskoi spravki G.S. Gabaeva «Gvardiya v dekabr'skie dni 1825 goda». Moscow; Leningrad, 1926.)

Пресняков А.Е. Николай I // Пресняков А.Е. Российские самодержцы. М.: Книга, 1990. С. 247–302.

(*Presnyakov A.E.* Nikolai I // Presnyakov A.E. Rossiiskie samoderzhtsy. Moscow, 1990. P. 247–302.)

Сидяков Л.С. Примечания // Стихотворения Александра Пушкина / Изд. подг. Л.С. Сидяков; отв. ред. Ю.М. Лотман, С.А. Фомичёв. СПб.: Наука, 1997. С. 458–623.

(*Sidyakov L.S.* Primechaniya // Stikhotvoreniya Aleksandra Pushkina / Ed. by L.S. Sidyakov. Saint Petersburg: Nauka, 1997. P. 458–623.)

Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии / Авторизованный пер. С.В. Житомирской. Т. I. М.: ОГИ, 2002.

(*Wortman R.S.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 1. Moscow, 2002. — In Russ.)

Шебунин А. Н.И. Тургенев в тайном обществе декабристов // Декабристы и их время. Труды Московской и Ленинградской секций по изучению декабристов и их времени. Т. I. М.: Издательство политкаторжан, 1929. С. 109–164.

(*Shebunin A.* N.I. Turgenev v tainom obshchestve dekabristov // Dekabristy i ikh vremya. Trudy Moskovskoi i Leningradskoi sektsii po izucheniyu dekabristov i ikh vremeni. T. I. Moscow, 1929. P. 109–164.)

Шебунин А.Н. Пушкин по неопубликованным материалам архива братьев Тургеневых // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 1. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1936. С. 196–200.

(*Shebunin A.N.* Pushkin po neopublikovannym materialam arkhiva brat'ev Turgenevykh // Pushkin: Vremennik Pushkinskoi komissii. Vol. 1. Moscow; Leningrad, 1936. P. 196–200.)

Эйдельман Н.Я. Пушкин: из биографии и творчества. 1826–1837. М.: Художественная литература, 1987.

(*Eidel'man N.Ya.* Pushkin: Iz biografii i tvorchestva. 1826–1837. Moscow, 1987.)

Татьяна Китанина

А была ли «дуэль»?

ВОКРУГ «СТАРОЙ БЫЛИ» КАТЕНИНА

Tatyana Kitanina

Was there a «duel»? Around Katenin's poem «The Old Story»

Татьяна Китанина
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник Отдела пушкиноведения; кандидат филологических наук
tkitanina@gmail.com.

Ключевые слова: «Старая быль», декабристы, Пушкин, Катенин, дружеское послание

УДК: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_128

В статье пересмотрена просуществовавшая столетие концепция отношений Пушкина и Катенина, связанная с интерпретацией стихотворений «Старая быль» Катенина и «Ответ Катенину» Пушкина как «поэтической дуэли». Впервые мысль о том, что «Старая быль» была памфлетом на Пушкина, высказал Ю.Н. Тынянов, связавший остроту памфлета с недовольством, вызванным у декабриста Катенина сервильностью пушкинских стихотворений «Стансы» (1826) и «Друзьям» (1827–1828). Пушкинский «Ответ Катенину» прочитывался в этом контексте как гневная отповедь. В настоящей работе показана хронологическая неточность этой концепции и неактуальность для стихотворения Катенина навязанного ему «декабристского» контекста.

Tatyana Kitanina
IRLI RAS (Pushkin House), senior researcher at the Pushkin Studies Department; Candidate of Philological Sciences
tkitanina@gmail.com.

Keywords: «The Old Story», Decembrists, Pushkin, Katenin, friendly epistle

UDC: 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_128

This article challenges the century-old interpretation of the relationship between Pushkin and Katenin, particularly the view that their poems «The Old Story» by Katenin and «The Answer to Katenin» by Pushkin represent a «poetic duel». Yu.N. Tynyanov was the first to propose that «The Old Story» served as a pamphlet attacking Pushkin, stemming from Katenin's dissatisfaction with the perceived servility of Pushkin's poems «Stanzas» (1826) and «To Friends» (1827–28). In this reading, Pushkin's response, «The Answer to Katenin», is often seen as an angry rebuttal. However, this article questions the chronological validity of such an interpretation and argues against the imposition of a «Decembrist» context on Katenin's work.

Имя Павла Катенина, интересного и самобытного, но отнюдь не самого знаменитого поэта первой половины XIX века, вероятно, было бы забыто, как и многие другие имена писателей и поэтов этого времени, если бы не два контекста, в которые оно традиционно включалось и которые заставляли исследователей и публикаторов снова и снова обращаться к творчеству Катенина. Речь идет о его роли в истории декабристского движения и о многолетних личных и творческих отношениях с Пушкиным. Настоящая статья призвана расставить новые акценты относительно позиции Катенина в обеих этих историях.

На протяжении столетия со времени публикации Ю.Н. Тыняновым статьи «Пушкин и архаисты», содержавшей эпизод о полемическом содержании «Старой были» Павла Катенина[1], этот эпизод стал общим местом и не подвер-

1 *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и Пушкин // Пушкин в мировой литературе: Сб. статей. [Л.]: Государственное издательство, 1926. С. 260–265; *Тынянов Ю.Н.* Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 160–177. В дальнейшем ссылки на статью Тынянова будут приводиться по научному комментированному изданию 1968 года (см. след. сноску).

гался сомнению, а, напротив, приобрел значение центрального события в отношениях между Пушкиным и Катениным и призмой, через которую рассматривались многие пушкинские тексты, включая «Моцарта и Сальери»[2], «Анчар»[3] и др.

История эта сводится к тому, что декабрист Катенин, возмущенный сервильностью пушкинских «Стансов» («В надежде славы и добра…», 1826) и связанного с ними стихотворения «Друзьям» («Нет, я не льстец, когда царю…», 1827–1828), ответил на них памфлетом «Старая быль» (1828), выведя Пушкина в образе греческого певца-кастрата, поющего льстивую песнь князю Владимиру. В «Старой были» выстраивалась параллель между песней кастрата, где император Константин восхвалялся как родственник Владимира (к которому обращена песнь) и пушкинскими «Стансами», где Петр Первый возвеличивался как пращур адресата-Николая, каковому новый император должен быть подобен в величии и великодушии. Послав это стихотворение Пушкину, Катенин сопроводил его внешне комплиментарным стихотворным посланием, призванным смягчить жесткость памфлета, на которое Пушкин, сильно уязвленный памфлетом, откликнулся ядовитым и гневным «Ответом Катенину», напечатанным им в той же книжке «Северных цветов», что и «Старая быль». Неясным оставалось в этой истории, правда, как в таком случае Катенину удалось сохранить с Пушкиным добрые отношения, просить его о помощи с подпиской на собрание своих стихотворений, публиковать по приглашению Пушкина в 1830 году большой цикл статей в «Литературной газете» и получить от него в высшей степени комплиментарный отзыв на свою книгу («<Сочинения и переводы в стихах Павла Катенина>», 1833). Да и тот факт, что Пушкин сам отдал для публикации в «Северные цветы» «Старую быль», сопровожденную примечанием о том, что это стихотворение передано в альманах именно им, но не стал печатать лестного послания к нему Катенина (напечатав лишь свой ответ на него отдельно от «Старой были»), также выглядит довольно странно.

Возможно, приглядевшись пристальнее к датам и контексту этих стихотворений, не раз именовавшихся «дуэлью» двух поэтов, можно будет внести некоторую ясность в эту историю.

Итак, что мы знаем о датах создания «Старой были» и двух пушкинских стихотворений? Внешне построение Тынянова выглядит очень убедительно: в 1826 году Пушкин пишет «Стансы», в конце 1827 — начале 1828 (до февраля, когда он передает стихотворение в цензуру) в ответ на недовольство льсти-

---

2 *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 84–85; см. также тонкую статью Б.А. Каца, исходящую, однако, из тех же посылок: *Кац Б.А.* Вопрос 7: Кто и где свистел? // Кац Б.А. Одиннадцать вопросов к Пушкину: Маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. С. 86–89.

3 *Виноградов В.В.* Стиль Пушкина. М.: ОГИЗ, 1941. С. 422–426; *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967. С. 188–193; *Строганов М.В.* Пушкин и Катенин: К истории стихотворения «Анчар» // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2010. № 4. С. 221–243. Критический обзор обеих гипотез, выполненный А.А. Долининым, см.: *Пушкин А.С.* Сочинения: Комментированное издание / Под общ. ред. Д.М. Бетеа. Вып. 3: Стихотворения: Из «Северных цветов» 1832 года. М.: Новое издательство, 2016. С. 82–85 (комментарий к «Моцарту и Сальери») и 278–279 (комментарий к «Анчару»).

востью «Стансов», исходящее от друзей, создает стихотворение «Друзьям» — а в марте 1828 года получает отповедь Катенина в «Старой были»[4]. Однако на деле хронология оказывается несколько иной. Во-первых, по свидетельству самого Катенина, «Старая быль» была начата им еще в Петербурге летом 1827 года и ее начало Пушкин читал, одобрил и настаивал на необходимости продолжения[5], что плохо согласуется с трактовкой стихотворения как памфлета, направленного против него. Во-вторых, Пушкин лишь 22 августа 1827 года получил одобрение «Стансов» царской цензурой и начал их распространять и читать друзьям[6]. Поскольку «Стансы» (как и последующее стихотворение «Друзьям») имели большое тактическое значение для отношений поэта с властью и его надежд влиять на нового императора, возможность их распространения до высочайшего одобрения была исключена — гнев государя на самовольное чтение не дозволенного еще текста разрушил бы все стратегические планы поэта. Это подтверждается и документально — до конца августа не зафиксировано ни одного упоминания «Стансов» ни в переписке пушкинского круга, ни в дневниках или донесениях современников. Первое известное публичное чтение стихотворения состоялось 31 августа на новоселье у О.М. Сомова[7]. Катенин выехал из Петербурга 20 или 21 июня и, тем самым, замысел его «Старой были» и начало работы над ней относятся ко времени, когда «Стансы» еще не были известны даже в ближайшем пушкинском окружении, так что Катенин не мог их знать. Вся дальнейшая история относится ко времени его постоянного пребывания в своем имении Шаёво без наездов в столицы.

Катенин живо интересовался всем, что писал Пушкин, однако тексты до Шаёва доходили с большим запозданием. Так, 10 сентября 1827 года он просит Бахтина прислать ему балладу «Жених», напечатанную в «Московском вестнике»[8], хотя журнал вышел в свет около 9 июля — и из письма очевидно, что просит именно для первого прочтения, подозревая, что пушкинский текст както связан с его «Наташей» (под этим названием он упоминает пушкинскую балладу)[9]. Откликнулся на «Жениха» он в письме от 28 ноября — очевидно, сразу по прочтении[10]. Таким образом, интервал между публикацией стихотворения и прочтением его в Шаёве составил без малого пять месяцев.

---

4 Именно так выстраивает историю Тынянов — *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 75.

5 См.: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. / Сост. и примеч. В.Э. Вацуро, М.И. Гиллельсона, Р.В. Иезуитовой и Я.Л. Левкович. Т. 1. М.: Художественная литература, 1974. С. 188. Можно было бы предположить, что Катенин в поздних воспоминаниях нарочно отнес начало работы над «Старой былью» к петербургскому периоду, чтобы отмести ее связь с пушкинскими стихами, но в письме к Бахтину из Шаёва от 11 февраля 1828 года он упоминает о «Старой были» как о стихотворении, начало работы над которым Бахтин должен помнить по их общению в Петербурге (см.: Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину (Материалы для истории русской литературы 20-х и 30-х годов XIX века) / С вступ. ст. и примеч. А.А. Чебышева. СПб.: Электро-Типография Н.Я. Стойковой, 1911. С. 109).

6 См.: Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина / Под ред. Н.А. Тарховой. Т. 2. М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. С. 291 и след.

7 *Модзалевский Б.Л.* Пушкин под тайным надзором // Модзалевский Б.Л. Пушкин и его современники: Избранные труды (1898–1928). СПб.: Искусство–СПб, 1999. С. 109.

8 Московский вестник. 1827. Ч. 4. № 13. С. 3–10. Ценз. разр. от 23 июня.

9 Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину. С. 95.

10 Там же. С. 100–101.

Делясь с Бахтиным практически всеми литературными впечатлениями, Катенин едва ли мог обойти вниманием «Стансы» — и он их, конечно, упоминает. Впервые — в письме от 17 апреля 1828 года. Именно тогда в его словах звучит та оценка «Стансов», которую позднее не раз приводили в связи со «Старой былью» как доказательство направленности ее против Пушкина: «...они, как многие вещи в нем, *плутовские*, то есть, что когда воеводы машут платками, коварный Еллин отыграется от либералов, перетолковав все на другой лад...»[11]. По-видимому, это отклик на присылку Бахтиным «Стансов» как новинки и первое впечатление от них. Стихотворение было напечатано в «Московском вестнике» в январе 1828 года[12] — по всей видимости, Катенин получил через три месяца после публикации печатный экземпляр или текст, переписанный из журнала: Бахтин не общался с Пушкиным и едва ли мог знать стихотворение до его выхода в свет, а в переписке Катенина с Пушкиным нет упоминаний «Стансов»[13]. Но цитируемое письмо к Бахтину написано уже после отправки Пушкину (и Бахтину) и «Старой были», и послания[14]. Таким образом, об упоминании в письме «эллина» можно говорить, скорее всего, только как об автоцитате (тем более что непосредственно перед этим фрагментом находится подробное обсуждение «Старой были», очевидно, вызванное замечаниями на нее Бахтина). То есть не эллин писался с Пушкина, а стихотворение Пушкина вызвало у автора «Старой были» ироничную ассоциацию с собственным персонажем. Тут нужно сделать важную оговорку — сам Катенин многократно утверждал, что не выносит «применений» и считает дурным тоном писать под видом исторических картин современные памфлеты, способные произвести лишь минутный шум[15]. Свою стихотворную повесть Катенин, судя по его письмам, ценил достаточно высоко и едва ли считал однодневкой[16]. С другой стороны, живя постоянно в своих текстах, которые он

11 Там же. С. 114–115

12 Московский вестник. 1828. Ч. 7, № 1. С. 3–4. Ценз. разр. от 9 января.

13 Хотя И.В. Немировский и показал, что «Стансы» в списках распространялись уже в январе 1828 года шире пушкинского дружеского круга (*Немировский И.В.* Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб.: Гиперион, 2003. С. 242), тон обсуждения в письме к Бахтину явственно указывает на то, что это первое знакомство со стихотворением.

14 Тем более не мог Катенин в своей «были» пародировать пушкинское стихотворение «Друзьям», завершенное только к 1828 году, — в феврале, когда Пушкин отдает стихотворение Бенкендорфу, «Старая быль» была закончена и предназначена для Пушкина (См.: Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину... С. 110).

15 См., в частности, его письмо к А.М. Колосовой от 3 февраля 1823 года: «Есть ли во Франции новые трагедии? Вы знаете, что этим именем я не называю пяти актов в стихах, в которых изображены мнимые исторические события, на самом же деле служащие только личиною для удобнейшей декламации о законной власти, о Бурбонах, о Бонапарте, об обеих камерах и о половинном жалованье. Все эти мелочи могут наделать много шуму на несколько дней; но так как с искусством они не имеют ничего общего, то и проходят вместе с породившими их обстоятельствами и уже более не появляются» (*Катенин П.А.* Размышления и разборы / Сост., подг. текста, вступ. ст. и примеч. Л.Г. Фризмана. М.: Искусство, 1981. С. 227).

16 В своем глубоком анализе катенинского стихотворения, отнесенного им к лучшим созданиям поэта, В.Э. Вацуро обнаружил в песне грека характерные черты описаний двора византийских императоров, как он изображался в собственно византийских и позднейших текстах (см.: *Вацуро В.Э.* Сюжет «Старой были» П.А. Катенина // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 50. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 788–790).

бесконечно отделывал, уточнял и обсуждал, он, по-видимому, был более склонен смотреть на окружающую действительность уже через их призму, чем создавать их как отражение окружающего. Скорее всего, именно в этом ключе имеет смысл воспринимать другую его известную автоцитату, находящуюся в письме к Пушкину от 4 января 1835 года: «…ты знаешь мое мнение о светилах, составляющих нашу поэтическую плеяду: в них уважал Евдор одного Феокрита»[17]. Цитата взята из стихотворения Катенина «Элегия» (1829) и часто приводится как пример катенинских «иносказаний», то есть того, что под Феокритом в «Элегии» он подразумевал Пушкина, а под Евдором — себя. Однако, как кажется, в 1835 году Катенин процитировал свои стихи, «применив» их к ситуации, о которой писал в тот момент, а не в 1829 году, создавая «Элегию», закладывал в нее такое иносказание (хотя, конечно, герой «Элегии» очень близок автору и наделен многими его чувствами, как и русский воин в «Старой были»).

Однако вернемся к истории «дуэли». В письме от 27 февраля 1828 года, где Катенин впервые сообщает о намерении послать «Старую быль» Пушкину «с припиской» (то есть с посланием к нему), он упоминает о слухах, что Пушкин снова сослан, хотя и не верит им[18]. По всей видимости, слухи эти циркулировали довольно широко — о них же (как дошедших к нему в «тамбовское уединение») говорит Баратынский в письме к Пушкину от конца февраля — начала марта 1828 года[19]. Возможно, они были связаны со следствием по делу об «Андрее Шенье». Трудно себе представить, как, предполагая, что Пушкин снова попал в немилость, Катенин мог выставить его сервильным поэтом, поющим гимны царю[20].

Наконец, Катенину, вновь запертому в деревне и страдающему, с одной стороны, от невнимания к нему, а с другой — от нападок на него, было очень важно и дорого упоминание в «Евгении Онегине»:

> Там наш Катенин воскресил
> Корнеля гений величавый[21].

Он многократно вспоминал и цитировал эти строки — и желал ответить Пушкину именно на эту похвалу — злой памфлет никак не подходил для такого ответа.

Причину недовольства Катенина Пушкиным и, соответственно, подтекст памфлета в советском литературоведении было принято находить в радикальных декабристских взглядах автора «Старой были». Тот факт, что Катенин был

Это гораздо больше соответствует катенинскому представлению об историзме, чем памфлетное пародирование Пушкина. При этом в «неком роде пародии» на Ломоносова и «всех наших лириков» (то есть, одописцев) он сознавался сам (Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину. С. 113) — но это был не памфлет на сегодняшние события, а, скорее, стилизация одического стиля как наиболее узнаваемого образца хвалебной песни государям.

17 *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1937–1949 (далее — Пушкин). Т. 16. С. 1.

18 Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину… С. 110.

19 Пушкин. Т. 14. С. 5.

20 Не менее удивительно было бы представлять Пушкина кастратом.

21 Пушкин. Т. 6. С. 12.

активным членом тайного общества, вероятно, носителем идеи цареубийства, так же стал общим местом в восприятии поэта, как и памфлетность его стихотворения[22]. Однако, если разобраться, что конкретно известно о его участии в декабристском движении, то выясняется, что в документах, связанных с тайными обществами и следствием по делу декабристов, он упоминается буквально несколько раз в связи с ранним и быстро ликвидированным Военным обществом, сведений о деятельности, структуре и составе которого практически не сохранилось и говорить о котором как о «декабристской организации» нет достаточных оснований[23]. По всей вероятности, Катенин, известный своим вольнодумством, эпизодически присутствовал на офицерских собраниях, но активного участия в деятельности тайных обществ не принимал[24] — уже в 1810-е годы он был гораздо более занят театром и литературой. В 1825 году по личному распоряжению Александра I Катенин был помилован и получил разрешение вернуться в столицу, а в 1826 году не был привлечен к следст-

22 См., напр.: *Нечкина М.В.* Движение декабристов. Т. 1. М.: Издательство АН СССР, 1955. С. 169–170; *Ермакова-Битнер Г.* П.А. Катенин // Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 8–12 (Библиотека поэта. Большая сер.); *Панов С.И., Песков А.М.* Катенин // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. С. 504.

23 В 23 томах издания «Восстание декабристов» (1925–2016) имя Катенина возникает главным образом в связи с двумя эпизодами 1817 года, имеющими отношение к полковнику Артамону Захаровичу Муравьеву (1793–1846). Первый из них — листок с «согласием» набирать новых членов, выданный А.З. Муравьеву по его просьбе при отправке в полк и подписанный Катениным и Никитой Муравьевым. Как следует из показаний самого Артамона Муравьева и братьев Никиты и Александра Муравьевых, А.З. Муравьев, обижаясь, что от него явно что-то скрывают, и желая сблизиться с московскими офицерами, к кругу которых принадлежал и Катенин, настаивал на включении его в общество и, услышав, что кто-то получает задание приглашать новых членов, «упросил» Никиту Муравьева и, по-видимому, присутствовавшего при разговоре Катенина выдать ему соответствующую бумагу (см.: Восстание декабристов: Документы. Т. 3 / Под ред. и с предисл. М.Н. Покровского. М.; Л.: Государственное издательство, 1927. С. 28; Т. 11 / Подгот. Г.Н. Кузюков, А.А. Покровский; под ред. М.В. Нечкиной. М.: Госполитиздат, 1954. С. 119, 120–121, 127–128). Второй эпизод также относится ко времени пребывания А.З. Муравьева в Москве в 1817 году и связан с двумя предложениями цареубийства, высказанными в доме Александра Муравьева. Первое предложение на тайном заседании сделал И.Д. Якушкин, второе, по-видимому, услышав какие-то разговоры об этом, высказал позднее Артамон Муравьев. В обоих случаях предложение было сразу отвергнуто и ни во что не вылилось, но, видимо, из-за предыдущего эпизода, в обоих случаях на допросах задавался вопрос, присутствовал ли на этих собраниях Катенин. Ответ был в обоих случаях отрицательный (Восстание декабристов: Документы. Т. 3. С. 28–30, 56; Т. 11. С. 120).

24 Сводку всего, что удалось найти о так называемом «Военном обществе» и роли в нем Катенина см. в предисловии Ю.Г. Оксмана к воспоминаниям Катенина о Пушкине — Литературное наследство. Т. 16–18. М.: Издательство АН СССР, 1934. С. 623–624. Оксман очевидно ставит своей целью максимально связать имя Катенина с декабристами, но количество и качество приведенных им документально подтвержденных сведений не позволяет говорить о сколько-нибудь заметной политической деятельности. Хотя, вероятно, любивший и умевший пустить пыль в глаза Катенин мог казаться со стороны важной персоной в движении — видимо, так воспринимал его А.З. Муравьев, от этого же свойства Катенина, вероятно, происходит тот слух, пересказанный с чужих слов Пестелем, о нем как главе одного из отделений Военного общества (Восстание декабристов: Документы. Т. 4 / Под общ. ред. и с предисл. М.Н. Покровского. М; Л.: Государственное издательство, 1927. С. 101), который породил дальнейшее восприятие Катенина как крупной фигуры в ранних тайных организациях.

вию — вердикт Николая I был «оставить без внимания»[25]. Опубликованный Катениным в 1818 году перевод монолога Цинны из одноименной трагедии Корнеля с призывом к убийству императора Августа[26], в котором обычно находят свидетельство радикальных декабристских устремлений автора и порой даже его предполагаемое участие в замысле цареубийства[27], как кажется, говорит как раз об обратном. Катенин очень точно перевел фрагмент из Корнеля — в 1818 году он не видел в этом опасности (неужели, замышляя реальное цареубийство, он бы привлек к себе внимание такой публикацией?) Из его писем к Бахтину явствует, что позднее его пугал и удручал контекст, в котором оказался его перевод после восстания, что заставило вычеркнуть его из проекта собрания сочинений 1827 года. Однако при подготовке в 1829 году издания (вышедшего в итоге в 1832-м) он уже вновь не видел в этом тексте возможности столь нелюбимых им «применений» и планировал включить его в собрание[28]. Сомнительно также приписывание Катенину авторства гимна «Отечество наше страдает», традиционно входящего в корпус его стихотворений. Этот «гимн» долгое время был известен по единственному источнику, «Запискам» Вигеля[29]. Вигель упоминает о нем как о слышанной в какой-то офицерской компании и запомненной случайно песне, якобы, как ему сказали, переведенной Катениным. Позднее был обнаружен еще один источник этой песни — машинописная копия мемуаров Д.И. Завалишина «Пребывание декабристов в тюремном заключении в казематах в Чите и в Петровском Заводе»[30]. Текст, приведенный Завалишиным, несколько отличается от запомнившегося Вигелю, но никаких указаний на автора песни в мемуарах нет, поэтому факт ее принадлежности Катенину остается неподтвержденным.

По-видимому, личное свободолюбие, дерзость и неуживчивость Катенина сыграли в его судьбе значительно бóльшую роль, чем политические убеждения и личные связи с некоторыми деятелями тайных обществ. Написав императору и получив от него прощение и разрешение вернуться в столицу, Катенин практически в каждом письме уговаривает Пушкина сделать то же самое (см., например, его письмо от 3 февраля 1826 года[31]), постоянно отмечая, как ему в Петербурге не хватает Пушкина. Как кажется, в их отношениях к власти и политическим событиям гораздо больше общего, чем различий — оба тяжело переживают декабрьскую трагедию и суд над друзьями и знакомыми, но оба

25 Алфавит членам бывших злоумышленных тайных обществ и лицам, прикосновенным к делу, произведенному высочайше учрежденною 17-го декабря 1825-го года Следственною Комиссиею, составлен 1827-го года // Декабристы: Биографический справочник / Подг. С.В. Мироненко. М.: Наука, 1988. С. 262.

26 Сын Отечества. 1818. Ч. 44. № 12. С. 229–231.

27 *Ермакова-Битнер Г.* П.А. Катенин. С. 9; *Орлов В.Н.* Пути и судьбы: Литературные очерки. Л.: Советский писатель, 1971. С. 134; *Панов С.И., Песков А.М.* Катенин. С. 504.

28 «…его я сам осудил *тогда*, вскоре после бедственнаго 14-го дек., но *теперь* никакие приличия не предписывают таить перевод отрывка из такой всем известной пьесы и сверх того перевод, уже напечатанный с лишком 10 лет тому назад» (Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину… С. 133). Вероятно, цензура не разделяла его благодушия — в напечатанное собрание монолог Цинны не вошел.

29 *Вигель Ф.Ф.* Записки. Т. 6. М.: Университетская типография, 1892. С. 17.

30 См.: Писатели-декабристы в воспоминаниях современников: В 2 т. / Под общ. ред. В.Э. Вацуро, Н.К. Гея, С.А. Макашина. Т. 2. М.: Художественная литература, 1980. С. 249.

31 Пушкин. Т. 13. С. 258–259.

после возвращения из ссылки остаются в позиции наблюдателя, а не жертвы, не находясь ни в опале, ни под подозрением.

Думается, приведенных аргументов достаточно, чтобы уверенно утверждать, что Катенин никак не мог в «Старой были» пародировать два еще неизвестных ему пушкинских стихотворения, не имел оснований для памфлета и едва ли в момент написания каким бы то ни было образом проецировал свой текст на Пушкина. Отправляя ему стихотворение с пояснением, что «и повесть, и приписка деланы *во-первых* <выделено автором — *Т. К.*> для тебя, и да будет над ними твоя воля, то есть ты можешь напечатать их когда и где угодно», Катенин подчеркивал их статус дружеского дара и посвящения, а не памфлета и, возможно, намекал на упоминавшееся им в воспоминаниях пушкинское одобрение и ободрение начала работы над былью. Аналогичным образом 11 февраля 1828 года он писал любителю классики Бахтину о другом своем произведении, ожидавшемся адресатом: «Вы властны в Ахилле и Омире; он отчасти написан для Вас <…>. В свете он, правда, сильного впечатления произвести не может: trop classique <слишком классичен — *фр.*>, но художники, вероятно, отдадут ему некоторую справедливость»[32].

Таким образом, изначальный посыл посвящения «Старой были» Пушкину выглядит вполне безобидным и лишенным двойного дна. Несколько ядовитые оправдания Катенина по этому поводу в письме к Бахтину[33], скорее всего, связаны с той личной неприязнью, которую испытывал Бахтин к Пушкину после первого знакомства[34], и яд Катенина, по-видимому, тут направлен на адресата письма, а не стихотворения. Попробуем проследить, что произошло дальше и какие подводные камни вызвали у потомков впечатление дуэли и противостояния двух поэтов.

Уже после отправки стихов Катенин продолжает обсуждать их с Бахтиным и получает от него ожидаемый упрек за излишнюю комплиментарность по отношению к Пушкину: «Вы укоряете меня в лишних похвалах Пушкину; я нарочно перечитал и не вижу тут ничего чрезмерного, ни даже похожего на то; я почти опасаюсь, что он останется недоволен в душе и также будет неправ»[35]. Как видим, легкие опасения по поводу возможного пушкинского недовольства у Катенина есть (как, впрочем, были и опасения, что Бахтин осудит песню грека за «некий род пародии» на его любимого Ломоносова и прочую одическую поэзию). По контексту письма похоже, что опасения эти связаны именно с посланием «А.С. Пушкину», приложенным к «Старой были». Это неудивительно — Катенин задевает в нем Карамзина и современных поэтов-романтиков[36],

32 Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину. С. 108.

33 «Вы мне скажете: К чему это? К тому, батюшка Николай Иванович, что он Пушкин меня похвалил в Онегине, к тому, чтобы la canaille littéraire не полагала нас в ссоре, к тому, что я напишу ему так, что Вы будете довольны, и к тому, что оно послужит в пользу. Я даже нахожу вообще приятным и так сказать почтенным зрелищем согласие и некую приязнь между поэтами, я же у него в долгу и хочу разплатиться» (Там же. С. 110).

34 Там же. С. 95.

35 Там же. С. 123.

36 Именно так он объяснил в воспоминаниях решение Пушкина не публиковать его послания, ограничившись публикацией «были» и своего ответа, хотя Пушкин, по его же словам, отговаривался неудобством от своего имени передавать в печать столь явную хвалу себе (см.: А.С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 1. С. 188).

но в самой «были», по-видимому, не находит ничего опасного для отношений — хотя он уже прочитал «Стансы» и в шутку назвал Пушкина эллином, ему еще не приходит в голову, что кто-то может истолковать его текст как направленный против друга-поэта. Первые серьезные признаки беспокойства появляются у него к осени — Пушкин не отвечает на послание, ничего не пишет про «Старую быль», заставляя мнительного Катенина искать причины этого молчания и терзаться сомнениями и догадками. Масла в огонь подливает князь Николай Сергеевич Голицын, его близкий друг, назвавший посылку Пушкину «Старой были» «une grande malice» («большим лукавством»). Катенин в панике и, как это ему свойственно, заранее переходит из обороны в наступление:

> ...если мой приятель, друг, полагает это, может то же казаться и Пушкину; конечно не моя вина, знает кошка, чье сало съела, но хуже всего то, что я эдак могу себе нажить нового врага, сильного и непримиримого, и из чего? из моего же благого желанья сделать ему удовольствие и честь: выходит, что я попал кадилом в рыло. Так и быть подожду еще, узнаю наверно, через Петербург, в чем беда, а там думаю объясниться; я не хочу без греха прослыть грешником[37].

Всю осень и декабрь он почти в каждом письме высказывает беспокойство и подозрения по поводу молчания Пушкина — хотя через Каратыгину ему переданы извинения и объяснение, что летом поэту совсем не писалось, а осенью он обязательно ответит в стихах, поскольку прозой тут отвечать нельзя[38]. Объясняться не пришлось — публикация в конце декабря в «Северных цветах» «Старой были» с лестной припиской Пушкина снимала вопрос о вражде и обиде. Досаду Катенина вызвало отсутствие в публикации его послания, из-за чего напечатанный в том же выпуске альманаха «Ответ Катенину» становился непонятным, сам же пушкинский ответ его не обидел. Для прояснения смысла ответа Катенин просит Бахтина распространить его послание в рукописи[39], затем включает его в свое собрание стихотворений, на которое Пушкин отзывается в высшей степени лестной рецензией, особенно выделив «Старую быль» в числе лучших стихотворений в книге. Как кажется, конфликт между поэтами гаснет, не начавшись — он существовал лишь в воображении тревожного Катенина, пока он в волнении ждал ответа, моделируя причины его задержки и тут же отвечая на эти придуманные причины.

В этом контексте пушкинский «Ответ Катенину» перестает выглядеть таким злым и ядовитым, каким его принято видеть в пушкиноведении. Характерно, что сам Катенин, человек в высшей степени обидчивый, мнительный и резкий в словах, ни в одном письме не высказал недовольства пушкинским стихотворением. Что же в этом «ответе» виделось исследователям как признак «ядовитости» и дуэльного удара? Для наглядности приведем текст Тынянова, который послужил основой для всех дальнейших рассуждений на эту тему (разрядка Тынянова указывает на те места, в которых он видит выпады Пушкина):

---

37 Письма П.А. Катенина к Н.И. Бахтину. С. 125. Письмо от 7 сентября 1828 года.

38 Там же. С. 128. Письмо от 16 октября 1828 года.

39 Там же. С. 135. Письмо без даты от марта 1829 года.

«Ответ» Пушкина был гневен и ироничен:

> Напрасно, пламенный поэт,
> Свой чудный кубок мне подносишь
> И выпить за здоровье просишь:
> Не пью, любезный мой сосед,
> Товарищ милый, но лукавый,
> Твой кубок полон не вином,
> Но упоительной отравой:
> Он заманит меня потом
> Тебе во след опять за славой.
> … Я сам служивый: мне домой
> Пора убраться на покой.
> Останься ты в делах Парнаса,
> Пред делом кубок наливай,
> И лавр Корнеля или Тасса
> Один с похмелья пожинай.

Жившему ряд лет в изгнании Катенину Пушкин говорил:

> Он заманит меня потом
> Тебе во след опять за славой

(следует отметить характерное «опять» — воспоминание Пушкина о своей ссылке). Еще ироничнее — ввиду тогдашней литературной перспективы — желание «убраться на покой» и пожелание остаться ему, Катенину, загнанному литературными врагами, в делах Парнаса взамен Пушкина. И, наконец, обиднее всего был совет уже тогда много пившему Катенину:

> Пред делом кубок наливай.

Конец язвительный: пожелание пожинать одному с похмелья лавр нищего Корнеля и сумасшедшего Тасса. (Вне семантической двупланности стихотворения имена Корнеля и Тасса могли бы сойти только за комплимент.)[40]

Последний выпад отвел В.Э. Вацуро[41], отметив, что ни нищета, ни безумие не могли для Пушкина быть предметом шуток, так что придется признать имена Корнеля и Тасса, которых переводил и «воскрешал» Катенин, все же лестным для последнего сопоставлением. Попробуем проанализировать вне «дуэльного» и «декабристского» контекста остальные «выпады».

Цитата из стихотворения Державина «Философы пьяный и трезвый» («Не пью, любезный мой сосед…») — как известно, рефрен отповедей трезвого философа пьяному, предлагающему ему также рефреном: «Нальем, любезный мой сосед!» Казалось бы, такая цитата действительно выглядит весьма язвительно. Однако стоит принимать во внимание, что взять на себя роль державинского унылого резонера, отвечающего ходульным морализаторством на вполне близкие и Пушкину, и его адресату истории разочарований пьяного философа, Пушкин мог только в шутку. И эта шутка, очевидная для адресата,

---

40 *Тынянов Ю.Н.* Пушкин и его современники. С. 83–84.

41 *Вацуро В.Э.* Послание Пушкина к Филимонову // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994. С. 98.

подчеркивала стиль доверительной цитатности, столь характерный для дружеского послания.

Как кажется, именно стилистика дружеского послания определяет почти все выделенные Тыняновым обороты «Ответа Катенину». Упоительная отрава (как и сладкая отрава) в поэтическом языке пушкинской эпохи — это искушение. Как правило, это искушение любви, как у самого Пушкина в «Руслане и Людмиле»:

Но есть волшебники другие,
Которых ненавижу я:
Улыбка, очи голубые
И голос милый — о друзья!
Не верьте им: они лукавы!
Страшитесь, подражая мне,
Их упоительной отравы,
И почивайте в тишине[42].

Однако искушением становится и слава (часто рифмующаяся с отравой[43]), и само творчество, трактуемое как опасный путь, ведущий к славе. Эта тема в дружеских посланиях Пушкина возникает с первыми признаками поэтической известности — она явственно звучит уже в лицейском ответе «К Д<ельвигу>» («Послушай, муз невинных…», 1815) — причем ироничный тон лицейского послания в ответ на пафос восторженного послания Дельвига[44] уже во многом созвучен ироничному тону «Ответа Катенину». Поэт-лицеист в 1815 году лукаво просит не спешить со славой и дать ему еще «полениться и негой насладиться», тогда как в 1828 году поэт на пике славы столь же лукаво утверждает, что ему уже «пора убраться на покой» и просит друга не искушать его «упоительной отравой», которая может завлечь обратно «за славой». Никакого отношения к ссылке Пушкина и к давно закончившейся ссылке Катенина (в которую он отправился исключительно из-за театральных интриг) это не имеет[45].

Столь же мало обидного содержат последние стихи. Неясно, откуда Тынянов взял информацию о том, что Катенин как-то особенно много пил[46] — на-

42 Пушкин. Т. 4. С. 50.

43 См., например, у В.А. Жуковского в послании «К кн. Вяземскому и В.Л. Пушкину» («Друзья, тот стихотворец — горе…») (1814) или у А.Ф. Мерзлякова в послании «К моей Л. В-не» («Простите, обольщенья…») (1815) и др.

44 Послание Дельвига «К А.С. Пушкину» («Кто, как лебедь цветущей Авзонии…», 1815), напечатанное в «Российском музеуме» (1815. Ч. 3. № 9. С. 260–261); подробнее см. комментарий к пушкинскому посланию: *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 1. Лицейские стихотворения. СПб.: Наука, 1999. С. 646) а также: *Вацуро В.Э.* Лицейское творчество Пушкина // Там же. С. 430.

45 Тема «ухода на покой» появляется у Пушкина в эти годы не раз — достаточно вспомнить написанные в 1829 году строки «Путешествия Онегина»: «Мой идеал теперь — хозяйка, / Мои желания — покой, / *Да щей горшок, да сам большой*» (Пушкин. Т. 6. С. 201).

46 Едва ли можно карикатурного героя романа А.Ф. Писемского (известного тяжелым пристрастием к спиртному) «Люди сороковых годов» (1869) Александра Ивановича Коптина отождествлять с реальным Катениным — в его описании использованы черты биографии и творчества поэта, но, как и везде в этом романе, исторические детали перемешаны с большим количеством художественного вымысла. Да и Писемский, родившийся в 1821 году, не мог знать Катенина 1820-х годов, знакомство их состоялось существенно позже.

против, во многих письмах он с гордостью упоминает о своей хорошей физической форме, регулярных верховых выездах и активных занятиях хозяйством. Очевидно, в пушкинском «Ответе» звучит центральная тема многих дружеских посланий — пир поэтов. В их контексте похмелье — это не тяжелое состояние наутро после пьянства, а сам момент хмельного пира, знаменующего веселье (с которым похмелье постоянно рифмовалось), дружбу, творчество, уход от бедствий жизни. Подобных примеров множество, приведу наиболее близкие.

У Дельвига:

Снова, други, в братский круг
Со́брал нас отец похмелья,
Поднимите ж кубки вдруг
В честь и дружбы, и веселья[47];

у Козлова:

Хочу пиров, хочу похмелья;
Бездушным в свете стану жить;
Со всеми рад делить веселье,
Ни с кем же горя не делить[48]

и у самого Пушкина:

Пылай, камин, в моей пустынной келье;
А ты, вино, осенней стужи друг,
Пролей мне в грудь отрадное похмелье,
Минутное забвенье горьких мук[49].

Практически обязательное обстоятельство обмена дружескими посланиями — отсутствие одного из друзей в кругу пирующих и одинокого пира отсутствующего. Либо поэт в уединении пирует один и пишет к далеким друзьям, либо пирующие друзья обращаются к находящемуся в уединении собрату. Таким образом, поэт, в одиноком похмелье пожинающий лавр Корнеля или Тасса, — вполне законный адресат послания. Разумеется, пожелание это у Пушкина окрашено в иронические и снижающие тона — но эти тона как раз характерны для его обращений к близким друзьям — так годом раньше «Послание Дельвигу» («Прими сей череп, Дельвиг, он…», 1827) он завершает ничуть не менее ироничным пожеланием:

Изделье гроба преврати
В увеселительную чашу,
Вином кипящим освяти,
Да запивай уху да кашу.
Певцу Корсара подражай
И скандинавов рай воинской

47 Дельвиг «Снова, други, в братский круг…», 1826 (*Дельвиг А.А.* Сочинения. Л.: Художественная литература, 1986, С. 168).

48 Козлов «К Тирзе» («Решусь — пора освободиться…», 1828 (*Козлов И.И.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1960. С. 140 (Библиотека поэта. Большая серия)).

49 «19 октября» («Роняет лес багряный свой убор…», 1825) (*Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: В 20 т. Т. 3. Кн.1. СПб.: Наука, 2019. С. 74)

В пирах домашних воскрешай,
Или как Гамлет-Баратынской
Над ним задумчиво мечтай...[50]

Катенин в своем послании, шутливо, но вполне искренне восхваляя Пушкина (конечно, также не без обязательных для дружеских посланий «шпилек», таких как предложение огласить беседу «бейронским пеньем»[51]) и одновременно намеренно задевая его круг, поставил Пушкина в непростое положение. Не отвечать было невозможно с точки зрения этикета и отношений, принять комплименты, сдобренные сарказмом по отношению к друзьям и Карамзину, было невозможно ни этически, ни эстетически — и Пушкин принял наименее рискованное решение напечатать ответ, не печатая послания. Разумеется, Катенин, для которого диалог «послание — ответ» был важен как в литературном плане, так и в личном (как свидетельство его близости с Пушкиным), был раздосадован. Но, распространив свое послание в рукописи и включив его в собрание сочинений, он, по сути, исчерпал проблему. Для Пушкина публикация катенинского послания не из его рук также уже не представляла неудобства — все годы своей дружбы с Катениным он поддерживал ее вопреки своему ближайшему кругу, Катенина не выносившему (особенно ярым его противником был князь Вяземский). Таким образом, находиться среди взаимных перестрелок своих друзей было для него не внове. Ничто не мешало ему помогать Катенину с подпиской на его собрание и похвалить в рецензии и все собрание в целом, и его автора, и отдельно «Старую быль». Он не был участником дуэли с автором — а к дуэлям Катенина с «младыми романтиками» он давно привык.

Библиография / References

Благой Д.Д. Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967.

(*Blagoy D.D.*Tvorcheskiy put' Pushkina (1826–1830). Moscow, 1967.)

Вацуро В.Э. Лицейское творчество Пушкина // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений в 20 томах. Том 1. Лицейские стихотворения. СПб.: Наука, 1999. С. 417–439.

(*Vatsuro V.E.* Litseyskoe tvorchestvo Pushkina // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy v 20 tomakh. Vol. 1. Litseyskie stikhotvoreniya. SaintPetersburg, 1999. P. 417–439.)

Вацуро В.Э. Послание Пушкина к Филимонову // Вацуро В.Э. Записки комментатора. СПб.: Академический проект, 1994. С. 91–98.

(*Vatsuro V.E.* Poslanie Pushkina k Filimonovu // Vatsuro V.E. Zapiski kommentatora. Saint Petersburg, 1994. P. 91–98.)

Вацуро В.Э. Сюжет «Старой были» П.А. Катенина // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 50. СПб.: Дмитрий Буланин, 1996. С. 785–791.

(*Vatsuro V.E.* Syuzhet «Staroy byli» P.A. Katenina // Trudy Otdela drevnerusskoy literatury. Vol. 50. Saint Petersburg,1996. P. 785–791.)

Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М.: ОГИЗ, 1941.

(*Vinogradov V.V.* Stil' Pushkina. Moscow, 1941.)

50 Пушкин. Т. 3. С. 72.

51 *Катенин П.А.* Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 185 («Библиотека поэта», большая серия).

Декабристы: Биографический справочник / Подг. С.В. Мироненко, ред. М.В. Нечкина. М.: Наука, 1988.

(Dekabristy: Biograficheskiy spravochnik / Ed. by M.V. Nechkina. Moscow, 1988.)

Ермакова-Битнер Г. П.А. Катенин // Катенин П.А. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 5–57.

(*Ermakova-Bitner G.* P.A. Katenin // Katenin P.A. Izbrannye proizvedeniya. Moscow; Leningrad, 1965. P. 5–57.)

Кац Б.А. Вопрос 7: Кто и где свистел? // Кац Б.А. Одиннадцать вопросов к Пушкину: Маленькие гипотезы с эпиграфом на месте послесловия. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. С. 81–89.

(*Kats B.A.* Vopros 7: Kto i gde svistel? // Kats B.A. Odinnadtsat' voprosov k Pushkinu: Malen'kie gipotezy s epigrafom na meste posleslovia. Saint Petersburg, 2008. P. 81–89.)

Модзалевский Б.Л. Пушкин под тайным надзором // Модзалевский Б.Л. Пушкин и его современники: Избранные труды (1898–1928). СПб.: Искусство–СПб, 1999. С. 67–129.

(*Modzalevskiy B.L.* Pushkin pod taynym nadzorom // Modzalevskiy B.L. Pushkin i ego sovremenniki: Izbrannye trudy (1898–1928). Saint Petersburg, 1999. P. 67–129.)

Немировский И.В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб.: Гиперион, 2003.

(*Nemirovskiy I.V.* Tvorchestvo Pushkina i problema publichnogo povedeniya poeta. Saint Petersburg, 2003.)

Нечкина М.В. Движение декабристов. Т. 1. М.: Издательство АН СССР, 1955.

(*Nechkina M.V.* Dvizhenie dekabristov. Vol. 1. Moscow, 1955.)

Панов С.И., Песков А.М. Катенин // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. Т. 2. М.: Большая российская энциклопедия, 1992. С. 503–506.

(*Panov S.I., Peskov A.M.* Katenin // Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskiy slovar'. Vol. 2. Moscow, 1992. P. 503–506.)

Строганов М.В. Пушкин и Катенин: К истории стихотворения «Анчар» // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Филология». 2010. № 4. С. 221–243.

(*Stroganov M.V.* Pushkin i Katenin: K istorii stikhotvoreniya «Anchar» // Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya «Filologiya». 2010. No. 4. P. 221–243.)

Тынянов Ю.Н. Архаисты и Пушкин // Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М.: Наука, 1968. С. 23–121.

(*Tynyanov Yu.N.* Arkhaisty i Pushkin // Tynyanov Yu.N. Pushkin i ego sovremenniki. Moscow, 1968. P. 23–121.)

Sub *Arboribus Mun*di: мифопо*этика вчера и* сегодня

Составитель блока Александр Панченко

Александр Панченко

Мифопоэтика как форма коллективного воображения

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_142

Alexander Panchenko

Mythopoetics as a Form of Collective Imagination

Александр Александрович Панченко
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
apanchenko2008@gmail.com.

Alexander A. Panchenko
Dr. habil. philol., leading research fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia.
apanchenko2008@gmail.com.

Ключевые слова: «неомифологизм» в художественных и академических дискурсах, мифопоэтика, архетипы, «первобытное мышление», аутентичность, гиперсемиотизация, онтологический холизм

Keywords: «neo-mythological» trends in artistic discourses and the humanities, mythopoetics, archetypes, «primitive mentality», authenticity, hyper-semiotization, holistic ontology

Мифопоэтика — привычное слово в арсенале российских филологических и — шире — гуманитарных дисциплин последней трети XX — начала XXI веков. В центре концептуальной схемы мифопоэтических исследований — вопросы реконструкции и анализа особой мировоззренческой модели или логики, основанной на стабильном наборе мифологических архетипов либо пространственно-временных категорий («мировое древо» и т.п.). Зачастую предполагается, что этот подход в равной степени применим к самым разнообразным материалам: от архаического фольклора и классических литературных жанров до текстов современной массовой культуры и политических дискурсов. В постсоветской филологии использование мифопоэтического подхода, во многом восходящего к работам исследователей «структурно-семиотического» направления, приобрело — наряду с квазинаучными штудиями в области так называемой «лингвокультурологии» — характер своего рода интеллектуальной эпидемии. Авторы соответствующих работ стремятся опознать мифологические модели и архетипы в самых разных литературных памятниках XIX — начала XXI веков, не осо-

бенно задумываясь об их сюжетном и стилистическом своеобразии, социально-идеологическом контексте, замысле и намерениях автора и т.п. Понятно, что в такой «вульгаризированной» и легко тиражируемой форме мифопоэтический подход представляет собой скорее механизм для порождения псевдоаналитических текстов, а не сколько-нибудь действенный исследовательский инструмент. Однако, с другой стороны, в истории европейской литературы Нового времени достаточно примеров, когда писатели намеренно исходили из тем или иным образом понятых мифологических моделей либо — как, например, в случае с советским романом сталинского времени[1] — опирались на особые «ритуально насыщенные» сюжетные и риторические формы. Своего рода «неомифологизм» оказывает заметное влияние и на современную литературу и массовую культуру, будь то фэнтези или различные направления постмодерна и нью-эйджа. Таким образом, вопрос о «мифопоэтических тенденциях» в истории культуры Нового времени и современности, а также в сегодняшних гуманитарных исследованиях заслуживает, как представляется, развернутого концептуального и методологического анализа.

Здесь нужно сделать одну оговорку. Хотя генеалогию «мифологизма», «ритуализма» и «магизма» в европейской культуре Нового времени следует возводить по крайней мере к эпохе Ренессанса, особую значимость представления о мифе как специфической в формальном и содержательном отношении области культуры и мировоззрения приобретают в XIX–XX веках, то есть в период секуляризации общественной жизни. Не последнюю роль в формировании доживших до наших дней образов мифа и ритуала сыграли труды фольклористов и антропологов, создававших исторические схемы генезиса и эволюции магии и религии. В этом смысле «мифологическая картина мира», которую западное колониальное воображение приписывало «древним» и «примитивным» народам, зачастую больше говорит об истории идей в Европе Нового времени, а не о баснословном прошлом человеческих культур и обществ самих по себе. Примеров здесь можно привести довольно много, но один из самых очевидных — культурно-исторические схемы британских антропологов-эволюционистов Э.Б. Тайлора и Дж.Дж. Фрэзера с их анимистической и магико-ритуалистической концепциями происхождения религии. Здесь (как и у других авторов XIX — начала XX веков) довольно радикальными оказываются не только плохо верифицируемые (и вызывающие много критических замечаний) исторические гипотезы, но и общие представления о мышлении, мировосприятии, повседневной жизни и интенциях «древнего» или «примитивного» человека. Так, заложенная Фрэзером тенденция видеть в большинстве известных историкам и этнологам ритуальных форм и мифологических сюжетов влияние аграрной магии, неизбежно вела к формированию по-своему карикатурного образа архаического земледельца, чье существование и мировосприятие были практически полностью подчинены «ритуалам плодородия». Этот образ, в свою очередь, оказал довольно заметное влияние и на академическую традицию, и на современную массовую культуру, а для описания соответствующего эффекта сейчас даже используется специальный термин — «фрэзеризм»[2]. Дело, впрочем, не только в воображаемой обсессивной тяге древних

1 *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

2 *Testa A.* Derivative and Associative Popular Frazerism: A Cultural Complex at Work in Late Modern Europe // A Century of James Frazer's *The Golden Bough*: Shaking the Tree,

к плодородию, но и в общем схематизме академических реконструкций «мифологического мышления», основанных на разных методологических ориентирах — от «солярных» и «метеорологических» теорий XIX века до психоанализа и структурализма. В антропологических исследованиях второй половины XX века этот схематизм так или иначе соприкасался с концепциями «пралогического мышления» Л. Леви-Брюля, «примитивной общинной культуры» Г. Науманна и специфической «логики мифа» К. Леви-Стросса. В результате (ре)конструируемое учеными «первобытное» или «архаическое» мышление представало в существенной степени отличающимся от сознания современного человека и характеризовалось спутанностью, инфантилизмом, своего рода «сумеречностью» и тягой к гиперсемиотизации. Соответствие таких схем или моделей какой бы то ни было психической или культурной реальности вызывает серьезные сомнения, особенно — в свете современных когнитивных исследований. Здесь было бы интересно задуматься о том, как эволюционистские представления о специфике первобытного мышления сочетали колониальную топику с идеями, почерпнутыми из психиатрии и психологии XIX — начала XX веков.

История концептуализации и использования представлений о мифе и мифопоэтике в западной и российской культуре и академических дисциплинах Нового времени в целом описана достаточно хорошо[3]. Парадокс, однако, состоит в том, что идеология и концептуальные основания различных волн «мифологизма» XIX–XX веков до сих пор не стали предметом целенаправленной исследовательской рефлексии. Сам по себе интерес к мифу и «мифотворчеству», существенно повлиявший на интеллектуальную атмосферу XX столетия, представляется важным для понимания эмоциональных и идеологических предпосылок, из которых выросли и на которые до сих пор ориентируются многие направления в мировой гуманитарной науке. Дискурсивные и эпистемологические пресуппозиции, а также генеалогия мифопоэтических исследований в этом контексте остаются недостаточно изученными. Понятно, что интерес к мифу в европейской культуре двух последних столетий был во многом обусловлен культурными стратегиями и идеями романтизма и модернизма. Однако стоит ли думать, что появление специальных концепций, подобных юнгианству, «семантико-палеонтологическому методу» в советской науке 1930-х годов, структурализму или «ритуально-мифологической критике» и т.п., было обусловлено только этими общими факторами? Как связаны мифопоэтика и представления о бессознательных психических процессах? Какую роль сыграли исторические, антропологические и филологические исследования мифа в формировании постсекулярных религиозных учений и движений? Представляется, что эти вопросы требуют фундированной дискуссии.

Публикуемый здесь тематический блок основан на текстах докладов, представленных на конференции, которая проходила в Центре теоретико-литературных и междисциплинарных исследований Института русской литературы

Breaking the Bough / Ed. by S. L. Budin and C. J. Tully. London and New York: Routledge, 2025. P. 291–305.

3 *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: «Наука», 1976; *Топорков А.Л.* Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: «Индрик», 1997; *Segal R.A.* Myth Analyzed. London and New York: Routledge, 2021; *Ioffe D.* East-European Critical Thought: Myth, Religion, and Magic versus Literature, Sign and Narrative // Religions. Vol. 12 (2021). P. 717–740.

(Пушкинский Дом) РАН в 2021 году. Задача и той конференции, и этой подборки статей состоит, конечно, не в попытке дать исчерпывающие ответы на перечисленные выше и подобные им вопросы, но в приглашении современных литературоведов, фольклористов и антропологов к дискуссии о природе, динамике и идеологической значимости мифопоэтических или «неомифологических» моделей в литературе, филологии и других сферах культурного производства последних столетий. Прежде чем перейти к обсуждению публикуемых статей, я хотел бы кратко сформулировать собственные предварительные гипотезы о смыслах и контекстах этого мифопоэтического воображения.

Аутентичность, «архетипы» и «страх перед историей»

Среди лейтмотивов исследований мифа в XX веке и «ритуально-мифологического» анализа литературных текстов Нового времени — поиск универсальных или базовых моделей психической и культурной деятельности — «архетипов», «вечных сюжетов», «первообразов» и т.п. В этом есть своя логика, если воспринимать широко понимаемый миф в качестве первичной стадии культурной и интеллектуальной эволюции человечества. Однако эта логика выглядит работоспособной только в контексте линейного прогрессистского нарратива, а у него в XX веке довольно скоро появились конкуренты, в частности — регрессистская, или перенниалистская, модель культурной истории. Применительно к архаическим мифам и ритуалам соответствующая позиция была наиболее четко сформулирована в трудах М. Элиаде, противопоставлявшего первобытную космологию линейному («иудео-христианскому») историческому нарративу. Идеи этого автора, подразумевавшие, что архаические онтологии, выраженные в мифе и ритуале, служили более надежным средством создания и поддержания экзистенциальных смыслов по сравнению, в частности, с христианством и секулярными теориями прогресса, оказали заметное влияние и на неотрадиционалистские идеологии, и на культуры «новой духовности» второй половины XX века. В этом контексте концептуализация архетипов у Элиаде, конечно, довольно сильно отличалась от их исходного понимания К.-Г. Юнгом[4]. Впрочем, попытки так или иначе трансформировать или переписать христианский метанарратив в терминах древних мифологий предпринимались и до, и помимо Элиаде. Важнее, что проблема культурной (или психологической) эволюции у него заменяется вопросом об аутентичности (и соответственно предполагаемой исторической контаминации) ритуально-мифологических «первообразов».

Концепт аутентичности представляет собой идеологически значимый для современной культуры, но по-своему парадоксальный дискурсивный инструмент: за пределами специализированных процедур и социальных контекстов различения ложного и истинного (скажем, установление авторства, кровного родства или обстоятельств преступления) граница между подлинным и не подлинным в культуре и обществе вряд ли может быть проведена на каких-либо

4 О трансформациях юнговской концепции в культурно-исторических исследованиях XX века см.: *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.

твердых логических основаниях. Иными словами, идея аутентичности указывает не на конкретные качества объекта, а на способы производства опыта, знания и социального статуса[5]. Поскольку генеалогия этого понятия в его современном значении связана с историей модернизации, массовой коммуникации и массового потребления, можно предполагать, что «поиски аутентичности» в современной культуре служат одним из средств сохранения идентичности, субъектности и агентности: опыт «подлинности» как бы удостоверяет нашу способность сделать осознанный выбор и продемонстрировать собственную индивидуальность. С другой стороны, идея аутентичности может прямо или косвенно ассоциироваться с представлениями об искренности, доверии и, следовательно, об идеальном моральном порядке. Когда аутентичность приписывается архаической мифологии и ритуалистике, а также «первобытному мышлению» в целом, речь может идти и о «подлинности» бессознательных психических процессов, и о понимаемой в перенниалистском ключе древней мудрости, не испорченной линейным восприятием истории, прогрессизмом и модернизацией, и об эмоциональном опыте столкновения с нуминозным — то есть с «высшей реальностью», не выразимой языком повседневной коммуникации. Все эти коннотации в том или ином виде сопровождают разные формы мифопоэтического воображения на протяжении XX века. Можно думать, таким образом, что одна из центральных функций мифопоэтических дискурсов состоит в конструировании и поддержании особых форм идентичности, связанных с идеей аутентичного (и в этом смысле, как правило, противопоставленного современности) культурно-исторического, психологического и морального опыта.

«Мифопоэтическое чтение», гиперсемиотизация и онтологический холизм

В своей статье «О природе слова» (1922) О.Э. Мандельштам довольно ехидно высказался о поэтике русских символистов, по его мнению, предназначавших слова и образы «исключительно для литургического употребления»: «Человек больше не хозяин у себя дома. Ему приходится жить не то в церкви, не то в священной роще друидов, хозяйскому глазу человека не на чем отдохнуть, не на чем успокоиться. Вся утварь взбунтовалась. Метла просится на шабаш, печной горшок не хочет больше варить, а требует себе абсолютного значения (как будто варить не абсолютное назначение). Хозяина выгнали из дому, и он больше не смеет в него войти»[6]. Не останавливаясь сейчас на справедливости этой критики, отмечу, что она вполне подходит и для описания основных принципов мифопоэтического подхода в современном литературоведении. Понятно, что применительно к конкретным литературным текстам поиски «архетипических» образов, сюжетных моделей, символов и т.п., прямо либо

5 Обзор современных дискуссий о концепте аутентичности в социальных науках см.: *Thurnell-Read T., Skey M., Heřmanová M.* Introduction: Cultures of Authenticity // Cultures of Authenticity / Ed. by M. Heřmanová, M. Skey, T. Thurnell-Read. Leeds: Emerald Publishing, 2023. P. 1–17.

6 *Мандельштам О.Э.* Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: «Художественная литература», 1990. С. 183.

имплицитно использованных автором, могут быть вполне плодотворными и даже необходимыми (что, скажем, было некогда продемонстрировано Е.М. Мелетинским[7]). Однако как только происходит деконтекстуализация, то есть перестают приниматься во внимание намерения, поэтические предпочтения, философские идеи и т.п. изучаемого автора, мифопоэтическая герменевтика превращается в нечто вроде сеанса психоанализа, где исследователь вчитывает в анализируемый текст те или иные символические смыслы, руководствуясь собственными дискурсивными и идеологическими предпочтениями. При этом неизбежно происходит гиперсемиотизация, поскольку все выделенные литературоведом структурные единицы по умолчанию наделяются равным статусом и символическим потенциалом. «Смерть автора» в такой перспективе ведет к рождению по-своему монструозного «коллективного бессознательного» литературы, культуры или человечества в целом, чьи архетипы сторонники мифопоэтического подхода опознают в изучаемых текстах. Стоит думать, однако, что практики такого «мифопоэтического чтения» определяются не столько произвольными фантазиями исследователя, сколько стоящими за последними идеологическими и социальными ожиданиями. В этом смысле «грамматика» мифопоэтического подхода в литературоведении может быть предметом специального исследования.

Любопытно, однако, в чем состоит психологическая и идеологическая привлекательность такого гиперсемиотизирующего чтения литературных произведений (если опять-таки видеть в нем не только механизм производства псевдонаучных текстов). Наши интуитивные представления о нарративе (вроде бы) все же должны подталкивать к опознанию конкретных сюжетов и коллизий, а не к поиску символической многозначности и построению громоздких ассоциативных рядов. И какой вообще может быть интерес в анализе конкретного текста, если мы заранее знаем, что за ним стоят те или иные архетипические модели? По всей видимости, практики мифопоэтического чтения должны отсылать к более общим тенденциям гносеологического или онтологического характера, в частности — к мировоззренческому холизму, подразумевающему принципиальную целостность культурных, общественных и психических процессов и как бы преодолевающему дискретность социального воображения и космологии Нового времени. Мифопоэтика в такой перспективе предстает своего рода холистической онтологией, где и литература, и реальность могут быть успешно описаны и прочитаны на языке архетипов и первообразов. Это, впрочем, — тема для отдельного и более подробного разговора.

Публикуемый тематический блок открывается статьей **С.Н. Зенкина**, написанной с позиций, отчасти сближающихся с «традиционным» мифопоэтическим подходом к литературным текстам. Важно, однако, что речь здесь идет не об эссенциализации архетипических моделей, опознаваемых в литературном повествовании, а о двух типах чтения — «мифологическом» и «магическом». Не знаю, впрочем, насколько в данном случае продуктивен выбор магии в качестве антитезы или альтернативы мифу. Разграничение магии и мифологии или магии и религии, о котором идет речь в статье и которое играло значимую роль в антропологических теориях конца XIX — начала XX веков, в существенной степени связано с реформационными упованиями на «очище-

7 *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. С. 298–372.

ние» христианства от «суеверий», а вскоре получило поддержку со стороны рационалистического разграничения «естественного» и «сверхъестественного». Не случайно на проведении четких границ между магией и религией настаивали в антропологии уже упоминавшиеся Тайлор и Фрэзер — выходцы из радикальных протестантских семей. Можно полагать, что за пределами европейской культуры Нового времени категоризация магии как особой сферы деятельности или опыта лишается смысла. Другое дело, что с точки зрения теории речевых актов магические (в частности, заклинательные) тексты действительно отличаются от широко понимаемых мифологических. Последние представляют собой констативы, они описывают существующее либо некогда существовавшее положение дел, тогда как магическое высказывание имеет перформативный характер — оно совершает определенное действие, меняя окружающий мир. В этом смысле практики «магического чтения» действительно можно попытаться проанализировать как отдельный тип рецепции: читатель здесь по умолчанию должен ждать перемен, которые произведет в нем прочитанное.

Статья **А.Л. Гумеровой** «Понятие мифа в произведениях К. С. Льюиса» посвящена, как мне представляется, именно такому отношению к литературным образам и сюжетам, характерному не только для Льюиса, но и для литературной группы Инклингов в целом. Попытки тем или иным образом примирить или смешать христианские нарративы с более древними мифологиями вообще довольно типичны для литературы модернизма (в том числе и русского), однако именно у Льюиса и Толкина мы встречаем наиболее последовательные и удачные попытки адаптировать значимые для христиан моральные и космологические категории (грех, искупление, жертва, воскресение) к языку мифологии и героического эпоса. Миф здесь понимается как «высшая» реальность, связанная с опытом нуминозного. В современной массовой культуре и литературе зачастую акцентируется противопоставление мифа и христианства, однако очевидно, что нарративные стратегии Льюиса и его единомышленников по-прежнему сохраняют свою привлекательность.

Задача моей статьи, посвященной концепции так называемого «основного индоевропейского мифа», — показать сложность и разнородность социальных, идеологических и эпистемологических факторов, определявших рост интереса к дохристианским древностям и, в частности, к славянскому язычеству в поздней советской науке. Практики символической экзегезы, восходящие к европейским исследованиям мифологии XIX века, здесь сочетались с идеями структурализма, теории информации и кибернетики. Реконструкция и исследование древних мифологических сюжетов в этом контексте оказывались связаны (иногда скрыто, иногда явно) с идеологией технооптимизма и сциентизма, определившей многие особенности интеллектуальной культуры позднего СССР.

В статье **А.И. Разуваловой**, где речь идет о постсоветском литературоведении, последовательно демонстрируется, как «неомифологизм» отечественной «структурно-семиотической школы» повлиял на исследования литературных текстов, вроде бы довольно далеких от «мифопоэтической» тематики и проблематики, — так называемой традиционалистской прозы писателей-«деревенщиков». Здесь мифопоэтический анализ и поиски архетипических моделей, скрытых за литературными сюжетами и образами, также вдохновляются идеей аутентичности и связанными с ней представлениями о моральном порядке, однако — в контексте националистического антимодернизма.

Еще раз подчеркну, что публикуемая подборка статей не претендует на сколько-нибудь подробное и углубленное исследование мифопоэтического воображения в культуре и академических дисциплинах XIX–XX веков и современности. Хочется надеяться, однако, что она поспособствует развитию теоретических и эмпирических дискуссий на эту тему.

Библиография / References

Мандельштам О.Э. Сочинения в 2 т. М.: «Художественная литература», 1990.

(*Mandel'shtam O.E.* Sochineniia v 2-kh t. Moscow, 1990.)

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: «Наука», 1976.

(*Meletinskii E.M.* Poetika mifa. Moscow, 1976.)

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.

(*Meletinskii E.M.* O literaturnykh arkhetipakh. Moscow, 1994.)

Топорков А.Л. Теория мифа в русской филологической науке XIX века. М.: «Индрик», 1997.

(*Toporkov A.L.* Teoriia mifa v russkoi filologicheskoi nauke XIX veka. M.: «Indrik», 1997.)

Clark K. The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

Ioffe D. East-European Critical Thought: Myth, Religion, and Magic versus Literature, Sign and Narrative // Religions. Vol. 12 (2021). P. 717–740.

Segal R.A. Myth Analyzed. London and New York: Routledge, 2021.

Testa A. Derivative and Associative Popular Frazerism: A Cultural Complex at Work in Late Modern Europe // A Century of James Frazer's The Golden Bough: Shaking the Tree, Breaking the Bough / Ed. by S.L. Budin and C.J. Tully. London and New York: Routledge, 2025. P. 291–305.

Thurnell-Read T., Skey M., Heřmanová M. Introduction: Cultures of Authenticity // Cultures of Authenticity / Ed. by M. Heřmanová, M. Skey, T. Thurnell-Read. Leeds: Emerald Publishing, 2023. P. 1–17.

Сергей Зенкин

Мифология и магия — две модели для поэтики

Sergey Zenkin

Mythology and Magic, Two Models for Poetics

Сергей Зенкин
Доктор филологических наук. Без объявленной аффилиации
sergezenkine@hotmail.com.

Ключевые слова: поэтика, мифология, магия, художественный текст

УДК: 7.046.1, 159.961.4, 82.0
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_150

Архаические формы культуры иногда скрыто, иногда осознанно присутствуют в рациональной научной мысли. К числу таких форм относятся мифология и магия, выделяемые при аналитическом разложении комплекса явлений сакрального. Их судьба в гуманитарных науках сложилась по-разному. Мифология, способ передачи священных смыслов, стала предметом и инструментом философско-эстетических и филологических исследований начиная с эпохи романтизма; к изучению магии, предназначенной для обрядового воздействия на окружающий мир, обратились в конце XIX столетия другие дисциплины — социология и антропология, и она лишь изредка метафорически упоминается в литературной критике («магический реализм» и т.п.). Между тем при корректном критическом понимании обе модели приложимы к интерпретации художественного текста, который одновременно нечто значит и нечто делает со своим читателем.

Sergey Zenkin
Doctor of Philology, No affiliation declared
sergezenkine@hotmail.com.

Key words: poetics, mythology, magic, literary text

UDC: 7.046.1, 159.961.4, 82.0
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_150

Archaic forms of culture, sometimes latent and sometimes conscious, are present in rational scientific thought. Among these forms are mythology and magic, distinguished by the analytical decomposition of sacred phenomena. Their destiny in the social sciences and humanities developed in different ways. Mythology, a means of conveying sacred meanings, become a subject and instrument of philosophical, aesthetic and philological research since Romanticism. As to magic, intended for ritual influence on the surrounding world, it's only at the end of the 19th century that other disciplines, such as sociology and anthropology, turned to its study, and it is only occasionally and metaphorically mentioned in literary criticism («magical realism», etc.) However, critically understood, both models are applicable to the interpretation of a literary text, which simultaneously signifies something and does something to its reader.

Данные заметки представляют собой опыт картографии научного знания — попытку осмыслить взаимоотношение и взаимодействие различных областей этого знания, теоретические возможности экспорта/импорта их объяснительных схем.

Размышляя о мифопоэтике и ее судьбе в истории научных идей, полезно задаться вопросом о том, какие другие элементы традиционной культуры, кроме мифа, могли бы соотноситься с задачами исследования словесности. В качестве такой альтернативы мифу приходит на ум *магия*.

Мифология и магия уже не первое столетие исследуются в социальных и гуманитарных науках, но это исследование неравномерно распределяется по историческим периодам, странам и дисциплинам. Углубленное изучение мифологии началось в романтическую эпоху, когда исчерпало себя классическое

понятие о «мифах» как репертуаре условных топосов — и вместо него было создано понятие «мифологии» как целостной и продуктивной традиции смыслопорождения[1]; это позволяло даже выдвинуть задачу создания «новых мифов», чем занялись романтики. «Мифологическое мышление», лежавшее в основе мифологии, благодаря своему глобальному характеру заслуживало настоящего научного исследования, а не только рутинного школьного преподавания. Мифология требует не просто каталогизирующего описания, но герменевтического вникания в ее смысл, поскольку ее исследователи до сих пор продолжают до какой-то степени жить внутри ее смысловой системы. Соответственно, первые попытки объяснить структуру мифов носили спекулятивно-философский или филологический характер и предпринимались прежде всего в Германии (от Шеллинга до Кассирера); лишь в середине XX века пришло время для более объективной структуральной теории мифа (Леви-Стросс). Что же касается магии, то наука систематически занялась ее теоретическим изучением позднее, чем мифами, во второй половине XIX столетия, и ведущей дисциплиной стала здесь не философия, а антропология и этнология, прежде всего в Англии и Франции (Фрэзер, Мосс). Магические практики описывались позитивными методами, в рамках колонизующей практики изучения чужих культур; их обнаруживали в жизни «первобытных» народов, а по аналогии и в фольклорных традициях стран Запада, оставляя в стороне письменную традицию, связанную с магией. Секуляризованная наука больше не ждала от магии какой-либо реальной действенности и даже культурной продуктивности, видя в ней самое большее примитивный зачаток позитивной науки и техники; кроме того, некоторые представления, лежащие в ее основе, — например, о сакральной силемане — рассматривались как базовые факторы социального единства[2]. Вообще, связи мифологии и магии с религией могли расцениваться двойственно: миф пытались изучать вне религиозного контекста (например, как факт языка у Макса Мюллера или как продукт «дикорастущей мысли» у Леви-Стросса), а магию постоянно соотносили с религией, но не столько сближали, сколько противопоставляли ей. Ср., например, посмертную книгу Бронислава Малиновского «Магия, наука и религия» (1948), где «магические ритуалы» четко противопоставлены «религиозным обрядам», а последние ассоциируются с мифом:

> Туземец всегда может точно назвать цель магического ритуала, но относительно религиозного обряда он скажет, что этот обряд проводится потому, что таков обычай, или потому, что так предписано, либо приведет поясняющий миф[3].

Опыт научного исследования мифов нарабатывался параллельно с опытом «мифологизма» в современной художественной культуре, который стал важной составной частью романтического творчества, от Гете до Вагнера, и продолжился в XX столетии. Все это создало возможность «поэтики мифа»[4] и собст-

---

1 См.: *Старобинский Ж.* «Мифы» и «мифология» в XVII–XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85–109.

2 См.: *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни. М.: Элементарные формы, 2018.

3 *Малиновский Б.* Магия, наука и религия / Перевод А.П. Хомик под ред. О.Ю. Артемовой. М.: Рефл-бук, 1998. С. 40.

4 См.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976.

венно литературной поэтики, основанной на мифе[5]. Исследования же магии не имели столь заметного влияния на науку о литературе, и хотя в литературной критике XX века употребляли термин «магический реализм», но без всякой оглядки на антропологическую теорию магии; фактически же большинство произведений, обозначавшихся таким термином, отличались как раз применением мифологических сюжетов и мотивов. Исторические причины такой неравной востребованности теории мифа и магии в литературе в общем понятны, одна из них общеметодологическая, а другая — частно-локальная: во-первых, герменевтика мифа ближе традициям и привычкам филологии, чем объективные описания магических обрядов в работах этнографов и антропологов; во-вторых, в российской науке повышенный интерес к мифу, по-видимому, был одной из форм скрытого религиозного возрождения, которое шло в позднесоветскую эпоху и которое — по крайней мере на верхних этажах, в среде образованных людей — чуралось магических представлений и ритуалов.

Здесь нас интересует не столько историко-культурный контекст, в котором исследования мифа и магии развивались в науке и в разной степени применялись к художественной литературе, сколько принципиальная теоретическая проблема: в какой мере их теории вообще могут коррелировать с задачами литературной науки, в какой мере миф и магия могут служить объяснительными моделями или хотя бы познавательными метафорами, помогающими анализировать словесное творчество? Какие аспекты этого творчества описываются аналогиями и/или генетическими связями с мифом и магией?

С точки зрения применимости к художественной литературе, мифология и магия имеют немало общего, начиная с того, что у них обеих есть общая территория со словесностью, поскольку обе они могут принимать вербальную форму — *рассказывания* мифа и магического *заклинания*. Они сближаются со словесным творчеством не только на эмпирическом, но и на концептуальном уровне.

В структурном плане и мифология и магия обе зиждутся на мысленных операциях, служащих для отождествления разнородных объектов — для сопряжения «далековатых идей», как характеризовал Ломоносов риторику. Структура мифов, по Леви-Строссу, основана на систематическом параллелизме фигур и событий[6] — фактически это тот же механизм, что и в художественном тексте, где, по формулировке друга Леви-Стросса Романа Якобсона, поэтическая функция «проецирует принцип эквивалентности с оси селекции на ось комбинации»[7]. Время мифологии — циклическое (на этом особенно настаивал Мелетинский), а литературные произведения тоже часто отличаются цикличностью — серийной циклизацией текстов и сюжетов, варьированием эпизодов и мотивов, круговой композицией текста, смыкающей начало с концом. Магия тоже производит операции, предполагающие сближение разнородных объектов — по сходству (симпатическая магия) или по смежности (контагиозная магия), что соответствует двум основным фигурам художественной речи — метафоре и метонимии. Таким образом, по своей ментальной структуре

5 См.: *Frye N.* Anatomy of Criticism. Princeton University Press, 1957.

6 См.: *Леви-Стросс К.* Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С. 183–207.

7 *Якобсон Р.О.* Лингвистика и поэтика / Перевод И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 204.

мифология и магия представляют собой разные проявления так называемого «первобытного мышления», воскрешаемого в художественном творчестве.

У мифа и магии есть и важное функциональное сходство: в социальном быту они образуют формы, где проявляется *сакральное*. Миф излагает и/или воспроизводит в ритуалах события священного предания, магия мобилизует амбивалентные сакральные силы для достижения тех или иных практических целей. Сходным функциональным статусом обладает и художественная литература: с одной стороны, ее лучшие произведения переживаются читателями и расцениваются обществом как исключительные, возвышенные объекты, их авторы могут становиться предметами официального или неофициального культа; а с другой стороны, эти произведения используются для пропаганды, партийно-ангажированного комментария, идеологического внушения, нередко применяющих приемы бессознательного воздействия на публику, — это своего рода современное колдовство, возведенное в ранг социальной инженерии. В древности искусство и поэзия сопровождали и выражали собой религиозный культ, в современной культуре они секуляризовались по своему материалу, но не по своим функциям — в них по-прежнему манифестируется сакральное, часто в отсутствие собственно религиозных институтов.

Таковы общие черты мифологии и магии, которыми обусловлено их применение в литературе и в качестве объяснительных моделей поэтики. Чем же различаются эти две модели?

На уровне *структуры текста* мифология описывает последний как непрерывно-глобальный объект, а магия — как дискретно-точечный. В тексте, который мы опознаем в качестве «мифологического», работа интерпретации направляется на то, чтобы истолковать все мельчайшие его элементы как значащие проявления если не определенного мифа, то целостного «мифологического сознания», «мифологической картины мира», куда этот миф включен. В каждом мотиве такого текста мы читаем намеки на некий архаический этимон, в каждом слове стараемся угадать его древнюю внутреннюю форму, отсылающую к верованиям незапамятных времен. Хотя в пространстве мифа и есть особенно насыщенные смыслом точки — прежде всего имена собственные[8] — но они как бы излучают свой смысл на все остальное пространство. Мифологическое прочтение исходит из полной осмысленности текста, и мастерство интерпретатора (филолога или просто опытного читателя) заключается в умении связать вместе разбросанные по тексту мотивы-намеки, покрыть их сетью максимальное текстуальное пространство. Напротив того, если читать текст как поле магических воздействий, то его пространство разделяется на сильные и слабые сегменты; некоторые точки в синтагматической развертке (выражения, стихи, эпизоды) и некоторые участки его вымышленного мира (если это фикциональный, например, повествовательный текст) выделяются как «ударные», наделенные особой силой, производящей впечатление на читателя и/или героев; сегодня мы расцениваем эти силы как эстетические, а не магические по природе, но их структурное распределение соответствует магической картине мира, разные элементы которого (места, моменты времени, предметы, действия, слова и т.д.) неравно заряжены сакральной силой. Задача интерпретатора — описать эту неоднородность текста и фикционального мира, смысловая непрерыв-

8 См.: *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Миф — имя — культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.

ность которых кое-где прорывается силовыми эффектами телесного и аффективного мимесиса; в них текст должен вызывать у своего читателя смеховые конвульсии, эротическое возбуждение, слезливую растроганность и т.п. Хотя силу, которая в них действует, лишь метафорически можно уподоблять магической силе-«мане», но обе они возникают из социальных (в случае литературы — художественных) условностей, и действуют они сходным образом, убеждая реципиента (в случае литературы — читателя) в повышенной действенности некоторых слов, жестов, ритуальных или нарративных последовательностей.

На *социокультурном* уровне мифологически интерпретируемый текст предстает как общее достояние. Миф, подобно языку или фольклору, принадлежит всем, его можно национализировать, но не приватизировать, и отсюда проистекает инициатическая привлекательность мифопоэтики: ее адепты — читатели или филологи — надеются обрести контакт с глубочайшими, полузабытыми, но смутно разделяемыми всеми константами национальной или даже общечеловеческой традиции. Иначе обстоит дело с магией. Хотя магические практики тоже образуют традицию и многие из них применяются в обрядах различных религий, то есть разделяются всеми верующими, но ни одна церковь не представляет себя как сообщество волшебников; напротив, есть много примеров гонений, которым церковь подвергает колдовские практики и тех, кто их осуществляет. Применительно к тексту это различие мифа и магии соотносится с соссюровским различением «языка» и «речи». В первом случае выделяются общие или даже универсальные структуры высказывания, и в этом смысле не случайно сотрудничество мифопоэтики со структурализмом, поставившим себе задачу изучать именно такие структуры. Во втором случае важнее уникальное событие высказывания, происходящее в конкретной социальной ситуации и обладающее иллокутивной силой. Немного упрощая (конкретные научные концепции никогда не выражают в чистом виде ту или иную общетеоретическую возможность), можно сказать, что для мифопоэтического исследования образцовый объект — это юнговский архетип как факт коллективного бессознательного, а для исследования «магико-поэтического» — речевой акт в смысле, который придала этому термину аналитическая философия (слово, которым трансформируется действительность). Отметим, что в литературе такой акт может совершаться разными лицами — и автором, и героями произведения; «симулированные речевые акты», с помощью которых Серль объяснял устройство художественного текста[9], производятся как внутри его фикционального мира, так и вне его, в применении к самому этому тексту его автором или рассказчиком; но каждый из таких актов направлен на достижение некоторой цели (практической у героев, эстетической у автора) и мобилизует речевые силы, соответствующие силам магическим в традиционной культуре. Сочетание таких внутренних и внешних речевых актов, вступающих в общий диалог, по сути дела имел в виду Бахтин, конструируя свою теорию «полифонического романа».

На уровне *эстетических функций* мифологическая поэтика представляет художественное произведение как вместилище сакрального знания, а поэтика, учитывающая понятие магии, — как орудие действия. Вспомним еще раз процитированное выше наблюдение Малиновского: люди рассказывают «поясняющий миф» как знание, которым обосновывается существующее положение

9 См.: *Searle J.* The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. No. 6 (2). 1975. P. 319–332.

дел, например, постоянно повторяющиеся религиозные обряды, тогда как у магического ритуала есть «точная цель», то есть он призван изменить положение дел в чью-то пользу. Исторически научно-философское изучение мифов развернулось в Европе одновременно с пересмотром классической эстетики, когда целью художественного творчества стали считать не развлечение или наставление публики, не утверждение духовной или светской власти, а познание реальных или мистических законов мира. Сегодня, через два столетия господства такого представления об искусстве, оно многим кажется само собой разумеющимся (русские учебники теории литературы традиционно начинаются с главы под примерным заголовком «Искусство как форма познания»), но уже в эпоху авангарда оно было оспорено: художественное творчество стали мыслить не как познание, а как активное — конструктивное или революционно-жертвенное — вторжение в окружающий мир. Мифопоэтический метод в исследовании литературы представляет собой — и теоретически, и исторически — продолжение романтической, познавательной концепции искусства; ср. типичный мифологический сюжет в литературе — историю инициации, приобщения героя к знанию. В этом смысле он поддерживает консервативную традицию в эстетике; а эстетика авангарда требует нового метода, опирающегося скорее на идею магической действенности.

Между мифологической и «магической» поэтикой есть еще одно различие: если первая сложилась как реальное направление в истории науки, то вторая существует лишь виртуально, в виде общей гипотезы, не всегда иллюстрируемой конкретно-историческими примерами, и отдельных, не всегда связанных между собой частных исследований. Выше уже сказано, что слова «мифология» и «магия» употреблялись здесь в широком смысле, их допустимо считать как моделями, так и метафорами художественной литературы. Можно ли свести их к каким-то более точным концептуальным определениям, описывающим две возможности, две разных фокусировки исследования поэтики? Пожалуй, до известной степени в их различении может пригодиться оппозиция *письма* и *чтения*. Известно, что XIX век ознаменовался эпохальной переменой в организации литературного образования: место классической риторики заняла история литературы, в школе и университете стали учить не писать, а читать, исторически и идеологически контекстуализировать литературные тексты. Эти две установки и поныне продолжают конкурировать в литературной критике и филологии: поиски глубинного («антропологического», «экзистенциального», «духовного») смысла, предположительно вложенного в литературное произведение его автором (пусть даже таким абстрактным автором, как «народ-мифотворец»), не совсем мирно уживаются с исследованиями, нацеленными на определение эффекта, который это произведение производит на публику, — «иммерсивно»-психологического, идеологического или даже рыночно-коммерческого. В принципе, по-видимому, возможны две разных поэтики — «авторская» и «читательская», продуктивная и рецептивная. Мифопоэтические изыскания естественно занимают место среди исследований первого рода, тогда как исследования второго рода заняты анализом — а часто, что немаловажно, и демистификацией — приемов современной словесной магии[10].

10 Еще один эффект, которым должна заниматься поэтика, исходящая из читательской реакции, — это эффект катарсиса; однако ритуал жертвоприношения, к которому он, вероятно, восходит, уже не относится к магическим действиям как таковым.

Библиография / References

Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. М.: Элементарные формы, 2018.

(*Durkheim E.* Elementarnye formy religioznoj zhizni. M.: Elementarnye formy, 2018.)

Леви-Стросс К. Структура мифов // Леви-Стросс К. Структурная антропология. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. С. 183–207.

(*Lévi-Strauss C.* Struktura mifov // Lévi-Strauss C. Strukturnaya antropologiya. M.: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatelstva «Nauka», 1983. P. 183–207).

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Миф — имя — культура // Лотман Ю.М. Избранные статьи. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 58–75.

(*Lotman Yu.M., Uspenskij B.A.* Mif — imya — kultura // Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i. T. 1. Tallinn: Alexandra, 1992. P. 58–75).

Малиновский Б. Магия, наука и религия / Перевод А.П. Хомик, под ред. О.Ю. Артемовой. М.: Рефл-бук, 1998.

(*Malinowski B.* Magiya, nauka i religiya / Transl. by A.P. Homik, ed. by O.Yu Artemovoi. M.: Refl-buk, 1998).

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1976.

(*Meletinski E.M.* Poetika mifa. M.: Glavnaya redakciya vostochnoj literatury izdatelstva «Nauka», 1976).

Старобинский Ж. «Мифы» и «мифология» в XVII–XVIII веках // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 1. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 85–109.

(*Starobinski J.* «Mify» i «mifologiya» v XVII–XVIII vekah // Starobinski J. Poeziya i znanie: Istoriya literatury i kultury. T. 1. M.: Yazyki slavyanskoj kultury, 2002. P. 85–109.

Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика / Перевод И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против». М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

(*Jakobson R.O.* Lingvistika i poetika // Strukturalizm: «za» i «protiv». M.: Progress, 1975. P. 193–230).

Frye N. Anatomy of Criticism. Princeton University Press, 1957.

Searle J. The Logical Status of Fictional Discourse // New Literary History. № 6 (2). 1975. P. 319–332.

Приходится заключить, что оппозиции *мифология*/*магия* и *продуктивная*/*рецептивная поэтика* не вполне эквивалентны: аналогии с магией не покрывают все поле исследований рецептивной поэтики, и за их пределами остаются некоторые ее важные факты и аспекты, требующие отдельного исследования.

Анна Гумерова

Понятие мифа в произведениях К. С. Льюиса

Anna Gumerova

The concept of myth in C.S. Lewis's works

Анна Леонидовна Гумерова
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН
gratia4@yandex.ru.

Ключевые слова: миф, чтение, читатель, фантастическое, реальность, преображение, христианство

УДК 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_157

Тема мифа — одна из ключевых в творчестве К.С. Льюиса. Интерес к мифу и его отражению в художественном произведении прослеживается во всем творчестве Льюиса, от ранних набросков по мотивам мифа о Купидоне и Психее до его последнего романа «Пока мы лиц не обрели» (в основании которого лежит тот же сюжет) и сборника эссе «Experiment in criticism». Основной идеей мифа в творчестве Льюиса становится особая роль, которую миф играет в жизни человека, будь то персонаж или читатель. Миф, по мнению Льюиса, обладает преображающей функцией, делая обыденную реальность высшей и возвышая человека — причем это может относиться как к персонажу, так и к читателю. Этот подход к мифу проявляется в художественных произведениях К.С. Льюиса, статьях, религиозных трактатах и даже письмах.

Anna L. Gumerova
PhD, Senior Research Associate at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
gratia4@yandex.ru.

Keywords: myth, reading, reader, fantastic, reality, transformation, christianity

UDC: 82.091
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_157

The theme of myth is one of key aspects in the work of C.S. Lewis. All of Lewis's oeuvre expresses an interest in myth and the way it appears in works of fiction. This can be observed in early sketches on Cupid and Psyche, as well as his last novel, *Till We Have Faces* (which is based on the same plot) and his collection of essays, *Experiments in Criticism.* In these works, central to myth is the role it plays in an individual's life, be that one of his characters, or the reader. Myth, according to Lewis, has a transformative function: it makes ordinary reality higher and elevates man — and this can apply both to the character and the reader. This approach to myth is evident in C.S. Lewis's fiction, articles, religious works, and even letters.

Творчество Клайва Стейплза Льюиса (1898–1963), оксфордского ученого, историка и теоретика литературы, христианского апологета и автора ряда фантастических художественных произведений, и его отношение к мифу принадлежит, несомненно, общему контексту мифа в XX веке с его спецификой. В главе «Мифологизм в романе XX века (от литературы к мифу)» монографии «От мифа к литературе» Е.М. Мелетинский показывает необходимость мифологизма в модернистском повествовании, который «становится инструментом повествовательного структурирования»[1]; в повествовании появляются мифологические параллели, мифологизм связывается с «фрейдистским и юнгианским психоанализом», с помощью мифологического повествования соединяются различные эпические и мифологические системы, как это происходит,

1 *Мелетинский Е.М.* От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2019. С. 133.

например, в романе Томаса Манна «Иосиф и его братья», где, по словам Мелетинского, библейская мифология оказывается непосредственным звеном между древневосточными мифологиями и христианской интерпретацией мифа[2]. В статье «Миф и XX век» Мелетинский говорит так: миф становится средством для структурирования повествования, парадоксальным образом используется для описания «одинокого, покинутого индивида, жертвы социального отчуждения», происходит своего рода переворачивание и обыгрывание мифа[3]. Если не все вышеперечисленное характерно для собственного творчества К.С. Льюиса, то именно такое отношение к мифу преобладало в современной ему литературе и не могло не отражаться и на его творчестве. Творчество Льюиса, несомненно, относится к модернистскому периоду литературы, и миф имеет для него огромное значение как в художественных произведениях, так и в теоретико-литературных рассуждениях. Поэтому мы видим в его произведениях указанные свойства: миф становится средством для структурирования повествования; в произведениях, где Льюис обращается к мифу, могут соединяться разные мифологические и религиозные системы; мифологическое повествование строится вокруг человека и становится в том числе и глубоко психологическим. Разумеется, и при таком отношении есть и то, что характерно исключительно для творчества Льюиса. Для начала, говоря о Льюисе, особенно о своеобразном преломлении темы мифа в его творчестве, необходимо упомянуть и его собратьев по оксфордскому кругу Инклингов. К группе Инклингов, существовавшей в Оксфорде с 30-х до конца 40-х годов XX века, принято относить главным образом четырех ученых и писателей: Дж.Р.Р. Толкина, К.С. Льюиса, Ч. Уильямса и О. Барфилда. Хотя границы этого круга были зыбкими и в то или иное время к нему могли относиться и другие ученые, однако эти имена наиболее известны, и можно говорить об определенном формировании взглядов внутри круга Инклингов. Миф для Инклингов был совершенно особой сферой интереса, отчасти совпадающей с общим отношением модернизма к мифу, но в чем-то и отличающимся — учитывая сосредоточенность их на истории языка и литературы, на европейском легендариуме и эпосе в разных его проявлениях, на идее о мистической составляющей мира. Так, например, в своих работах о мифе пишет Оуэн Барфилд, старший друг Клайва Льюиса; особенно здесь можно обратить внимание на его книгу «Poetic Diction» («Поэтическая речь»), вышедшую впервые в 1929 году и посвященную Клайву Льюису. Книга посвящена преимущественно метафоре, однако Барфилд обращается и к понятию мифа: миф для Барфилда — некая высшая реальность, из которой происходит метафора.

> Натуралист прав, когда связывает миф с феноменами природы, но ошибается, когда только этим и ограничивается. Психолог прав, сопоставляя миф с внутренним опытом, но ошибается, когда только этим и ограничивается. Мифология — это область прямого значения. То, что сейчас существует в виде метафор, когда-то существовало (вариант перевода — воспринималось) как непосредственная реальность[4].

---

2 Там же. С. 139.

3 *Мелетинский Е.М.* Избранные статьи. Воспоминания / отв. ред. Е.С. Новик. М.: РГГУ, 1998. С. 123–125.

4 «The naturalist is right when he connects the myth with the phenomena of nature, but wrong if he deduces it solely from these. The psycho-analyst is right when he connects the

Тема непосредственной реальности мифа, возможность существования «когда-то» мира, не разделявшегося на обыденную и мистическую реальность, прямое значение слова — ключевая тема для творчества Инклингов. Однако у Клайва Льюиса появляется и дополнительное значение реальности мифа — а именно реальность христологического мифа.

Х. Карпентер, автор биографии Дж.Р.Р. Толкина, рассказывает об обращении Льюиса после разговора с Толкином и Дайсоном, который начался со слов Льюиса: «Но ведь мифы — ложь, пусть даже ложь посеребренная» и возражения на это Толкина. Финальные слова Льюиса в этом разговоре Карпентер приводит так: «То есть вы хотите сказать, <…> что история Христа — попросту истинный миф, миф, который влияет на нас подобно всем прочим, но в то же время произошел на самом деле! Тогда, сказал он, я начинаю понимать…»[5] Гораздо более развернуто эту же мысль Льюис раскрывает в письме своему ближайшему другу Артуру Гривзу от 18 октября 1931 года:

> Вот что показали мне Дайсон и Толкин: когда я встречал идею жертвоприношения в языческом повествовании, я вовсе не возражал против этого; опять же, если я встречал идею бога, приносящего себя в жертву <…> мне это очень нравилось и таинственным образом трогало; опять же, идея умирающего и возрождающегося бога (Бальдра, Адониса, Вакха) также трогала меня, если я встречал ее где-либо, кроме Евангелий. Причина была в том, что в языческих историях я был готов почувствовать миф как глубокий и значимый за рамками моего понимания, даже если я не мог сказать холодной прозой, «что это значит». Итак, история Христа — это просто истинный миф: миф, который воздействует на нас так же, как и другие мифы, с той лишь огромной разницей, что он действительно произошел: и нужно смирение для того, чтобы принять его так же, помня, что это Божий миф, тогда как другие — мифы людей: то есть в языческих мифах Бог выражает Себя через сознание поэтов, используя те образы, которые Он там нашел, в то время как христианство — это Бог, выражающий Себя через то, что мы называем «реальными вещами». Поэтому это правда, не в том смысле, что это «описание» Бога (которое не может воспринять ни один ограниченный разум), а в том смысле, что это способ, которым Бог выбирает явиться нашим возможностям[6].

---

myth with “inner” (as we now call them) experiences, but wrong if he deduces it solely from these. Mythology is the ghost of concrete meaning. <…> connections which are now apprehended as metaphor, were once perceived as immediate realities <…> one need have no hesitation in making such round assertions; for either they are true, or poetry itself is a dream and a disease». *Barfield O.* Poetic Diction. A study in meaning. Oxford, 1987. С. 91–92.

5 *Карпентер Х.* Дж.Р.Р. Толкин. Биография. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. С. 298.

6 «Now what Dyson and Tolkien showed me was this: that if I met the idea of sacrifice in a Pagan story I didn’t mind it at all: again, that if I met the idea of a god sacrificing himself to himself <…> I liked it very much and was mysteriously moved by it: again, that the idea of the dying and reviving god (Balder, Adonis, Bacchus) similarly moved me provided I met it anywhere except in the Gospels. The reason was that in Pagan stories I was prepared to feel the myth as profound and suggestive of meanings beyond my grasp even tho’ I could not say in cold prose ‘what it meant’. Now the story of Christ is simply a true myth: a myth working on us in the same way as the others, but with this tremendous difference that it really happened: and one must be content to accept it in the same way, remembering that it is God’s myth where the others are men’s myths: i.e. the Pagan stories are God expressing Himself through the minds of poets, using such images as He found there, while Christianity is God expressing Himself through what we call ‘real things’. Therefore it is true, not

В аллегории «Кружной путь» 1933 года в финале, уже почти после состоявшегося обращения главного героя, Льюис повторяет эту мысль почти дословно:

> Сын Мой, если хочешь — да, это миф. Это — истина, а не факт. Но это Мой миф и Моя истина <…> этот миф создал Я, под этим покровом Я пожелал явиться твоим чувствам. <..> Разве хоть где-то и когда-то не знали, что хлеб и вино тело и кровь умершего, но живого Бога?[7]

Здесь мы видим многие основные идеи Льюиса, которые позже будут у него проявляться — идея мифа как покрова, идея того, что в мифах спрятана некая подлинная истина; и подлинной истиной для Льюиса будет идея об умершем и воскресшем Боге-Творце, которая словно отбрасывает тень на всю человеческую мифологию. В апологетической книге «Просто христианство», написанной через двадцать лет после обращения, К.С. Льюис пишет о мифах и мистериях то же самое: «Бог <…> послал человеческому роду то, что я называю светлыми мечтами. Я имею в виду те странные истории (они есть почти во всех языческих религиях), в которых рассказывается о каком-то боге, который умирает и снова воскресает и своей смертью как-то дает людям новую жизнь»[8]. Очевидно, этот взгляд Льюиса на миф и оказывается для него ключевым.

Отдельно необходимо отметить противопоставление мифа и аллегории, которое появляется у Барфилда как в этой книге, так и в других, в частности:

> Разница между подлинной и ложной метафорой примерно такова же, как между Мифом и Аллегорией — аллегория представляет собой более или менее сознательную гипостатизацию идей, а Миф — это подлинное дитя Смысла, взятое из воображения[9].

Интересно, что подобное сопоставление мифа и аллегории появляется в письме Льюиса, написанном уже в 1956 году, после написания романа «Пока мы лиц не обрели», о котором речь пойдет ниже, т.к. это произведение представляет собой самый яркий пример обращения К.С. Льюиса к мифу. В этом письме Льюис опровергает мнение своего корреспондента о том, что «Властелин колец» Толкина — это аллегория, и отсылает его к эссе Толкина «О волшебных сказках»: «Его основная мысль относительно искусства повествования — “вторичное творчество”, создание вторичных миров»[10]. О своей же позиции он пишет, отделяя ее от позиции Толкина:

> Хороший миф (т.е. история, из которой разные смыслы вырастают для разных читателей и в разные эпохи) — это вещь более высокая, чем аллегория, в которую вложено одно значение. В аллегорию человек может вложить только то, что

---

in the sense of being a ‘description’ of God (that no finite mind could take in) but in the sense of being the way in which God chooses to (or can) appear to our faculties». *Lewis C.S.* Collected Letters. Vol I. London: HarperCollins, 2000. P. 1019–1020.

7 *Льюис К.С.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 7. М.: Фонд о. Александра Меня; СПб: «Библия для всех». 2000. С. 120.

8 *Льюис К.С.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 1. С. 60.

9 «The distinction between true and false metaphor corresponds to the distinction between Myth and Allegory, allegory being a more or less conscious hypostatization of ideas <…> and myth the true child of Meaning, begotten on imagination». *Barfield O.* Op. cit. P. 201.

10 «His root idea of narrative art is ‘sub-creation’— the making of a secondary world». *Lewis C.S.* Collected Letters. Vol III. P. 1073.

уже знает; в миф он вкладывает то, что еще не знает и не может узнать никаким другим образом»[11].

Можно видеть, что идеи, высказанные Барфилдом в 1929 году, актуальны для Льюиса во время работы над «Пока мы лиц не обрели» — но и заметим, что миф для самого Льюиса здесь определяется в первую очередь через смыслы, которые в нем открываются людям, и эти смыслы могут быть разными постольку, поскольку различаются люди и эпохи[12]; при этом идея создания вторичного мира с помощью творчества ему не настолько важна, как, по его мнению, важна Толкину.

Итак, очевидно отношение К.С. Льюиса к христологическому мифу: есть некий образ «умирающего и возрождающегося Бога», проявляющийся в мифах разных народов, и один раз это «действительно произошло». Однако это не единственное значение понятия «миф» в творчестве К.С. Льюиса. В своих художественных произведениях он очень часто обращается к мифологическим образам разных культур — преимущественно античных, но не только. Так, в 1914 году Льюис вместе с Артуром Гривзом, который, как и он, увлекался скандинавской мифологией, сочиняет трагедию «Локи прикованный» по образцу «Прометея Прикованного» Эсхила; уже в этом очень раннем наброске Льюис обращается к проблеме противопоставления судьбы и надежды, грядущих «сумерек богов» и невозможности преодолеть вражду[13]. Образы и персонажи из античной мифологии появляются в его «Хрониках Нарнии»; и Дж.Р.Р. Толкин иронически отозвался о слишком легкомысленном отношении Льюиса к этим образам. «Ну что это такое: “Жизнь и письма Силена”, “Нимфы и их обычаи”, “Личная жизнь фавна”!»[14] Однако и в «Хрониках Нарнии» появляются отголоски отношения Льюиса к «истинному мифу». Так, в повести «Принц Каспиан» во время карнавального шествия людей и волшебных существ, освобождающего «старую Нарнию», Аслана — творца Нарнии, представляющего собой аналог Христа в этом мире — сопровождают Вакх и его спутники. Одна из героинь, девочка из нашего мира, говорит: «Я бы не чувствовала себя в безопасности с Вакхом и его дикими девушками, если бы встретила их без Аслана»[15]. Таким образом, и здесь только присутствие подлинного Бога-Творца придает языческому мифу возможность проявиться, с одной стороны, и безопасность, с другой. Об этой роли мифа для К.С. Льюиса так писал его биограф А. Макграт в монографии, вышедшей на русском языке под названием «К.С. Льюис: человек, подаривший миру Нарнию»: «Льюис

11 «…good myth (i.e. a story out of which ever varying meanings will grow for different readers and in different ages) is a higher thing than an allegory (into which one meaning has been put). Into an allegory a man can put only what he already knows: in a myth he puts what he does not yet know and could not come to know in any other way». Ibid.

12 М.А. Штейнман пишет о стихотворении К.С. Льюиса 1946 года «Рождение языка», показывая, что и в это время для него актуальны идеи Барфилда о мифе как о проявлении истинного, первоначального языка, см. *Штейнман М.А.* Дж.Р.Р. Толкин, К.С. Льюис, О. Барфилд: миф, язык, вторичная реальность // Авторские теории творчества. Авторские теории творчества / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 476–509.

13 *Lewis C.S.* Collected Letters. Vol I. P. 80–82; Lewis C.S. The Collected Poems. Kent: The Kent State University Press, 2015. P. 33–35.

14 *Карпентер Х.* Указ. соч. С. 316.

15 *Льюис К.С.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 5. С. 308.

убедился, что нет необходимости отвергать великие языческие мифы как полную неправду: они были отголосками или предвосхищением той полноты истины, которая открылась только в христианской вере и через посредство христианской веры»[16].

Самое известное произведение Льюиса, связанное с античной мифологией — это, разумеется, его последний роман «Пока мы лиц не обрели», имеющий подзаголовок «Пересказанный миф»[17]. Однако, как мы видим, к идее интерпретации мифа он обращался задолго до того. Роман основан на сюжете о Купидоне и Психее, взятом Льюисом у Апулея — в «Золотом осле» Апулея в виде вставного повествования появляется рассказ о Купидоне, сыне Венеры, который полюбил смертную девушку, прекрасную Психею, и взял ее в жены, но, впрочем, приходил к ней только в темноте. Старшие сестры Психеи, увидев прекрасный дворец, в котором она жила с Купидоном, позавидовали ей и подговорили Психею принести лампу, чтобы увидеть лицо бога, несмотря на его прямой запрет. После того, как Психея нарушает запрет Купидона, своего супруга, она проходит ряд испытаний, которые навлекает на нее Венера, но затем обретает счастье с ним. Льюис меняет сюжет мифа в своем романе, но это не первое обращение Льюиса к этому мифу. В 1922–1923 году Льюис написал стихотворение на сюжет мифа о Купидоне и Психее, от которого сохранилось всего несколько четверостиший без подробного пересказа самого мифа, только с краткими отсылками на него. Интересно, что, судя по дневниковой записи 1923 года, для Льюиса с самого начала была очевидной невидимость дворца, в отличие от истории у Апулея: «Моя голова заполнена прежней идеей стихотворения на тему моей собственной версии истории Купидона и Психеи, в которой сестра Психеи не завидовала бы ее Дворцу, а видела бы только болота вместо Дворца»[18]. В сохранившемся же стихотворном отрывке Льюис перебирает отдельные элементы мифа и поочередно опровергает их; первая строка поэтического отрывка звучит как «История о Психее рассказана неправильно»[19]. У Льюиса принести Психею в жертву заставила не ревность Венеры, а неурожай, голод и необходимость насытить богов непременно «царской кровью». Вместо двух безобразных сестер появляется брат-близнец Психеи, прекрасный, как она, о котором говорится: «он поведал миру историю, которую мы

16 *Макграт А.* Клайв Стейплз Льюис. Человек, подаривший миру Нарнию / пер. с англ. Л.Б. Сумм. М.: Эксмо, 2019. С. 195.

17 Надо сказать, что роман «Пока мы лиц не обрели» — не последнее художественное произведение Льюиса: у него есть еще один незаконченный рассказ, более поздний, также на античную тему, посвященный Елене Троянской — «Десять лет спустя». Исследователь творчества К.С. Льюиса и переводчик его работ Н.В. Эппле* в статье «Per imagines ad realia. К.С. Льюис и незаконченная повесть о Елене Троянской» предлагает на этом материале рассматривать отношение К.С. Льюиса к идее рецепции мифа, см. об этом *Эппле Н.* Per imagines ad realia. К.С. Льюис и незаконченная повесть о Елене Троянской // Правмир. 25 мая 2015. URL: https://www.pravmir.ru/per-imagines-ad-realia-k-s-lyuis-i-nezakonchennaya-povest-o-elene-troyanskoy.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

18 «My head is very full of my old Idea of a poem on my own version of the Cupid and Psyche story in witch Psyche sister would not be jelaous but unable to see anything but moors when Psyche showed her the Palace». *Lewis C.S.* All My Road Before Me: The Diary of C.S. Lewis, 1922–1927. London: HarperCollins, 1991. P. 266.

19 «The tale of Psyche is unjustly told» *Lewis C.S.* The Collected Poems. Kent: The Kent State University Press, 2015. P. 131.

знаем», и старшая сестра Каспиана, которая «качала их на коленях»[20]. Многие аспекты этого стихотворения — неурожай, гнев народа, невидимый дворец и история глазами брата или сестры — появятся и в его последнем романе.

Роман «Пока мы лиц не обрели» как и раннее ненаписанное стихотворение Льюиса на эту же тему, представляет собой пересказ истории о Купидоне и Психее глазами сестры Психеи, Оруали. Повествование глубоко психологично и несомненно несет в себе черты литературы XX века — как отмечает Эдит Хампфри: «По мере чтения мы все яснее понимаем, что Льюис в своем рассказе создает миф наших дней»[21].

Как отмечает сам Льюис в авторском послесловии к американскому изданию романа (1957), «я не чувствовал никакой потребности быть верным Апулею, который и сам почти наверняка всего лишь пересказал миф, а не сочинил его»[22].

В этом же предисловии Льюис говорит: «Главное изменение, внесенное мною в миф, — то обстоятельство, что дворец Психеи невидим для глаз прочих смертных»[23]. Об этом изменении как об основном Льюис писал еще применительно к раннему недописанному стихотворению, поэтому можно с уверенностью говорить, что невидимость дворца Психеи действительно для него оказалась наиболее значимой для рецепции этого мифа.

Итак, самое главное для Льюиса изменение — «невидимый дворец», что он и подчеркивает несколько раз. Это изменение — невидимость дворца — становится для него важнее, чем изменение центрального персонажа мифа, того, чьими глазами мы это видим. Как минимум это показывает, в отличие от рассказа о Купидоне и Психее у Апулея, где идеи невидимого дворца нет, принадлежность сестер в ключевой момент истории к разным мирам, разным уровням бытия. Льюис вносит множество изменений в миф: так, например, появляется яркий сюжет вокруг рассказчицы, Оруали, ее отношения с отцом, сестрами, наставником-греком, ее учителем, ее страдания от некрасивой внешности, несчастная любовь к военачальнику Бардии, жизнь правительницы и воительницы. В некоторых деталях Льюис возвращается к исходному сюжету — так, сестер в его романе три, несмотря на то, что в раннем стихотворении у Психеи была старшая сестра и брат-близнец.

В романе множество христианских отсылок, в том числе таких, которые были важны для богословия Льюиса — тема жертвы Психеи как прообраза Распятия; тема вскоре грядущего изменения и преображения мира. Интересно, что в финале романа звучат слова Лиса, учителя Оруали, сказанные уже в загробном мире: «<…> наш век станет вскоре далеким прошлым. Божественная Природа в силах изменить даже прошлое. Мы видим вокруг себя незавершенный мир»[24]. Эту мысль героя романа можно сопоставить с отношением Льюиса к мифу об умирающем и воскресающем божестве: старый миф должен быть завершен или восполнен неким истинным событием. Поэтому можно сказать, что рецепция античной мифологии в художественном творчестве Льюиса отчасти переплетается с его отношением к мифу в апологетическом значении.

---

20 «Older far than these was Caspian who rocked them on her knees» Ibid. P. 133.

21 *Хампфри Эдит М.* Ввысь и вглубь. Христианские беседы с К.С. Льюисом / пер. дьякона Петра (Лонгана): под ред. Н. Холмогоровой. М.: Никея, 2022. С. 232.

22 *Льюис К.С.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 2. С. 243.

23 Там же.

24 Там же. С. 237.

И, наконец, третий вариант понятия «миф» у Льюиса мы видим в его монографии 1961 года «An Experiment in criticism» («Опыты критики»), в главе «On myth». В монографии Льюис пишет о том способе чтения, который он считает наиболее естественным и необходимым, и предлагает рассматривать произведение в зависимости от того, как оно воздействует на читателя.

В главе «О мифе» Льюис напоминает, между прочим, что греческое слово mythos обозначает не то, что мы сейчас называем мифом, а любой вариант «story»[25]. Понятие story — одно из ключевых для Льюиса, связанное с «мифом»[26]. Впервые он обращается к нему в эссе «On Stories», изданном в 1947 году в сборнике, посвященном памяти Ч. Уильямса. В этом же сборнике было издано знаменитое программное эссе Дж.Р.Р. Толкина «On Fairy-Stories» («О волшебных сказках») — можно предположить, что названия этих работ намеренно перекликаются. Основная тема эссе Льюиса — ведущая в определенном смысле роль «story», то есть сюжета, повествования, «истории» для читательского восприятия литературного произведения, в отличие от прочих компонентов произведения. В этом эссе Льюис неоднократно подчеркивает, что говорит в первую очередь о книгах, «которые просто истории — книги, которые посвящены главным образом воображаемым событиям, а не персонажам или обществу» — например, о приключенческой литературе[27]. Некоторые идеи этого эссе появляются затем и в «О мифе».

В этой главе своей монографии К.С. Льюис дает развернутое определение понятия «миф». Здесь он предлагает говорить о «мифе» с точки зрения воздействия на читателя:

> …Есть особый род историй, который имеет ценность сам по себе — ценность, независимую от своего воплощения в литературном произведении. <…> Трудно дать таким историям другое название, кроме мифа, хотя это определение во многом неудачно <…> Несмотря на эти неудобства, я должен либо использовать слово «миф», либо изобрести другое слово, и я думаю, что первое — меньшее зло[28].

Поскольку Льюис говорит о функции мифа для читателя, он почти сразу уходит от классического понятия мифа и, главное, от классической мифологии (несмотря на то что упоминает мифы об Орфее, о Деметре и Персефоне, о Бальдре и т.д.), сразу оговаривая, что имеет в виду миф в некоем другом смысле. Поэтому свойством мифа, по мнению Льюиса, обладают и современные книги (здесь можно вспомнить слова Э. Хампфри о самом Льюисе, который создает «миф наших дней»):

---

25 *Lewis C.S.* An Experiment in Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. P. 42.

26 Тамар Зер в исследовании «Till We Have Faces: C.S. Lewis's Textual Metamorphosis» определяет story в концепции Льюиса как «человеческий нарратив как сосуд для божественного мифа». *Zehr T.P.* Till We Have Faces: C.S. Lewis's Textual Metamorphosis. A thesis presented to the University of Waterloo. 2012. P. 37.

27 «It seems to me that in talking of books which are 'mere stories'— books, that is, which concern themselves principally with the imagined event and not with character or society». Essays Presented to Charles Williams. London, Oxford University Press, 1947. P. 93.

28 «There is, then, a particular kind of story which has a value in itself-a value independent of its embodiment in any literary work <…> It is difficult to give such stories any name except myths, but that word is in many ways unfortunate <…> In spite of these inconveniences I must either use the word myth or coin a word, and I think the former the lesser evil of the two». *Lewis C.S.* An Experiment in Criticism. P. 41–43.

> Некоторые истории, не являющиеся мифами в антропологическом смысле, будучи придуманы отдельными авторами в цивилизованные эпохи, обладают тем, что я называю «мифическим качеством». Таковы «Доктор Джекилл и мистер Хайд», «Дверь в стене» Уэллса, «Замок» Кафки. Таков замысел Горменгаста в «Титусе Гроане» Мервина Пика, таковы Энты и Лотлориен во «Властелине колец» профессора Толкина[29].

Итак, какие же черты, по мнению Льюиса, имеет миф в его смысле, что это за свойства?

Во-первых, это над-литературность. История в мифе важнее чем то, каким образом она рассказана. Во-вторых, вследствие этого, в мифе может не быть яркого сюжета вовсе. «Гесперид, яблони и дракон — это уже возможный миф, даже если Геракл не придет украсть яблоки»[30]. В-третьих, в таком значении понятия «миф» он не должен давать возможности проекции себя на персонажа. «Их поведение связано с нашей жизнью, но мы не можем посредством воображения перенестись в их жизнь»[31]. Это одна из наиболее сложных мыслей Льюиса, которая потребует разъяснения. В последнем абзаце главы Льюис противопоставляет «чтение для мифа» и «чтение ради персонажа»[32] — эти два варианта чтения, по его мнению, могут быть похожими, т.к. в обоих случаях читатель увлекается, но тем не менее это сходство поверхностное. Чтение для персонажа — и есть эта проекция себя на персонажа.

Ближе к концу главы Льюис в качестве такого возможного «мифа» приводит приключенческие романы Генри Райдера Хаггарда — в частности, «Копи царя Соломона», и сравнивает Хаггарда с другим автором приключенческих романов, Джоном Бакеном: «Читая Бакена, он (читатель – *А.Г.*) думает: «Освободится ли герой?» Читая Хаггарда, он чувствует: «Я не могу освободиться. Это никогда не покинет меня. Эти образы пустили корни в глубину моего сознания»[33]. Т.е. акцент ставится не на сочувствие читателя персонажу, а на преображение самого читателя. Эта мысль — преображающее чтение — появляется и в одной из повестей «Хроник Нарнии»:

> Собственно, это был рассказ, а не заклинание. Занимал он три страницы, и, дочитав до конца, Люси сразу его забыла. Пока читала, словно сама в нем жила, а потом — забыла, хоть плачь <…> Так она и не вспомнила, но с той поры ей нравились лишь те рассказы, которые походили на этот, из книги[34].

Тот способ, которым читает Люси — заметим, что рассказ помещен в волшебной книге наряду с заклинаниями и сперва называется заклинанием — можно

---

29 «Certain stories which are not myths in the anthropological sense, having been invented by individuals in fully civilised periods, have what I should call the “mythical quality”. Such are the plots of *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Wells’s *The Door in the Wall* or Kafka’s *The Castle*. Such is the conception of Gormenghast in Mr. Peake’s *Titus Groan* or of the Ents and Lothlorien in Professor Tolkien’s *Lord of the Rings*» Ibid. P. 42–43.

30 «The Hesperides, with their apple-tree and dragon, are already a potent myth, without bringing in Herakles to steal the apples» Ibid. P. 43–44.

31 «We feel indeed that the pattern of their movements has a profound relevance to our own life, but we do not imaginatively transport ourselves into theirs» Ibid. P. 44.

32 «Reading for the myth and the characteristic reading» Ibid. P. 49.

33 «Reading Buchan, he asks “Will the hero escape?” Reading Haggard, he feels “I shall never escape this. This will never escape me. These images have struck roots far below the surface of my mind”». Ibid. P. 48–49.

34 *Льюис К.С.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 5. С. 423.

назвать таким преображающим чтением; благодаря фантастическому повествованию преображение происходит с героиней очевидным образом. При чтении она погружается в рассказ и несмотря на то, что не запоминает сюжет, может понять, что некоторые другие рассказы чем-то на него похожи (очевидно, если не сюжетом, то «атмосферностью»). О таком опыте чтения Льюис говорит в своей автобиографии: «Настигнут радостью» — причем применительно именно к мифу, к истории о Бальдре, которую он вспоминал наряду с историей Диониса и Адониса как историю об умирающем и возрождающемся боге:

> Однажды, бесцельно перелистывая страницы, я наткнулся на нерифмованный перевод «Драны» Теньера и испытал совершенно иное наслаждение, будто меня окликнул голос из неведомой страны:
> Я слышал голос, взывавший:
> Бальдр прекрасный
> Умер, умер!..
> Я ничего не знал о Бальдре, но в тот же миг вознесся в бескрайнее пространство северных небес, я мучительно жаждал чего–то неведомого, неописуемого — беспредельной шири, сурового, бледного холода[35].

Таким образом мы можем получить представление о том, какое именно свойство Льюис считал необходимым для преображающей функции мифа.

Кроме этого, миф, по Льюису, всегда фантастичен, состоит из невозможного и сверхъестественного[36]. В следующей главе монографии, «The meanings of fantasy», Льюис дословно повторит эти определения применительно к фантастическим произведениям:

> Как литературный термин fantasy обозначает любое произведение, в котором речь идет о невозможном и сверхъестественном <…> Конечно, по духу и цели они очень различны. Фантастическое — единственное, что их объединяет. Такого рода вещи я назову литературной фантазией[37].

И, наконец, миф в этом смысле должен быть серьезным (grave), ни в коем случае не комическим, и внушающим благоговейный трепет: «We feel it to be numinous»[38].

Таким образом, Льюис употребляет здесь понятие «миф» как некое особое свойство или качество текста, вызывающее у читателя определенное состояние. Причем это происходит независимо от сюжета, т.е. важнейший для Льюиса сюжет об умирающем и возрождающемся божестве для мифа в этом смысле не необходим. Можем ли мы сказать, что это развернутое определение мифа, которое Льюис дает в конце жизни так или иначе соотносится с идеями Льюиса в его более ранних художественных, литературоведческих и апологетических произведениях?

---

35 Льюис К.С. Собрание сочинений в 8 томах. Т. 7. С. 284.

36 «Myth is always, in one sense of that word, “fantastic”. It deals with impossibles and preternaturals». *Lewis C.S.* An Experiment in Criticism. P. 44.

37 As a literary term a fantasy means any narrative that deals with impossibles and preternaturals <…> Of course they are very heterogeneous in spirit and purpose. The only thing common to them is the fantastic. I shall call this sort of fantasy “literary fantasy”». Ibid. P. 50.

38 Ibid. P. 44.

Некоторые свои произведения Льюис заканчивает своего рода выходом за пределы книги. Роман «Пока мы лиц не обрели» обрывается на смерти Оруали после того, как она увидела бога лицом к лицу. Похожее мы видим в книге «Последняя битва», в последней повести из детского цикла К.С. Льюиса «Хроника Нарнии», завершающейся переходом персонажей-детей в посмертный мир и встречей с Богом-Асланом:

> Вся их жизнь в нашем мире, все приключения в Нарнии были только обложкой и титульным листом; теперь, наконец, началась Глава Первая Великой Истории, которую не читал ни один человек на земле; Истории, которая длится вечно; Истории, в которой каждая глава лучше предыдущей[39].

Такой финал, выводящий героев за пределы Истории, совпадает с описанием встречи Оруали с богом — точно так же появляется начало истории, которая не может быть прочитана читателем, и итоговое соединение с божеством.

Иными словами, в монографии «Опыт критики» для Клайва Льюиса «миф» важен в первую очередь как нечто, воздействующее на читателя, то, что определенным образом вовлекает его в происходящее в произведении; то, что становится отзвуком некоей реальной Великой Истории, к которой таким образом читатель может приобщиться. Как мы видим, одним из таких «мифов» для него становится история о Бальдре — которая, в свою очередь, встраивается в ряд историй об умирающем и воскресающем божестве, соотносимых Льюисом с историей Христа. Вспомним, что и в письме к Артуру Гривзу Льюис говорит о том, что миф о Христе воздействует на нас, как и другие мифы — то есть и тогда он предполагал возможность воздействия на воспринимающего главным свойством мифа.

Итак, обобщая, можно сказать, что определение мифа, которое Льюис дает в своей последней книге, было так или иначе свойственно ему во всех произведениях, художественных и нехудожественных, где он обращался к понятию мифа. Миф — это то, что воздействует на человека определенным образом, создает ощущение величия и высшей реальности происходящего, возвышает человека — а в некоторых вариантах ставит его лицом к лицу с Богом. Выше в статье говорилось о взглядах на миф друзей Льюиса, тоже принадлежащих к кругу Инклингов — Барфилда и Толкина. Однако, как можно видеть, для каждого из них миф тем не менее значил нечто свое; если для Барфилда и, возможно, для Толкина миф в первую очередь был маркером цельной реальности, существовавшей когда-то в прошлом[40], то для Льюиса, благодаря христоцентричности его взглядов, миф в первую очередь становился способом преображения настоящей реальности и человека в ней. Можно сказать, что в этом мы видим своеобразие отношения К.С. Льюиса к мифу, которое, тем не менее, не противоречит роли, которую миф играл для литературы и культуры XX века, о чем пишет Е. Мелетинский (см. выше): миф у Льюиса не просто организует хаотическую реальность, но преображает ее, создает или проявляет «Великую

---

39 *Льюис К.С.* Собрание сочинений в 8 томах. Т. 6. С. 325.

40 Причем вполне возможно, что представление об этой истинной цельной реальности у Барфилда и Толкина не вполне совпадало. О сходстве и различии их взглядов см. подробнее: *Лихачева С.В.* «Язык поэзии» А. О. Барфилда и его влияние на мифотворчество Дж. Р. Р. Толкина // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2017.С. 220. С. 64–77

Историю»; не просто показывает глубины психологии человека, но возвышает его и ставит перед Богом.

Библиография / References

Лихачева С.В. «Язык поэзии» А.О. Барфилда и его влияние на мифотворчество Дж.Р.Р. Толкина // В поисках границ фантастического: на пути к методологии. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2017. С.64–77.

(*Lihacheva S.V.* «Jazyk pojezii» A.O. Barfilda i ego vlijanie na mifotvorchestvo Dzh. R.R. Tolkina // V poiskah granic fantasticheskogo: na puti k metodologii. Wrocław: Fond «Russko-pol'skij institut», 2017. P. 64–77.)

Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания / отв. ред. Е.С. Новик. М.: РГГУ, 1998.

(*Meletinskij E.M.* Izbrannye stat'i. Vospominaniya. Moscow: RGGU, 1998)

Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. М.: РГГУ, 2019.

(*Meletinskij E.M.* Ot mifa k literature. Moscow: RGGU, 2019.

Карпентер Х. Дж.Р.Р. Толкин. Биография. М.: ЭКСМО-Пресс, 2002.

(*Carpenter H.* J.R.R. Tolkien: A Biography. Moscow: EKSMO-Press, 2002. In Russ.)

Макграт А. Клайв Стейплз Льюис. Человек, подаривший миру Нарнию / пер. с англ. Л.Б. Сумм. М.: Эксмо, 2019.

(*McGrath A.* C.S. Lewis — A Life. Moscow: EKSMO, 2019. In Russ.)

Хампфри Эдит М. Ввысь и вглубь. Христианские беседы с К.С. Льюисом / пер. дьякона Петра (Лонгана): под ред. Н. Холмогоровой. М.: Никея, 2022.

(*Humphrey Edith M.* Further up and further in. Orthodox Conversations with C.S. Lewis in Scripture and Theology. Moscow: Nicea, 2022. In Russ.)

Штейнман М.А. Дж.Р.Р. Толкин, К.С. Льюис, О. Барфилд: миф, язык, вторичная реальность // Авторские теории творчества. / под ред. Т.А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2024. С. 476–509.

(*Shteinman M.A.* J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, O. Barfield: Myth, Language, Secondary World. Authorial Theories of Art. Kasatkina T.A., ed. Moscow, IWL RAS Publ., 2024. P. 476–509.)

*Эппле Н.В.** Per imagines ad realia. К.С. Льюис и незаконченная повесть о Елене Троянской // Правмир. 25 мая 2015. URL: https://www.pravmir.ru/per-imagines-ad-realia-k-s-lyuis-i-nezakonchennaya-povest-o-elene-troyanskoy/

*Epple N.V.** Per imagines ad realia. K.S. L'yuis i nezakonchennaya povest' o Elene Troyanskoj

Barfield O. Poetic Diction. A study in meaning. Oxford, 1987.

Essays Presented to Charles Williams. London, Oxford University Press, 1947.

Lewis C.S. An Experiment in Criticism. Cambridge University Press, 1965.

Zehr T.P. Till We Have Faces: C.S. Lewis's Textual Metamorphosis. A thesis presented to the University of Waterloo. 2012.

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Александр Панченко

Кибернетические боги:

КОНЦЕПЦИЯ «ОСНОВНОГО МИФА», ТЕОРИЯ ИНФОРМАЦИИ И РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Alexander Panchenko

Cyber Gods: The Theory of «Principal Indo-European Myth», Information Theory, and Russian Philology

Александр Александрович Панченко
доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН
apanchenko2008@gmail.com.

Ключевые слова: славянское язычество, основной индоевропейский миф, советский структурализм, кибернетика, «технооптимизм» и нью-эйдж в СССР

УДК: 398.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_169

Статья посвящена историко-научным, социальным и культурным контекстам концепции «основного индоевропейского мифа», сформулированной представителями «структурно-семиотической» школы в советской филологии Вяч. Вс. Ивановым и В.Н. Топоровым. Возрождение интереса к дохристианской мифологии в советских гуманитарных дисциплинах 1960-х — 1980-х годов было обусловлено довольно разнообразными интеллектуальными и идеологическими факторами. Мифологические реконструкции тогдашних ученых тоже соответствовали различным дискурсивным тенденциям. В этом смысле неправдоподобная с источниковедческой и исторической точки зрения теория «основного мифа» выглядит по-своему симптоматичной для эпохи попыткой сциентизации гуманитарных исследований. Использование «кибернетического языка» для конструирования универсальных мифологических моделей было здесь, как представляется, обусловлено идеями и ожиданиями «техноутопизма» и специфической советской версии нью-эйджа.

Alexander A. Panchenko
Dr. habil. philol., leading research fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia.
apanchenko2008@gmail.com.

Keywords: Slavic paganism, the principal Indo-European myth, Soviet structuralism, cybernetics, «technooptimism» and New Age in the USSR

UDC: 398.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_169

This article deals with the historical, scientific, social, and cultural contexts of the concept of the «principal Indo-European myth», formulated by representatives of the «structural-semiotic» school in Soviet philology, Vyacheslav Ivanov and Vladimir Toporov. The revival of interest in pre-Christian mythology in Soviet humanities of the 1960s–1980s was driven by a variety of intellectual and ideological factors. The mythological reconstructions of the scholars of that time also corresponded to various discursive trends. In this sense, the theory of the «principle myth», which seems to be problematic from a historical point of view, fits in the attempted «scientization» of the humanities in the works of the «structural-semiotic» school. The ideas and expectations of «technoutopianism» and a specific Soviet version of New Age thinking inspired the use of «cybernetic language» for the construction of universal mythological models.

Периоды увлечения мифопоэтическими символами и интерпретациями в филологии и литературе XIX–XX веков отчасти напоминают распространение эпидемий и далеко не всегда могут быть поняты исходя из сугубо научных или художественных контекстов. Очевидно, что специальное и зачастую не рефлексируемое внимание исследователей, писателей, поэтов и художников к мифологической архаике применительно к европейской культуре подразумевает

поиски воображаемой аутентичности, альтернативной по отношению к христианской космологии и урбанистическому капитализму Нового времени. Однако сама эта тяга к мифологизму оказывается легко совместимой с довольно разными политическими программами и дискурсивными порядками национальных государств и империй, колониального и постколониального воображения. Представляется, таким образом, что анализ и литературного, и филологического (нео)мифологизма должен исходить не только из общих представлений об истории идей, но и из более специального генеалогического подхода. Ниже я попытаюсь показать, какими разнообразными контекстами был обусловлен всплеск интереса к мифологическим древностям в советской науке второй половины XX века на примере концепции «основного индоевропейского мифа», сформулированной Вяч. Вс. Ивановым и В.Н. Топоровым в 1960-е годы и пользовавшейся довольно большой популярностью в академической среде на протяжении нескольких десятилетий.

Хорошо известно, что в конце 1930-х и в 1940-е годы в советской фольклористике, этнографии и лингвистике практически не появлялось трудов, посвященных дохристианской мифологии и ритуалистике восточных славян. Надо сказать, что какого-либо четко сформулированного официального запрета на занятие этими темами в СССР в общем-то не было, однако сочетание идеологических и культурных тенденций зрелого сталинизма (проект «советского фольклора», ориентированный на эпическую, а не мифологическую топику, формирование «соцреалистического канона» в художественной литературе, политическая программа полного уничтожения религии) с кампаниями и репрессиями в отношении отдельных ученых и научных школ в конечном счете привели именно к такому результату. Стоит, вместе с тем, заметить, что интерес к славянскому язычеству в ту эпоху заметно снизился и в академическом мире Западной и Центральной Европы[1].

Ситуация, однако, довольно резко поменялась на излете хрущевской «оттепели» и в эпоху Брежнева, когда в СССР были напечатаны многочисленные труды, посвященные разным аспектам славянской мифологии и сложилось несколько концептуальных подходов к этой проблематике. Именно соответствующим трудам мы, по крайней мере — отчасти, обязаны многими особенностями постсоветского неоязычества. Интерес советских ученых к мифам и мифологии в 1960-е — 1980-е годы не ограничивался славянскими древностями, о чем свидетельствует, в частности, появление в 1976 году монографии Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа», а в 1980–1982 годах — двухтомной энциклопедии-словаря «Мифы народов мира» под редакцией С.А. Токарева. Исторические, культурные и научные факторы, вызвавшие к жизни этот академический «неомифологизм», тоже, по всей видимости, были довольно разнородными. Вполне очевидным было стремление оппозиционно и западнически настроенной интеллигенции по возможности обратиться и к досталинским / дореволюционным научным традициям, и к культурному наследию русского и европейского модернизма, где темы мифологии и мифопоэтики обладали особой значимостью. С другой стороны, хрущевская антирелигиозная кампания и отчасти связанный с ней проект создания новой гражданской ритуалистики также подразумевали реанимацию интереса к дохристианским этниче-

1 Обзор немногочисленных трудов на эту тему см.: *Михайлов Н.А.* История славянской мифологии в XX веке. М.: Институт славяноведения РАН, 2017. С. 66–94.

ским традициям[2]. Наконец, по-своему важными сравнительные исследования архаической мифологии выглядели в контексте этногенетических исследований, ставших заметной частью советской лингвистики, археологии и этнографии того времени. Не останавливаясь подробно на истории исследований этничности и этногенеза в послевоенном СССР, отмечу, что очевидным политическим контекстом академических поисков славянских «прародин» и «культурного родства» в 1950-е годы и позднее была новая редакция советского панславизма, восходящая еще к годам Второй мировой войны и превратившаяся в значимый идеологический тренд после того, как СССР получил контроль над преимущественно славянскими странами Восточной и Центральной Европы.

Одной из «первых ласточек» в исследованиях славянских религиозных древностей при Хрущеве и Брежневе можно, вероятно, считать небольшую книгу того же Токарева «Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века» (1957). Здесь общественная значимость сравнительно-мифологических исследований объяснялась именно в этногенетическом контексте:

> Для историка и этнографа изучение верований определенного народа или группы народов особенно интересно и потому, что оно проливает свет на исторические связи между народами и тем самым освещает проблему этногенеза. В частности, исследование народных верований восточных славян — русских, белорусов, украинцев — дает очень много для понимания глубокого исторического единства этих трех братских народов, единства их происхождения. В то же время изучение их верований позволяет протянуть нити культурного родства к западным и южным славянам, а также и к другим народам Европы[3].

В своей работе Токарев в основном обращался к материалам т.н. «низшей мифологии», а также к магическим практикам. Однако, исходя из появившейся еще в XIX веке идеи о «двоеверии» — пережитках культов языческих богов в крестьянском почитании православных святых[4], он утверждал, что

> древняя религия восточных славян была, в отношении «высшей мифологии», культа великих божеств неба, покровителей хозяйства и здоровья, не так уж бедна, как это утверждали многие буржуазные ученые. Нельзя согласиться с теориями о чуждом, заимствованном происхождении большинства древнерусских божеств (Веселовский), о чисто официальном характере их культа, о какой-то особой «убогости» древнерусского язычества (Аничков). Эти теории, сводящиеся в конечном счете к идее о том, что русский народ даже богов-то не мог создать для себя сам, а вынужден был брать их напрокат у соседей — не что иное, как проявление буржуазного космополитизма в науке о религии. Древнерусские божества плодородия, покровители сельского хозяйства, великие небесные боги, боги-

---

2 *Штырков С.А.* «В городе открыт Дворец счастья»: Борьба за новую советскую обрядность времен Хрущева // Топография счастья: этнографические карты модерна: Сборник статей / Сост. Н. Ссорин-Чайков. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 261–275.

3 *Токарев С.А.* Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века / Отв. ред. С.И. Ковалев. Изд. 2-е. М: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012. С. 4.

4 См.: *Rock S.* Popular Religion in Russia: Double Belief and the Making of an Academic Myth. London and New York: Routledge, 2007.

> целители были глубоко укоренены в народных верованиях, и следы культа их сохранялись (под покровом христианства и частью в христианском обличье) до Октябрьской революции[5].

Процитированный пассаж отсылает к еще одному значимому политическому контексту тогдашних исследований восточнославянской мифологии — официальному русскому национализму позднего сталинского и последующих периодов. Эта идеологическая тенденция касалась в том числе и ранней истории древнерусской культуры: последнюю следовало изображать «богатой», «развитой» и сопоставимой если не с античной цивилизацией, то хотя бы с мифологией и ритуалистикой других средневековых обществ Европы. Речь здесь могла идти, скажем, и о существовании гипотетической докириллической письменности, и о генезисе сложного древнерусского пантеона языческих богов. Одним из первых историков, писавших в таком ключе о дохристианской культуре восточных славян еще в конце 1940-х — начале 1950-х годов, был Б.Д. Греков[6], однако по-настоящему масштабная картина генезиса и истории славянской мифологии была нарисована его последователем — известным археологом-автохтонистом Б.А. Рыбаковым. В 1960-е и 1970-е годы он публиковал в академической периодике отдельные статьи на эту тему, выросшие затем в обширный двухтомник «Язычество древних славян» (1981) и «Язычество Древней Руси» (1987). Впрочем, основные положения своей исследовательской программы ученый изложил еще в 1964 году в докладе на международном конгрессе антропологических и этнографических наук в Москве. Рыбаков исходил из идеи, «что никакой непроходимой пропасти между древним славянским язычеством как религиозной системой и христианством не существует. Их объединяет очень многое как в системе верований, так и в формах ритуала»[7]. Речь, таким образом, шла о славянской языческой космологии, теологии и обрядности, предшествовавших христианству, а затем с ним и сосуществовавших на протяжении нескольких веков. Свою задачу Рыбаков видел в хотя бы частичной реконструкции этой дохристианской религии на основании разнообразных и хронологически крайне неоднородных исторических, археологических и этнографических источников. Отчасти следуя уже предложенной Грековым интерпретации средневекового «Слова о идолах»[8], исследователь утверждал, что эволюция славянского язычества включала три стадии: «первобытный дуалистический анимизм», «культ божеств плодородия» и «дружинный культ божества грозы и войны»[9]. В дальнейшем он пытался реконструировать содержание этих стадий, пользуясь совершенно произвольными и анахронистическими интерпретациями. Это неоднократно отмечали его критики[10].

---

5 *Токарев С.А.* Религиозные верования восточнославянских народов. С. 121.

6 *Греков Б.Д.* Киевская Русь. М.: Госполитиздат, 1953. С. 385–388.

7 *Рыбаков Б.А.* Основные проблемы изучения славянского язычества // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук, Москва, 3–10 августа 1964 год. Т. VIII. М.: Наука, 1970. С. 139.

8 «Слово святаго Григорья изобретено в толъцех о том, како первое погани суще языци кланялися идолом и требы им клали, то и ныне творят». См. о нем: *Буланина Т.М.* Слово святого Григория изобретено в толцех // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I (XI – первая половина XIV веков). Л.: Наука, 1987. С. 437–438.

9 *Рыбаков Б.А.* Основные проблемы изучения славянского язычества. С. 140.

10 См., например: *Клейн Л.С.* Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. СПб.: «Евразия», 2004. С. 68–105.

Однако в те же 1960-е годы появилась и другая — условно говоря, либерально-западническая школа исследований славянской мифологии Вяч. Вс. Иванова и В.Н. Топорова. Сразу же скажу, что в сугубо методологическом отношении реконструкции этих ученых мало отличались от работ Рыбакова. Вместе с тем на общем фоне тогдашних работ по этнографии и истории культуры восточных славян их исследования выглядели по-своему экзотическими и новаторскими.

В 1965 году советское академическое издательство «Наука» опубликовало монографию Иванова и Топорова «Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)»[11]. Этой книге предшествовал и сопутствовал по времени ряд статей теоретического и эмпирического характера, написанных теми же соавторами. К ним я еще вернусь, говоря о теоретической рамке их работ, но сначала, как мне кажется, необходимо обсудить содержательную сторону вопроса.

Исходя из доступных им древнерусских источников (летописи, в том числе и достаточно поздние; так называемые древнерусские «поучения против язычества», опубликованные Н.М. Гальковским; отдельные житийные тексты и т.д.) Иванов и Топоров реконструировали пантеон восточнославянских языческих богов в качестве «первого уровня» соответствующей религиозной системы. Обращая затем внимание, что в летописных договорах Руси с греками «явственным образом связаны и вместе с тем синтагматически противопоставлены друг другу Перун и Велес-Волос», исследователи предполагали, что два эти божества играют в реконструируемой системе особую роль и что «Перун как бог (без определения) или как свой бог противопоставляется Велесу-Волосу как скотьему богу». Иными словами, они утверждали, что Перун здесь играет роль «дружинного божества», а Велес — «бога всей Руси»[12]. Затем Иванов и Топоров пытались выстроить систему «отношений» между этими персонажами (или, как они сами выражались, «элементами уровня I-RS»), основанную на последовательности перечисления имен богов, общности либо различиях их предполагаемых функций и символических атрибутов. Такую же процедуру они проделали и применительно к пантеону балтийских славян, известному по западноевропейским источникам («Славянская хроника» Гельмгольда, Саксон Грамматик и др.) Далее они предлагали описывать всю религиозную систему славян (и специально «уровень I-RS»),

> исходя из того, что его структура определялась несколькими основными противопоставлениями, которые находились в отношении синонимии друг к другу или же представляли собой более конкретную символизацию одной главной оппозиции (в этом смысле основные противопоставления могли бы рассматриваться как разные планы выражения главного противопоставления).

Всего таких противопоставлений (начиная со «счастье (доля) — несчастье (недоля)» и «жизнь — смерть») они насчитали чуть более 20-ти, утверждая при этом, что все эти оппозиции «со специфически ритуальной точки зрения входят в более общее противопоставление *сакральный-мирской*»[13]. Стоит заме-

---

11 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.: «Наука», 1965.

12 Там же. С. 21.

13 Там же. С. 64

тить, что сама процедура реконструкции этих противопоставлений авторами не эксплицировалась; говорилось лишь, что оппозиции

> восстанавливаются как на материале, приведенном при анализе элементов уровня I-RS у отдельных групп славян и в особенности на основании описанных выше отношений между этими элементами, так и на материале, почерпнутом при анализе низших уровней системы RS у славян[14].

В последнем случае речь, разумеется, шла преимущественно о поздних источниках, то есть публикациях этнографов и фольклористов XIX — начала XX веков.

Исходя из этой классификации, Иванов и Топоров считали возможным говорить о символических ассоциациях между самыми разными фольклорными и мифологическими персонажами и образами, которых они объединяли в пятиуровневую «религиозную систему» (от восточнославянских богов до Кия, Щека и Хорива или Бабы-Яги). Приводя затем типологические параллели архаических форм классификации у различных народов (в частности, цветовые классификации), они утверждали, что набор основных семантических противопоставлений, определяющих модель мира, реконструированный ими «применительно к древним славянам… и в известной степени являющийся почти универсальным…, может быть связан с некоторыми основными характеристиками, объединяющими все известные науке человеческие коллективы, во всяком случае на наиболее ранних этапах развития».

Речь, таким образом, фактически шла об «изначальной семиотической системе», хотя и «вскрытой» на позднем материале, а ее формирование предлагалось связывать с запретом инцеста, «отличающем человеческое общество… от обезьяньего стада»[15]. Наконец, в книге предлагалась система формульной логико-семантической репрезентации реконструированных структур.

Девять лет спустя в том же издательстве вышла новая книга Иванова и Топорова «Исследования в области славянских древностей: Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов»[16]. Ей опять-таки предшествовал ряд их отдельных статей[17]. Новое исследование этих авторов, как было заявлено в предисловии, теперь строилось не вокруг «изначальной семиотической системы», но

> вокруг восстановления одного основного текста, в значительной степени определяющего многие другие тексты, которые могут рассматриваться в ряде отноше-

---

14 Там же. С. 63.

15 Там же. С. 237. Сама идея о том, что запрет инцеста был в истории человечества своего рода мостиком между природой и культурой, биологическим и социальным, заимствована авторами из «Элементарных структур родства» К. Леви-Стросса (1949).

16 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.: «Наука», 1974.

17 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* К семиотическому анализу мифа и ритуала (на белорусском материале) // Sign. Language. Culture. Ed. by A.J. Grejmas et al. The Hague, Paris: Mouton, 1970. P. 321–389; *Они же.* К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии (Данные о Велесе в традициях Северной Руси и вопросы критики письменных текстов) // Tartu Riikliku Ülikooli toimetised. Ученые записки Тартуского государственного университета. 308. Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 46–82.

ний как производные от него. Этот основной текст связан с важнейшими параметрами духовной и материальной жизни древних славян[18].

Таким текстом предлагалось считать реконструированный исследователями сюжет о боге-громовержце, преследующем своего противника. Начиная с шестой главы книги, Иванов и Топоров называли его «основным мифом»:

> Это название оправдано не только тем, что этот миф является центральным в древнеславянской мифологии и отвечает на круг основных вопросов, которые были существенны для потребителей этого мифа, но и тем, что мотивы этого мифа получили отражение и в самых разнообразных других комплексах представлений. Реконструкция последних так или иначе подводит нас к схеме основного мифа. Вместе с тем в этом основном мифе заключены все главные семиотические противопоставления, определяющие систему символической классификации. В этом смысле основной миф может рассматриваться как сокращенная модель мира, данная через сюжет[19].

Этот пассаж, конечно, представлял собой методологическую манипуляцию, поскольку первостепенная значимость обсуждаемых мотивов, «вопросов» и семиотических оппозиций в предыдущих главах специально не доказывалась (существование в фольклоре и мифологии различных народов мотивов и сюжетов, связанных с грозой, само по себе не подразумевает их особенной значимости), а гипотетические реконструкции выдавались за свидетельство тотального распространения и влияния изучаемого мифа. Интересно, однако, откуда Иванов и Топоров взяли само представление, что у славян, индоевропейцев или кого бы то ни было еще должен был существовать какой-то основной миф, вмещавший в себя гипотетическую «модель мира».

Не исключено, хотя это вряд ли можно аргументированно доказать, что формулировка «основной миф» была заимствована исследователями у другого Вячеслава Иванова — знаменитого писателя-модерниста. Одна из его статей первой половины 1910-х годов, посвященных Достоевскому, называлась «Основной миф в романе «Бесы». Следуя распространенной в ту эпоху историософской моде, Иванов старательно искал в текстах Достоевского черты «вечно женственной» «русской души» — одного из начал, определяющих существование «народа-богоносца», — и находил эти черты в образе Марьи Тимофеевны Лебядкиной:

> Достоевский хотел показать в «Бесах», как Вечная Женственность в аспекте русской Души страдает от засилия и насильничества «бесов», искони борющихся в народе с Христом за обладание мужественным началом народного сознания. <...> Задумав основать роман на символике соотношений между Душою Земли, человеческим я, дерзающим и зачинательным, и силами Зла, Достоевский естественно должен был оглянуться на уже данное во всемирной поэзии изображение того же по символическому составу мифа — в «Фаусте» Гете. Хромоножка заняла место Гретхен, которая, по разоблачениям второй части трагедии, тожественна и с Еленою, и с Матерью-Землей; Николай Ставрогин — отрицательный русский Фауст, — отрицательный потому, что в нем угасла любовь и с нею угасло то неустанное стремление, которое спасает Фауста; роль Мефистофеля играет Петр

18 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 3.
19 Там же. С. 164.

> Верховенский, во все важные мгновения возникающий за Ставрогиным с ужимками своего прототипа. <…> Та, кто поет песню о келейничестве любви, — не просто «медиум» Матери-Земли…, но и символ ее: она представляет в мифе Душу Земли русской»[20].

Таким образом, «основной миф» «Бесов» был для Иванова одновременно и основным мифом русской истории, сводившимся к фаустианскому по происхождению сюжету о борьбе злых и добрых сил за обладание «русской душой». Понятно, что историософия такого рода никак не могла одобрительно обсуждаться советскими учеными 1960-х — 1970-х годов, да и вряд ли она была в те годы особенно интересна Иванову и Топорову. Однако сама по себе логика реконструкции, где из конкретных мотивов и деталей сюжета романа выводился «мифологический» метасюжет, здесь оказывается очень похожей, так что эссе Иванова о «Бесах» можно считать своего рода претекстом «Исследований в области славянских древностей».

Вернемся, однако, к реконструкциям Иванова и Топорова. В обсуждаемой книге удельный вес, скажем так, аналитической дедукции был еще выше, чем в предыдущей. Отталкиваясь от белорусских и литовских текстов о громовержце, преследующем черта или иного противника, исследователи реконструировали сюжетную схему, якобы представляющую собой инвариант «основного» славянского и даже индоевропейского мифа. Выбор конкретных восточнославянских и балтских фольклорных данных в качестве исходной точки для реконструкции в книге фактически не обосновывался; сообщалось лишь, что именно в соответствующем регионе «прослеживаются культурные и языковые связи, унаследованные от глубокой древности и продолжающиеся до сегодняшнего дня»[21]. Похожим образом соавторы рассуждали и в статье, вышедшей в 1970 году, говоря, что «белорусский материал» отличается «особой архаичностью» и что здесь даже якобы «сохраняются» былины, подобные севернорусским[22] (это, конечно, не соответствовало действительности). Вместе с тем научным контекстом такой — этнографически не вполне обоснованной — «гиперархаизации» локальной культуры были тогдашние историко-лингвистические и этногенетические идеи, согласно которым Полесье оказывалось одним из кандидатов в «прародины» славян, а может быть — и индоевропейцев[23]. Не останавливаясь сейчас на идеологических и научных контекстах этих исследовательских ожиданий, отмечу, что они позволяют понять «наивно-автохтонистскую» логику Иванова и Топорова: если именно в белорусско-литовском пограничье впервые появились «праславяне» или «балто-славяне», то не исключено, что здесь и сейчас живут их потомки, рассказывающие те же самые древние мифы, хотя и слегка «испорченные» культурно-историческими наслоениями и трансформациями.

---

20 *Иванов Вяч. Вс.* Собр. соч.: в 4 т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Cretien, 1986. Т. IV. С. 439–440.

21 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 4.

22 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* К семиотическому анализу мифа и ритуала. С. 321.

23 Это стало одной из причин учреждения в 1962 году полесских этнолингвистических экспедиций под руководством Н.И. Толстого. См., в частности: Полесье (Лингвистика. Археология. Топонимика) / Отв. ред. В.В. Мартынов, Н.И. Толстой. М.: «Наука», 1968; Полесье и этногенез славян. Предварительные материалы и тезисы конференции / Отв. ред. Н.И. Толстой. М.: «Наука», 1983.

Метод реконструкции в «Исследованиях в области славянских древностей» был сходен с тем, что использовался в монографии 1965 года: различным мифологическим и фольклорным персонажам приписывались устойчивые функциональные и символические атрибуты, это позволяло выстраивать ассоциативные ряды, основанные на наборе оппозиций и якобы восходящие к общему сюжетному инварианту. Кроме того, здесь особо акцентировались перспективы использования фольклорно-этнографических источников Нового времени в стиле, созвучном трудам «мифологической школы» середины XIX века, в том числе — реконструкциям А.Н. Афанасьева. В статье 1973 года, специально посвященной этому вопросу, где Иванов и Топоров, в частности, пытались доказать, что у восточных славян «противником» громовержца-Перуна был «Велес-Волос, выступающий как скотий бог уже в договорах русских с греками»; тут же высказывалась гипотеза, что «по всему Северу восточнославянской территории» «до недавней поры существовал культ покровителя скота, который чаще всего выступал под именем Власия»[24]. Предполагалось, что почитание священномученика Власия Севастийского здесь — благодаря созвучию имен — заменило культ Волоса, но это, конечно, было явной натяжкой, поскольку представления о Власии как о покровителе скота известны и в Византии, и у южных славян[25], а в Западной Европе этот святой, наоборот, ассоциировался с дикими животными. В качестве доказательств севернорусского культа Велеса-Волоса Иванов и Топоров упоминали топонимы типа *Волосово*; сомнительное и никак не контекстуализованное сообщение археолога Крайнова, что по передающемуся «от поколения в поколение» преданию на месте Волосово-Даниловского могильника фатьяновской культуры «некогда стоял деревянный идол «Волосу»»[26]; не менее сомнительное в источниковедческом отношении «Сказание о построении града Ярославля», опубликованное в 1877 году священником Лебедевым (якобы по рукописи архиепископа Самуила Мирославского 1781 года). Особое значение авторы придавали последнему тексту (о капище Волоса на месте впадения Которосли в Волгу), считая его — без каких-либо серьезных на то оснований и вопреки исследованиям своих предшественников[27] — «одним из важных вторичных источников для реконструкции древнерусских представлений на более высоком надъязыковом уровне», необходимым, помимо всего прочего, «для оценки данных о русском язычестве, содержащихся в “Слове о полку Игореве”»[28].

Столь же свободно Иванов и Топоров обращались с конкретными сюжетными типами. Понятно, что классификация сюжетов по системе Аарне (и вообще — принципы историко-географического анализа в фольклористике) исследователей совсем не занимали: упоминая, например, восточнославянские

---

24 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии. С. 47–48.

25 *Соболевский А.И.* Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб.: Типография императорской Академии Наук, 1910. С. 250–252; *Толстой Н.И.* Власий // Славянские древности. Энциклопедический словарь. Т. 1. М., 1995. С. 383–384.

26 *Крайнов Д.А.* Волосово-Даниловский могильник фатьяновской культуры // Советская археология. 1964. № 4. С. 68.

27 *Воронин Н.Н.* Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI в. // Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 6. М., Л., 1941. С. 149–190.

28 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии. С. 71.

сказки на сюжет ATU 545B («Кот в сапогах»), где фигурируют «Гром и Молоньня» (или «царь Огонь да царица Маланьица»)[29], они даже не обсуждают специфику и распространение этого сюжета. Более важен, впрочем, в данном случае другой сюжет по той же классификации — Похищенное орудие Грома (ATU 1148B), имеющий, как недавно показал Фрог, почти исключительно «циркумбалтийское» распространение: он известен и финнам, и балтам, и германцам, живущим вокруг Балтийского моря[30]. Не исключено, что белорусский этиологический рассказ, от которого отталкивались Иванов и Топоров в своей сюжетной реконструкции «основного мифа»[31], связан — при посредстве литовских вариантов — именно с этим сюжетом.

Вернемся, однако, к реконструкциям славянского язычества. Если на роль громовержца у Иванова и Топорова в этой «религиозной системе» претендовал Перун, то его противником-змеем (также тянущим за собой вереницу «аллоперсонажей») при помощи довольно сложно построенной гипотетической аргументации оказывался Велес-Волос. Рассмотрев предполагаемые атрибуты Громовержца и его противника в славянской культуре, исследователи попытались далее «выявить некоторые черты ритуала, в который некогда был включен (и которым в какой-то мере объяснялся) реконструируемый миф». Здесь речь шла в основном о ритуалах вызывания дождя. Наконец, в книге приводились обширные компаративные данные из разных эпох и культур, а также делался обзор «аллоперсонажей» «основного мифа» в восточнославянском фольклоре.

Через год после издания «Исследований» была опубликована еще одна статья Иванова и Топорова, где идея инвариантной схемы «основного мифа» доводилась до логического предела. Авторы утверждали, что

> в индоевропейском мифе о поединке Громовержца с его противником… обоим персонажам приписываются такие общие атрибуты, как огонь, вода, камень, дерево, скот, рога, шерсть, богатство, числовые константы и т.д., при том, что в конкретных узлах мифа эти атрибуты принадлежат то одному, то другому персонажу и могут в ходе развертывания мифа переходить от Громовержца к его противнику и обратно[32].

Получалось, таким образом, что конечным результатом реконструкций следует считать

> предельно общую схему, из которой исторически и логически развились реально зафиксированные варианты первоначального (основного) мифа. Относительно

---

29 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 38–40.

30 *Frog*. Germanic traditions of the theft of the thunder-instrument (ATU 1148B) // New Focus on Retrospective Methods. Resuming methodological discussions: case studies from Northern Europe. Edited by Eldar Heide and Karen Bek-Pedersen (Folklore Fellows Communications 307). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Academia Scientiarum Fennica). 2014. P. 120–162. Подробное описание и анализ восточнославянских версий этого сюжета см.: *Виноградова Л.Н.* Восточнославянские версии сюжета «громовержец преследует своего противника» // Славянские архаические ареалы в пространстве Европы. Колл. монография / Отв. Ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 2019. С. 39–68.

31 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Исследования в области славянских древностей. С. 5.

32 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа / Сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: «Наука», 1975. С. 49.

> этой схемы можно сказать лишь то, что она была бинарной. Этот бинаризм предполагал наличие двух разных начал, которые могли воплощаться в двух разных персонажах или же поочередно преобладать в одном и том же персонаже. Оба начала противопоставлены друг другу, хотя из их противопоставленности не вытекает с необходимостью мотив противоборства, как и вполне определенные положительные или отрицательные оценки каждого из этих двух начал вне конкретных контекстов[33].

В известном смысле такой подход был созвучен идеям Леви-Стросса, однако тот все-таки пытался выстраивать типологию и «грамматику» повествовательных структур, тогда как концепция «первичного бинаризма» в своем универсализме оставляла далеко позади не только положения «структурной антропологии», но и учения Фрейда о бессознательных влечениях, Юнга об архетипах и Марра об «изначальных трудовых выкриках». Так или иначе, в конечном счете, она делала дальнейшие сравнительно-мифологические реконструкции бессмысленными. Впрочем, и сами Иванов и Топоров, и сторонники их концепции в дальнейшем все же не отказывались от ретроспективных исследований конкретных сюжетных форм и отношений «аллоперсонажей».

Стоит напомнить, что методология Иванова и Топорова, причудливым образом сочетавшая лингвистический и антропологический структурализм, а также идеи «мифологической школы» XIX века, была не просто довольно влиятельной в последние советские десятилетия, но и в известном смысле служила одной из значимых репрезентаций «структурно-семиотической школы» как таковой. Вместе с тем, уже в позднее советское время она подвергалась и источниковедческой, и теоретической критике, в которую здесь нет необходимости углубляться подробно. Можно, наверное, ограничиться словами И.М. Дьяконова, сказанными в работе «Архаические мифы Востока и Запада» про советский структурализм в целом, но особенно подходящими к методам Иванова и Топорова:

> Наше возражение против структуралистского подхода к мифологии заключается в том, что конкретные и в то же время недефинированные, эмоциональные, часто алогичные построения, по-своему кодирующие (и тропически обобщающие) наблюдаемые феномены мира по метонимически-ассоциативным рядам, структурализм дополнительно кодирует в свойственных ему категориях, абстрагирует их и сверх меры геометризует и логизирует[34].

Здесь, однако, я бы хотел поговорить о несколько иных вещах, а именно о генеалогии и генезисе идей и методов, использованных в «Славянских языковых моделирующих семиотических системах», а также в «Исследованиях в области славянских древностей». Зачем, собственно говоря, нужно было выстраивать эти громоздкие и в общем-то произвольные ассоциативные ряды, якобы ведущие нас к «изначальной семиотической системе» или «основному славянскому тексту»? В методологическом отношении, как уже было сказано, здесь можно увидеть влияние нескольких факторов. С одной стороны, это довольно специфическим образом прочитанные работы Клода Леви-Стросса, с другой — тра-

---

33 Там же. С. 52.

34 *Дьяконов И.М.* Архаические мифы Востока и Запада. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1990. С. 56–57.

диции своеобразной «символической экзегезы», вообще довольно типичной для русской филологии XIX века, но главным образом, конечно, связанной с «мифологической школой». Это по-своему необычное сочетание было, по-видимому изобретено не столько самими Ивановым и Топоровым, сколько Р.О. Якобсоном, пытавшимся в те же годы возродить сравнительно-мифологические исследования, исходя из лексикографических и этимологических данных[35]. Основная (и в целом весьма сомнительная) идея Якобсона состояла в том, что сравнительный кросс-культурный анализ мифологических терминов (основанный, как правило, на гипотетических этимологических параллелях) дает основания для реконструкции архаических мифологических и ритуальных систем, которые в этом контексте заведомо представляются гомогенными и существующими как бы вне времени и социальных контекстов. Такая исследовательская программа была сформулирована Якобсоном в докладе на уже упомянутом международном конгрессе антропологических и этнографических наук в Москве (1964), и это выступление напомнило одному из современников

> шаманское действо, если представить себе шамана, разыгрывающего филологическую мистерию. Якобсон источал какое-то феноменальное напряжение, как будто речь шла не о тонкостях фонетических и иных реконструкций, а о проблемах жизни и смерти. Болгарская бабочка громом перекликалась с Перуном в заклинаниях дождя. Имя славянского Сварога отзывалось в кашубских и чешских названиях гор. Изречения *Повести временных лет* подтверждались исследованиями Мейе и Дюмезиля, Перун обрастал семейством и встраивался в длинную цепочку богов-предшественников[36].

Вяч. Вс. Иванов в свою очередь вспоминал об этом докладе следующее:

> На доклад, назначенный в одной из аудиторий нового здания университета, набилось множество народу, не знали, где поместиться. <…> Рядом со мной стоял египтолог Коростовцев, наслаждавшийся количеством похвальных упоминаний в докладе моих с Топоровым исследований по мифологии. <…>
>
> Эти работы не просто были созвучны Роману. Они были плодом нашего научного взаимодействия на протяжении последних лет. С самого начала и я, и Топоров были под влиянием известных нам работ Якобсона о славянской мифологии. Нас троих объединяло стремление извлечь как можно больше из лингвистических данных (поэтому мы с ним совпали, обнаружив одно и то же хеттское соответствие имени славянского Перуна) и в то же время применить способ описания, напоминающий структурный в лингвистике. Уже во время первых наших разговоров на эти темы Якобсона интересовал метод исследования. Следование дюмезилевской троичности его не устраивало. Он озабоченно спрашивал меня, в какую систему двоичных противопоставлений мог входить Перун. Наши с Топо-

---

35 *Якобсон Р.О.* Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии // Труды VII Международного конгресса этнографических и антропологических наук. Т. V. М., 1970. С. 608–619; *Jakobson R.* Selected Writings. Vol. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology. Berlin et al.: Mouton, 1985. P. 12–48. Ср. *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Иерусалим: Издательство им. И.Л. Магнеса, 1982. С. 115.

36 *Грибанов А.* Краткий мемуар о докладе с длинными последствиями // Габриэлиада. К 65-летию Г.Г. Суперфина. М.: ОГИ, 2012 (цит. по электронной публикации: https://www.ruthenia.ru/document/545654.html).

ровым работы в какой-то мере были попыткой ответа на вопросы, им поставленные. Мы обсуждали и сделанное Леви-Стросом, которого Якобсон высоко ценил[37].

Наконец, сам Якобсон, рассуждая некоторое время спустя о своем интересе к славянской и индоевропейской мифологии, говорил:

> По мере развития сравнительно-мифологических исследований все ярче сказывается высокая архаичность славянских пережитков по сравнению с более древними, но зато подвергшимися литературной переработке памятниками мифологии античной, германской и ведической.
>
> Навертывается вопрос: в чем же состоит общий знаменатель всех этих занятий мифом, от пушкинского цикла сочинений о демоническом изваянии до мифологической подоплеки в русском народном эпосе и, наконец, до опытов применения методов сравнительной лингвистики к общеславянской и к индоевропейской мифологии? Принципиальные выводы, перекликающиеся с увлекательными дебатами нынешних антропологов о характере, значимости и широте применения идеи мифа могут быть вчерне формулированы так: поэзия и миф — две силы, тесно взаимосвязанных и остро противоречивых[38].

Однако какими все же были общие исследовательские задачи или вопросы, на которых основывались мифологические реконструкции Иванова и Топорова 1960-х — 1970-х годов? Ответ (и своего рода теоретический манифест) мы находим в их статье, написанной совместно с А.А. Зализняком и изданной в 1962 году в сборнике «Структурно-типологические исследования»[39]. Начав с утверждения, что «разные знаковые системы по-разному моделируют мир (понимаемый в кибернетическом смысле; ср. высказывание фон Неймана, по которому мир может рассматриваться как пассивная память машины)», авторы далее отмечали, что «знаковые системы религии обладают наименьшей степенью отвлеченности и максимальной моделирующей способностью». Сравнивая язык и религию, Зализняк, Иванов и Топоров заявляли, что помимо общих черт, роднящих эти последние

> со всеми другими семиотическими системами... у них есть и некоторые другие специфические общие свойства. Из наличия этих общих свойств, связанных с относительно более высокой моделирующей способностью, вытекают и определенные сходства в использовании систем обоего рода как автоматизируемых формальных программ, навязываемых всем членам коллектива.

Это, в свою очередь, подразумевало не только возможность исследования религиозно-мифологических систем методами «новейшей лингвистики и семиотики», но и особую значимость таких систем для «дешифровки» автоматизированных программ человеческого поведения и социального взаимодействия. «При сравнении отношений в религиозном пространстве с отношениями в социальном пространстве, — писали соавторы в конце статьи, — они могут

---

37 *Иванов Вяч. Вс.* О Романе Якобсоне (глава из воспоминаний) // Звезда. 1999. № 7 (цит. по электронной публикации: https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/7/o-romane-yakobsone-glavy-iz-vospominanij.html).

38 *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. С. 116.

39 *Зализняк А.А., Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования. М.: Издательство АН СССР, 1962. С. 134–143.

рассматриваться как план выражения и план содержания друг для друга, причем возможны субстанциональные совпадения при функциональных различиях». Эта завуалированно дюркгеймианская, но вместе с тем отсылающая, конечно, и к Леви-Строссу, идея, по всей видимости, подразумевала, что структурно-типологическое изучение «искусственных языков» религии и мифологии позволит обнаружить своего рода «первичные алгоритмы» социальности.

В упомянутой статье Иванова и Топорова об «инварианте основного мифа» (1975) эти идеи звучали несколько иначе, однако в той же «информационной перспективе». Ссылаясь на книгу биохимика и нобелевского лауреата Жака Моно «Случайность и необходимость» (1970), авторы сопоставляли «понимание эволюции как результата несовершенной передачи (из-за наложения помех, или шумов, в теоретико-информационном смысле) первоначального биологического сообщения» с проблемой инварианта в изучении мифологии и фольклора:

> С точки зрения теоретико-информационной переформулировки эволюции как результата несовершенной передачи следует обратить особое внимание на некоторые принципы построения мифологического текста, которые можно считать направленными на обеспечение помехоустойчивости, т.е. на максимальное затруднение замен или на возможность их компенсации (в случае утраты одного из элементов на данной стадии эволюции) на следующем этапе эволюции[40].

Предполагалось, что «поверхностный уровень текста отличается малой помехоустойчивостью», однако существует и

> кодирование сообщения на более глубоком уровне, менее всего доступном сознательному осмыслению позднейших интерпретаторов. Правда, дешифровка сообщения такого рода доступна лишь тем, кто обладает ключом, позволяющим декодировать сообщение[41].

Эти соображения дополнялись пассажем, скажем так, эзотерической тональности:

> Ср. оккультные по происхождению жреческие и/или поэтические традиции типа староирландской или индийской генеалогической, в которых верхний слой текста подвергался сознательным деформациям, при том, что существовала система правил, по которым можно было восстановить первоначальное сообщение.

Впрочем, как мы помним, «исходным» сообщением (или кодом?) в данном случае оказывался «первичный бинаризм», который, наверное, следовало объяснять асимметрией полушарий головного мозга, первичными формами символических классификаций и социальных структур, о чем Иванов писал в другой своей работе[42]. В статье, однако, эта тема не обсуждалась.

Здесь стоит напомнить, что в становлении советской «структурно-семиотической школы» заметную роль сыграло массовое увлечение кибернетикой в конце 1950-х —1960-х годах. М. Вальдштейн в своей книге «Советская империя знаков» пишет по этому поводу следующее:

---

40 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах. С. 48.

41 Там же. С. 49.

42 *Иванов Вяч. Вс.* Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио, 1978.

> Предложенная Норбертом Винером (1894–1964) в конце 1940-х годов идея кибернетической науки вскоре привлекла внимание русских ученых, среди которых наиболее значимой фигурой был Андрей Н. Колмогоров (1903–1987). Помимо всего прочего, кибернетика привлекала Колмогорова как метод «уменьшения энтропии в научном сообществе», переформулирующий научное знание в «точных» терминах контроля, коммуникации и информации. В этом качестве кибернетика предоставляла академическим реформистам собственные лексику и грамматику, то, что Слава Герович недавно назвал «киберязом», противопоставляя последний «новоязу» официального политического дискурса. <...> Альянс с кибернетиками не только обеспечивал структурной лингвистике средство защиты дисциплинарной автономии..., но и оправдывал экспансию структурализма в другие области гуманитарных исследований. Как показал Джефф Баукер (1993), кибернетики позиционировали себя в качестве «специалистов по общим вопросам» или практиков «универсальной дисциплины». <...> Иными словами, вместо отстаивания особого статуса своих исследований они утверждали «кибернетику... повсюду» — в качестве универсального медиатора между различными академическими и социальными сферами. <...> Структурные лингвисты действовали сходным образом. Они перефразировали выражение Якобсона «каждый язык есть код» в «каждый код есть язык». Таким образом, специфический киберяз структурной лингвистики представлялся универсальным языком науки и суммой «вторичных моделирующих систем искусства, мифа и религии»[43].

В своей работе Вальдштейн преимущественно ограничивается вопросами социологии и истории академической науки, однако на историю кибернетики в хрущевском СССР можно взглянуть и несколько шире. Стоит помнить, что кибернетика с момента своей «легализации» в СССР в середине 1950-х годов позиционировалась не только как наука, но и как сумма максимально прикладных технологий контроля, организации и управления, обеспечивающая взаимодействие людей с интеллектуальными автоматами и электронными управляющими устройствами[44]. Именно в таком качестве она фигурирует в новой программе КПСС, принятой в 1961 году на XXII съезде одновременно с Моральным кодексом строителя коммунизма:

> В течение двадцатилетия осуществится в массовом масштабе комплексная автоматизация производства со все большим переходом к цехам и предприятиям-автоматам, обеспечивающим высокую технико-экономическую эффективность. Ускорится внедрение высокосовершенных систем автоматического управления. Получат широкое применение кибернетика, электронные счетно-решающие и управляющие устройства в производственных процессах промышленности, строительной индустрии и транспорта, в научных исследованиях, в плановых и проектно-конструкторских расчетах, в сфере учета и управления[45].

---

43 *Waldstein M.* The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008. P. 18–19.

44 *Соболев С.Л., Китов А.И., Ляпунов А.А.* Основные черты кибернетики // Вопросы философии. 1955. № 4. С. 136–148. Подробный анализ истории советской кибернетики, а также ее идеологических и дискурсивных контекстов см.: *Gerovich S.* From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2002.

45 XXII съезд КПСС. Стенографический отчет. III. М.: Государственное издательство политической литературы, 1962. С. 280.

В сущности, кибернетика на рубеже 1950-х и 1960-х годов воспринималась многими, скажем так, в режиме технологической утопии, то есть как универсальный и всеобъемлющий метод построения коммунизма. Именно на этом фоне в 1959 году началась знаменитая «дискуссия физиков и лириков»[46]. Толчком для нее, кстати, послужило опубликованное в «Комсомольской правде» письмо военного инженера и кибернетика И.А. Полетаева, и это совсем не случайно: советские военные интересовались прикладной кибернетикой не меньше, а может и больше гражданских. Одним из главных официальных покровителей и кибернетики, и семиотики в СССР того времени был специалист по военной радиолокации адмирал и академик А.И. Берг, работавший в середине 1950-х годов заместителем министра обороны СССР. Тот же Вяч. Вс. Иванов оставил довольно подробные воспоминания о том, как Берг поддерживал и продвигал проект не состоявшегося академического Института семиотики[47].

Р. Вроон и И. Пильщиков утверждают, что когда в 1959 году Иванова уволили из университета за «антипатриотическое поведение», выразившееся в «несогласии с оценкой советской и партийной общественностью антисоветского романа Б. Пастернака “Доктор Живаго”», а также за контакты с тем же самым Якобсоном, то исследователь как бы «выпал» из академической жизни и вернулся в нее только в 1961 году, когда его пригласили «в Институт славяноведения на работу в новосозданном секторе структурной типологии»[48]. Представляется, что «почетную ссылку» Иванова в группу «машинного перевода» Института точной механики и вычислительной техники, судя по различным мемуарным свидетельствам, можно рассматривать и как удачную попытку заручиться поддержкой влиятельных в советском истеблишменте энтузиастов кибернетики (того же Берга, а также А. А. Ляпунова), приведшую к созданию лингвистической секции при Совете по кибернетике АН СССР, а затем и «сектора структурной типологии».

Герович утверждает, что советский «киберяз», служивший для своих поклонников альтернативой и даже формой пародии по отношению к ритуализованным дискурсам сталинистской науки, унаследовал, тем не менее, социально значимые черты псевдомарксистского «новояза»:

> По иронии поиски «не идеологического», «объективного» языка вернули советских ученых на идеологизированную дискурсивную почву, которую они, по сути дела, никогда и не покидали. Советские кибернетики успешно использовали те же самые стратегии «новояза», что и их оппоненты. Манипулируя позитивными и негативными оценочными значениями идеологем, кибернетики высмеивали «универсальность» диалектического материализма, но пытались заменить последний столь же универсальным «киберязом»[49].

В такой перспективе и язык «структурно-семиотической школы» в целом, и исследования Иванова и Топорова в области славянской мифологии можно,

---

46 *Богданов К.А.* Переменные величины: Погода русской истории и другие сюжеты. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 155–188.

47 *Иванов Вяч. Вс.* Академик А.И. Берг и развитие работ по структурной лингвистике и семиотике в СССР // Аксель Иванович Берг. 1893–1979. М.: Наука, 2007. С. 142–153.

48 *Вроон Р., Пильщиков И.* Вяч. Вс. Иванов как исследователь русской и мировой литературы // Новое литературное обозрение. 2018. № 5 (153). С. 166.

49 *Gerovich S.* From Newspeak to Cyberspeak. P. 296.

конечно, признать очередной ритуальной формой академического дискурса, «игрой социальной идентификации»[50], а не аналитическим инструментом. Концепция «основного мифа» с этой точки зрения представляла собой, грубо говоря, простой пересказ идей «мифологической школы» (хотя и с некоторыми вариациями) на отчасти «оппозиционном», но вместе с тем и поддерживаемом частью государственной бюрократии «киберязе». Думаю, однако, что все было не так просто. Моду на кибернетику в конце 1950-х и 1960-е годы можно интерпретировать и как часть более общей идеологии советского «технооптимизма» или «техноутопизма», в существенной степени повлиявшего на развитие культуры нью-эйджа в последние десятилетия существования СССР. А.А. Конаков предлагает называть эту идеологию «тайн», «загадок» и прогрессистских ожиданий дискурсом «советского невероятного», где сочетались научные, псевдонаучные и религиозные элементы и риторические формы[51]. Мне представляется, что в этом дискурсе на самом деле было не так уж много специфически советских черт и что в целом он укладывается в рамки более общей постсекулярной онтологии широко понимаемого ньэ-эйджа, также опиравшейся на сциентизм[52] и постепенно захватывавшей все большее пространство в глобальной массовой культуре конца XX — начала XXI веков. Это, однако, тема для отдельного разговора. В нашем случае важно, что значимый для советского технооптимизма образ «точных наук» позволял сочетать кибернетику или математическую лингвистику с более, скажем так, радикальными формами нью-эйдж культуры 1960-х — 1970-х — парапсихологическими исследованиями, уфологией, альтернативной медициной и т.п. Использование научных и паранаучных дискурсов для конструирования нью-эйджерских метафор, нарративных моделей и практик приводило к своего рода магическому эффекту: само по себе использование сциентистской риторики, в том числе — «киберяза», создавало атмосферу ожидания научного открытия вне зависимости от любой содержательной критики.

Таким был социально-идеологический контекст исследовательской программы Иванова и Топорова. Я не стану утверждать, что они всерьез намеревались убедить советских чиновников или широкую академическую аудиторию, что исследование славянской мифологии позволит создать алгоритмы для военных компьютеров или гражданских систем управления. В широком дискурсивном контексте их исследования, однако, вполне укладываются в русло советской кибернетической утопии: описание и анализ «вторичных моделирующих систем» опять-таки создавали ожидание «научного открытия» — расшифровки какой-то социально либо экзистенциально значимой информации, полученной из глубины веков. В другой работе, посвященной одному из самых известных советских адептов «гипотезы палеоконтакта» (или сюжета о древних астронавтах), ленинградскому филологу Вячеславу Зайцеву[53], я писал, что представление о человеческой истории и культуре как о программе

50 Op. cit. P. 295.

51 *Конаков А.* Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022. С. 7–23.

52 *Hammer O.* Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age. Leiden, Boston: Brill, 2001. P. 301–330.

53 *Панченко А.А.* «Эра Водолея» для строителей коммунизма: культура нью-эйджа в позднесоветском обществе и проблема «переломных эпох» // Новое литературное обозрение. 2018. № 1 (149). С. 300–317.

и программировании оказывало сходное влияние и на космологию Зайцева, и на методы реконструкции древних мифологий, предложенные Ивановым и Топоровым. Зайцев, однако, довел кибернетическую утопию до логического завершения, объединив образы программирования, культурно-исторической реконструкции и карго-культа в рамках линейной космологической модели, где символика «начала и конца» репрезентировалась как «воспоминания о будущем», а идея социального прогресса ассоциировалась с «моральным законом», некогда данным землянам пришельцами. Однако сами по себе образы шифра и дешифровки, явно выходящие за рамки собственно прикладных исследовательских задач и имеющие своего рода экзистенциальное обоснование, хорошо заметны и у Иванова с Топоровым, когда они, например, пишут:

> ...С точки зрения семиотики задачу таких комплексных наук, как, например, исследование славянских древностей, можно понять как восстановление на разных уровнях таких сообщений на основании сигналов, дошедших... по разным каналам связи[54].

Здесь, впрочем, ожидаемое содержание сообщения выглядело не так четко, как у Зайцева: речь шла о принципах построения «идеального текста», «мировых образах» и социальных структурах, то есть о чем-то вроде юнговских архетипов или ритуально-мифологических моделей у М. Элиаде. Так или иначе, реконструкция древних мифологий у Иванова и Топорова указывала если не на перенниализм, то на аутентичность — получение «первичных» знаний о человеке и культуре.

Несмотря на свою — пускай и ограниченную — популярность в советской академической среде 1970-х — 1980-х годов, концепция «основного мифа» не оказала сколько-нибудь серьезного влияния на сравнительные исследования индоевропейской мифологии в мировой науке конца XX — начала XXI веков. Единственной фундаментальной монографией, написанной с оглядкой на идеи Иванова и Топорова, была книга Б.А. Успенского о русском культе св. Николая Мирликийского[55]. Хотя «основной миф» был довольно искусно вплетен в ткань этого исследования, он все равно выглядел в нем несколько чужеродным. В постсоветских гуманитарных дисциплинах идеи Иванова и Топорова оказались еще менее востребованными. Поиски «сюжета о Боге Грозы и его противнике» в различных фольклорных, исторических и литературных материалах выглядят для современного филолога или антрополога скорее курьезным и маргинальным, чем серьезным ученым занятием[56]. Однако сама по себе дискурсивная траектория, заложенная Ивановым и Топоровым а также советскими (квази)научными утопиями конца 1950-х — 1960-х годов отчасти продолжает влиять на окружающие нас формы массового знания, будь то современное язычество, криптолингвистика или различные виды альтернативной истории.

---

54 *Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н.* Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Структурная типология языков. М.: Наука, 1966. С. 24–25.

55 *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей. М.: Издательство Московского университета, 1982.

56 См., впрочем: *Золотова Т.А., Трофимов Г.А., Чуракова Н.И.* «Основной» миф и его отражение в фольклоре и массовой литературе // Фундаментальные исследования. 2014. № 3. С. 651–657.

Библиография / References

XXII съезд КПСС. Стенографический отчет. III. М.: Государственное издательсво политической литературы, 1962.

(XXII s'ezd KPSS. Stenograficheskii otchet. III. Moscow, 1962.)

Богданов К.А. Переменные величины: Погода русской истории и другие сюжеты. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

(*Bogdanov K.A.* Peremennye velichiny: Pogoda russkoi istorii i drugie siuzhety. Moscow, 2014.)

Буланина Т.М. Слово святого Григория изобретено в толцех // Словарь книжников и книжности Древней Руси. Вып. I (XI — первая половина XIV в.). Л.: «Наука», 1987. С. 437–438.

(*Bulanina T.M.* Slovo sviatogo Grigoriia izobreteno v toltsekh // Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi. Vyp. I (XI — pervaia polovina XIV v.). Leningrad, 1987. P. 437–438.)

Виноградова Л.Н. Восточнославянские версии сюжета «громовержец преследует своего противника» // Славянские архаические ареалы в пространстве Европы. Колл. монография / Отв. ред. С.М. Толстая. М.: «Индрик», 2019. С. 39–68.

(*Vinogradova L.N.* Vostochnoslavianskie versii siuzheta «gromoverzhets presleduet svoego protivnika» // Slavianskie arkhaicheskie arealy v prostranstve Evropy. Koll. monografiia / Otv. red. S.M. Tolstaia. Moscow, 2019. P. 39–68.)

Воронин Н.Н. Медвежий культ в Верхнем Поволжье в XI в. // Материалы и исследования по археологии СССР. Вып. 6. М., Л., 1941. С. 149–190.

(*Voronin N.N.* Medvezhii kul't v Verkhnem Povolzh'e v XI v. // Materialy i issledovaniia po arkheologii SSSR. Vyp. 6. Moscow, Leningrad, 1941. P. 149–190.)

Вроон Р., Пильщиков И. Вяч. Вс. Иванов как исследователь русской и мировой литературы // Новое литературное обозрение. 2018. № 5 (153). С. 163–235.

(*Vroon R., Pil'shchikov I.* Viach. Vs. Ivanov kak issledovatel' russkoi i mirovoi literatury // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 5 (153). P. 163–235.

Греков Б.Д. Киевская Русь. М.: Госполитиздат, 1953.

(*Grekov B.D.* Kievskaia Rus'. Moscow, 1953.)

Грибанов А. Краткий мемуар о докладе с длинными последствиями // Габриэлиада. К 65-летию Г.Г. Суперфина. М.: ОГИ, 2012 (цит. по электронной публикации: https://www.ruthenia.ru/document/545654.html).

(*Gribanov A.* Kratkii memuar o doklade s dlinnymi posledstviiami // Gabrieliada. K 65-letiiu G.G. Superfina. Moscow, 2012 (electronic publication: https://www.ruthenia.ru/document/545654.html).)

Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. М.: «Наука». Главная редакция восточной литературы, 1990.

(*D'iakonov I.M.* Arkhaicheskie mify Vostoka i Zapada. Moscow, 1990.)

Зализняк А.А., Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. О возможности структурно-типологического изучения некоторых моделирующих семиотических систем // Структурно-типологические исследования. М.: Изд. АН СССР, 1962. С. 134–143.

(*Zalizniak A.A., Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* O vozmozhnosti strukturno-tipologicheskogo izucheniia nekotorykh modeliruiushchikh semioticheskikh sistem // Strukturno-tipologicheskie issledovaniia. Moscow, 1962. P. 134–143.)

Золотова Т.А., Трофимов Г.А., Чуракова Н.И. «Основной» миф и его отражение в фольклоре и массовой литературе // Фундаментальные исследования. 2014. № 3. С. 651–657.

(*Zolotova T.A., Trofimov G.A., Churakova N.I.* «Osnovnoi» mif i ego otrazhenie v fol'klore i massovoi literature // Fundamental'nye issledovaniia. 2014. № 3. P. 651–657.)

Иванов Вяч. Вс. Собр. соч.: в 4-х т. / под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. Брюссель: Foyer Oriental Cretien, 1986.

(*Ivanov Viach. Vs.* Sobr. soch.: v 4-kh t. / pod red. D.V. Ivanova, O. Deshart. Brussels, 1986.)

Иванов Вяч. Вс. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Советское радио, 1978.

(*Ivanov Viach. Vs.* Chet i nechet: Asimmetriia mozga i znakovykh sistem. Moscow, 1978.)

Иванов Вяч. Вс. О Романе Якобсоне (глава из воспоминаний) // Звезда. 1999. № 7 (цит. по электронной публикации: https://magazines.gorky.media/zvezda/1999/7/o-romane-yakobsone-glavy-iz-vospominanij.html).)

(*Ivanov Viach. Vs.* O Romane Iakobsone (glava iz vospominanii) // Zvezda. 1999. № 7 (tsit. po elektronnoi publikatsii: https://magazines.gorky. media/zvezda/1999/7/o-romane-yakobsone-glavy-iz-vospominanij.html).

Иванов Вяч. Вс. Академик А.И. Берг и развитие работ по структурной лингвистике и семиотике в СССР // Аксель Иванович Берг. 1893–1979. М.: «Наука», 2007. С. 142–153.

(*Ivanov Viach. Vs.* Akademik A.I. Berg i razvitie rabot po strukturnoi lingvistike i semiotike v SSSR // Aksel' Ivanovich Berg. 1893–1979. Moscow, 2007. P. 142–153.)

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). М.: «Наука», 1965.

(*Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* Slavianskie iazykovye modeliruiushchie semioticheskie sistemy (Drevnii period). Moscow, 1965.)

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Постановка задачи реконструкции текста и реконструкции знаковой системы // Структурная типология языков. М.: «Наука», 1966. С. 3–25.

(*Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* Postanovka zadachi rekonstruktsii teksta i rekonstruktsii znakovoi sistemy // Strukturnaia tipologiia iazykov. Moscow, 1966. P. 3–25.)

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. К семиотическому анализу мифа и ритуала (на белорусском материале) // Sign. Language. Culture. Ed. by A.J. Grejmas et al. The Hague, Paris: Mouton, 1970. P. 321–389.

(*Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* K semioticheskomu analizu mifa I rituala (na belorusskom materiale) // Sign. Language. Culture. Ed. by A.J. Grejmas et al. The Hague, Paris, 1970. P. 321–389.)

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. К проблеме достоверности поздних вторичных источников в связи с исследованиями в области мифологии (Данные о Велесе в традициях Северной Руси и вопросы критики письменных текстов) // Tartu Riikliku Ülikooli toimetised. Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам. Вып. VI. Тарту, 1973. С. 46–82.

(*Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* K probleme dostovernosti pozdnikh vtorichnykh istochnikov v sviazi s issledovaniiami v oblasti mifologii (Dannye o Velese v traditsiiakh Severnoius iii voprosy kritiki pis'mennykh tekstov) // Tartu Riikliku Ülikooli toimetised. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. Trudy po znakovym sistemam. Vyp. VI. Tartu, 1973. P. 46–82.)

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М.: «Наука», 1974.

(*Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* Issledovaniia v oblasti slavianskikh drevnostei. Leksicheskie i frazeologicheskie voprosy rekonstruktsii tekstov. Moscow, 1974.)

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Инвариант и трансформация в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа / Сост. Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов. М.: «Наука», 1975. С. 44–76.

(*Ivanov Viach. Vs., Toporov V.N.* Invariant i transformatsiia v mifologicheskikh i fol'klornykh tekstakh // Tipologicheskie issledovaniia po fol'kloru. Sbornik statei pamiati V.Ia. Proppa / Sost. E.M. Meletinskii, S.Iu. Nekliudov. Moscow, 1975. P. 44–76.)

Клейн Л.С. Воскрешение Перуна. К реконструкции восточнославянского язычества. СПб.: «Евразия», 2004.

(*Klein L.S.* Voskreshenie Peruna. K rekonstruktsii vostochnoslavianskogo iazychestva. St. Petersburg, 2004.)

Конаков А. Убывающий мир: история «невероятного» в позднем СССР. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2022.

(*Konakov A.* Ubyvaiushchii mir: istoriia «neveroiatnogo» v pozdnem SSSR. Moscow, 2022.)

Крайнов Д.А. Волосово-Даниловский могильник фатьяновской культуры // Советская археология. 1964. № 4. С. 68–83.

(*Krainov D.A.* Volosovo-Danilovskii mogil'nik fat'ianovskoi kul'tury // Sovetskaia arkheologiia. 1964. № 4. P. 68–83.)

Михайлов Н.А. История славянской мифологии в XX веке. М.: Институт славяноведения РАН, 2017.

(*Mikhailov N.A.* Istoriia slavianskoi mifologii v XX veke. Moscow, 2017.)

Панченко А.А. «Эра Водолея» для строителей коммунизма: культура нью-эйджа в позднесоветском обществе и проблема «переломных эпох» // Новое литературное обозрение. 2018. № 1 (149). С. 300–317.

(*Panchenko A.A.* «Era Vodoleia» dlia stroitelei kommunizma: kul'tura n'iu-eidzha v pozdnesovetskom obshchestve i problema «perelomnykh epokh» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 1 (149). P. 300–317.)

Полесье (Лингвистика. Археология. Топонимика) / Отв. ред. В.В. Мартынов, Н.И. Толстой. М.: «Наука», 1968.

(Poles'e (Lingvistika. Arkheologiia. Toponimika) / Otv. red. V.V. Martynov, N.I. Tolstoi. Moscow, 1968.)

Полесье и этногенез славян. Предварительные материалы и тезисы конференции / Отв. ред. Н.И. Толстой. М.: «Наука», 1983.

(Poles'e i etnogenez slavian. Predvaritel'nye materialy i tezisy konferentsii / Otv. red. N.I. Tolstoi. Moscow, 1983.)

Рыбаков Б.А. Основные проблемы изучения славянского язычества // VII Междуна-

родный конгресс антропологических и этнографических наук, Москва, 3–10 августа 1964 года. Т. VIII. М.: «Наука», 1970. С. 139–145.

(*Rybakov B.A.* Osnovnye problemy izucheniia slavianskogo iazychestva // VII Mezhdunarodnyi kongress antropologicheskikh i etnograficheskikh nauk, Moskva, 3–10 avgusta 1964 goda. T. VIII. Moscow, 1970. P. 139–145.)

Соболев С.Л., Китов А.И., Ляпунов А.А. Основные черты кибернетики // Вопросы философии. 1955. № 4. С. 136–148.

(*Sobolev S.L., Kitov A.I., Liapunov A.A.* Osnovnye cherty kibernetiki // Voprosy filosofii. 1955. № 4. P. 136–148.)

Соболевский А.И. Материалы и исследования в области славянской филологии и археологии. СПб.: Типография императорской Академии Наук, 1910.

(*Sobolevskii A.I.* Materialy i issledovaniia v oblasti slavianskoi filologii i arkheologii. St. Petersburg, 1910.)

Токарев С.А. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века / Отв. ред. С. И. Ковалев. Изд. 2-е. М: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2012.

(*Tokarev S.A.* Religioznye verovaniia vostochnoslavianskikh narodov XIX — nachala XX veka / Otv. red. S.I. Kovalev. Izd. 2-e. Moscow, 2012.)

Толстой Н.И. Власий // Славянские древности. Энциклопедический словарь. Т. 1. М.: «Международные отношения», 1995. С. 383–384.

(*Tolstoi N.I.* Vlasii // Slavianskie drevnosti. Entsiklopedicheskii slovar'. T. 1. Moscow, 1995. P. 383–384.)

Успенский Б.А. Филологические разыскания в области славянских древностей. М.: Издательство Московского университета, 1982.

(*Uspenskii B.A.* Filologicheskie razyskaniia v oblasti slavianskikh drevnostei. Moscow, 1982.)

Штырков С.А. «В городе открыт Дворец счастья»: Борьба за новую советскую обрядность времен Хрущева // Топография счастья: этнографические карты модерна: Сборник статей / Сост. Н. Ссорин-Чайков. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 261–275.

(*Shtyrkov S.A.* «V gorode otkryt Dvorets schast'ia»: Bor'ba za novuiu sovetskuiu obriadnost' vremen Khrushcheva // Topografiia schast'ia: etnograficheskie karty moderna: Sbornik statei / Sost. N. Ssorin-Chaikov. Moscow, 2013. P. 261–275.)

Якобсон Р.О. Роль лингвистических показаний в сравнительной мифологии // Труды VII Международного конгресса этнографических и антропологических наук. Т. V. М., 1970. С. 608–619.

(*Jakobson R.O.* Rol' lingvisticheskikh pokazanii v sravnitel'noi mifologii // Trudy VII Mezhdunarodnogo kongressa etnograficheskikh i antropologicheskikh nauk. T. V. Moscow, 1970. P. 608–619.)

Якобсон Р., Поморска К. Беседы. Иерусалим: Изд. им. И.Л. Магнеса, 1982.

(*Jakobson R., Pomorska K.* Besedy. Jerusalem, 1982.)

Frog. Germanic traditions of the theft of the thunder-instrument (ATU 1148B) // New Focus on Retrospective Methods. Resuming methodological discussions: case studies from Northern Europe. Edited by Eldar Heide and Karen Bek-Pedersen (Folklore Fellows Communications 307). Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (Academia Scientiarum Fennica). 2014. P. 120–162.

Gerovich S. From Newspeak to Cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge, MA, London: The MIT Press, 2002.

Hammer O. Claiming Knowledge: Strategies of Epistemology from Theosophy to the New Age. Leiden, Boston: Brill, 2001.

Jakobson R. Selected Writings. Vol. VII. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistic and Philology. Berlin et al.: Mouton, 1985.

Rock S. Popular Religion in Russia: Double Belief and the Making of an Academic Myth. London and New York: Routledge, 2007.

Waldstein M. The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics. Saarbrücken: VDM Verlag, 2008.

Анна Разувалова

В поисках аутентичности и глубинных структур:

КОНСТРУИРОВАНИЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ТРАДИЦИОНАЛИЗМА (1960-е — 2010-е ГОДЫ)

Anna Razuvalova

In Search of Authenticity and Underlying Structures: Constructing Literary Traditionalism (from 1960s to 2010s)

Анна Разувалова
канд. филол. наук, доцент департамента филологии, НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург)
arazuvalova@hse.ru.

Ключевые слова: архетип, мифопоэтика, традиционализм, деревенская проза, аутентичность

УДК: 82.0, 82.3
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_190

В статье рассмотрены два этапа конструирования отечественными критиками и литературоведами представлений о литературном традиционализме второй половины XX века. Оптика критико-филологического сообщества, начиная со второй половины 1960-х годов, была настроена преимущественно на улавливание «устойчивого» и «глубинного», репрезентируемого характерами героев деревенской прозы и проявляющегося (в 1970-е — 1980-е годы) в специфично реалистическом мифологизме, который позволял деревенщикам, как представлялось некоторым исследователям, за социальной эмпирикой различать «онтологию». На следующем — постсоветском — этапе для обоснования и утверждения деревенской прозы в качестве главной манифестации национальной культурной традиции стали активно использоваться отдельные идеи Московско-тартуской школы, соединенные с представлениями об архетипах и «культурном бессознательном», а также с лингвокультурологическими штудиями «концептов». Автор статьи прослеживает трансформации этого подхода, в известной мере восходящего к структурно-семиотическим исследованиям, усилившего их «упорядочивающие» интенции и сделавшего ставку на телеологизированное описание преемственности.

Anna Razuvalova
(Candidate of Sciences in Philology; Associate Professor, Department of Philology, National Research University — Higher School of Economics in Saint Petersburg)
arazuvalova@hse.ru.

Keywords: archetype, mythopoetics, traditionalism, village prose, authenticity

UDC: 82.0, 82.3
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_190

This article analyzes two stages in the construction of concepts of literary traditionalism by Soviet and post-Soviet critics and literary scholars in the second half of the twentieth century. The optics in the critical and philological community, beginning from the second half of the 1960s, was oriented primarily toward capturing the «stable» and «deep-lying» represented in the characters of the protagonists of village prose and manifest (in the 1970s and 1980s) in a specifically realistic mythologism, which allowed the village writers, as it seemed to some scholars, to make out «ontology» beyond social empirics. In the second, post-Soviet stage, scholars began actively to use individual ideas from the Moscow-Tartu school, combined with notions about archetypes and the «cultural unconscious», as well as linguo-cultural studies of «concepts», to substantiate and affirm village prose as the primary manifestation of national cultural tradition. The author of this article traces the transformation of this approach, which, to certain degree, amounts to structural-semiotic scholarship, with its «order-imposing» intention strengthened and with an emphasis on a teleologized account of continuity and heritage.

Конструирование деревенской прозы как традиционалистского культурного феномена часто оборачивалось поиском регулярно воспроизводимых в русской литературе образно-мотивных и сюжетных структур, дискурсивных об-

разований, форм авторской субъектности. Во второй половине 1960-х годов критику занимало воплощение деревенщиками национального/народного характера, понимавшегося как устойчивая совокупность психологических черт. В 1970-е — начале 1980-х «устойчивое» и «глубинное» ряд исследователей связывали уже с новым качеством социально-философского осмысления мира, повлекшем за собой обращение художников к мифу и мифологизму. В 1990-е, когда деревенская проза окончательно и бесповоротно ушла из пространства актуальной критической рефлексии, за концептуализацию неопочвеннического традиционализма взялись литературоведы, сосредоточившиеся на изучении архетипов и авторского «мифомышления» и адаптировавшие для этих целей некоторые идеи Московско-тартуской семиотической школы, юнгианского архетипического анализа, истории ментальностей, англо-американской «мифологической критики», немного позднее — концептологии Ю.С. Степанова.

Перечисленные выше подходы к деревенской прозе несколько разнились в определении ее объема и контекстов, однако все они были нацелены на обнаружение в литературном традиционализме того, что, казалось, и делало его традиционализмом — устойчивых словесно-смысловых комплексов, глубинных фольклорно-мифологических структур, залегавших, по мнению исследователей, ниже идеологического и/или социального уровня текста. И если в 1960-е — 1970-е годы такие комплексы и структуры воспринимались критиками как «рефлексы» вечно живой и длящейся традиции, то позднее в научном дискурсе, не без влияния структурно-семиотического подхода, их стали описывать как инвариантные образно-мотивные модели, модификации которых нужно анализировать для построения истории литературы с учетом «длинных линий» ее развития[1].

Рассматривая в статье отдельные аспекты конструирования деревенской прозы как прозы традиционалистской, я сосредотачиваюсь на анализе критико-литературоведческих дискурсов и теоретико-методологических подходов, оказавшихся наиболее эффективными для решения данной задачи. В первой, обзорной по характеру части статьи речь пойдет о попытках выработать в 1960-е — 1980-е годы эвристичную оптику (точнее, оптики), которая связывала бы деревенскую прозу с феноменом культурной и исторической памяти. Мне важно наметить линии, по которым критико-литературоведческая экзегеза неопочвенничества на этом временном промежутке соотносилась с характерными для советского гуманитарного знания способами осмысления культурно-исторических преемственности и (не)прерывности.

Во второй части статьи я останавливаюсь на характеристике работ, появившихся в постсоветский период. Меня занимают выдвигавшиеся исследователями аргументы в пользу изучения архетипического/мифопоэтического уровня неопочвеннической литературы и трансформация отдельных структурно-семиотических установок, произошедшая в ходе такого изучения. Интерес постсоветских исследователей к воспроизводимому и повторяемому (топосам, мифопоэтике, архетипам, текстопорождающим матрицам и т.п.) я рассматриваю как вариацию позднесоветского интереса к «аутентичнос-

1 См.: *Большакова А.Ю.* Генетический код культуры: литературные архетипы и циклы русского средневековья // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2019. Т. 2. № 2. С. 61.

ти»[2], которую интеллигенция «долгих 1970-х», по словам социолога В.Ф. Чесноковой, пробовала найти, среди прочего, в «единстве с собственной культурой»[3]. На мой взгляд, представления о культурной аутентичности, которые могли быть унаследованы из позднесоветского консервативного дискурса (в том числе из самой деревенской прозы), повлияли на исследовательские суждения о литературном традиционализме и методики его анализа. Как именно это влияние проявилось, я продемонстрирую во второй части статьи.

1.1. Деревенская проза в «долгие 1970-е»: национальный характер и (национальный) миф

Набравшая популярность во второй половине 1960-х годов деревенская проза, с точки зрения патриотической критики, была ценна умением проникать в «глубокие пласты народной жизни»[4], открывать в советской действительности очертания «вечной России» и русские типы — персонажей, чьи характеры содержали фундаментальные, слабо поддающиеся социально-экономической и идеологической переделке свойства[5]. Симптоматично в этом отношении высказывание «молодогвардейского» критика П. Глинкина о герое «Привычного

2 В западном академическом мире после выхода знаменитой книги Л. Триллинга «Искренность и аутентичность» (1972) исследования аутентичности образовали обширную полидисциплинарную область. Сам Триллинг первые попытки литераторов (Руссо, Вордсворта) понять аутентичность как новое качество внутреннего опыта вывел из все более распространявшегося тревожного чувства недостоверности собственного существования (см.: *Trilling L.* Sincerity and Authenticity. Cambridge, London: Harvard University Press, 1972. P. 92–94). Если же от описания аутентичности по Триллингу — в категориях экзистенциального переживания, спровоцированного ростом индивидуализма и социальной мобильности, или по Ф. Анкерсмиту, рассуждавшему об аутентичности исторического опыта как условии познания прошлого, перейти к описанию ее как культурного конструкта, окажется, что имплицитно аутентичность часто связана с представлениями о трансмиссии натуралистически трактуемой традиции (см.: *Handler R., Linnekin J.* Tradition, Genuine or Spurious // The Journal of American Folklore. 1984. Vol. 97. № 385). Аутентичность — важная лексема националистического словаря, «подлинность», вчитываемая в конституирующие традицию тексты (от фольклора до классики — см.: *Bendix R.* In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. Madison: University of Wisconsin Press, 1997), превращается в важное «доказательство национального бытия» и средство узаконивания групповой идентичности (см.: *Handler R.* Authenticity // Anthropology Today. 1986. Vol. 2. № 1. P. 4). Дискурсивные связи между аутентичностью и традицией, аутентичностью и коллективной идентичностью представляют особый интерес, впрочем, применительно к «долгим 1970-м» (уже вне рамок этой статьи) имело бы смысл обсуждать самую разнообразную проблематику, связанную с идеей подлинности и ее нередко критическим по отношению к (советской) модерности потенциалом: например, предлагавшиеся разными группами интеллигенции версии аутентичности или язык морально-эстетических ламентаций по поводу ее утраты, наподобие тех, что стали содержанием «Ностальгии по настоящему» (1976) А. Вознесенского.

3 Цит. по: *Альмов С.С.* Предисловие. Социологическая жизнь Валентины Чесноковой // *Чеснокова В.Ф.* (*Ксения Касьянова*). Возвращение во своя си. Воспоминания. Стихотворения. Эссе. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 16.

4 *Чалмаев В.* Неизбежность // Молодая гвардия. 1968. № 9. С. 273.

5 См.: *Чалмаев В.* Философия патриотизма // Молодая гвардия. 1967. № 10. С. 290–292.

дела» (1966) В. Белова — Иване Африкановиче Дрынове: «Есть в его натуре нечто родовое, общее, приложимое к понятию национальный тип»[6].

Неопочвеннически-ориентированные писатели и сами были приверженцами оптики, способной фиксировать историческую глубину современных объектов и явлений, напоминать об их культурных и национальных истоках. Умение улавливать очертания фигур и сюжетов, содержащих национальную «субстанцию», отсылающих к скрытому под наслоениями «неподлинной» советской действительности «подлинному» национальному миру, обнаруживал, например, В. Солоухин в «Последней ступени» (1976, опубл. 1995). В сцене знакомства с фотографом Кириллом Бурениным (Илья Глазунов) и его женой Лизой (Нина Виноградова-Бенуа) новые знакомые сразу оказывались включены в социально-культурную и литературно-историческую мифологию. Это установление родословной было тем более примечательно, что в сюжете повести именно Кириллу и Лизе отводилась роль катализаторов движения автора от «искусственной» советской идентичности к осознанию собственной глубинной и «органичной» русскости:

> Мужчина, русый (но нельзя сказать, что блондин) и голубоглазый, был одет в светлый клетчатый, несколько бросающийся в глаза костюм, а вместо галстука — шарфик на французский манер. <...> Женщина, сидящая с ним, Лиза, Елизавета Сергеевна, была тоже синеглазая, но, однако, темноволосая. Русь белая и Русь темная — вспомнилось мне разделение Бунина. Русь белая — Ольга Ларина, Шаляпин, Есенин. Русь черная — Татьяна Ларина, Наташа Ростова, тот же Бунин. Бунин, будто бы, не любил белой, соломенной Руси, широколицей и добродушной, а любил Русь темную, сухощавую, нестеровскую, раскольничью, самосожженческую, огнеглазую. Пушкинский Руслан и боярыня Морозова...
>
> Помнится, в первые минуты Лиза и напомнила мне больше всего эту нашу средневековую воительницу. Не знаю, насколько был бы похож сам Кирилл на Руслана, если представить его с русой бородой... Нет, не был бы похож. Странный какой-то тип лица. Словно есть в нем что-то и не совсем русское. Немецкое, что ли? Он ведь <...> — ленинградец, петербуржец, с какими-то древними дворянскими предками (как и Лиза тоже), чуть ли не потомок Брюллова (по боковым, конечно, троюродным линиям), а она, Лиза, чуть ли не племянница Рахманинова, впрочем, тоже четвероюродная[7].

Очевидно, что «национальное» в такого рода контекстах ассоциировалось с глубинным, неостановимым, при этом не всегда заметным глазу течением, размывающим мощные опоры «советского»[8]. Обыгрывая семантику глубин-

---

6 *Глинкин П.* Земля и асфальт // Молодая гвардия. 1967. № 9. С. 252.

7 *Солоухин В.А.* Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. Последняя ступень. М.: Русскій миръ, 2011. С. 7–8.

8 См.: *Добренко Е., Калинин И.* Литературная критика и идеологическое размежевание оттепели: 1953–1970 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 469–470). Категория «национальный характер», использование которой в предшествующие десятилетия было легитимировано знаменитыми сталинскими определениями из статьи «Марксизм и национальный вопрос» (1913), во второй половине 1950-х и особенно в 1960-е годы нередко обсуждалась в контекстах, прямо или косвенно связанных с темами традиции и модернизации, этнокультурных самобытности и разнообразия. Например, в дискуссиях о «национальном характере» и «реализме», которые

ного течения, тот же Чалмаев в статье «Неизбежность» (1968) описывал повторяющийся сценарий исторического развития России: раз в сто лет народ-«Саврасушка», охваченный патриотическим чувством, участвует в схватках с западной цивилизацией, чтоб защитить «цивилизацию души»[9]. «Тысячелетней народной обновляющейся Русью»[10], с его точки зрения, были порождены и участвующие в исторических схватках герои советской литературы, являющие «коренные свойства национального характера»[11] — шолоховский Андрей Соколов, леоновский Вихров, Михаил Пряслин Ф. Абрамова. Они, по словам критика, как бы выбрасываются «на поверхность литературного процесса» «из *глубин* (здесь и далее курсив мой. — *А.Р.*) народной жизни», где всегда безраздельно господствуют антибуржуазные и антизападнические идеалы[12]. «Глубинное», обеспечивавшее воспроизводимость национального/народного (обычно крестьянского) характера, Чалмаевым и его единомышленниками часто отождествлялось с домодерными ценностями[13], что в художественной характерологии деревенской прозы выразилось в преобладании персонажей, чей психологический склад и поведенческие сценарии определялись нормами и идеалами традиционного общества.

В 1970-е годы категории оценки деревенской прозы трансформируются вместе с категориями описания текущего литературного процесса. Уже в конце 1960-х изменяется базовая для подцензурной прозы конструкция темпоральности: «Чрезвычайное событие… усту[пает] место событиям рядовым, течению жизни»[14], футуроориентированность уравновешивается вниманием к «корням» или, по замысловатому выражению В. Камянова, к «теме аккумуляции днем сегодняшним живых токов минувшего»[15]. Эти изменения преподносились рядом критиков как свидетельство возвращения советской прозы к «большой традиции», а через нее — к «долгосрочным проблемам этики» и человеку, увиденному «не только в производственной или социальной ячейке, но в масштабах бытия, тысячелетнего опыта поколений»[16]. Под постепенную и осторожную легитимацию поворота к универсализму «этического» и «духовного» подпадала и деревенская проза 1970-х, в которой филологи стали

шли в кинематографической среде, постепенно компрометировались стандарты экранной репрезентации представителей не-русских национальностей, сформированные в сталинской культуре, и утверждалось право на нарративные и стилистические новшества (см.: *First J.J.* Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s: PhD diss. University of Michigan, 2008. P. 50, 124–125). «Национальный характер» не был культурной идиомой, использование которой регулировалось более или менее понятными правилами, потому разным акторам было удобно периодически обращаться к ней, отстаивая собственные интересы и включаясь в замысловатую игру со смыслами и контекстами «национального», «националистического», «интернационального» (см.: Ibid. P. 272–278).

9 *Чалмаев В.* Неизбежность. С. 267.

10 Там же. С. 270.

11 Там же. С. 279.

12 Там же. С. 262.

13 *Липовецкий М.* Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х — 2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. XVII.

14 *Камянов В.* Напряжение поиска // Литературное обозрение. 1980. № 1. С. 37.

15 Там же.

16 Там же.

обнаруживать тяготение к «бытийственным вопросам»[17]. Переоткрытие «родового» и «национального», поставленное в заслугу деревенщикам патриотической критикой, теперь стало интерпретироваться как тенденция универсалистская и глобальная, возникающая во многих национальных литературах и выражающая реакцию на проблемы современности. Например, «родовая связь личности с миром», которую передавала проза В. Распутина и В. Астафьева, трактовалась Г. Белой как базовое и всеобщее человеческое переживание: связь эта, по утверждению исследовательницы, формируется в «глубинах психики человека, в строе его национального сознания»[18], но современный разговор о ней требует «новых форм обобщения действительности»[19] — по преимуществу форм притчевых, условных, свойственных мифологическому роману (в диапазоне от У. Фолкнера до Г.Г. Маркеса), на фоне которого следовало читать актуальную на тот момент прозу пансоветского неопочвенничества — Распутина, Астафьева, Ч. Амирэджиби, Г. Матевосяна, Ч. Айтматова и др.[20]

С точки зрения Белой, интенсивное использование фольклорно-мифологических моделей в разных национальных литературах лишний раз подтверждало, что перед нами сложный, не ограниченный локальными рамками процесс формирования «онтологической» оптики, помещавшей человека и мир «в контекст бытия, а не в контекст ограниченных во времени... исторических событий»[21]. «Онтологическое» здесь подразумевало опять-таки более глубокие пласты действительности, нежели пласты социально-исторические, отражавшие динамику современности, миф же рассматривался как древний символический язык, указывавший на вневременность, универсальность и вместе с тем — национальную специфичность изображаемого.

Эти два параметра современной литературы — «онтологичность» и мифологизм[22] — активно обсуждались в ходе дискуссий 1970-х — начала 1980-х го-

---

17 *Белая Г.А.* Польза интуиции. Проза 1970-х годов в журнальных статьях 1980 года. Опыт проблемного обзора // Литературное обозрение. 1981. № 9. С. 10.

18 *Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. М.: Наука, 1983. С. 8.

19 Там же. С. 7.

20 Перечень писательских имен в работах Белой, конечно, не был эклектичным. Упоминавшиеся ею представители национальных литератур были создателями местных (сложившихся в советских республиках) версий неопочвенничества. Критика еще в 1970-е годы обратила внимание на общий для И. Мележа, М. Стельмаха, Ч. Айтматова, Й. Авижюса, Г. Матевосяна, И. Друцэ и других авторов интерес к традиционному деревенскому укладу, крестьянским ментальности и характеру (см., например: *Теракопян Л.А.* Пафос преобразования. Заметки о современной «деревенской» прозе. М.: Художественная литература, 1974), более того, некоторые писатели и сами были готовы при определенных условиях назвать себя «деревенщиками» (см.: *Матевосян Г.* Поэзия языка // Вопросы литературы. 1980. № 12. С. 200). Белая в своих суждениях учитывала и пансоветский характер неопочвенничества, и стадиальную природу этого явления, отражавшего реакцию на большие модернизационные процессы, дискредитацию «локального», распад прежних общностей и эрозию традиционной культуры (вероятно, сейчас для конструирования подобной версии неопочвенничества понадобилась бы терминология экологизма, регионализма, постколониальности).

21 *Белая Г.А.* Художественный мир современной прозы. С. 143.

22 Исследования мифологической поэтики современного романа в некоторых своих аспектах включали в себя анализ архетипического уровня текста, культурных универсалий, топики, поскольку художественные мифологемы рассматривались как «общий образный язык, не всегда ... или не в полной мере понятный посторонним... Это и есть культурный код, он складывается на протяжении веков и под давлением

дов, посвященных зарубежному, прежде всего латиноамериканскому роману. Он, по мнению советских критиков, подобно отечественной прозе, сохранял преимущественную ориентацию на реализм и «связное понимание действительности»[23], но активно работал с фольклорно-мифологическими формами[24]. Критика этого периода в репертуаре своих объяснительных моделей отыскивала определения, позволявшие адекватно охарактеризовать природу мифотворчества латиноамериканских и советских авторов. Методы анализа модернистского неомифологизма здесь не годились, напротив, обсуждаемый феномен определялся специалистами в отталкивании от поэтики модернизма (неоавангардизма) с ее «ремифологизирующими» (по Мелетинскому) играми. Применительно к советской литературе исследователи подчеркивали связь мифа — продукта «народного коллективистского существования»[25] с «национальной почвой» и рассуждали об «эпическом мифологизировании», то есть мифологизировании с позиций индивидуального сознания, только не «одинокого»,

---

разных факторов...» (*Тертерян И.* Человек мифотворящий. О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М.: Советский писатель, 1988. С. 485–486).

23 *Тертерян И.А.* Латиноамериканский роман и развитие реалистической формы // Новые художественные тенденции в развитии литературы на Западе. 70-е годы. М.: Наука, 1982. С. 4.

24 Некоторые аспекты дискуссий о магическом/мифологическом реализме и мифе, адресованных относительно широкой аудитории советских «толстых журналов», рассмотрены в работе: *Липовецкий М., Берг М.* Мутации советскости и судьба советского либерализма в литературной критике семидесятых: 1970–1985 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 508–509. Исследователи обращают внимание на диаметрально противоположные оценки писательского интереса к мифологизму, аллегории, параболе. Например, Л. Аннинский видел в нем «удобный вариант конформизма» (Там же. С. 508), подмену анализа реальности жонглированием эффектными мифологемами. Рассуждения критика о реализме, в котором миф существует «органически», а не в виде готовой конструкции (см.: *Аннинский Л.* Контакты. М.: Советский писатель, 1982. С. 323), обнаруживали одну из главных проблем, стоявших тогда перед критико-исследовательским сообществом, — это проблема теоретически внятного определения специфики мифологизма в реалистическом тексте. В позднесоветской академической среде она разрабатывалась — с учетом сложившихся представлений о критическом реализме XIX века — по преимуществу на материале русской классики. Например, Е.М. Мелетинский (как, впрочем, и Ю.М. Лотман в «Сюжетном пространстве русского романа XIX столетия», В.Н. Топоров в статьях о Достоевском и Гоголе и другие исследователи), анализируя взаимодействие мифа и позднейших литературных форм, стремился узаконить саму возможность обсуждения архаического образно-сюжетного слоя классики. Однако, в отличие от концептуального описания модернистского неомифологизма, замечания Мелетинского об «архетипической традиции» в реалистической прозе XIX века остались довольно общими. Нерефлексивный мифологизм классического романа он представил средством критического описания буржуазного мира (см.: *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. С. 295–296), изнутри преобразовавшим реалистическую поэтику и позволившим чутким к «архетипическому» авторам (например, Достоевскому) перейти от развертывания сюжета на социальном уровне к «мифологическому масштабу охвата художественного объекта» и воспроизведению «в чрезвычайно обогащенном и историзованном виде» исходных представлений о Хаосе, Космосе, Герое, Антигерое-трикстере (см.: *Мелетинский Е.М.* О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. С. 96, 113–114).

25 Латиноамериканский роман и советская многонациональная литература. (URL: https://www.indiansworld.org/Latin/latin_america_culture1986_00.html?ysclid=lcrqyq67w086304488#.Y77FOv7P2yI).

а вместившего «народную судьбу»[26]. Такое указание на мифологический план реалистических нарративов содержало антиизоляционистский импульс, ибо включало советскую прозу в мировое литературное движение, но — на правах если не контрмодернистского феномена, то феномена, продвигавшего незападную версию модерности, в которой якобы были сняты типичные для модерности конфликты и где эстетически (и идеологически) традиционализирующие силы мифологического сознания уравновешивали индивидуалистические, эмансипаторные порывы личности, предлагая в качестве ориентира вековую «народную нравственность»[27].

Критико-литературоведческие диспуты о мифологизме современной прозы (в том числе неопочвеннической) были одной из многих разновидностей специализированной и неспециализированной рефлексии мифа в позднесоветской культуре. Подобная рефлексия развивалась на фоне широкого, в известной степени посттравматического[28], интереса к традиции, под которой понимались прежде всего механизмы непрерывной трансляции культурного опыта и системы символов, очерчивавших границы коллективной идентичности. Ретроспективизм «долгих 1970-х»[29], нашедший выражение в массовых практиках приобщения к истории, «реставраторство» как культурная и (нередко) идеологическая установка обнаруживали многообразное присутствие

---

26 См.: Там же.

27 Стоит оговориться, что концептуализация отечественными литературоведами-зарубежниками мифологизма латиноамериканского романа была более сложной и аллюзивной, нежели объяснение типологически сходных процессов в современной советской прозе. Обычно, проговорив обязательный тезис об ориентации на реалистическую традицию, исследователи уточняли, что латиноамериканские авторы имеют дело с «чудесной», «фантастической» в политическом и культурном отношении реальностью региона, репрезентировать которую сложно вне обращения к особого рода повествованию, основанному на «космовоззрении» (см.: *Зверев А.* Предчувствие эпики. Латиноамериканская проза и пути современного романа // Новый мир. 1980. № 9. С. 225, также С. 232–234) и «активном эстетическом освоении народного мифотворчества» (*Кутейщикова В.* Новые тенденции в романе Латинской Америки 50–60-х годов // Неоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950–60-х годах. М.: Художественная литература, 1972. С. 369). Это умозаключение, как уже говорилось, проецировалось и на советскую прозу, однако применительно к прозе латиноамериканской исследователи безусловную ценность «народного мифотворчества» ставили под сомнение, указывая на мощную демифологизирующую тенденцию, связанную с освобождением от облегчавшей установление политических диктатур «порабощенности» народного сознания мифом (см.: *Зверев А.* Указ. соч. С. 235). Применительно же к советской литературе обсуждение подобной проблематики последовательно велось в нейтрализовавшей политические подтексты терминологии «эпоса», «эпического начала» — категорий, которые сохраняли особую значимость для советской эстетики и нормативных представлений о субъекте. Немаловажно и то, что природа латиноамериканского мифологического реализма и характер использования фольклорных моделей интерпретировались не столько как возвращение к богатству национальной культурной традиции, сколько как ее свободная пересборка, частично инспирированная новейшей западной литературой (см., например: *Тертерян И.* Национальное, но не традиционное // Иностранная литература. 1968. № 9. С. 198–206).

28 См.: *Калинин И.* Тартуско-московская семиотическая школа: семиотическая модель культуры / культурная модель семиотики // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 39.

29 См.: *Kozlov D.* The Historical Turn in Late Soviet Culture: Retrospectivism, Factography, Doubt, 1953–1991 // Kritika. 2001. Vol. 2. № 3. P. 585.

прошлого в настоящем и создавали благоприятный климат для ревизии доктринальных марксистских представлений о детерминантах индивидуального и коллективного поведения[30], общественно-исторического процесса, культуры. В основополагающей для этой тенденции статье «Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии» (1970) С.С. Аверинцев сочувственно ссылался на догадку Т. Манна, оформившуюся не без воздействия швейцарского психолога: прошедшее не просто «было» до нас, «но и “есть” в нас — в присущем нам наследии коллективного бессознательного»[31]. Юнговская теория архетипов[32], при условии критической рефлексии ее уязвимостей и ограничений, могла стать, по Аверинцеву, эффективным инструментом исторического анализа культуры, расшифровывающим «сверхличное» содержание искусства, позволяющим разложить это «сверхличное» на «первоэлементы» и зафиксировать смыслы, которые лежат вне артикулированных эстетико-идеологических заявлений художников.

---

30 В октябре 1979 года в Тбилиси состоялся Международный симпозиум по проблемам бессознательного, проведению которого предшествовала публикация трехтомника со статьями советских и зарубежных участников (см.: *Бессознательное*: природа, функции, методы исследования. В 3 т. Тбилиси: Мецниереба, 1978). Редакторы издания, предупреждая возможные обвинения, снабдили разнообразный и часто неортодоксальный материал комментариями, которые упорядочивали его понимание в рамках советского обществоведческого дискурса о «неосознанной психической деятельности». Тем не менее многие психологи и философы посчитали симпозиум и выход книги знáком смягчения официальной позиции в отношении «реакционной теории» психоанализа (см.: *Ротенберг В.* Триумф бессознательного. Сайт психофизиолога Вадима Ротенберга (URL: http://vsrotenberg.rjews.com/1m.html#.Y771h_7P2yI). Если говорить о статьях трехтомника, затрагивавших архетипическую природу искусства и литературы (В. Ивашева, Т. Флоренская, Л. Долидзе, Д. Гуревич и др.), то в них, на мой взгляд, не было чего-то принципиально нового, что ни обсуждалось бы в интеллектуально более рафинированной форме теми же московско-тартускими семиотиками или Аверинцевым. Однако, увиденные на фоне образцов мифопоэтического анализа 1970-х годов, эти статьи свидетельствуют о востребованности психологами и преподавателями высшей школы культурологического подхода, разновидностью которого стал анализ «глубинных структур».

31 *Аверинцев С.С.* Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М.: Искусство, 1972. Вып. 3. С. 145.

32 В позднесоветской филологии вне Московско-тартуского круга понятие «архетип» (культурный, литературный, или в словоупотреблении А.М. Панченко и И.П. Смирнова — «метафорический») обычно фигурировало как синоним «топоса», «ядерного образа», расположенного «у мифологических истоков искусства» (*Панченко А.М., Смирнов И.П.* Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 26. Л.: Наука, 1971. С. 35; см. также: *Смирнов И.П.* Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 186–203). И хотя термины «архетип» и «мифопоэтика» в «долгие 1970-е» еще не вошли в общеупотребимый литературоведческий лексикон, эксцессом их использование в академических работах не было. Это подтверждают попытки адаптировать идею сюжета-архетипа к языку и категориям конвенциональной теории литературы (см.: *Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М.* Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения. Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический институт, 1978. Вып. 5). См. также об истории понятия «архетип» в русской историко-филологической мысли XIX века.: *Топорков А.Л.* Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии. М.: РГГУ, 2001. С. 348–368.

Исследовательская программа Московско-тартуской семиотической школы и развивавшиеся в ее рамках разыскания в области мифологии и мифа, по утверждению исследователей[33], также находились в резонансе с позднесоветским «реставраторским» пафосом и интересом к культурной памяти. М. Вальдштейн отмечает характерную для Московско-тартуской школы «привилегированность прошлого» в качестве объекта изучения и приверженность советских семиотиков жанру аналитических реконструкций, дававшему возможность «вспомнить забытое с помощью “медленного чтения”, структурного анализа, статистических расчетов и косвенных доказательств»[34].

> Понимая культуру как «коллективную память» о вещах, сопротивляющуюся времени, Лотман и его коллеги определяли объект своего исследования как нечто более значительное и глубокое, чем любые его современные интерпретации и апроприации. Даже некоторые из их критиков были захвачены «ощущением многомерности, глубины и плотности культуры — [идеей], что архаические и классические структуры просачиваются сквозь современные города, языки и т.п. — видением, которое вдохновляло исследования Тартуской школы»[35].

В трудах Вяч. Вс. Иванова и особенно В.Н. Топорова, где интерес к мифу был переведен в ранг высокоспециализированной академической рефлексии, тоже было различимо стремление к поиску «неизменности» и «скрытых истин»[36] — исходных мифо-фольклорных структур, матриц, форматирующих творческое воображение художника и создаваемые им тексты. Установление исследователями мифопоэтического происхождения современных культурных артефактов и практик, сопровождавшееся стремлением занять метапозицию в отношении изучаемого материала, порождало в их работах эффект дискурсивного упорядочивания[37], который для части гуманитарного сообщества имел особое обаяние. Подобный эффект в сочетании с «деидеологизирующей декларацией», лежавшей «в пресуппозиции» многих работ Московско-тартуской школы[38], и консервативными культурными настроениями, пронизывавшими прогрессивный научный проект семиотики[39], с моей точки зрения, сказались на характере постсоветского осмысления мифопоэтики литературного традиционализма второй половины XX века.

---

33 См.: *Waldstein M.* The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics. Saarbrüchen: VDM Verlag, 2008; *Калинин И.* Указ. соч.

34 *Waldstein M.* Op. cit. P. 62.

35 Ibid. P. 64. Под критиками Московско-тартуской школы в данном случае имеются в виду Б.В. Дубин и Л.Д. Гудков, чьи высказывания приводит Вальдштейн.

36 Ibid. P. 118.

37 Ibid. P. 111–120. Ср. с определением А.М. Пятигорским работ Топорова как «культурно-телеологических»: *Пятигорский А.М.* Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов // Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 154. О «кардинально-упорядочивающих решениях» структурализма см. также: *Гаспаров Б.М.* Почему я перестал быть структуралистом? // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998. С. 95; *Гаспаров Б.М.* Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Московско-тартуская семиотическая школа. М., 1998. С. 64–66.

38 *Живов В.М.* Московско-тартуская семиотика: ее достижения и ее ограничения // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 19.

39 *Вальдштейн М.* О «либеральном мейнстриме» и культурном консерватизме // Ab Imperio. 2013. № 1. С. 144–151.

1.2. От деревенской прозы к традиционализму: через мифопоэтику и архетипы

Судя по всему, на рубеже 1990-х — 2000-х годов филологи, в поле зрения которых оказался «глубинный» уровень деревенской прозы[40], были воодушевлены перспективами ее идеологически неангажированного прочтения[41], свободного как от недавних конвенций советского литературоведения, так и от пристрастных групповых оценок национально-патриотической и либерально-

40 На мой взгляд, у многочисленных постсоветских работ о традиционализме, авторы которых оперируют терминами «архетип», «мифопоэтика», «мифопоэтический», «фольклорно-мифологический», чаще всего нет единой и устойчивой теоретико-методологической платформы и объединяет их по большей части интерес исследователей к «топике», фольклорным моделям, иногда — к «культурному бессознательному». Приведенный здесь в достаточной степени произвольный и широкий по временно́му охвату ряд работ может продемонстрировать читателю разные версии мифопоэтического/архетипического анализа: *Большакова А.Ю.* Деревня как архетип: От Пушкина до Солженицына. М.: Комитет по телекоммуникациям и СМИ правительства Москвы, 1998; *Она же.* Нация и менталитет: Феномен деревенской прозы XX века. М.: Комитет по телекоммуникациям и СМИ правительства Москвы, 2000; *Она же.* Память литературы и архетипы в прозе В. Распутина // Валентин Распутин. Правда памяти: материалы Всерос. конф. Иркутск: Издательство ИГУ, 2018; *Она же.* Генетический код культуры: литературные архетипы и циклы русского средневековья // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2019. Т. 2. 48–71; *Букаты Е.М.* Поэтика художественного пространства в прозе В.П. Астафьева («Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты»). Автореф. дис. канд. филол. наук. Томск, 2002; *Васильев В.К.* Литературный текст в свете архетипической проблематики // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. С. 207–238; *Ковтун Н.В.* Социокультурный миф в современной прозе. Творчество В. Личутина. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2002; *Она же.* Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск: Издательство СО РАН, 2009; *Она же.* Старуха, ангел, богатырка: генекратический миф современной традиционалистской прозы // Литературная учеба. 2010. № 4. С. 80–93; *Она же.* Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Красноярск: Издательство Сибирского федерального университета, 2013; *Она же.* Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI веков // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 77–87; *Она же.* Историоризация мифа: от «благословенной» Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник ОмГПУ. 2017. № 4. С. 81—87; *Королева С.Ю.* Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970-х — 90-х годов. Автореф. дис. канд. филол. наук. Пермь, 2006; *Она же.* Мифопоэтический подтекст рассказа «В непогоду» В. Распутина // Филологические заметки. 2015. Т. 13. Ч. 2. С. 207–219; *Вальянов Н.А.* Художественный мир М. Тарковского: пространство, время, герой. Дис. на соиск. уч. степени к.ф.н. Красноярск, 2017; *Московкина Е.А.* «Русский человек на rendez-vous»: конфликт мужского и женского в рассказах В.М. Шукшина // Филология и человек. 2017. № 3. С. 41–53; *Куляпин А.И.* Соглядатаи Шукшина // Алтайский фронтир В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2019. С. 83–91. Аналитические стратегии исследователей «мифопоэтического» нередко складываются и существуют в ориентации на относительно общий ряд имен (Фрейд, Юнг, Элиаде, Лотман, Топоров, Мелетинский и др.), но по большей части — без последовательно прописанной теоретической рамки, которую заменяет перечисление имен и идей.

41 В 1970-е и 1980-е годы критика предпочитала говорить о «традиционной прозе» или о «традиционной школе», включавшей не только деревенщиков, но и В. Быкова, В. Лихоносова, А. Битова и др. (см., например: *Селезнев Ю.И.* Вечное движение.

прогрессистской критики. Подобное воодушевление поддерживалось рядом факторов и обстоятельств: возможностью опереться на идеи и методики, разработанные такими авторитетными фигурами, как Топоров или Мелетинский[42], знакомством с интерпретациями неопочвенничества англо-американскими славистами, освоением концепций К.Г. Юнга, М. Элиаде и др. Сам объект — мифопоэтические/архетипические структуры — казалось бы, тоже увеличивал шансы на создание нового научного языка описания традиционализма, поскольку по умолчанию признавался материалом более «объективным», содержавшим, в отличие от социально-злободневного публицистического плана деревенской прозы, «эссенцию» национальной культуры[43].

Подробнее в этом разделе я остановлюсь на характеристике работ двух исследовательниц, с конца 1990-х годов прочитывавших деревенскую прозу в архетипическом/мифопоэтическом ключе и со временем приобретших репутацию ведущих специалистов в области изучения традиционалистской литературы второй половины XX века — это А.Ю. Большакова и Н.В. Ковтун.

М.: Современник, 1976. С. 20). Термин «традиционализм» в отношении деревенской прозы А.И. Солженицына и еще ряда авторов получил более широкое хождение уже в постсоветский период (см.: *Цветова Н.С.* Русская традиционная проза второй половины XX века как историко-литературный феномен // Вестник ВГУ. Серия: Филология, журналистика. 2018. № 2. С. 66–67; *Соколова Л.В.* Проза писателей-традиционалистов второй половины XX века в контексте русской и западноевропейской критики // Человек, культура, образование. 2011. № 2. С. 71–90; *Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика). Примечательно, что перечисленные исследовательницы избирают общую стратегию легитимации современного традиционализма путем его противопоставления постмодернизму и эпохе 1990-х (*Соколова Л.В.* Указ. соч. С. 83; см. также: *Ковтун Н.В.* Социокультурный миф в современной прозе. С. 17), ознаменовавшей апогей превратного истолкования деревенской прозы и удаления от воплощенных ею «духовно-нравственных констант “русской души”» (см.: *Соколова Л.В.* Указ. соч. С. 80–82; *Цветова Н.С.* Указ. соч. С. 69–71). Установка «традиционализм — это контр-постмодернизм», на мой взгляд, оказала влияние как на отбор аналитических категорий, усиливающих антагонизм двух парадигм, так и на ракурс рассмотрения последних.

42 Признание Московско-тартуской школы в конце 1980-х — 1990-е годы крупнейшим достижением отечественной гуманитарной мысли способствовало более широкому распространению в академической среде принципов мифопоэтического анализа, практиковавшегося представителями школы и учеными, которые находились с ней в отношениях разной степени близости (Мелетинским и др.). Сказалось это прежде всего в количественном росте академической продукции (кандидатских и докторских диссертаций, статей, монографий), чьи авторы погрузились в истолкование мифопоэтики литературного текста. И хотя в 1990-е годы периодически звучали вопросы «позитивистски»-ориентированной филологии по поводу научной основательности мифопоэтических штудий и возможностей верификации их результатов, сколько-нибудь развернутой и системной критической рецепции мифопоэтического подхода тогда не случилось. Здесь упомянем лишь один относительно ранний (1996) эпизод его академической легитимации — заочную полемику между защищавшей докторскую диссертацию по мифопоэтике Блока И.С. Приходько и ее оппонентом М.Л. Гаспаровым, указавшим на слабые, с его точки зрения, места исследовательского «панмифологизма» (см.: О мифе и мифопоэтике // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. 1997. Вып. 8. С. 6–17). Необходимо упомянуть и опыт критики мифопоэтических изысканий Московско-тартуской школы в начале 1980-х: Журнал «Метродор» и нонконформистская критика структуралистского литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 80–82, 101–102, 106–110.

43 См.: *Ковтун Н.В.* Социокультурный миф в современной прозе. Творчество В. Личутина. С. 46.

Их исследования кажутся весьма репрезентативными для понимания того, как в новых условиях, по мере утверждения Московско-тартуской школы и некоторых концепций позднесоветской культурологии в статусе классики (и сопровождавшей этот процесс рутинизации сделанных открытий), трансформировались их идеи и аналитические приемы, какие задачи ставили или, напротив, не ставили перед собой сторонники изучения культурных универсалий и, наконец, каким был результат применения модифицированных теоретико-методологических конфигураций.

Одну из первых работ, предлагавших новую теоретическую линзу для взгляда на деревенскую прозу, А.Ю. Большакова начинала с констатации неблагоприятного симптома — спада читательского интереса к объекту своего исследования. По ее мнению, потенциальному читателю следовало поступать противоположным образом: именно сейчас, в пору «распада русского народа как самобытной общности»[44], нужно обращаться к творчеству авторов, чьи произведения запечатлели национальный тип мышления[45], укорененный в глубинных слоях культуры и коллективной психики:

> Сейчас особенно непростительной роскошью оборачивается небрежение к тем «вышедшим из моды» явлениям русской культуры, которые, может быть, по-настоящему еще не познаны, а выдали лишь поверхностный слой. <…> К таким явлениям … следует отнести архетипические формы национального самосознания, уходящие в глубины коллективного бессознательного — в частности и в особенности, историко-литературный и архетипический образ русской деревни[46].

Рассуждая о «ментальных пластах», связанных с крестьянской культурой и сохраненных деревенской прозой, Большакова прибегала к риторике воссоединения с глубинно «своим», но «подавленным». В течение советского периода (особенно в сталинское время), утверждала исследовательница, крестьянская ментальность «подавлялась», «вытеснялась», «запрещалась»[47], но «в России XX–XXI столетий, получившей “в наследство” ситуацию распада веками канонизированных форм общенационального самосознания»[48], она должна быть безусловно реабилитирована, ибо только так можно воссоединиться со своей «родовой природой»[49], вернуться к «естественному ментальному состоянию»[50], и только там — на архетипической глубине — найдется опора для восстановления коллективной идентичности.

В более ранней работе необходимость изучения национального менталитета через архетипы Большакова обосновывала ссылками на школу «Анналов», в частности, на инициировавших в свое время исследование ментальностей М. Блока и Л. Февра[51]. Из работ Февра она, опираясь на суждения А.Я. Гуре-

---

44 *Большакова А.Ю.* Нация и менталитет: Феномен деревенской прозы XX века. М.: Комитет по телекоммуникациям и СМИ правительства Москвы, 2000. С. 8.

45 См.: Там же. С. 3.

46 Там же. С. 8.

47 Там же. С. 4.

48 Там же. С. 127.

49 Там же. С. 8.

50 *Большакова А.Ю.* Феномен русского менталитета: основные направления и методы исследования // Мировосприятие и миросознание русского общества. Вып. 3. Российская ментальность: методы и проблемы изучения. М.: ИРИ РАН, 1999. С. 105.

51 Там же. С. 96.

вича[52], извлекала оппозицию идеологии (рационально устроенной системы мысли и ценностей) и ментальности («коллективного неосознанного») и, проецируя ее на (пост)советскую историю, укреплялась в мысли о разрушительном по отношению к национальной ментальности воздействии идеологии. Между тем при ближайшем рассмотрении очевидно, что понятийный и риторический аппарат исследования Большаковой организован не столько идеями Февра, сколько консервативными (в том числе позднесоветскими) идиомами и метафорикой (отсюда замечания об «Иванах, не помнящих родства», предостережения об опасности «исчезновения памяти о своем историческом прошлом»[53], критические реплики в адрес «психологии национального самоотторжения»[54]). Была ли отрефлексирована и историзована исследовательницей гетерогенность предлагаемой теоретической и историко-литературной рамки, вопрос открытый, однако примечательно, что в работах Большаковой рубежа 1990-х — 2000-х практически не было ссылок на авторитетные фигуры национально-консервативного лагеря, вроде М. Лобанова или В. Кожинова. Напротив, в них обильно цитировались работы западных славистов о деревенщиках, что по тем временам было ново и свидетельствовало об ориентации на иные, отличавшиеся от стандартов советского литературоведения, понятийный аппарат и аналитический инструментарий, и вроде бы поддерживало типологизирующий ракурс восприятия неопочвенничества, восходящий к универсалистским интенциям критики рубежа 1970-х — 1980-х и монографии К. Партэ *Russian Village Prose: The Radiant Past* (1992). И все же инновативная (для отечественных исследований деревенской прозы) — на уровне авторитетных имен и обсуждаемых концептов — работа Большаковой базировалась на консервативной объяснительной модели, чей консервативный генезис автором прояснен не был. Разумеется, идеологический генезис модели сам по себе не является поводом для сомнений в ее эвристичности. Речь идет, скорее, об исследовательской авторефлексивности, стремлении этот генезис устанавливать, учитывая «слепые пятна» и продумывая эпистемологически сильные и слабые стороны своей оптики. И тут надо заметить, что эссенциализация «ментальности» и «архетипа», которой отмечены работы Большаковой, как и многих отечественных гуманитариев, концептуализировавших «архетип» в 1990-е — 2000-е, будто бы блокировала процедуры историзации собственного научного языка и его элементов: преобладала уже описанная выше логика, согласно которой «архетипическое» (и, добавим, язык его описания) есть «глубинное», «глубинное» есть «органичное», в своей органичности свободное от социо-идеологических «искажений», вневременно́е, не нуждающееся в историзации.

Впрочем, одно из значимых для поздне- и постсоветской консервативной мысли имен Большакова называет, причем не раз[55] — это Ксения Касьянова

---

52 См.: *Гуревич А.Я.* Исторический синтез и Школа «Анналов». М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014. С. 21–22.

53 *Большакова А.Ю.* Нация и менталитет. С. 4, 5.

54 Там же. С. 2.

55 Сначала Большакова ссылается на книгу Касьяновой «О русском национальном характере» как на пример новой оптики (см.: *Большакова А.Ю.* Феномен русского менталитета. С. 125), развивающей традиции русского зарубежья и близкой западной русистике. Впоследствии она упоминает Касьянову среди тех, кто внес историософский и литературно-философский вклад в количественно скудные исследования

(псевдоним социолога В.Ф. Чесноковой), автор написанной в конце 1970-х — начале 1980-х и опубликованной в 1994 году книги «О русском национальном характере». Касьянова одной из первых в советских социальных науках попыталась последовательно концептуализировать понятие «архетип» для обсуждения проблематики «национального характера», национальной идентичности, этнопсихологии. В своей работе она дистанцировалась от Юнга[56] и соединяла структурно-функционалистские принципы Т. Парсонса с широким спектром почвеннических идей и антиинтеллигентским критицизмом «Вех». Концептуально-ориентирующим стало для нее понятие «социальный архетип»[57], под которым она понимала устойчивый способ эмоционального реагирования и действий, вызванных определенными идеями и ситуациями[58], передаваемый по наследству и существующий в сознании на невербальном уровне как «остаток» общинной этнической культуры[59]. С точки зрения Касьяновой, в XIX веке отечественным интеллектуалам не удалось провести необходимую для собирания разрозненных групп в нацию «операционализацию» «бессознательных ценностных структур»[60], иначе говоря, перевести эти структуры в «новые нормативные и ценностные системы»[61]. Как следствие, структурирующие этнический характер архетипы и «невербальные системы» по-прежнему остаются не согласованными с поддерживаемыми государством «вербальными системами», притязающими на регуляцию социального поведения, но обнаруживающими раз за разом свою несостоятельность[62]. По Касьяновой, «государство заимствованной формы»[63] погружает общество в аномию, насаждая свои правила и нормы, не соприкасающиеся с областью этнокультурно «глубинного», народ же, угнетаемый чуждыми ему языком, формами и законами, внутренне отчужден от государства и продолжает следовать своим архетипам, так и не сведенным в «комплекс вербально сформулированных идей»[64].

национальной идентичности — наряду с В. Кожиновым, С. Хоружим, Е. Троицким (см.: *Большакова А.Ю.* Скитальцы русской истории (о прозе Владимира Личутина). СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 5). В относительно недавней статье она вновь апеллирует к идеям Касьяновой, вписывая их в интеллектуальный ландшафт 1990-х (см.: *Большакова А.Ю.* Память литературы и архетипы в прозе В. Распутина // Валентин Распутин. Правда памяти: материалы Всерос. конф. Иркутск: издательство ИГУ, 2018. С. 9–10, 15).

56 См.: *Касьянова К.* О русском национальном характере. М.: Институт национальной модели экономики, 1994. С. 32.

57 Там же.

58 Там же. С. 32.

59 Там же. С. 77.

60 Там же. С. 21.

61 См.: Там же. С. 77, 86.

62 Там же. С. 76.

63 Там же. С. 77.

64 Там же. Позднее в посвященном В. Найшулю стихотворении (1993) Чеснокова вывела поэтическую формулу разобщенности «архетипического» и «государственного» и одновременно эксплицировала устройство собственной историософской оптики, конституированной переживанием отчуждения «народа» от власти/государства: «Вне современных скрипов, хрипов, / Вне джипов, слипов, всхлипов, криков, / Пыли дорог не вороша, / Гуляет русская душа / В лаптях старинных архетипов / И в старомодном шушуне / От государства в стороне…» (цит. по: *Альмов С.* Предисловие. Социологическая жизнь Валентины Чесноковой. С. 67–68).

Упрощая аргументацию Касьяновой, можно сказать, что в ретроспективе ее умозаключения оказываются, среди прочего, вариантом теоретического обоснования представлений о русской истории (и советском проекте в частности) как о длящемся конфликте заимствованных и органичных социальных и культурных форм. Та же Большакова, судя по всему, в концепции Касьяновой находит как раз подтверждение правомерности собственного взгляда на феномен деревенской прозы, порожденный столкновением «идеологического канона» и «стихийно развивающихся, "неучтенных" форм саморазвития русской жизни»[65].

В условиях политико-экономических реформ 1990-х эмоционально нагруженная исследовательская установка, исходя из которой Касьянова писала свою книгу на излете брежневского периода — русская культура искажена «ложной системой ценностей», утверждаемой «чуждым государством»[66], — была актуализирована вновь, более того, регистр, в который Касьянова перевела обсуждение архетипа, побудил интеллектуалов, не согласных с характером и ходом социо-экономических и культурных перемен, к разработке альтернативных теорий общественного реформирования[67]. По мнению тех, кто считал себя ее учеником и единомышленником (В.А. Найшуль, С.Ю. Глазьев и др.), либеральные преобразования 1990-х, включавшие трансфер западных рыночных и политических институтов, проигнорировали этнокультурные социальные архетипы. В качестве альтернативы в 2000-е годы тот же Найшуль стал продумывать собственные систему понятий и программу развития, обосновывавшие возвращение к исторически и культурно аутентичным институтам (в его терминологии — «инвариантным ядерным институтам»[68]), к содержащим в себе мощные адаптационные механизмы[69] архетипам — эмоциональным и поведенческим паттернам, которые позволили бы людям не прос-

---

65 *Большакова А.Ю.* Феномен русского менталитета. С. 99.

66 *Алымов С.* Предисловие. Социологическая жизнь Валентины Чесноковой. С. 50.

67 См.: Там же. С. 64, 75.

68 Идея влияния архетипов на возникновение и функционирование институтов, а институтов — на архетипы находилась в центре внимания возглавляемого Найшулем Института национальной модели экономики (ИНМЭ). Важная для реформаторских начинаний второй половины 1980-х — начала 1990-х годов фигура, Найшуль разделял некоторые идеи Чесноковой, что со временем привело его к критической оценке собственных инициатив в области «административного рынка» и ваучерной приватизации (*Виталий Найшуль*: «Третий Рим — единственная концепция, придающая целостность российском государству и обществу» // Информационно-аналитический портал «Полит.ру»). Подготовленный в сотрудничестве с филологами Г. Хазагеровым, С. Хазагеровой и др. «Букварь городской Руси», видимо, был наиболее последовательной, хотя и не бесспорной в научном плане попыткой, опираясь на представления о креативной роли архетипов, устранить разрыв между «матричными» коллективными представлениями и современными политическими и экономическими институтами. Авторы «Букваря», работая с «символическими словами» — «царь», «земля», «суд», «Русь», «церковь» и др., — надеялись дать импульс политико-экономической самоорганизации общества и формированию не калькированного, а аутентичного русского общественно-политического языка (*Букварь городской Руси*. Семантический каркас русского общественно-политического языка // Информационно-аналитический портал «Полит.ру»).

69 См. суждения Г. Хазагерова об архетипах как о важнейшем для общества адаптационном ресурсе: Круглый стол «Экономика — язык — культура» // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 47.

то более комфортно проживать перемены, но и по собственной инициативе участвовать в преобразовательской деятельности. Возникновение инициатив, подобных той, что осуществляли Найшуль и его команда (отчасти в развитие идей Касьяновой), на мой взгляд, ознаменовали пик позитивной социальной мифологии архетипов, культурных констант, ценностных матриц, реактивация которых, как представлялось в конце 1990-х — 2000-е годы, могла не просто придать новый импульс процессам изменений, но развернуть их в нужном направлении[70].

Если же возвращаться к исследованиям литературы, то здесь специфичный для 1990-х — 2000-х и нередко инструментальный интерес к регулятивному и адаптивному потенциалу архетипа превратился в интерес к его нормозадающим функциям (вразрез с представлениями о ценностной нейтральности архетипа) и его способности этически ориентировать субъекта[71]:

> …«возвращение к архетипам» в переломные кризисные эпохи, чреватые утратой целостности, ломкой основных мировоззренческих универсалий, трудно переоценить. В противовес расхожим постулатам о «конце вещей», «конце истории», взамен разрушительства и вседозволенности, «архетип» выступает как норма и закон. Человечности, прежде всего…[72]

Архетип рассматривался как «генетический» код национальной культуры[73], который определяет доминанты литературного развития — позволяет минимизировать разнообразие возникающих и существующих эстетических моделей, проверяя их на соответствие «образцу», отбраковывая «неаутентичное», отграничивая явления магистрального характера от явлений периферийных и случайных[74]. Лучше всего это проявилось в оценках постмодернизма, критикуемого, во-первых, за притязания стать новой нормой и заместить собой

---

70 Если судить по количеству работ об архетипах, написанных гуманитариями в 1990-е — 2000-е годы, внимание к ним, действительно, было массовым и во многом инспирированным убеждением в эффективности архетипов для решения разного рода задач — от вовлечения граждан в процессы политико-экономического строительства до противостояния западному влиянию или выяснения «закономерностей формирования коллективного бессознательного этноса» (*Коваленко С.В., Ермолаева Л.К.* Архетипы национального характера: их место и роль в самоорганизации русского этноса. Иваново: Ивановский государственный энергетический университет им. В.И. Ленина, 2008. С. 370; обзор научной литературы по проблеме архетипов см. также: *Большакова А.Ю.* От сущности к имени. Теории архетипа. Ч. I, Рождение теории. Теории архетипа. Ч. II, Архетип — миф — концепт (рубеж XX–XXI веков). Ч. III. Ульяновск: УлГТУ, 2010–2011).

71 В работах, теоретизировавших «архетип», Большакова стремилась разгрузить это понятие, как и понятие «культурное бессознательное», от ассоциаций с психологическими построениями юнгианского толка и связать исследование литературных архетипов с давним трендом, ориентированным на изучение организующих и иерархизирующих культуру кодов и метаязыков. Отсюда сближение ею архетипа и «культурного бессознательного» с лотмановской «семиосферой», идеями «концептосферы» Д.С. Лихачева и Ю.С. Степанова, «концептуальным пространством» Ю.Е. Прохорова (см.: *Большакова А.Ю.* Теория архетипа и концептология // Культурологический журнал. [Электр. период. рецензир. науч. издание]. 2012. № 1 (7). С. 1–11).

72 *Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Материалы Международной заочной научной конференции. Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2010. С. 8.

73 *Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы. С. 11.

74 См.: *Большакова А.Ю.* Нация и менталитет. С. 14, 25.

в ситуации социальной турбулентности классические образцы[75], во-вторых, за оторванность от архетипической стихии, обрекавшей его на интеллектуальные игры вместо завещанного традицией осмысления «общенародного опыта». По контрасту значительность литературы традиционализма — художественная и философская — объяснялась ее способностью (иногда связываемой с крестьянским габитусом писателей[76]) открывать «путь архетипическому в современную художественную культуру»[77]. А поскольку архетип прочно отождествлялся с национальной традицией, умение художника воспроизводить «архетипический канон» расценивалось исследователями, видимо, все-таки не безразличными к идеям Юнга[78], как маркер эстетической и духовной подлинности писательского высказывания:

> Обращение к архетипу «очищает», «возвышает» художественный мир произведения, даже если используются «антиформы», поскольку читатель невольно сверяет свое восприятие с архетипическим каноном, уже сложившимся до появления данного произведения...[79]

Целям демаркации литературного процесса и иерархизации его участников отвечало и использование понятия «мифопоэтика»[80], которое, помимо узуальных определений — «оперирующий мифологическими категориями язык литературы»[81] или «приемы анализа мифологизма», контекстуально стало связываться с определенными ценностными установками. «Мифопоэтический пласт, — рассуждала в связи с этим Н.В. Ковтун, — особенно популярен в литературах, ориентированных на *корневые национальные ценности*, ибо “препятствует ассимиляционному давлению, возвращает к истокам”»[82]. Соответственно «отказ от мифопоэтики», наблюдаемый в современной прозе, мог

---

75 Там же. С. 14.

76 Ср., например, реплику о габитусе деревенщиков как условии тесного контакта с областью «архетипического» и фольклорно-мифологического: «То, что многие писатели воспитаны на русской народной поэзии, древних преданиях и легендах, наложило отпечаток на их сознание, во многом обусловило его ретроспективный характер, позволило воскресить в настоящем архаические языковые формы» (*Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза. С. 13).

77 *Ковтун Н.В.* Социокультурный миф в современной прозе. Творчество В. Личутина. С. 7.

78 По мысли Юнга, реанимировавшего для своих целей романтический образ художника-визионера, «тот, кто говорит архетипами, глаголет как бы тысячей голосов..., он подымает изображаемое им из мира единократного и преходящего в сферу вечного; притом и свою личную судьбу он возвышает до всечеловеческой судьбы...» (цит. по: *Аверинцев С.С.* Архетип // Мифы народов мира. Энциклопедия [Электронное издание] / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 2008. С. 92).

79 *Большакова А.Ю.* От сущности к имени. Теории архетипа. Ч. I. С. 181 (см. также в этом издании: С. 40, 50).

80 На практике термин «архетип» как обозначение единицы культурного бессознательного, без прямых отсылок к Юнгу, часто используется при анализе мифопоэтических структур в литературе, но Большакова разграничивает продвигаемое ею архетипическое (регулируемое категориями и конвенциями классического литературоведения) прочтение художественного текста и прочтение мифопоэтическое, с ее точки зрения, «подменяющ[ее] собственно литературоведческий анализ поиском архаических элементов и основ» (*Большакова А.Ю.* Архетип, миф и память литературы. С. 7; см. также: *Большакова А.Ю.* Рождение теории. Теории архетипа. Ч. II. С. 74, 157–158).

81 *Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза. С. 9.

82 Там же.

свидетельствовать об эстетическом и/или моральном изъяне. При сопоставлении «Зоны затопления» (2015) Р. Сенчина и «Прощания с Матерой» (1976) В. Распутина в одной из статей исследовательница заявляет, что,

> *…отказавшись от мифопоэтики*, писатель (Сенчин. — *А. Р.*) уходит в сторону публицистичности, социальности, вплоть до элементов натурализма… <…> Р. Сенчин, наполняя прозу «скверными подробностями жизни людей, выброшенных на обочину», пытается таким образом «прокричаться сквозь равнодушие и усталость современного искусства, в котором уже ни ужасами не удивишь, ни слезами не проймешь»… Стоит заметить, однако, что инфантильность выведенных автором героев, *внутренняя установка пишущего на ущербность мира как такового выдает скрытые комплексы и самого Р. Сенчина, лишенного чувства внутренней свободы, захваченного страхом «насекомости» собственной судьбы…*[83]

В этом типе исследований герменевтика мифопоэтических структур становится едва ли не главным инструментом конструирования традиционализма: именно в процессе мало чем ограниченного (кроме исследовательской интуиции и эрудиции) истолкования мифопоэтических мотивов/образов определяются границы, объем, эстетическая и идеологическая природа явления. Формула мифопоэтического анализа, судя по всему, складывалась в ориентации на образцы из работ Топорова, Иванова, в которых современное произведение представало трансформацией архаического прототекста: сначала нужно было найти «след» древнего образа, мотива, сюжета, затем, сделав отсылку к мифологическому первоисточнику, выявить его структуро- и смыслопорождающее воздействие на изучаемый текст[84].

Самое интригующее в этих процедурах для внешнего наблюдателя — то, как усилиями исследователя, обычно придерживающегося общей семиотической установки на осмысление «грамматики» текста[85], актуальное художественное высказывание превращается в реплику высказывания древнего. Наиболее действенными способами связать традиционалистские «вариант» и «инвариант», как правило, выступают гиперсемиотизация и аналогии. Они придают анализируемым произведениям такую степень дискурсивной связности, которая делает их эмблематичными репрезентациями традиционалистской идеологии, хотя параметры последней описываются не столько исторически (через реконструкцию исторических микроконтекстов или детальной трансформации устойчивых смысловых схем), сколько культурологически — как комплекс архаических культурных форм (сюжетов, мотивов, метафор), структурирующих более поздние типы художественного и идеологического сознания.

Так, например, Ковтун предлагает видеть в литературном традиционализме второй половины XX века реплику «мифа патриархальной Руси»[86],

---

83 *Ковтун Н.В.* Историоризация мифа: от «благословенной» Матеры к Пылево… С. 83, 86.

84 См., например: *Ковтун Н.В.* «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г. Распутина // Серия «Универсалии культуры». Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики / Отв. ред. Н.В. Ковтун, Е.Е. Анисимова. Красноярск: СФУ, 2012. С. 65.

85 О двух стратегиях московско-тартуских семиотиков, ориентированных на описание «грамматики» и «риторики» текста, см.: *Калинин И.А.* Указ. соч. С. 31–34.

86 *Ковтун Н.В.* Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI веков. С. 77.

сформированного русским средневековьем и культурой старообрядчества вокруг «восходящего к творчеству протопопа Аввакума» — и в этом смысле «архетипического» — «сюжета о соблазнении святой Руси прогрессом»[87]. Сам миф в качестве устойчивой порождающей модели характеризуется довольно общо, в основном, через перечень системообразующих идей (антизападничество, изоляционизм, антипрогрессизм и т.п.) и некоторых нарративов, связанных, например, с Беловодьем:

> ...в основании мифа — средневековый эстетический канон, опирающийся на христианскую идеологию в ее народном изводе, что объясняет синтез языческой и православной символики. Крестьянская культура, наделенная чертами идиллического как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена в прозе традиционалистов незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность. Стержнем гармоничного мироустройства зачастую становится вера в Бога, преемником которого на земле выступает отец, хозяин дома как малой церкви[88].

Порождаемые подобной установкой аналогии[89] между средневековым инвариантом традиционализма и его современным вариантом объясняют все — от особенностей сюжетостроения до публичной самопрезентации писателей: к примеру, трагическое мироощущение «апокалиптиков» (позднего В. Астафьева, В. Распутина после «Прощания с Матерой»), осознавших невозможность реанимации крестьянской культуры, но продолживших священную борьбу с прогрессом, исследовательница считает воплощением древней эмоциональной и аксиологической модели:

> Очевидность поражения только подчеркивает нравственную высоту поступка, что соответствует древнерусской традиции духовности. Символический ряд, сохраненный литературой, доказывает, что русичи ставили героизм выше победы, а самопожертвование — выше силы[90].

В более сложных случаях, связанных с анализом сюжетно-мотивной структуры текста, аналогии работают уже в сочетании с семантическими ассоциациями, помогая вскрывать мифопоэтическое происхождение тех или иных элементов

---

87 *Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза. С. 18.

88 *Ковтун Н.В.* Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI веков. С. 77.

89 Аналогией и интуитивно уловленными сходствами, на мой взгляд, продиктовано и причисление деревенщиков к неоевразийцам (см.: *Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза. С. 26). В литературном традиционализме второй половины XX века исследовательница находит «евразийскую линию» (А. Твардовский, Е. Дорош, Ф. Абрамов, Б. Можаев), которую объявляет продолжением классического евразийства с его критицизмом в отношении европейской модерности, «новым пониманием роли церкви, миссии государства.., отчетливо восточной (туранской) ориентацией» (Там же. С. 26, 27). Однако попыток ретроспективно смоделировать «неоевразийскую» платформу для протодеревенщиков и деревенщиков, переописав их ключевые идеи в терминологии Н. Трубецкого, П. Савицкого и др. (см.: Там же. С. 27–28), все же недостаточно, чтобы признать существование неопочвеннического неоевразийства. Вопросы вызывает и само использование дефиниции «неоевразийцы», поскольку в политологической литературе она давно закреплена за А.Г. Дугиным и его сторонниками.

90 *Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза. С. 24.

текста и интегрировать их в упомянутый традиционалистский сюжет-архетип («внутренний сюжет»), который, согласно исследовательской логике, не просто организовывал современное повествование, но заряжал его своей семантикой. Но если архетип (либо мифопоэтический образ) — «частный случай интертекста, который на определенном участке текста задает особую дополнительную кодировку»[91], то в рассматриваемых случаях эту дополнительную кодировку интерпретатор распространяет на смежные участки текста или даже на весь текст, трактуя иконические знаки как символы и вызывая эффект гиперсемиотизации. Например, истолковывая переписку солженицынского Ивана Денисовича с женой о перспективах постлагерной жизни (обсуждение нового доходного промысла, которым занимаются наиболее предприимчивые — раскрашивания «ковров» по трафарету), Ковтун, не ранжируя семиотический статус упоминаемых в тексте реалий и «эмпирических» деталей, наделяет их, как представляется, избыточными квазиисториософскими смыслами, чтобы при помощи аналогий и ассоциаций (раскрашенные ковры — лозунги-транспаранты — потемкинские деревни) достроить сюжет-архетип о гибели русского крестьянско-патриархального мира:

> На их (красилей — *А. Р.*) коврах, созданных из старых простыней, оживают образы «Тройки» и сказочного «Оленя» — символа восхода солнца, обновления бытия. Воспроизводятся знаковые образы без участия вдохновения, работы души — по трафаретам. Кукольный, ведомый властью народ не способен к духовному воскресению. Сами «ковры», призванные приукрасить нищету настоящего, функционально повторяют советские лозунги и транспаранты, драпирующие прорехи на тоге «совершенного» государства. В этом же ряду знаменитые «потемкинские деревни» Екатерины. Русская история, впавшая в «дурную бесконечность», меняет только фасад. Крестьяне, отставшие от земли и веры, легко пополняют шеренги пролетариев[92].

Комментируя процесс смыслопорождения в этом небольшом исследовательском пассаже, уместно вспомнить замечания А.К. Гаврилова, сделанные по поводу структурно-семиотических опытов анализа анаграмм, но отнесенные к методу в целом. Его сторонники, полагал Гаврилов, «ищут, а главное, непременно находят добавочный смысл»[93], игнорируя тот смысл, который в тексте был. Следствием становится перевес «концепционных» пояснений над «текстуальными»[94]. В рассматриваемом случае перед нами сходная интерпретационная практика, скорее всего перенятая вместе с основными структурно-семио-

---

91 *Зенкин С.Н.* Когда имеет место архетип? К методологии поиска архаических интертекстов в произведениях современной культуры // Архетипические образы в мировой культуре. СПб.: издательство «Государственный Эрмитаж», 1998. С. 3.

92 *Ковтун Н.В.* Современная традиционалистская проза. С. 76–77.

93 *Гаврилов А.К.* [Структурализм и анаграмма] // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 96.

94 Там же. С. 99. Работу все того же механизма гиперсемиотизации и соответственно установку на «концепционные» интерпретации можно наблюдать и в прочтении исследовательницей солженицынского «Матрениного двора». В данном случае программность рассказа, автор которого и так весьма внятно декларировал консервативную оценку советской современности, доведена до максимума: каждая более или менее значимая деталь проецируется на сюжет-архетип и получает символико-мифологическое и квазиисториософское значение как его элемент (см.: Там же. С. 84–101).

тическими установками, но еще более редукционистская в силу стремления исследовательницы обнаруживать в анализируемом произведении как можно более полный набор признаков, отсылающих к постулированному сюжету-архетипу и традиционалистской образно-мотивной матрице. Так, Тамара Ивановна, героиня повести Распутина «Дочь Ивана, мать Ивана», по утверждению Ковтун, во снах видит себя «в образе священной Пряхи-Богородицы»[95], хотя, если следовать тексту Распутина, героиня то ли во сне, то ли в видении наблюдает странную картину, которую тут же пытается рационализировать, — перед ней выброшенная кем-то и висящая на дереве прялка. Однако прялка на дереве и семантика «софийности»[96], атрибутированная главной героине, в итоге дают «священную Пряху-Богородицу» и упомянутый Гаспаровым исследовательский «панмифологизм»[97], основанный на непрестанном конструировании мифопоэтических следов в ущерб «текстуальным», катализируемым конкретными эпизодами смыслам.

В повести «Дочь Ивана, мать Ивана» обнаруженные исследовательницей и отнесенные ею к области мифопоэтического знаки должны доказывать привилегированность «средневекового кода» для прочтения распутинского текста, который в этом случае оказывается продолжением «"апостольской" традиции древнего письма», исполнением пророческого служения по образцу учителей старообрядчества[98], а «внутренний сюжет» повести — вариацией истории матери, «взошедшей на Голгофу.., оставля[ющей] в дар новым поколениям сына как воскресшего от сна-смерти змееборца...»[99] Но чтобы эксплицировать сюжет-архетип и показать «тотальность» его присутствия в тексте современном, интерпретатору нужно сначала совместить свою точку зрения с точкой зрения условного носителя средневекового традиционалистского сознания, а потом прогнать актуальный сюжет через этот фильтр. В отношении повести Распутина придерживаться последовательно «средневековой» логики сложно, потому что она диссонирует не только с проблематизируемыми писателем современными представлениями о границах насилия, праве и мести, но

95 *Ковтун Н.В.* Старуха, ангел, богатырка: генекратический миф современной традиционалистской прозы. С. 83.

96 Там же.

97 Интересно, что эффект исследовательского панмифологизма поддерживается в данном случае использованием любых дешифрующих распутинский текст кодов, без всякого разъяснения, как они соотносятся друг с другом. К примеру, библейский пророческий код может смениться квазипсихоаналитическим: «Третий Рим открывается андрогинам, прочие ему ни к чему. Наиболее заметно это сказалось в редукции мира детства... Дети в психоаналитической теории приравнены к фаллам, они "суть эротические мембраны, лакмусы и барометры Эроса" (цитируется Г. Гачев — *А.Р.*), там, где обесценивается мужская сила, изживается эротика, дети — условность» (Там же. С. 92).

98 Там же. С. 91.

99 Там же. С. 90.

100 Если из плоскости мифопоэтического анализа традиционализма переходить к анализу его ключевых понятий и дискурсов, то, возможно, стоит проверить гипотезу о влиянии на Распутина времен «Дочери Ивана, матери Ивана» идей почитаемого им И.А. Ильина, высказанных в работе «О сопротивлении злу силой» (1925). Даже при беглом взгляде обнаруживается близость писателя и философа в понимании «пресечения», «неправедного действия» (человекоубийства) как поступка при определенных обстоятельствах подлинно духовного. Впрочем, существование и характер этой предполагаемой связи нуждается в детальной проработке.

и с каноническим евангельским видением воздаяния и прощения[100]. Оба этих диссонанса исследовательница отмечает и комментирует, прибегая опять-таки к культурологическим объяснительным моделям и концептам (например, предпочтение пророком собственной воли божьей милости объясняется «эффектом монологического сознания»[101]). Однако подобные комментарии не снимают общие для этого типа мифопоэтического анализа вопросы, связанные с установлением субъекта высказывания[102]: точка зрения и метаязык исследователя, интернализованная и воспроизведенная им же оптика неперсонализованного средневекового Я, наконец, голос современного писателя, мыслящего якобы в категориях средневековой культуры, наслаиваются и отождествляются настолько, что дискурсивные «швы» между разными вариантами традиционалистского воображения растворяются, и становится возможным говорить о шествующем через эпохи трансисторическом традиционалистском субъекте.

По сути, в такого рода исследованиях мифопоэтики врожденный структурализму аисторизм[103] преобразовался в аналитическую оптику, где изучаемые объекты функционируют как генераторы традиционалистских смыслов, упорядочиваемых исследователем в связное идеесносное высказывание, а «поэтика приблизительности»[104], которую оппоненты некогда ставили в упрек структурно-семиотической типологии культур, проявляется в торжестве аналогий. Приверженность телеологизированным описаниям преемственности (но не исторически специфицированных форм традиционализма) сделала второстепенным вопрос об отличных от мифопоэтической традиции механизмах производства смыслов и исторической динамики. Отдавая предпочтение поиску семантических эквивалентностей, типологиям, универсалиям, мифопоэтическое прочтение деревенской прозы не просто конструировало ее литературную (а также культурную и идеологическую) преемственность по отношению к историческим отдаленным эпохам и культурной архаике, но само — эпистемологически и «технологически», на уровне аналитических схем и практик — становилось воплощенной преемственностью, терминологически усложненной версией традиционалистского языка и мышления, очередной трансформацией позднесоветских дискурсов, связанных с традицией и наследованием.

---

101 Там же. С. 91.

102 См. об этом: *Калинин И.* Указ. соч. С. 37. Это версия описанной Калининым на материале некоторых работ Б.А. Успенского «осцилляции» между позицией современника Петра и позицией семиотика (см.: Там же. С. 37–38), следствием чего обычно становятся трудности с распознаванием субъекта высказывания. Историософские семиотические построения, показывает Калинин, могли основываться на абсорбировании ученым «коллективного бессознательного (или иначе, “коллективного самосознания”) той культуры, которую он описывает» (Там же. С. 39), его тотализации и универсализации.

103 О принципиальном аисторизме структуралистского метода см.: *Гаспаров Б.М.* Почему я перестал быть структуралистом? // Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 95; *Он же.* Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. С. 65; *Гаврилов А.К.* [Структурализм и анаграмма]. С. 95.

104 *Гаврилов А.К.* [Структурализм и анаграмма]. С. 104.

Библиография / References

Аверинцев С.С. Аналитическая психология К.Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М.: Искусство, 1972. Вып. 3. С. 110–155.

(*Averintsev S.S.* Analiticheskaya psikhologiya K.G. Yunga i zakonomernosti tvorcheskoy fantazii // O sovremennoy burzhuaznoy estetike. Moscow, 1972. Vyp. 3. P. 110–155.)

Аверинцев С.С. Архетип // Мифы народов мира. Энциклопедия [Электронное издание] / Гл. ред. С.А. Токарев. М., 2008. С. 92–93.

(*Averintsev S.S.* Arkhetip // Mify narodov mira. Entsiklopediya [Elektronnoye izdaniye] / Ed. by S.A. Tokarev. Moscow, 2008. P. 92–93.)

Алымов С.С. Предисловие. Социологическая жизнь Валентины Чесноковой // *Чеснокова В.Ф.* (*Ксения Касьянова*). Возвращение во своя си. Воспоминания. Стихотворения. Эссе / Под ред. С.С. Алымова и Е.В. Косыревой. СПб.: Нестор-История, 2022. С. 5–86.

(*Alymov S.S.* Predisloviye. Sotsiologicheskaya zhizn' Valentiny Chesnokovoy // Chesnokova V.F. (Kseniya Kas?yanova) Vozvrashcheniye vo svoya si. Vospominaniya. Stikhotvoreniya. Esse / Ed. by S.S. Alymov, E.V. Kosyreva. Saint Petersburg, 2022. P. 5–86.)

Большакова А.Ю. Деревня как архетип: От Пушкина до Солженицына. М.: Комитет по телекоммуникациям и СМИ правительства Москвы, 1998.

(*Bol'shakova A.Yu.* Derevnya kak arkhetip: Ot Pushkina do Solzhenitsyna. Moscow, 1998.)

Большакова А.Ю. Феномен русского менталитета: основные направления и методы исследования // Мировосприятие и миросознание русского общества. Вып. 3. Российская ментальность: методы и проблемы изучения. Сб. статей / Отв. ред. А. А. Горский. М., 1999. С. 94–123.

(*Bol'shakova A.Yu.* Fenomen russkogo mentaliteta: osnovnyye napravleniya i metody issledovaniya // Mirovospriyatiye i mirosoznaniye russkogo obshchestva. Vyp. 3. Rossiyskaya mental'nost': metody i problemy izucheniya. Sb. statey / Ed. by A. A. Gorskiy. Moscow, 1999. P. 94–123.)

Большакова А.Ю. Нация и менталитет: Феномен деревенской прозы XX века. М.: Комитет по телекоммуникациям и СМИ правительства Москвы, 2000.

(*Bol'shakova A.Yu.* Natsiya i mentalitet: Fenomen derevenskoy prozy XX veka. Moscow, 2000.)

Большакова А.Ю. Скитальцы русской истории (о прозе Владимира Личутина). СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.

(*Bol'shakova A.Yu.* Skital'tsy russkoy istorii (o proze Vladimira Lichutina). Saint Petersburg.: Fakul'tet filologii i iskusstv SPBGU, 2009.)

Большакова А.Ю. Архетип, миф и память литературы // Архетипы, мифологемы, символы в художественной картине мира писателя. Мат-лы Международной заочной науч. конференции / Под ред. Г. Исаева. Астрахань: ИД «Астраханский университет», 2010. С. 7–13.

(*Bol'shakova A.Yu.* Arkhetip, mif i pamyat' literatury // Arkhetipy, mifologemy, simvoly v khudozhestvennoy kartine mira pisatelya. Mat-ly Mezhdunarodnoy zaochnoy nauch. konferentsii / Ed. by G. Isayev. Astrakhan, 2010. P. 7–13.)

Большакова А.Ю. От сущности к имени. Теории архетипа. Ч. I. Ульяновск: УлГТУ, 2010.

(*Bol'shakova A.Yu.* Ot sushchnosti k imeni. Teorii arkhetipa. CH. I. Ulyanovsk, 2010.)

Большакова А.Ю. Рождение теории. Теории архетипа. Ч. II. Ульяновск: УлГТУ, 2010.

(*Bol'shakova A.Yu.* Rozhdeniye teorii. Teorii arkhetipa. CH. II. Ulyanovsk, 2010.)

Большакова А.Ю. Архетип — миф — концепт (рубеж XX — XXI веков). Ч. III. Ульяновск: УлГТУ, 2011.

(*Bol'shakova A.Yu.* Arkhetip — mif — kontsept (rubezh XX — XXI vekov). CH. III. Ulyanovsk, 2011.)

Большакова А.Ю. Теория архетипа и концептология // Культурологический журнал. [Электр. период. рецензир. науч. издание]. 2012. № 1 (7). С. 1–11. (http://cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9 (дата обращения: 15.04.2025)

(*Bol'shakova A.Yu.* Teoriya arkhetipa i kontseptologiya // Kul'turologicheskiy zhurnal. [Elektr. period. retsenzir. nauch. izdaniye]. 2012. № 1 (7). P. 1–11. (http://cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9 (accessed: 15.04.2025)

Большакова А.Ю. Память литературы и архетипы в прозе В. Распутина // Валентин Распутин. Правда памяти: материалы Всерос. конф. / Отв. ред. В.Я. Иванова. Иркутск: Издательство ИГУ, 2018. С. 7–17.

(*Bol'shakova A.Yu.* Pamyat' literatury i arkhetipy v proze V. Rasputina // Valentin Rasputin. Pravda pamyati: materialy Vseros. konf. / Ed. by V. YA. Ivanova. Irkutsk, 2018. P. 7–17.)

Большакова А.Ю. Генетический код культуры: литературные архетипы и циклы русского средневековья // Философические письма. Русско-европейский диалог. 2019. Т. 2. № 2. С. 48–71.

(*Bol'shakova A.Yu.* Geneticheskiy kod kul'tury: literaturnyye arkhetipy i tsikly russkogo srednevekov'ya // Filosoficheskiye pis'ma. Russko-yevropeyskiy dialog. 2019. T. 2. № 2. P. 48–71.)

Букаты Е.М. Поэтика художественного пространства в прозе В.П. Астафьева («Последний поклон», «Царь-рыба», «Прокляты и убиты»). Автореф. дис. канд. филол. наук. Томск, 2002.

(*Bukaty E.M.* Poetika khudozhestvennogo prostranstva v proze V.P. Astaf?yeva («Posledniy poklon», «Tsar'-ryba», «Proklyaty i ubity»). Avtoref. dis. kand. filol. nauk. Tomsk, 2002.)

Вальдштейн М. О «либеральном мейнстриме» и культурном консерватизме // Ab Imperio. 2013. № 1. С. 141–158.

(*Waldstein M.* O «liberal'nom meynstrime» i kul'turnom konservatizme // Ab Imperio. 2013. № 1. P. 141–158.)

Вальянов Н.А. Художественный мир М. Тарковского: пространство, время, герой. Дис. на соиск. уч. степени к.ф.н. Красноярск, 2017.

(*Val'yanov N.A.* Khudozhestvennyy mir M. Tarkovskogo: prostranstvo, vremya, geroy. Dis. na soisk. uch. stepeni k.f.n. Krasnoyarsk, 2017.)

Васильев В.К. Литературный текст в свете архетипической проблематики // Кризис литературоцентризма. Утрата идентичности vs. новые возможности / Отв. ред. Н.В. Ковтун. М.: ФЛИНТА: Наука, 2014. С. 207–238.

(*Vasil'yev V.K.* Literaturnyy tekst v svete arkhetipicheskoy problematiki // Krizis literaturotsentrizma. Utrata identichnosti vs. novyye vozmozhnosti / Ed. by N.V. Kovtun. Moscow, 2014. P. 207–238.)

Гаврилов А.К. [Структурализм и анаграмма] // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 84–105.

(*Gavrilov A.K.* [Strukturalizm i anagramma] // Novoye literaturnoye obozreniye. 1995. № 15. S. 84–105.)

Гаспаров Б.М. Почему я перестал быть структуралистом? // Московско-Тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 93–96.

(*Gasparov B.M.* Pochemu ya perestal byt' strukturalistom? // Moskovsko-Tartuskaya semioticheskaya shkola. Istoriya, vospominaniya, razmyshleniya. Moscow, 1998. P. 93–96.)

Гаспаров Б.М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Московско-Тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 57–69.

(*Gasparov B.M.* Tartuskaya shkola 1960-kh godov kak semioticheskiy fenomen // Moskovsko-Tartuskaya semioticheskaya shkola. Istoriya, vospominaniya, razmyshleniya. Moscow, 1998. P. 57–69.)

Гуревич А.Я. Исторический синтез и Школа «Анналов». М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2014.

(*Gurevich A.Ya.* Istoricheskiy sintez i Shkola «Annalov». Moscow, Saint Petersburg, 2014.)

Добренко Е., Калинин И. Литературная критика и идеологическое размежевание оттепели: 1953–1970 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 417–476.

(*Dobrenko E., Kalinin I.* Literaturnaya kritika i ideologicheskoye razmezhevaniye ottepeli: 1953–1970 // Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi / Ed. by E. Dobrenko, G. Tikhanov. Moscow, 2011. P. 417–476.)

Егоров Б.Ф., Зарецкий В.А., Гушанская Е.М., Таборисская Е.М., Штейнгольд А.М. Сюжет и фабула // Вопросы сюжетосложения / Под ред. Л. М. Цилевича. Даугавпилс: Даугавпилсский педагогический институт, 1978. Вып. 5. С. 11–21.

(*Yegorov B.F., Zaretskiy V.A., Gushanskaya E.M., Taborisskaya E.M., Shteyngol'd A.M.* Syuzhet i fabula // Voprosy syuzhetoslozheniya / Ed. by L. M. Tsilevich. Daugavpils, 1978. Vyp. 5. P. 11–21.)

Живов В.М. Московско-тартуская семиотика: ее достижения и ее ограничения // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 11–26.

(*Zhivov V.M.* Moskovsko-tartuskaya semiotika: yeye dostizheniya i yeye ogranicheniya // Novoye literaturnoye obozreniye. 2009. № 98. P. 11–26.)

Журнал «Метродор» и нонконформистская критика структуралистского литературоведения // Новое литературное обозрение. 1995. № 15. С. 76–122.

(Zhurnal «MetrodoR» i nonkonformistskaya kritika strukturalistskogo literaturovedeniya // Novoye literaturnoye obozreniye. 1995. № 15. P. 76–122.)

Зенкин С.Н. Когда имеет место архетип? К методологии поиска архаических интертекстов в произведениях современной культуры // Архетипические образы в мировой культуре. Тезисы докладов.

СПб.: издательство «Государственный Эрмитаж», 1998. С. 3–4.

(*Zenkin S.N.* Kogda imeyet mesto arkhetip? K metodologii poiska arkhaicheskikh intertekstov v proizvedeniyakh sovremennoy kul'tury // Arkhetipicheskiye obrazy v mirovoy kul'ture. Tezisy dokladov. Saint Petersburg, 1998. P. 3–4)

Калинин И. Тартуско-московская семиотическая школа: семиотическая модель культуры / культурная модель семиотики // Новое литературное обозрение. 2009. № 98. С. 27–55.

(*Kalinin I.* Tartusko-moskovskaya semioticheskaya shkola: semioticheskaya model' kul'tury / kul'turnaya model' semiotiki // Novoye literaturnoye obozreniye. 2009. № 98. P. 27–55.)

Касьянова К. О русском национальном характере. М.: Институт национальной модели экономики, 1994.

(*Kas'yanova K.* O russkom natsional'nom kharaktere. Moscow, 1994.)

Коваленко С.В., Ермолаева Л.К. Архетипы национального характера: их место и роль в самоорганизации русского этноса. Иваново: Ивановский государственный энергетический университет им. В.И. Ленина, 2008.

(*Kovalenko S.V., Yermolayeva L.K.* Arkhetipy natsional'nogo kharaktera: ikh mesto i rol' v samoorganizatsii russkogo etnosa. Ivanovo, 2008.)

Ковтун Н.В. Социокультурный миф в современной прозе. Творчество В. Личутина. Красноярск: ИПЦ КГТУ, 2002.

(*Kovtun N.V.* Sotsiokul'turnyy mif v sovremennoy proze. Tvorchestvo V. Lichutina. Krasnoyarsk, 2002.)

Ковтун Н.В. Деревенская проза в зеркале утопии. Новосибирск: Издательство СО РАН, 2009.

(*Kovtun N.V.* Derevenskaya proza v zerkale utopii. Novosibirsk, 2009.)

Ковтун Н.В. Старуха, ангел, богатырка: генекратический миф современной традиционалистской прозы // Литературная учеба. 2010. № 4. С. 80–93.

(*Kovtun N.V.* Starukha, angel, bogatyrka: genekraticheskiy mif sovremennoy traditsionalistskoy prozy // Literaturnaya ucheba. 2010. № 4. P. 80–93.

Ковтун Н.В. «Никольский» и «георгиевский» комплексы в повестях В.Г. Распутина // Серия «Универсалии культуры». Вып. 4. Эстетическая и массовая коммуникация: вопросы теории и практики / Отв. ред. Н.В. Ковтун, Е.Е. Анисимова. Красноярск: СФУ, 2012. С. 60–85.

(*Kovtun N.V.* «Nikol'skiy» i «georgiyevskiy» kompleksy v povestyakh V.G. Rasputina // Seriya «Universalii kul'tury». Vyp. 4. Esteticheskaya i massovaya kommunikatsiya: voprosy teorii i praktiki / Ed. by. N.V. Kovtun, E.E. Anisimova. Krasnoyarsk, 2012. P. 60–85.)

Ковтун Н.В. Патриархальный миф в традиционалистской прозе рубежа XX–XXI вв. // Сибирский филологический журнал. 2013. № 1. С. 77–87.

(*Kovtun N.V.* Patriarkhal'nyy mif v traditsionalistskoy proze rubezha XX–XXI vv. // Sibirskiy filologicheskiy zhurnal. 2013. № 1. P. 77–87.)

Ковтун Н.В. Современная традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика. Уч. пособие. Красноярск: Издательство Сибирского федерального универсиетета, 2013.

(*Kovtun N.V.* Sovremennaya traditsionalistskaya proza: ideologiya i mifopoetika. Uch. posobiye. Krasnoyarsk, 2013.)

Ковтун Н.В. Историоризация мифа: от «благословенной» Матеры к Пылево (об авторском диалоге В. Распутина и Р. Сенчина) // Вестник ОмГПУ. 2017. № 4 (17). С. 81–87.

(*Kovtun N.V.* Istoriorizatsiya mifa: ot «blagoslovennoy» Matery k Pylevo (ob avtorskom dialoge V. Rasputina i R. Senchina) // Vestnik OmGPU. 2017. № 4 (17). P. 81–87.)

Королева С.Ю. Художественный мифологизм в прозе о деревне 1970-х — 90-х годов. Автореф. дис. канд. филол. наук. Пермь, 2006.

(*Koroleva S.Yu.* Khudozhestvennyy mifologizm v proze o derevne 1970-kh — 90-kh godov. Avtoref. dis. kand. filol. nauk. Perm, 2006.)

Королева С.Ю. Мифопоэтический подтекст рассказа «В непогоду» В. Распутина // Филологические заметки. 2015. Т. 13. Ч. 2. С. 207–219.

(*Koroleva S.Yu.* Mifopoeticheskiy podtekst rasskaza «V nepogodu» V. Rasputina // Filologicheskiye zametki. 2015. T. 13. CH. 2. P. 207–219.)

Круглый стол «Экономика — язык — культура» // Общественные науки и современность. 2000. № 6. С. 35–47.

(Kruglyy stol «Ekonomika — yazyk — kul'tura» // Obshchestvennyye nauki i sovremennost'. 2000. № 6. P. 35–47.)

Куляпин А.И. Соглядатаи Шукшина // Алтайский фронтир В.М. Шукшина: нравственность, витальность, языковой уклад / Под ред. С.А. Манскова и Н.В. Халиной. Барнаул: Издательство Алтайского университета, 2019. С. 83–91.

(*Kulyapin A.I.* Soglyadatai Shukshina // Altayskiy frontir V.M. Shukshina: nravstvennost', vital'nost', yazykovoy uklad / Ed. by S.A. Manskov, N.V. Khalina. Barnaul, 2019. P. 83–91.)

Липовецкий М. Паралогии: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920—2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Lipovetskiy M.* Paralogii: Transformatsii (post)modernistskogo diskursa v russkoy kul'ture 1920–2000-kh godov. Moscow, 2008.)

Липовецкий М., Берг М. Мутации советскости и судьба советского либерализма в литературной критике семидесятых: 1970–1985 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 477–532.

(*Lipovetskiy M., Berg M.* Mutatsii sovetskosti i sud'ba sovetskogo liberalizma v literaturnoy kritike semidesyatykh: 1970–1985 // Istoriya russkoy literaturnoy kritiki: sovetskaya i postsovetskaya epokhi / Ed. by E. Dobrenko, G. Tikhanov. Moscow, 2011. P. 477–532.)

Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994.

(*Meletinskiy E.M.* O literaturnykh arkhetipakh. Moscow, 1994.)

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринт. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.

(*Meletinskiy E.M.* Poetika mifa. 3-e izd., reprint. Moscow, 2000.)

Московкина Е.А. «Русский человек на rendezvous»: конфликт мужского и женского в рассказах В.М. Шукшина // Филология и человек. 2017. № 3. С. 41–53.

(*Moskovkina E.A.* «Russkiy chelovek na rendezvous»: konflikt muzhskogo i zhenskogo v rasskazakh V.M. Shukshina // Filologiya i chelovek. 2017. № 3. P. 41–53.)

О мифе и мифопоэтике // Филологические записки. Вестник литературоведения и языкознания. 1997. Вып. 8. С. 6–17.

(O mife i mifopoetike // Filologicheskiye zapiski. Vestnik literaturovedeniya i yazykoznaniya. 1997. Vyp. 8. P. 6–17.)

Панченко А.М., Смирнов И.П. Метафорические архетипы в русской средневековой словесности и в поэзии начала XX века // Труды отдела древнерусской литературы. Т. 26: Древнерусская литература и русская культура XVIII–XX вв. Л.: Наука, 1971. С. 33–49.

(*Panchenko A.M., Smirnov I.P.* Metaforicheskiye arkhetipy v russkoy srednevekovoy slovesnosti i v poezii nachala XX veka // Trudy otdela drevnerusskoy literatury. T. 26: Drevnerusskaya literatura i russkaya kul'tura XVIII–XX vv. Leningrad, 1971. P. 33–49.)

Пятигорский А.М. Заметки из 90-х о семиотике 60-х годов // Московско-Тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 152–156.

(*Pyatigorskiy A.M.* Zametki iz 90-kh o semiotike 60-kh godov // Moskovsko-Tartuskaya semioticheskaya shkola. Istoriya, vospominaniya, razmyshleniya. Moscow, 1998. P. 152–156.)

Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста (о стихотворении Маяковского «Вот так я сделался собакой») // Миф — фольклор — литература. Л.: Наука, 1978. С. 186–203.

(*Smirnov I.P.* Mesto «mifopoeticheskogo» podkhoda k literaturnomu proizvedeniyu sredi drugikh tolkovaniy teksta (o stikhotvorenii Mayakovskogo «Vot tak ya sdelalsya sobakoy») // Mif — fol'klor — literatura. Leningrad, 1978. P. 186–203.)

Соколова Л.В. Проза писателей-традиционалистов второй половины XX века в контексте русской и западноевропейской критики // Человек, культура, образование. 2011. № 2. С. 71–90.

(*Sokolova L.V.* Proza pisateley-traditsionalistov vtoroy poloviny KHKH veka v kontekste russkoy i zapadnoyevropeyskoy kritiki // Chelovek, kul'tura, obrazovaniye. 2011. № 2. P. 71–90.)

Топорков А.Л. Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века // Литературные архетипы и универсалии / Под ред. Е.М. Мелетинского. М.: РГГУ, 2001. С. 348–368.

(*Toporkov A.L.* Predvoskhishcheniye ponyatiya «arkhetip» v russkoy nauke XIX veka // Literaturnyye arkhetipy i universalii / Ed. by Ye.M. Meletinskiy. Moscow, 2001. P. 348–368.)

Цветова Н.С. Русская традиционная проза второй половины XX века как историко-литературный феномен // Вестник ВГУ. Серия: Филология, журналистика. 2018. № 2. С. 66–71.

(*Tsvetova N.S.* Russkaya traditsionnaya proza vtoroy poloviny KHKH veka kak istoriko-literaturnyy fenomen // Vestnik VGU. Seriya: Filologiya, zhurnalistika. 2018. № 2. P. 66–71.)

Чеснокова В.Ф. (*Ксения Касьянова*) Возвращение во своя си. Воспоминания. Стихотворения. Эссе / Под ред. С.С. Алымова и Е.В. Косыревой. СПб.: Нестор-История, 2022.

(*Chesnokova V.F.* (Kseniya Kas'yanova) Vozvrashcheniye vo svoya si. Vospominaniya. Stikhotvoreniya. Esse / Ed. by S.S. Alymov, E.V. Kosyreva. Saint Petersburg, 2022.)

Bendix R. In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

First J.J. Scenes of Belonging: Cinema and the Nationality Question in Soviet Ukraine During the Long 1960s: PhD diss. University of Michigan, 2008.

Handler R., Linnekin J. Tradition, Genuine or Spurious // The Journal of American Folklore. 1984. Vol. 97. № 385. P. 273–290.

Handler R. Authenticity // Anthropology Today. 1986. Vol. 2. № 1. P. 2–4.

Kozlov D. The Historical Turn in Late Soviet Culture: Retrospectivism, Factography, Doubt, 1953–1991 // Kritika. 2001. Vol. 2. № 3. P. 577–600.

Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge, London: Harvard University Press, 1972.

Waldstein M. The Soviet Empire of Signs: A History of the Tartu School of Semiotics. Saarbrüchen: VDM Verlag, 2008.

Из *истории русского футуризма: в поисках источников*

Илья Виницкий

Нитта Жо:

ПОЭТИЧЕСКАЯ ЗАГОТОВКА ВЛАДИМИРА МАЯКОВСКОГО И РУССКО-ФРАНЦУЗСКАЯ ЭСТРАДА 1910-х ГОДОВ[1]

Ilya Vinitsky

Nitta Jo: Vladimir Mayakovsky's Poetic Template and the Russo-French Music Hall of the 1910s

Илья Виницкий
Принстонский университет; профессор кафедры славянских языков и литератур; доктор филологических наук
vinitsky@princeton.edu.

Ключевые слова: Маяковский, Нита Жо, мюзик-холл, производство стихов, полемика о стихах и «математике», образцовый текст как непристойная шутка

УДК: 821.161.2
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_218

В статье рассматриваются генезис, историко-культурный контекст, поэтика и прагматика знаменитого двустишия Владимира Маяковского о загадочной Ните Жо, которое поэт включил в трактат «Как делать стихи?» (1926) как иллюстрацию теории поэтических заготовок. Как связано поэтическое мастерство Маяковского с традицией мюзик-холла? Где находится настоящая Нита Жо и почему о ней весело и двусмысленно говорить в народной аудитории?

Ilya Vinitsky
Doctor of Philology; Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University
vinitsky@princeton.edu.

Keywords: Mayakovsky, Nitta-Jo, music hall, poem production, debate about poetry and «mathematics», exemplary text as an indecent joke

UDC: 821.161.2
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_218

The article examines the genesis, historical and cultural context, poetics, and pragmatics of Vladimir Mayakovsky's famous two-line poem about the mysterious Nitta Jo, which the poet included in his treatise *How to Make Verses* (1926) as an illustration of his theory of poetic templates. It also explores how Mayakovsky's poetic craftsmanship is connected to the music hall tradition, identifies the real location of Nitta Jo referenced in the tongue-in-cheek poem, and investigates why speaking about her in public is so amusing and provocative.

---

1 Выражаю признательность Вениамину Смехову, Герману Лукомникову, Игорю Пильщикову, Михаилу Эпштейну и Олегу Лекманову* за ценные уточнения и предложения.

* Признан Минюстом РФ иностранным агентом

Вениамину Смехову

О, какие же здесь сети
Рок нам стелет в темноте:
Рифмы, деньги, дамы *эти,*
Те, те, те и те, те, те.

А.С. Пушкин

На «жо» в русском языке найти много точных рифм сложно, так как это конец слова и не является часто используемой рифменной основой. Тем не менее, можно найти несколько вариантов, включая глаголы в форме деепричастий и некоторые менее распространенные слова.

Искусственный Интеллект (ответ на запрос от 14 июля 2025 года)

Историки футуризма (итальянского и русского) давно заметили связь авангардистской поэзии с эстрадной, в частности, кафешантанной культурой начала XX века (оперетта и водевиль, синкретическая музыкально-словесная игра, специфический юмор, взаимоотношения актеров и публики и т.д.)[2]. В этом контексте творчество Владимира Маяковского, завсегдатая петроградских, московских, одесских и парижских кафе и кабаре и автора первой революционной драмы с говорящим названием «Мистерия-Буфф», представляет особый интерес.

Между тем исследования эстрадного бэкграунда поэта обычно ограничиваются указаниями на его театрализованные выступления и поэтические темы (например, сатиру на буржуазное кафе во время Германской войны)[3]. Гораздо более интересно, на наш взгляд, влияние мюзик-холла с его отмеченным Роланом Бартом в «Мифологиях» «столкновением жеста с материалом» и «эстетизированной формой труда» («Au music-hall»)[4] на поэтику Маяковского — не только раннего (поэма «Война и мир», в которой мир представлен эстрадой, «колеблемой костром оркестра»), но и «революционного», пытающегося из исторической какофонии 1917–1918 годов создать новую социальную поэзию для новой эпохи. Как связаны футуристические и лефовские эксперименты Маяковского с хорошо известной ему техникой конферанса, кафешантанными (по его собственному выражению) стилистическими гротесками и жанром опереточно-концертной афиши? С музыкальными номерами, сценографией и шутками петроградских и московских исполнителей песен, куплетов и скетчей? С макароническим (русско-французским) языком музыкальных программ популярных антреприз и садовых дивертисментов того времени? Как связаны фоника и ритмика произведений поэта (знаменитый акцентный стих) с «син-

2 См. содержательную статью: *Strauven W.* The Meaning of the Music-Hall: From the Italian Futurism to the Soviet Vant-garde // Cinema & Cie, 2004. No. 4. P. 119–134.

3 Исключением является насыщенная культурным материалом, но далекая от теоретизации книга А.В. Февральского «Первая советская пьеса: “Мистерия-буфф” В.В. Маяковского» (М.: Советский писатель, 1971).

4 *Барт Р.* Мифологии / Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. С. 218.

копическими» танцевальными номерами? Наконец, как связана его поэзия с острыми дискуссиями о кафешантанах и опереттe (например, статьи и выступления А.В. Луначарского от «Короля шансонеток из Стульбурга» 1913 года до «Задач обновленного цирка» 1919 года или рассмотренные в статье Сергея Ушакина показательные для культурных поисков 1920-х годов работы Николая Фореггера о «танцующей идеологии» в «площадном балагане» и Осипа Брика об «эстраде перед столиками»[5])? Как воспринимал, идеологически интерпретировал и инкорпорировал в свое творчество поэт западную эстрадную традицию и ее культовых героев, многие из которых давно забыты?

Предлагаемая статья посвящена этой большой теме, преломленной в очень маленьком тексте, иллюстрирующем, по признанию самого поэта, звучную и ритмически крепкую фактуру мастерски обработанного стиха.

1

В июньском номере «Красной нови» за 1926 год была напечатана первая часть программной статьи Владимира Маяковского «Как делать стихи?» (далее КДС), в которую вошли сделанные автором поэтические «заготовки» для выполнения социальных заказов. Среди этих заготовок, сразу за транскрипцией американской джазовой песенки о загадочной фам-фаталь «Хат Хардет хенна оф совена, Джи-Эй» (то есть «*hard-hearted Hanna of Savannah, GA* (Джорджия — *И.В.*)»), шел маленький рифмованный диалог о месте жительства некой экзотической Нитты Жо, которую разыскивает какой-то неназванный посетитель — то ли почтальон с заказной телеграммой, то ли милиционер, то ли поклонник. Этот напоминающий считалку диалог поэт представил как чистейший образец чистейшей стихотворной техники:

> Есть крепко скроенные алитерации (sic! — *И.В.*) по поводу увиденной афиши с фамилией «Нита Жо»:
>
> Где живет Нита Жо?
> Нита? ниже этажом[6].

По воспоминаниям Лили Брик[7], приведенное двустишие, извлекающее фонетический образ загадочной героини из текста афиши, действительно входило в коллекцию фирменных «этюдов» поэта (большей частью экспериментов со сложными и богатыми рифмами), которыми он буквально фонтанировал. К слову, современные интернетские поисковики рифм предлагают в числе краесогласий на «жо» всего несколько лексем: ужó, свежó, пежó (французский автомобиль) и Го-мо-жó — «китайский ученый, историк, писатель 20 века».

Из своей эхолалии, то есть патологической страсти к рифмованию, в КДС Маяковский попытался сделать целую теорию поэтического производства как сознательной борьбы со сложностями языка, продолжающую в новых историко-культурных условиях футуристические эксперименты и иллюстрирую-

5 См.: *Ушакин С.* «Смехом по ужасу» // Новое литературное обозрение. 2013. № 3 (121). С. 11–15.

6 Красная новь. 1926. № 6. С. 209.

7 См.: *Брик Л.* Пристрастные рассказы. М.: Деком, 2003. С. 112.

щую близкие поэту опоязовские и лефовские постулаты. «Все эти заготовки, — признавался поэт, — сложены в голове, особенно трудные — записаны. Способ грядущего их применения мне неведом, но я знаю, что применено будет все <...> Я трачу на них от 10 до 18 часов в сутки и почти всегда что-нибудь бормочу»[8]. При этом работа над такими заготовками проходит, по его словам, «с таким напряжением», что он «в девяноста из ста случаев» знает даже место, где на протяжении его «пятнадцатилетней работы пришли и получили окончательное оформление те или иные рифмы, аллитерации, образы и т. д.»[9] Возникает закономерный вопрос: где и как могло возникнуть двустишие о Ните и каким образом поэт собирался его применить?

Почти полвека спустя после выхода трактата поэта о стихах Николай Харджиев опубликовал в «Дне поэзии» статью, один раздел которой посвящен «шуточному экспромту» о загадочной Ните Жо. Харджиев установил, что это двустишие впервые было напечатано в полемической статье А. Хромова, вышедшей в московском альманахе «Эпоха» летом 1919 года (год издания альманаха на титуле не указан; в каталоге РГБ сборник почему-то датируется 1923 годом). Хромов, считавший Маяковского завершителем традиции «нелитературной литературы» В.К. Тредиаковского, привел это двустишие, по предположению Харджиева, по памяти с незначительными отклонениями от канонического варианта в КДС. Имя Нита дается в публикации с двумя «т» и соединяется с фамилией дефисом; Вместо вопросительного местоименного наречия «где» дается указательное местоименное наречие «здесь», а также добавлена меняющая ритмический рисунок частица «ли» в первой строке диалога о месте проживания героини:

— Здесь живет ли Нитта-Жо?
— Нитта ниже этажом[10].

Исследователь также предположил, что двустишие Маяковского могло быть написано еще в конце 1910-х годов. Причем «не исключена возможность, что здесь зарифмовано первоначальное чтение эстрадного экспромта, который следует отнести к периоду выступлений Маяковского в (московском — *И.В.*) кафе “Питтореск”»[11]. В первый раз поэт выступил на открытии этого литературного кафе 30 января (12 февраля) 1918 года, а в последний — 1 мая с «великолепной речью» «Мой май» и исполнением своих главных произведений. Во время той же московской поездки он выступил в Политехническом музее с чтением поэмы «Человек» и речью «Наше искусство — искусство демократии».

Крепко сбитое и легко запоминающееся двустишие Маяковского стало одной из визитных карточек (или паролей) его поэтики. Неслучайно именно с него начинается сценическая композиция Юрия Любимова и Вениамина Смехова «Вл. Маяковский. Послушайте!» в Театре драмы и комедии на Таганке (1966–1967):

---

8 Красная новь. №6. 1926. С. 210.
9 Там же.
10 Там же. С. 122.
11 *Харджиев Н.* Заметки о Маяковском. // День поэзии. М.: Советский писатель, 1976. С. 173–174.

Пролог. *В зале свет. Медленно открывается занавес. Сцена пустая, выходит артист с кубиком, на котором написан вопросительный знак, за ним второй выносит восклицательный знак. Из-за кулис появляется команда строителей в фартуках и начинают собирать алфавит из кубиков. Построив сцену из кубиков, на кубы становятся поэты в деталях костюма Маяковского. Вывозят ударную установку.*

ПОЭТ: Ритм — основа всякой поэтической вещи.
Иду по улице. Афиша: «Выступает Нита Жо»...
ВСЕ: Где живет Нита Жо?
Нита ниже этажом![12]

«Можно это перевести на другой язык? — восхищается миниатюрой о Ните переводчик и литературовед Юрий Гусев. — Формально — да. По сути же — абсолютно невозможно. Потому что тот маленький звуковой праздник, тот восторг, который ощущаешь, произнося это вслух или мысленно, и который остается в душе крупинкой счастья, бесследно исчезнет на любом другом языке»[13].

Забавно, что именно это стихотворение включено в «Забракованное» (1997–1998), замечательного словониза Германа Лукомникова, собственноручно разбившего «присвоенный» текст заготовки Маяковского на строки в лесенке (по признанию Германа Геннадьевича, которым он любезно поделился с нами в частной переписке, это один из его любимых текстов, с детства засевший в памяти):

— Где живет
Нита Жо?
— Нита
ниже
этажом[14].

Кто же такая эта проафишированная и канонизированная Маяковским Нит(т)а и где она действительно проживала? Зачем понадобилась она автору КДС? Почему те, кто хоть раз услышал или прочитал это незатейливое, казалось бы, двустишие о ней, помнят его всю жизнь? В предлагаемой статье мы постараемся не только откомментировать этот странный текст, но и представить его как своего рода синекдоху поэтической техники и вербального мышления Маяковского в эстрадной роли мастера словесного жанра.

---

12 Цит. по: Владимир Высоцкий https://vvfon.ru/km/russ/page/phonogramm_01/0200—/0211/0_spisok.html. Сохранилась запись чтения этого двустишия в спектакле Вениамином Смеховым. URL: https://www.youtube.com/watch?v=DlVT8nyyiJo (0:40–0:52).

13 *Гусев Ю.* О переводе поэзии // Slavica. 2021. Т. 50. С. 26–27. Справедливости ради надо признать, что двустишие Маяковского было переведено на французский, итальянский и английский языки, причем некоторые переводчики стремились сохранить его рифменно-аллитерационную специфику: «Où habite Nita Jo? / Un étage au — dessous»; «Dove vive Nita Joe? / Nita sta più sotto di un piano»; «Where's the joint of Nita Jo? / Nita's joint is just below» и (перевод Катрионы Келли) «Where does Nita Jo hang out? / Not in the jewellers down the street» (Utopias: Russian Modernist Texts 1905–1940 / Ed. by C. Kelly. London: Penguin Books, 1999. P. 93).

14 Цит. по: *Лукомников Г.* Забракованное. URL: https://www.vavilon.ru/bgl/wgluk2.html.

2

В последнем, 13-м, томе «Полного собрания сочинений» Маяковского экзотическая героиня фонетического двустишия была идентифицирована как «Жо Нита, эстрадная певица»[15]. Действительно, речь здесь идет о популярной французской шансонной исполнительнице (контральто) и киноактрисе Фанни Даффлон (Дюрнель по мужу; род. 1881 или 1887? — после 1946), известной под сценическим «японским» именем Nitta-Jô (или даже «Énigmatique Nitta-Jô»). То, что героиня Маяковского француженка, принципиально для произнесения этого двустишия: ударение в имени Нита должно падать (или, по крайней мере, изначально падало) на второй слог (об этом мы будем подробнее говорить ниже и до поры до времени будем склонять это имя по русским правилам).

Ил. 1. Фотография Nitta-Jo из The National Cyclopedia of American Biography (1926)

Интернетские меломаны давно связали певицу Нитту Жо (Нитта́ Жо) со стихами Маяковского[16], предположив, что поэт мог увидеть афишу с ее именем во время пребывания во Франции[17]. Он также мог знать о ее существовании и по фильмам (действительно, румынский кинопродюсер Леон Попеску выпустил в 1912 году несколько комических фильмов с участием Нитты Жо[18] (см. *ил. 1*).

Между тем, судя по датировке двустишия, предложенной Харджиевым, оно было написано до поездки Маяковского в Париж. В свою очередь, фильмов с участием французской исполнительницы в конце 1910-х годов в Москве, насколько нам известно, не показывали. Каким же образом экзотическое имя певицы попало в его поле зрения?

В конце Германской войны Нитта Жо переехала из Будапешта в Россию. Ее выступления в Москве пользовались колоссальной популярностью. В июле 1917 года «знаменитая diseuse» (что-то вроде «артистка разговорного жанра») приняла участие в торжественном празднике для пропаганды «Займа Свободы»:

---

15 *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 13. М.: ГИХЛ, 1961. С. 473.

16 См., в частности, *Шустерович Р.* «Ответ на “шансон-загадка”». URL: https://rafsh.livejournal.com/1611821.html.

17 См.: Публикация в сообществе VK «Французские булки». URL: https://vk.com/wall-33699684_478.

18 См. краткую справку о карьере Нитты Жо в: The National Cyclopedia of American Biography. Vol. A. New York: James T. White & Company, 1926. P. 116. Биографии певицы посвящен сайт: http://www.dutempsdescerisesauxfeuillesmortes.net/fiches_bio/jo_nitta/jo_nitta.htm См. также: *Fourcade S.* Nitta-Jo ou La Course d'une étoile. T. 1–2. Paris: CoolLibri, 2023.

> ...самый импозантный праздник, имевший огромный материальный успех, состоялся в Москве 29 июня на скаковом ипподроме. Праздник устроен москов<ским> советом рабочих и солдатских депутатов при участии многих известных артисток и артистов москов<ских> театров. Обширная программа изобиловала многими интересными номерами. Выступали любимцы публики: В.Я. Хенкин, В.А. Сабинин, Р.М. Раисова, Алли, Мильтон, Нита Жо, выступали с неизменными своими номерами, которые услаждают садовую публику[19].

В агитационных мероприятиях были задействованы левые художники и поэты-футуристы, так что Маяковский, участвовавший в конце мая того года в карнавальном праздничном шествии в честь «Займа свободы» в Петрограде и приехавший в Москву во второй половине июня 1917 года для вступления в профессиональный союз московских художников-живописцев, вполне мог видеть и слышать эту исполнительницу (в течение года поэт несколько раз приезжал в новую — с марта 1918 года — столицу, где выступал с докладами и чтением стихов)[20].

В начале осени 1917 года Нита Жо (ее имя печаталось в России обычно с одной буквой «т») вошла в труппу московского театра кабаре «Гротеск» под управлением М.М. Бонч-Томашевского, открывшегося в помещении бывшего театра «Буфф»[21]. Объявления о выступлениях Ниты в амплуа «парижской жиголетты» постоянно печатались в прессе 1917–1918 годов. В концертных программах перед ее песенками выступали известный сатириконовец Аркадий Аверченко и конферансье Алексей Алексеев и Николай Орешков. В репертуар Ниты Жо и ее труппы входили парижские песенки («Paris qui chante... Paris qui danse»), «Танго дам» и — в финале представления — «Grand Cancan monstre»[22].

Описание внешности и искусства певицы мы находим в дневнике молодого современника Валентина Смышляева от 14 октября (1 октября) 1917 года:

> После спектакля пошел в Студию. Сегодня туда была приглашена Нитта. Это молодая певица. Поет она французские шансонетки на французском языке. Поет их изумительно! Такое изящество, смелость и темперамент. Сама она некрасивая, вздернутый нос, заячья губа, но когда поет, лицо ее преображается, я не мог оторвать от нее глаз, она почти прекрасна: живое, энергичное, симпатичное лицо и блестящие задором глаза[23].

В том же месяце в «Рампе и жизни» Л.Н. Мунштейна (Lolo) вышел дружеский шарж, изображающий певицу (*ил. 2*)[24]:

Музыкальный обозреватель И. Джонсон посвятил певице целый дифирамб в том же журнале[25]:

---

19 <Без подписи.> На скаковом кругу // Искра. 1917. № 26. 9 июля. С. 208.

20 О пребывании Маяковского в Москве в декабре 1917 — июне 1918 годов см. *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Отв. ред. А.Е. Парнис. 5-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1985. С. 138–147. В Петроград Маяковский вернулся во второй половине июня 1918 года (с. 147).

21 Театр и искусство. 1917. №33. 13 авг.

22 Театр. 1917. № 2024. С. 12.

23 Цит. по: Электронный корпус дневников «Прожито». 1917 год. URL: https://corpus.prozhito.org/notes?diaries=%5B13%2C30%2C49%2C109%2C131%2C172%2C216%2C363%2C489%2C526%2C879%2C948%2C1630%2C2242%2C3045%2C5540%2C6810%5D&diaryTypes=%5B1%2C2%5D&offset=4350.

24 Рампа и жизнь. 1917. № 40. С. 9.

25 Там же. 1918. № 4–5. С. 55.

Ил. 2. Нита Жо. Шарж Эльского.

...французская артистка Нита Жо, поющая свои французские песенки в Новом театре. Репертуар ее довольно разнороден: в нем и комические, и весьма драматические вещи, и все они исполняются ею удивительно. Очень тонкий юмор, большая выразительность, превосходная мимика, чрезвычайное богатство и изобразительность жестов, блестящая дикция, мастерское владение небольшим, но достаточным голосом, пленительная художественность интерпретаций, — вот черты этой артистки. Меня она особенно привлекает при исполнении песенок драматического содержания, в которых у нее чувствуется почти трагическая сила и исключительная экспрессия. Я слушал ее уже раз 5–6, и всегда с новым наслаждением. По-моему, это подлинный талант, отграненный прекрасной школой.

В конце января 1918 года в «Новом театре» на Б. Дмитровке, 17 (будущий Музыкальный театр им. Станиславского и Немировича-Данченко) состоялся бенефис «любимицы московской публики» Ниты Жо (реж. Борис Незлобин)[26].

Показательно, что образ понравившейся москвичам французской певицы русифицировался и стал восприниматься как деталь театральной жизни столицы революционного времени. В оперетте Никитского театра «Пушкин, оденьте шляпу. Обозрение Москвы в 2-х действиях» (соч. Гр. Молдавцева; январь, 1918) Нита Жо выведена как московская певичка (ее играла актриса Невяровская). Наряду с ней в этой характерной для революционного времени пьеске-буфф выведены были такие персонажи, как Раешник, Кухарка, Генеральша, Парень, Абрам Соломонович, Кино-актриса, Кавалер из кафэ, два громилы, Вертинский, Красногвардеец, Шуцман, Конфераньсе, Барин, а также Украина, Австрия, Екатерина и Солдат.

Наконец, в «Рампе и жизни» за февраль 1918 года было напечатано либретто известного куплетиста и актера эстрады Б.С. Борисова (Гуровича) еще одной пьески, в которой роль Ниты Жо играла сама певица, — «Франко-русский мезальянс. Шутка в 1 д. Исп<олнена> в Новом театре». Действие происходит в кабинете ресторана «Максим». Беззаботная Нита говорит в пьеске на макароническом языке: «C'est moi!.. Твой маленький Нита... Жан, я заекал ресторан, я очень катель кушать... Да, я один и меня скучайт! Жан бери outomobile и приехаль здесь скорей!.. <...> Тье есть женчин? Oh misarable canaille!... Ньет, ньет. Слушайт не хочу... убирайс чорту на калючки!»[27]. В центре этой шутки находится игра с именем героини, к которой мы вернемся в конце нашей статьи.

В мае 1918 года Нита Жо бежала от большевиков из голодного города, с приключениями добралась через Сибирь до Японии и переехала в США, где дала несколько концертов и рассказала об ужасах послереволюционной России.

---

26 Театр. Газета с программами и либретто всех московских театров и концертов. 1918. № 2082.

27 Рампа и жизнь. 1918. №2. С. 14.

3

Очевидно, что фонетический куплет Маяковского был сочинен в период, когда Нитта Жо еще жила в Москве и объявления о ее выступлениях регулярно печатались в газетах и на афишах. Домашний адрес певицы нам, к сожалению, не удалось установить, а соблазнительную лирическую версию об ухаживании рыцаря Лири Брик за Нитой Жо мы категорически отвергаем. Но вполне можно допустить, что поэт слышал выступления яркой французской исполнительницы в Новом театре и что ее даже могли пригласить выступить в первом «кафе революционного города» «Питтореске»[28]. На панно, написанном основателем этого кафе Жоржем Якуловым, изображены две певички во французских нарядах (*ил. 3*). Если догадка Харджиева верна, то «эстрадный экспромт» Маяковского вполне мог быть чем-то вроде шуточного, конферансного представления певицы, сложенного в рифму (в таком случае «заготовка» на будущее из статьи 1926 года генетически оказывается «реальным» отголоском музыкального сезона 1918-го).

В то же время сам поэт стремился противопоставить революционно-футуристическое кафе традиционным «мещанским». В «Газете футуристов» была напечатана анонимная заметка «Кафе Питтореск», атрибутируемая В. Трениным Маяковскому, в которой говорилось, что

Ил. 3. Г. Якулов. Кафе «Pittoresque»

в то время когда на подмостках пошло-кабацких всяческих кабаре под видом «искусства» всюду выступают бездарные наемщики: сладкопевцевы — балалаечники — кузькины — куплетисты о городовых — троицкие-федоровы-цыганки — шуры-муры-Насти-шансонетки-жужу (отсылка к шансоньетке Жо через опереточную гризетку Жу-жу из «Веселой вдовы» Легара? — *И.В.*), — здесь — на арене футуристического вокзала Питтореск, созданного во славу революционного творчества, от вершины культуры, — не покладая животов, работают вожди Искусства Давид Бурлюк, Василий Каменский, Владимир Маяковский[29].

Рискнем предположить, что один из коронных номеров певицы Жо нашел идеологическое отражение в мейерхольдовской постановке «Мистерии-буфф», написанной Маяковским в 1918 году. По воспоминаниям Риты Райт, во втором акте пьесы слова французского

28 О культуре московских кафе-кабаре см.: *Бурини С.* «Кофейная эпоха» в Москве: «Питтореск» как зеркало города // Лотмановский сборник. Т. 2 / Сост. Е.В. Пермяков. М.: ОГИ; Изд-во РГГУ, 1997. С. 657–670.

29 *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 12 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1939. С. 655.

премьер-министра Жоржа Клемансо о демократии («а вы — граждане демократической республики, — / вы будете ловить моржей шить сапоги печь блублики»[30]) сопровождались исполнением «Марсельезы», переходившей в мелодию популярной оперетки Шарля Лекока «Дочь мадам Анго»[31].

А.В. Февральский вспоминал:

> Остроумная музыка Ю.С. Сахновского, порой близкая к манере музыкальных номеров представлений типа кабаре, легко запоминалась благодаря меткости звуковых характеристик действующих лиц и благодаря ударной остроте ритмических построений <...> <О>сновным лейтмотивом в сценах «чистых» было смешное объединение «Марсельезы» с популярной тогда арией из оперетты Лекока «Дочь мадам Анго» (эту оперетту в предыдущем сезоне поставила Музыкальная студия МХАТ). Дирижировал оркестром заведующий музыкальной частью МХАТ Б.Л. Изралевский. К участию в спектакле он привлек оркестр и хор Музыкальной студии МХАТ — около 120 человек — и 40 оркестрантов из Большого театра[32].

В 1917–1918 годы кадриль из оперетты Лекока входила, наряду с интермедиями и танцами, в ежедневный репертуар «Вольного театра» («Мелодрама и пантомима. Содружество комедиантов») под управлением Бориса Неволина (в 1920 году эта антреприза вынуждена будет объединиться с театром РСФСФ Первым Всеволода Мейерхольда, с которым Неволин разойдется из-за разногласий, связанных с постановкой «Мистерии-Буфф»). В этом театре выступала Нитта Жо, славившаяся исполнением не только гривуазных песенок, но и знаменитого французского гимна. Из-за запрета на «Марсельезу» она, согласно легенде, и была вынуждена уехать из нейтральной Румынии в революционную Россию. Исполнение главной песни французской революции (и куплетов в ее защиту) было коронным номером программы Нитты. Осенью 1918 года, уже будучи в США, она начинала свои концерты с военно-патриотической американской песенки «Over there», изящно обыгрывавшей ее имя («Johnnie, get your gun»), потом пела французские любовные куплеты и заканчивала «Marseillaise» перед вставшей в едином порыве публикой[33].

Не будет преувеличением сказать, что подчеркнутый композитором Сахновским шансонный план «Мистерии-Буфф», служивший для сатирической характеристики «чистых», указывал на идеологическую значимость для Маяковского культуры московских кабаре эпохи Временного правительства, лицемерно (с его точки зрения) смешивавших буржуазные любовные песенки с революционными гимнами[34]. Примечательно, что позднее, в очерках «Париж. (Записки Людогуся)» (1922) Маяковский именно в таком музыкальном ключе будет высмеивать «вкус махрового буржуа»:

---

30 Мистерия-Буфф: героическое, эпическое и сатирическое изображение нашей эпохи, сделанное Владимиром Маяковским: три действия, пять картин. Пг.: Свобода, 1918. С. 39.

31 *Райт Р.* «Только воспоминания» // В. Маяковский в воспоминаниях современников / Примеч. Н.В. Реформатской; Вступ. ст. З.С. Паперного. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1963. С. 266.

32 *Февральский А.В.* Встречи с Маяковским. М., 1971. С.25.

33 New Acts This Week // Variety. 1918. Vol. 52. No. 10. P. 20.

34 «Эстрадизация» произведений Маяковского нашла отражение в деятельности Мастерской Николая Фореггера (Мастфор), поставившего «американизированную и барабанную» пьесу «Хорошее отношение к лошадям» в виде «пьесы-буффонады вне

> Шансонетка поет под оркестр с проскальзывающими нотами марсельезы — о презрении к законам, о вражде к государству и о свободе… есть, пить и любить на Монмартре «Я свободной Монмартрской республики дочь»[35].

Иначе говоря, стишок о Ните Жо, по нашему мнению, впитывает в себя типичное для Маяковского фоно-идеологическое презрительное отношение к «махровой» буржу(жо)азности, к которой он (по крайней мере эстетически) тайно не был равнодушен.

4

Ко второй половине 1920-х годов (времени публикации КДС и выступлений на эту тему) московская француженка была уже забыта, а футуристическая традиция фонетической поэзии (зауми) трансформировалась Маяковским в упомянутую выше производственную теорию профессиональных поэтических заготовок для политических заказов[36].

Двустишие о Ните было представлено поэтом как высококачественный продукт сложной рифмованной аллитерации, записанной акцентным стихом. (По ассоциации с отсутствующей Нитой вспоминается более поздний герой Маяковского «товарищ Нетте», чья экзотическая фамилия воплотилась в «коммунистическом» пароходе и в финале стихотворения оказалась зарифмована со словом «нету»). Между тем сложная фонетическая игра все равно вырывалась наружу из этого задекларированного полуфабриката, радуя и смеша публику.

На крючок этой игры, как мы полагаем, много лет спустя попался один из главных недругов Маяковского, одиозный советский критик Владимир Ермилов, принявший в конце жизни участие в бурной дискуссии о литературе и кибернетике (заметим попутно, что проблематика этой дискуссии эпохи «физиков и лириков» в эмбриональной форме затронута уже в КДС — полемика с «научными», «математическими» руководствами по генерированию стихотворений). В статье «Условия серьезности», опубликованной в «Литературной газете» 16 июня 1963 года, Ермилов предложил следующий восторженный по форме (и, кажется, непреднамеренно двусмысленный по содержанию) комментарий к «веселому» двустишию, которое он противопоставил серьезной машинной комбинаторике:

сюжета» (отмечено в упомянутой выше статье С. Ушакина). Любопытно, что современный критик Марина Давыдова в рецензии на постановку Николаем Рощиным «Мистерии-Буфф» на сцене Центра Мейерхольда назвала спектакль «Ноевым кафе-шантаном» (Театральный смотритель. 17 марта 2008. URL: https://www.smotr.ru/2007/2007_meyer_mist.htm#izv.). Правда, постановка ей не понравилась.

35 *Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1957. С. 214.

36 «Интересны лишь его признания о процессе своей поэтической работы, — писал выдающийся лингвист Виктор Виноградов о лекции Маяковского, услышанной им в Институте Истории Искусств в мае 1926 года. — Он делает заранее, в *мучительных исканиях*, заготовки отдельных частей (рифм, напр., погань — Коган). Увидит слово “Витте” — размышляет: “Вид у Витте деловитый”, фамилию — “Нита Жо живет ниже этажом” <…>» (курсив мой, — *И.В.*) (*Виноградов В.* «…сумею преодолеть все препятствия…». Письма Н.М. Виноградовой-Малышевой / Сост. и подг. текста Г.А. Золотовой и В.М. Мальцевой; Вступ. ст. и коммент. А.П. Чудакова // Новый мир. 1995. № 1. С. 195–196).

> Тут в малюсенькой частичке поэзии богатство переплетений, «незаметных» лукавых ходов поэтической мысли тоже веселой! Тут есть и некое отрицание — что-то вроде не та Жо, которое вопреки законам обычной логики, но в полном соответствии с логикой поэтической, в данном случае логикой перевертышем, означает и то, что этаж не тот. И как протягивается имя Нита — как нить нижется — и в его повторении, и в слове «ниже», в котором тоже есть Нита Жо! Все в двустишии пропитано, все пронизано Нитой Жо[37].

Предвосхищая будущую полемику об интернете и современные споры об искусственном интеллекте, Ермилов вопрошал:

> Если существует такая машина, в которой рифма возникает как момент рождающегося поэтического образа художественной мысли, то почему товарищи кибернетики скрывают такое чудо? А если речь идет о машине, способной приготовлять «рифмы заготовки», как таковые, рифмы для рифмы вне процесса рождения образа, <...> то такие рифмы и не являются никакими поэтическими заготовками, а машина, поставляющая их, и есть машина-зубрилка, бессмысленный рифмач, машина формалист в самом худшем значении этого слова. *Она, кстати сказать, не способна просто и понять, например, тот маленький и беглый анализ поэтических заготовок Маяковского, который мы выше предложили вниманию читателя*[38].

«“Программирование” пустого рифмачества, — заключал старый борец с формализмом, — означало бы паразитирование машины. Впрочем, страшен сон, да милостив бог. Мы не думаем, что наши ученые и в самом деле могут подобным образом третировать умные машины»[39]. В конце концов «проблема гуманизма и кибернетики», по мнению весьма далекого от гуманизма советского литературного «генерала», «есть, в частности, проблема гуманистического отношения и к кибернетике, и к искусству» (с. 2).

Но какой гуманистический образ создает поэтическая заготовка Маяковского, проанализированная Ермиловым? Что означает «не та жо»? И где находится искомая? Какой *нитойжо* пронизано все это маленькое стихотворение? Приведем в пандан к рассуждению критика недавнее описание этого двустишия научной сотрудницей Государственного музея В.В. Маяковского Г.А. Антиповой в книге «Не таковский Маяковский! Игры речетворца»: «Нита Жо (Nitta Jo) — французская певица, ее имя “мельком” увидено на афише. Вопрос, где она живет, может родиться только оттого, что в это имя встраивается “ниже этажом” (примерно: ни-та-жо — ни-же-та — ни-же-та-жо); “живет” предваряет звуковой комплекс ж-т)»[40]. Что это за ниже-та-жо?

5

Ответ на этот вопрос, очевидный, наверное, любому проказливому гимназистушкольнику, обнаруживается уже в той самой пьеске о франко-русском мезальянсе, которую мы упоминали в начале этой статьи. Брошенная возлюбленным Нита (актриса Нита Жо) знакомится в ресторане «Максим» с подвыпившим куп-

37 *Ермилов В.* Условия серьезности // Литературная газета. 1962. № 71. 16 июня. С. 2.
38 Там же.
39 Там же.
40 *Антипова Г.А.* Не таковский Маяковский! Игры речетворца. М.: Бослен, 2023. С. 47.

цом Титом Власьичем (артист Б.С. Борисов), который спрашивает у «мамзели», как ее зовут. Далее следует комический, на грани фола, диалог об имени певицы:

> **Нита Жо.** Меня? Нитá.
> **Тит Власьич.** Как?
> **Нита Жо.** Нитá, Нитá.
> **Тит Власьич.** Не та? А какая-ж, другая что-ли?
> **Шарль** (метрдотель). Да нет, Тит Власьич! Их так и зовут Нитá.
> **Тит Власьич.** Ну ладно! Не та, так не та... Я сам нонче не тот (*пьют*). А фамилия твоя как?
> **Нита.** Жо.
> **Тит Власьич.** К-а-а-к?
> **Нита.** Жо, Жо.
> **Тит Власьич** (*хохочет*). Жо? Вот что значит Франция... Легкая! У нас так назовись, так еще по шее накладут... Ну да ладно!... Давай выпьем... Вив ля-франс! Нита Жо. Vive la Russie![41]

Далее купец звонит приятелю Даниле и зовет его приехать в ресторан, чтобы познакомиться с дивной «французянкой» (известно, с чем в русском языковом восприятии рифмуется Европа). В разговоре с этим приятелем продолжается обыгрывание комических для русского уха коннотаций имени и фамилии певицы: «Вот именно Нетá, Нетá. Так и зовут Нетá... А фамилия? У-у фамилия такая, что обалдеешь... (*смеется)* Жо! Ей-Богу!... Жо, Жо... Да не... Эх ты, глухой черт, тоже придумаешь (*хохочет*)». В финале окончательно напившийся купец жалуется в слезах сердобольной француженке на то, что потерял Родину и молится Господу за душу раба своего «Ти... та!..» Молитва переходит в куплетец: «Ти-та, ти-та, ти-та, дри-та. Ти-та, ти-та, ти-та, ти-та, дри-та...» и исполнение вместе с Жо надрывного куплета «Ночька темна, да я боюся — / Проводи ты меня, Маруся!!...» (с. 15). Героиня пьески «мамзель Нита», как правильно заметил Тит Власьич, скоро уедет к себе на свободную родину, а бедный купец останется там, откуда ему уже будет не выбраться.

Вернемся к двустишию Маяковского, поворачивающемуся к нам, так сказать, спиной в этом контексте. Во-первых, имя героини, как мы уже говорили, в этой фонетической шутке должно было, по крайней мере в конце 1910-х годов, произноситься с ударением на втором слоге (не та?)[42]. Во-вторых, фамилия «Жо» выводит шутку на новый, подразумеваемо нецензурный, уровень, вполне в духе того грубого времени (достаточно вспомнить каламбурный крик «ужо постой!» красноармейцев в «Двенадцати» Блока). Отметим здесь замечательный диссонанс между сладко-эротическим именем, ассоциирующимся с некогда осмеянными футуристами «ти-ти-ти», способными расстроить «здоровому человеку» желудок («Пощечина общественному вкусу», 1912), и сопутствующим ему вульгарным «Жо». (Добавим также более позднее издевательское «мандалинное» перепевание Игоря Сельвинского в «Во весь голос»: «Тара-тина, тара-тина, / т-эн-н...»; мы бы назвали этот звукокомплекс, про-

41 Рампа и жизнь. 1918. № 2. С. 14.

42 Полагаем, что в итерации середины 1920-х годов и вплоть до нашего времени имя героини читается с ударением на первом слоге (так его произносил в спектакле «Послушайте» Вениамин Смехов; так его произносит, по собственному признанию, и Герман Лукомников).

являющийся в разных вариациях, фонетической метафорой пошлости в восприятии футуриста Маяковского).

Вообще шутки о «нижнем этаже» (ягодицах и дырах), популярные в кафешантанном юморе, Маяковский, как известно, любил (вспомним наблюдения Максима Шапира на эту тему, приведенные в работе о «Необычайном приключении, бывшем с Владимиром Маяковским летом на даче»[43]). Можно сказать, что фонетический эксперимент с перетекающим (обтекающим) звукорядом «Нита Жо», достойный серьезного лингвопоэтического анализа Романа Якобсона или исследования симметрических композиций Ефима Эткинда (см. иллюстрацию «ниже этажом»), оборачивается никак не связанной с пропагандируемым в КДС социальным заказом непристойной шуткой. (Сошлемся на наблюдения Виктора Шкловского об остранении в эротических загадках в «Искусстве как приеме» (1917) и «анальную эротику» Кручёных, упомянутого в том же трактате Маяковского). Если позволить себе удовольствие перевести этот строящийся как загадка текст — для остранения — на английский, то получится что-то вроде:

Can I find Mae B. Darcy?
Mae B. Darcy lives in Jersey[44].

В конечном итоге двустишие о Ните (Нита) Жо отсылает по нужному адресу слушателя (и — задним числом — старого врага-критика, который, как заметил Эдуард Багрицкий в антирапповской травестийной поэме «Не Васька Шибанов и не Ванька Молчанов», пролез «без мыла» «в двери» находящегося «за пушкинской задницей» на Тверской цветника советской литературы[45]). Этот текст оказывается родственным многочисленным эвфемизмам (например, «Жозефине Павловне» или известному двустишию Козьмы Пруткова о шляпе полковника), двусмысленным кафешантанным куплетам (тот же Шкловский приводил в качестве иллюстрации эротического остранения «шансонетные “крокетные молотки”, “аэропланы”, “куколки”, “братишки” и т. п.»[46]), а также всевозможным пословицам и эпиграммам на означенную тему в русском языковом сознании. Примеры навскидку —

Не та ж..., что не сечена, а та, что малечена.

Не ту ж... кирпичом вытирал.

Не та ж..., что сзади, а та, что со всех сторон.

И всегда актуальное из более поздней эпохи (цитирую со слов М.Г. Альтшуллера):

Стыд-позор на всю Европу
Нам за нашу простоту —
Тридцать лет лизали ж...
Оказалось что не ту.

---

43 *Шапир М.* К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова) // Шапир М. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков: В 2 кн. Кн. 2. М.: Языки русской культуры, 2015. С. 62–99.

44 Благодарю Катриону Келли за критическое соавторство.

45 *Багрицкий Э.* «Не Васька Шибанов и не Ванька Молчанов. (Шуточная поэма)». Публ. и предисл. Б. Сарнова // Вопросы литературы. 1994. № 6. С. 355–360.

46 *Шкловский В.* Собрание сочинений. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 264.

Наконец, по приему и жанру куплет Маяковского, ритмически напоминающий народный танец с синкопами (краковяк? чечетка, упоминаемая поэтом в описании знаменитой пляски нервов, обрушившей «штукатурку в нижнем этаже» в его лучшей поэме?), ближе всего оказывается к «низовым» «галантерейным» частушкам-«ловушкам», вроде упоминаемой все тем же Шкловским в статье о технике романа тайн «знаменитой, но редко цитируемой песенке» с неприличными рифмами и деланно пристойной разгадкой «не подумайте дурного… желтые перчатки» «В магазине Кноппа»[47]. Речь идет, понятное дело, о —

В магазине Кноппа
Продается жо…
Не подумайте дурного (вариант: А? Что? Ничего…)
… желтые перчатки[48].

Что — в дань уважения к автору крепко скроенного «Облака в штанах» (название поэмы, как известно, отсылка к пушкинской «санкюлотской» шутке о штанах импровизатора — можно и подредактировать, разложив по этажам лесенки, бегущей вниз:

… А?
Что?
Ничего —
Жолтая кофта
бесценных слов
мота
и транжира!

* * *

Подведем итог нашему многословному анализу коротенького, но, как мы постарались показать, культурно значимого и фонетически завораживающего текста, выросшего, как и многие другие произведения, из самого настоящего бытового сора, не ведая стыда, и прочно вошедшего в арсенал российской стихотворной памяти[49]. Нашей задачей была, так сказать, разморозка-проблематизация его контекста, позволяющая вновь ощутить материал, из которого, говоря словами Маяковского, сделана данная орудийная «железка строк».

---

47 *Шкловский В.* Техника романа тайн // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 132.

48 Л. Кноп(п) — владелец популярного в Петербурге галантерейного магазина, упоминаемого в «Преступлении и наказании» Достоевского. Существуют разные варианты этой песенки, возникшей, скорее всего, до революции 1917 года. Песенка о выставленной в магазине Кнопа «жо…» была несомненно известна Маяковскому и его друзьям-футуристам (*Никольская Т.* «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000. С. 122).

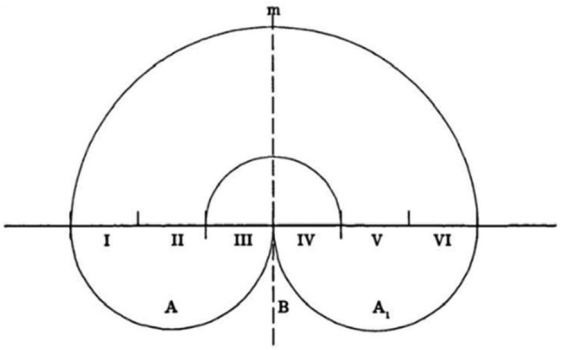
49 Михаил Эпштейн называет подобные запоминающиеся тексты «когтистыми». В отличие от мемов, эти «слова действуют исподволь, вонзаются в наше подсознание, лепят нашу ухмылочку, походочку, ухваточку, мычат и бормочут нашим голосом и даже беззвучно — биением сердца, струением крови, беспричинными перепадами настроения» (*Эпштейн М.* Когтистые слова // Независимая газета. 2006. 4 декабря. URL: https://www.ng.ru/kafedra/2008-12-04/4_words.html.).

В эссе о мифологии мюзик-холла Ролан Барт писал о том, что в недрах этой формы «вульгарного» искусства «естественно зиждется одна ценность, попадающая на сцену», — «а именно Труд». Исследователь уточняет:

> Мюзик-холл, — по крайней мере в той части, в какой он представляет собой «смесь» <...>, — это эстетизированная форма труда. В каждом номере здесь изображается или непосредственно та или иная трудовая деятельность, или ее продукт: либо действие (жонглера, акробата, мима) выступает как конечный итог долгих ночных тренировок, либо работа (рисовальщиков, скульпторов-юмористов) всецело воссоздается перед публикой ab origine. В обоих случаях происходит нечто невиданное, образуемое хрупким совершенством усилий артиста[50].

Мы полагаем, что виртуозный куплет-кульбит Маяковского-артиста, выросший из кафейно-кабаретной культуры революционной поры и футуристических опытов нанизывания «свободных» слогов и аранжировки «уличных» звуков и текстов рекламных объявлений, буффонно-иконически обнажает, так сказать, самую фактуру или плоть новой (грубой, весомой и зримой) поэзии как языка в эстетической (зд. голо-экспрессивной) функции.

И в заключение — два слова о провокативной перформативности этого двустишия, не только включенного в текст трактата КДС, но и исполнявшегося автором в разных аудиториях во второй половине 20-х годов. Когда-то наставник и друг поэта Давид Бурлюк шокировал публику девизом «поэзия — истрепанная девка» (у будетлян были в ассортименте и более резкие определения). В рассмотренном нами случае Маяковский издевательски показывает простодушным советским слушателям, желающим узнать от мастера, как же делать стихи, что с сугубо производственной точки зрения поэзия — это чистая (*ил. 4*)...



Композиция строится по формуле: 2 + 2 + 2. В то же время стихотворение распадается на две равные половины, образуя две группы 3 + 3. Первая половина начинается сочетанием: *Я помню...* и кончается его отрицанием: *И я забыл...* Всю ее объединяют мужские рифмы на *-ты: ты, красоты, суеты, черты, мечты, черты*. Женские рифмы связаны

Ил. 4. Аналитическая иллюстрация Е.Г. Эткинда к стихотворению А.С. Пушкина «Я помню чудное мгновенье» из книги «Симметрические композиции у Пушкина» (1988).

...работа: сядь на собственную и — катись!..

---

50 *Барт Р.* Мифологии / Пер. с франц. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996. С. 250.

P.S. Если вы чувствуете, что засиделись на окаменевших словесных грудах Маяковского, как начальник Главреперткома Гандурин из антицензурной эпиграммы поэта[51], послушайте напоследок сохранившуюся запись замечательной декадентской песни *той*, настоящей Нитты Жо — очаровательной предшественницы Эдит Пиаф, — которая, сама того не ведая, оставила крошечный, но звучный след в истории русской поэзии:

https://www.youtube.com/watch?v=L4mJNUvemAw&list=RDEMtCRako7tUfpJZQSWP8ajiw&start_radio=1

Библиография / References

Антипова Г.А. Не таковский Маяковский! Игры речетворца. М.: Бослен, 2023.

(*Antipova G.A.* Ne takovskij Mayakovskij! Igry rechetvortsa. Moscow, 2023.)

Барт Р. Мифологии / Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 1996.

(*Barthes R.* Mythologies / Transl. by S. Zenkin. Moscow, 1996. — In Russ.)

Бурини С. «Кофейная эпоха» в Москве: «Питтореск» как зеркало города // Лотмановский сборник. Т. 2 / Сост. Е.В. Пермяков. М.: ОГИ; Издательство РГГУ, 1997. С. 657–670.

(*Burini S.* «Kofejnaya epoha» v Moskve: «Pittoresk» kak zerkalo goroda // Lotmanovskij sbornik / Ed. by E.V. Permyakov. Vol. 2. Moscow, 1997. P. 657–670.)

Гусев Ю. О переводе поэзии // Slavica. 2021. Т. 50. С. 22–32.

(*Gusev Yu.* O perevode poezii // Slavica. 2021. T. 50. P. 22–32.)

Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Отв. ред. А.Е. Парнис. 5-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1985.

(*Katanyan V.A.* Mayakovskij: Khronika zhizni i deyatelnosti / Ed. by A.E. Parnis. 5th ed. Moscow, 1985.)

Никольская Т. «Фантастический город». Русская культурная жизнь в Тбилиси (1917–1921). М.: Пятая страна, 2000.

(*Nikolskaya T.* «Fantasticheskij gorod». Russkaya kulturnaya zhizn v Tbilisi (1917–1921). Moscow, 2000.)

Ушакин С. «Смехом по ужасу» // Новое литературное обозрение. 2013. № 3 (121). С. 11–15.

(*Ushakin S.* «Smehom po uzhasu» // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. No. 3 (121). P. 11–15.)

Харджиев Н. Заметки о Маяковском. // День поэзии. М.: Советский писатель, 1976. С. 172–174.

(*Khardzhiev N.* Zametki o Mayakovskom. // Den' poezii. Moscow, 1976. P. 172–174.)

Шапир М. К семантике «пародического балладного стиха» («Солнце» Маяковского в тени Баркова) // Шапир М. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII–XX веков: В 2 кн. Кн. 2. М.: Языки русской культуры, 2015. С. 62–99.

(*Shapir M.* K semantike «parodicheskogo balladnogo stiha» («Solntse» Mayakovskogo v teni Barkova) // Shapir M. Universum versus. Yazyk — stikh — smysl v russkoj poezii XVIII–XX vekov: In 2 vol. Vol. 2. Moscow, 2015. P. 62–99.)

Шкловский В. Техника романа тайн // ЛЕФ. 1924. № 4. С. 125–155.

(*Shklovskij V.* Tekhnika romana tajn // LEF. 1924. № 4. P. 125–155.)

Эткинд Е. Симметрические композиции у Пушкина. Paris: Institut d'études slaves, 1988.

(*Etkind E.* Simmetricheskie kompozicii u Pushkina. Paris, 1988.)

Fourcade S. Nitta-Jo ou La Course d'une étoile. T. 1–2. Paris: CoolLibri, 2023.

Strauven W. The Meaning of the Music-Hall: From the Italian Futurism to the Soviet Vant-garde // Cinema & Cie, 2004. No. 4. P. 119–134.

51 См.: *Виницкий И.* Дондуки и босяки // Горький, 2025. 25 июня. URL: https://gorky.media/context/dunduki-i-bosiaki.

Павел Успенский

«Дыр бул щыл» А. Кручёных как мнемонический эксперимент[1]

Pavel Uspenskij

Alexei Kruchyonykh's «Dyr bul shchyl» as a Mnemonic Experiment

Павел Успенский
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор школы филологических наук; доктор филологических наук
puspenskiy@hse.ru.

Ключевые слова: авангард, русский футуризм, заумь, «Дыр бул щыл», А. Кручёных, М. Ларионов, история психологии, Г. Эббингауз, мнемоника, поэзия и научные дискурсы

УДК: 82–1 + 159.9.015
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_235

Статья посвящена главному тексту русского футуризма — стихотворению А. Кручёных «Дыр бул щыл», опубликованному в начале 1913 года. Основываясь на очевидной, но от этого не менее важной идее, что стихотворение Кручёных лишено смысла, в первой части статьи я критически рассматриваю предложенные филологами источники текста и его прочтения. Основная часть статьи посвящена анализу контекстов стихотворения, ранее не привлекавших внимания исследователей: позитивистской психологии рубежа XIX–XX веков (тесты, измеряющие воображение; эксперименты Г. Эббингауза, посвященные формализации механизмов памяти). Отдельное внимание уделяется иллюстрации к тексту М. Ларионова. В свете психологии эпохи модернизма «Дыр бул щыл» оказывается не только стихотворением, заимствующим элементы из психологических опытов, но и мнемоническим экспериментом, проведенным уже не в лаборатории, а в пространстве культуры.

Pavel Uspenskij
Doctor of Sciences; Professor, School of Philological Studies, HSE University
puspenskiy@hse.ru.

Keywords: Avant-garde, Russian futurism, Zaum, «Dyr bul schyl», Alexei Kruchyonykh, Mikhail Larionov, history of psychology, Hermann Ebbinghaus, cultural mnemonics, poetry and scientific discourses

UDK: 82–1 + 159.9.015
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_235

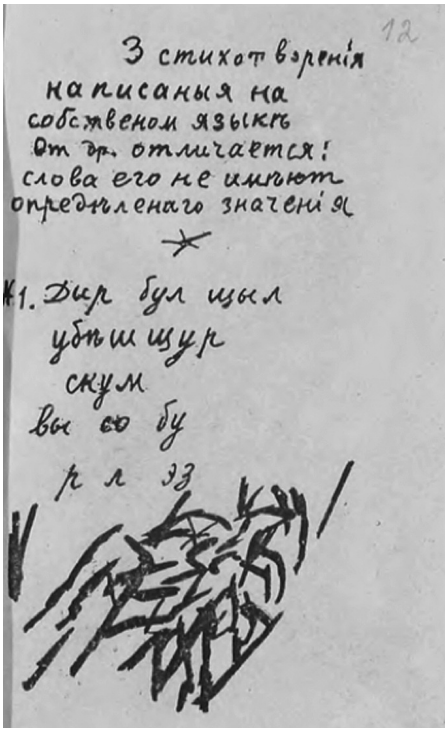
The article is devoted to the most significant text of Russian Futurism — Alexei Kruchyonykh's poem «Dyr bul shchyl», published in early 1913. Based on the obvious, but no less important idea that Kruchyonykh's poem is meaningless, in the first part of the article I critically examine the sources of the text and its readings proposed by philologists. The main part of the article is devoted to the analysis of the contexts of the poem, which have not previously attracted the attention of researchers: positivist psychology of the turn of the 19th and 20th centuries (tests measuring imagination; Hermann Ebbinghaus' experiments which were devoted to the formalization of memory mechanisms). Special attention is paid to Mikhail Larionov's illustration to the text. In the context of modernist-era psychology, «Dyr bul shchyl» turns out to be not only a poem using scientific discourse, but also a kind of mnemonic experiment, conducted not in a laboratory, but in the space of culture.

и сатанинский дыр бул щыл, —
ты где, скажи, его стащил?

Харджиев Н. «Мадригал»

Едва ли можно найти работу об авангарде, в которой нет наблюдений над природой зауми. Заумный язык — при всей гетерогенности футуризма — отличительная черта авангардной поэзии. Среди заумных опытов текст А. Кручёных —

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24–18–00352, https://rscf.ru/project/24-18-00352/.



Ил. 1. Страница из сборника А. Кручёных «Помада» (М., 1913). Рис. М. Ларионова.

самый знаковый и чистый. В нем заумь впервые предстала тотальным, ничем не мотивированным и эстетически самоценным языком. «После того, как было написано классическое “Дыр бул щыл”, — язвительно и небезосновательно заметил В. Ходасевич в скандальной «Декольтированной лошади» (1927), — писать уже было, в сущности, не к чему и нечего: все дальнейшее было бы лишь перепевом»[2]. «Дыр бул щыл» (соч. в дек. 1912, опубл. в февр. 1913; *ил. 1*), в самом деле, несущая опора в конструкции зауми и, шире, футуризма, и тем важнее понимать, в каких контекстах возникли эти стихи и что они из себя представляют.

Эта статья претендует на описание нового контекста «Дыр бул щыл» и отчасти — на новую «интерпретацию» текста. Кавычки здесь неслучайны — я убежден, что *стихотворение лишено формализуемого смысла*. Я также убежден, что нет оснований не верить авторской ремарке, предваряющей публикацию «Дыр бул щыл» в составе триптиха: «3 стихотворения написанные на собственном языке от др. отличается: слова его не имеют определенного значения» (*ил. 1*)[3]. Попытки современников, а иногда и исследователей наделить значением отдельные элементы текста и его дешифровать представляются наивными и нелепыми[4]. Они

2 *Ходасевич В.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М.: Русский путь, 2010. Позиция Ходасевича не кажется адекватной сторонникам и продолжателям футуристической эстетики, существующим в режиме «солидарного чтения» авангарда (см.: *Панова Л.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: Изд. дом ВШЭ, 2017). Однако в перспективе эволюции русской поэзии ветвь чистой зауми оказалась боковой в отличие от имплантации заумных элементов в незаумные стихи.

3 *Кручёных А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / Сост., подгот. текста и примеч. С.Р. Красовицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 55. См. также признание Кручёных в письме к А. Шемшурину от сентября 1915 года: «…если кому-то большего всего нравится, как написано, напр., “Тэ ли лэ” <…>, а не смысл его (беззубый смысл, которого, кстати, в заумных <стихах> и нет) и не практическая сторона (таковой в зауми тоже нет) — то, кажется, такой любитель прав» (*Кручёных А.* Письма к А. Шемшурину и М. Матюшину. 1913–1921 / Предисл., подгот. текста, примеч. А. Крусанова. М.: Гилея, 2012. С. 29–30).

4 Таким, например, представляется прочтения Д. Бурлюка, увидевшего в первой строке сокращение слова *дыра* и далее цепочку аббревиатур: «дырой будет уродное лицо счастливых олухов» (*Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб.: Пушкинский фонд, 1994. С. 43). Существуют и другие фантастические прочтения текста (Т.В. Коренькова и др.).

не только лишний раз поддерживают иллюзию тотальной осмысленности реальности, но и разрушают историческую скандальность произведения.

При этом я не имею в виду, что «Дыр бул щыл» вовсе не активизирует смутных смысловых комплексов в сознании читателей, — как и всякая последовательность графем/звуков языка, текст Кручёных неизбежно запускает языковые и семантические ассоциации. Однако они остаются субъективными и исторически обусловленными[5]. Приписывать их тексту в качестве объективных значит поддаваться все тому же соблазну телеологичности мира и вытеснять из пространства культуры подрывающее ее произведение. «Дыр бул щыл» в этом плане напоминает тест Роршаха, в котором трактовка клякс свидетельствует о воображении испытуемого, а не о значении самих цветовых пятен (к известному тесту я вернусь ниже).

Раз текст лишен смысла, он не может быть интерпретирован, а в репертуаре исследователя остаются только вопросы генезиса и функционирования произведения, к его смыслу, точнее — к его смысловому зиянию, отношения не имеющие. Как я хочу показать, не обсуждавшиеся до сих пор источники «Дыр бул щыл» увязывают интеллектуальный контекст, прагматику и бытование текста, и именно смысловая рамка, а не семантизация элементов текста обеспечивает новую интерпретацию авангардного шедевра.

Прагматика стихов Кручёных не вызывает сомнений: «Дыр бул щыл» — литературная провокация, шокирующая читателя / слушателя. Текст проводил новую демаркационную линию между «искусством» и «не искусством», и само смещение границ вызывало и до сих пор способно вызывать у реципиента когнитивные и эстетические затруднения. Стихотворение, как многократно отмечалось, соотносится и с манифестами гилейцев, в том числе самого Кручёных, и с атмосферой скандала и провокации, столь важной для футуристов.

Хотя бытование «Дыр бул щыл» еще нуждается в подробном описании, очевидно, что текст быстро стал эмблематическим, а его первая строка / первые строки многократно воспроизводились публицистами, мемуаристами и интеллектуалами, интересующимися модернизмом[6]. В литературе 1920–1930-х годов, в поэзии в диапазоне от Я. Сатуновского и А. Кондратова до А. Скидана и

---

5 Так «дешифровка» Бурлюка была связана с его симпатиями к коммунизму, о чем он написал в воспоминаниях (Там же. С. 41). Видя в «Дыр бул щыл» предтечу советского проекта, он воспринял текст Кручёных как политический жест. Д. Янечек резонно предполагал, что у текстов триптиха Кручёных нет конкретного смысла, однако при этом приписывал им почти объективные ассоциации. Так, в «Дыр бул щыл» «внятен намек на эротическую трансценденцию», поскольку «ДЫР и БУЛ — круглые места, но одно пустое, другое заполненное; ДЫР и ЩЕЛЬ — пустые места, но одно круглое, а другое узкое» и т. п. (*Янечек Д.* Стихотворный цикл А. Кручёных «Дыр бул щыл» // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века / Сост. и науч. ред. В.И. Хазан. Грозный: Чечено-Ингушский государственный университет, 1991. С. 38–39, 42). См. также: *Janecek G.* Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego: San Diego State University Press, 1996. P. 49–70. Хотя причины такого восприятия остается за рамками статьи, важно вспомнить точное замечание Г.А. Левинтона: тексты с неопределенной семантикой имеют тенденцию восприниматься как обсценные (*Левинтон Г.А.* Заметки о зауми. 1. «Дыр бул щыл» // Левинтон Г.А. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki: University of Helsinki, 2017. С. 23).

6 Выборочный список см.: *Кручёных А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера… С. 412–417.

И. Булатовского можно найти множество рефлексов «Дыр бул щыл», которые и усиливают, и подтверждают его канонический статус[7].

Прагматика и бытование не так остро интересовали филологов, как генезис стихов Кручёных. Хотя источники «Дыр бул щыл» освещались, я по возможности кратко напомню основные наблюдения исследователей[8]. Они тяготеют к одной из двух тенденций: возводят текст либо к культурным и литературным, либо к научным контекстам.

Культурные координаты «Дыр бул щыл» в представлении литературоведов достаточно широки. Н. Нильссон полагал, что форма стихотворения ориентируется на японские принципы стихосложения, некоторые его элементы напоминают татарский, а ассоциативный ореол произведения соотносится как с футуристическими манифестами Маринетти и Соффичи, так и с осмыслением статуса и дистрибуции повседневного и поэтического языков в модернизме. «Дыр бул щыл», согласно Нильссону, совмещает несколько культурных кодов, а интенция текста, отвечающего модернистскому запросу на преображение жизни через искусство, заостряет национальный статус русского футуризма, соединяя в себе западное начало и начало не-европейское, «азиатское»[9].

Соглашаясь с положениями Нильссона, свою трактовку предложил Н.А. Богомолов. Считая, что стихотворение передает «общее впечатление от русского языка», и одновременно полагая, что оно не является набором букв / звуков, Богомолов возвел «Дыр бул щыл» к «Нежити» (1912) В. Нарбута, тексту, примечательному своей фонетической вычурностью — обилием шипящих согласных, ударных *ы* и *у* и т.п. Кручёных, по мысли исследователя, реагировал на нарбутовские строки «в виде своеобразных анаграмм». По версии Богомолова, элемент *дыр*, например, находит соответствие в «упругий воздух дым», *щыл* — в обилии звуков *щ* и *ы* в первой строфе «Нежити», а элементы *скум* / *вы со бу* — в «Скребет чесалом жесткий волос: вошь бы вынуть»[10]. Последняя же

---

7 Ряд примеров см.: *Левинтон Г.А.* Указ. соч. С. 30–33. См. также: *Клецкая С.И.* Окказиональная лексикализация «Дыр бул щыл» А. Кручёных // Известия ВГПУ. 2021. № 4 (157). С. 152–158.

8 См., например, удачный, но неполный обзор: *Клецкая С.И.* К вопросу о стратегиях семантизации бессмысленного высказывания (на материале интерпретаций «Дыр бул щыл» А. Кручёных) // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2020. № 3. (URL: https://sfk-mn.ru/PDF/20FLSK320.pdf.).

9 *Nilsson N.Å.* Kručenych's poem «dyr bul ščyl» // Scando-Slavica. 1978. Т. 24. Vol. 1. P. 139–148. Языковые ассоциации «Дыр бул щыл» интересовали и В.Ф. Маркова. Закономерно обратив внимание на неестественный звуковой строй, исследователь заметил, что начало стихотворения состоит из слов, напоминающих «русские или украинские» (*Марков В.Ф.* История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000. С. 43).

10 *Богомолов Н.А.* «Дыр бул щыл» в контексте эпохи // Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2000. С. 421, 423–425. Другой источник элемента *щыл* обнаружил Г.А. Левинтон. С его точки зрения, Кручёных использовал старинный русский шифр — простую литорею, в которой согласные меняются местами по определенному принципу. Ее описание было приведено в «Славяно-русской палеографии» А.И. Соболевского, где находим: «мацъ щыл(къ)», что означает — «радъ быс(ть)» (*Левинтон Г.А.* Указ. соч. С. 26–27). Интерпретационный потенциал этой удачной находки, как кажется, весьма ограничен; помимо этого, в таком «сопряжении далековатых» — фактически точном — нельзя исключать случайного совпадения.

строка — *р л эз* — и вовсе может быть «расшифрована» как «поэзия <о> русской литературе»[11].

Концепцию Богомолова сложно признать убедительной. Предложенные генетические цепочки отличаются не столько смелостью, сколько произвольностью фонетических сопоставлений. Если «Дыр бул щыл» передает представления о русском языке, то неясно, для чего Кручёных понадобился Нарбут, — существование шипящих согласных, традиционно ассоциирующихся с дисгармоничностью, осознается носителями языка и без «Нежити». Но главное в другом: прочтение Богомолова исходит из идеи телеологичности текста Кручёных и его «зашифрованного», хотя и не всегда отчетливого смысла — идеи тем более поразительной, если помнить, что соль футуристического шедевра именно в отсутствии смысла.

Такого рода прочтения не возникли в вакууме и отчасти подкреплены авангардистским дискурсом. Так, в декларации Кручёных и Хлебникова «Слово как таковое» (сентябрь 1913 года) критиковалась звуковая инструментовка традиционной поэзии; ей противопоставлялся «Дыр бул щыл» как текст, в котором «больше русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина»[12]. Эта фраза стала дежурным комментарием к стихам Кручёных.

Однако я хочу подчеркнуть — это случай *вторичной семантизации* текста. «Дыр бул щыл» как лишенное смысла высказывание могло и может иллюстрировать любые положения и приобретать любую контекстуальную семантику. В первой публикации заумного триптиха в феврале 1913 года — до манифеста соавторов еще больше полугода — о свойствах национального языка речи не шло. Поэтому более поздний автокомментарий стоит воспринимать лишь как акт литературной борьбы.

Другое обстоятельство, способствующее семантизации «Дыр бул щыл», — счастливые находки источников заумных текстов Кручёных. Так, В.Ф. Марков и Г. Май Вей заметили, что гласные в «о е а» взяты из начала молитвы «Отче наш», а в «Высоты (вселенский язык)» — из «Символа веры», правда, не вполне последовательно[13]. И. Лощилов возвел «Зев тыф сех» (1920) к гимну Терпандра «К Зевсу» в переводе Вяч. Иванова, а И. Виницкий обнаружил мотивировку «Военный вызов зау» (1922) в именах индейцев из статьи Пушкина «Джон Теннер»[14].

Эти находки убедительны. Однако они все же не дают оснований экстраполировать алгоритм филологической работы — обязательно искать *литературный* генезис текста — на все заумные стихи Кручёных. Методологическая унификация стирает феноменологическую уникальность «Дыр бул щыл».

---

11 *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 433. Р.Д. Тименчик трактовал один из элементов финальной строки иначе, предположив, что *эз* воспринимался В. Пястом, а значит, и читателями модернизма как «индекс неологизма» *поэза* (*Пяст Вл.* Встречи / Сост., вступ. ст., науч. подгот. текста, комм. Р. Тименчика. М.: Новое литературное обозрение, 1997. С. 361).

12 Литературные манифесты: от символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. М.: Аграф, 2001. С. 137–138.

13 Обсуждение с библиографическими указаниями см. в: *Богомолов Н.А.* Указ. соч. С. 422–423.

14 *Лощилов И.* О символистских источниках двух стихотворений Алексея Кручёных // Интерпретация и авангард / Под. ред. И. Лощилова. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2008. С. 72–77; *Виницкий И.* Крупушки заумной поэзии. Наблюдение со спекуляцией // Russian Literature. 2009. № I / II / III. P. 261–279.

Более продуктивным мне представляется обращение к научным концепциям эпохи, которые оказывали на кубофутуристов сильное влияние. Е. Бобринская показала, что представления Кручёных о заумном языке складывались под влиянием психологии. Именно сквозь призму этой дисциплины, находящейся на пересечении философии и естественно-научной парадигмы, Кручёных формировал новый тип творчества и рассматривал различные культурные проявления зауми[15].

Труды Ж. Шарко, П. Жане, учение З. Фрейда о бессознательном изменили представление о психике и заложили фундамент осмысления модернистского субъекта. Язык и речь стали для психологов областью, ведущей в темные глубины сознания. Связь языка и психики интересовала и футуристов, которые воспринимали «словотворческие эксперименты как еще одно средство трансформации сознания человека»[16]. Отсюда интерес будетлян к заговорам, детской речи и речи душевнобольных. Под влиянием сформированной культурой и наукой модернизма идеи о неразрывной связи бессознательного и творческого Кручёных обращался к разнообразным исследованиям и черпал из них и примеры зауми, и представления о собственной поэтической деятельности[17].

Для Кручёных особенно были важны теории Фрейда, в частности его трактовка феномена сновидений (ряд работ психолога был переведен уже в 1900-е годы). По удачной формулировке Н. Гурьяновой, «работа зауми» имитирует, как бы «пародирует» описанные Фрейдом механики работы сознания во сне[18].

Литературоведы, пытавшиеся установить точную генеалогию «Дыр бул щыл», не вполне согласны с таким представлением о русском футуризме: раз у заумных текстов есть источники, спонтанное бессознательное творчество невозможно. Эта критика, однако, не принципиальна: для искусства различие между реальным экстазом или автоматическим письмом и их имитацией не имеет значения. Проблема скорее в том, что совершенно справедливым соображениям Бобринской и Гурьяновой не хватает наглядных иллюстраций, даже несмотря на убедительный пример хлыстовской глоссолалии у Кручёных[19]. Источников «Дыр бул щыл» в контексте психиатрии и психоанализа обнаружено не было.

Шедевр Кручёных важно рассмотреть в другой части научного поля и обратиться к позитивистской психологии. Влияние естественнонаучных парадигм на русский авангард — как ранний, так и советский — все сильнее привлекает внимание исследователей, и нет никаких сомнений, что оно было

---

15 *Бобринская Е.* Теория «моментального творчества» А. Кручёных // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003. С. 94–117.

16 Там же. С. 95.

17 В статье Бобринской в этом ключе обсуждаются, помимо книг Фрейда и Ламброзо, такие важные для футуристов публикации, как: «Безумие, его смысл и ценность» Н. Вавулина, «Письмо душевно-больных» В. Образцова, «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве» Д. Коновалова, «Внутренний круг» П.Д. Успенского, «Некоторые общие замечания о языковедении и языке» И. Бодуэна де Куртенэ и ряд других публикаций. О фольклорной зауми см.: *Левинтон Г.А.* Указ. соч. С. 17, 20–22. О роли детского языка у Кручёных и кубофутуристов см.: *Weld S.* Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde. Evanston: Northwestern University Press, 2014. P. 62–102.

18 *Гурьянова Н.* Работа зауми // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма / Сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 51.

19 *Бобринская Е.* Указ. соч. С. 107.

существенным[20]. Следуя за Бобринской, А. Хедберг-Оленина удачно акцентировала, насколько важную роль в концепции зауми играли модернистские представления о языке и эмоциях, а также исследования психофизиологических и графологических отклонений[21].

Однако весьма значимые контексты экспериментальной психологии рубежа веков до сих пор ускользали от внимания исследователей феномена «Дыр бул щыл».

В начале статьи я упомянул тест Роршаха. В перспективе большой истории этот метод психологической диагностики возник в ту же эпоху модернизма, в 1921 году. Сходство перцепционного эффекта абстрактных пятен и «Дыр бул щыл» можно объяснять как типологически (в эстетике начала XX века роль воспринимающего субъекта вышла на первый план), так и исторически, подозревая взаимовлияние авангарда и академической психологии.

В самом деле, Г. Роршах (1884–1922) был тесно связан с Россией: его жена была русского происхождения, психолог не только знал русский и бывал в России, но и несколько месяцев в 1914 году практиковал в клинике Крюково под Москвой. Он слушал лекции Н. Кульбина и вживую видел Маяковского. Уже вернувшись в Европу, Роршах в 1915 году написал очерк «Психология футуризма»[22].

Впрочем, еще до канонизации теста Роршаха чернильные пятна использовались как метод оценки воображения (чем больше человек может разглядеть в чернильном пятне, тем его фантазия богаче), причем у этой практики была своя предыстория[23]. Одним из первых тестировать воображение кляксами начал А. Бине (1857–1911), и в начале XX века его метод стал популярным[24].

Такого рода диагностика была распространена и в Российской империи. Так, психолог Ф. Рыбаков (1868–1920) в специальном издании атласа психологических тестов привел как рисунки клякс, так и методику оценивания воображения[25]. На рисунки буквально стоит взглянуть. На *ил. 2* приведены аморфные пятна, в которых, по мнению психолога, при богатстве фантазии можно заметить: «1) голову человека с бородой и в шляпе, голову какого-то животного, похожего на собаку, 2) мальчика в картузе с растопыренными руками, гнома с большой бородой»[26] и т.д.

---

20 См.: *Старкина С.* Драма В. Хлебникова «Госпожа Ленин» в свете экспериментальной психологии В. Вундта (к постановке проблемы «Хлебников и позитивизм») // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVIII. № 4. P. 461–472; *Фёрингер М.* Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России / Пер. с нем. К. Левинсона и В. Дубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019; *Хедберг-Оленина А.* Психомоторная эстетика. Движение и чувство в литературе и кино начала XX века / Пер. с англ. А. Баженовой-Сорокиной, А. Коваловой и А. Хедберг-Олениной. М.: Новое литературное обозрение, 2024. В указанных работах приведена обширная литература вопроса.

21 *Хедберг-Оленина А.* Указ. соч. С. 67–85.

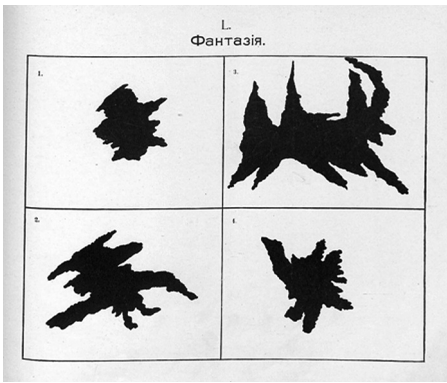
22 *Сирлз Д.* Тест Роршаха. Герман Роршах, его текст и сила видения / Пер. с англ. А. Вильготского. М.: АСТ, 2020. С. 108–123, 406.

23 *Богданов К.* Из истории клякс. Филологические наблюдения. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 44–83.

24 *Сирлз Д.* Указ. соч. С. 93–94.

25 *Рыбаков Ф.Е.* Атлас для экспериментально-психологического исследования личности с подробным описанием и объяснением таблиц. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1910. Табл. L, LI; С. 39.

26 Там же. С. 39.



Ил. 2. Рыбаков Ф.Е. Атлас для экспериментально-психологического исследования личности с подробным описанием и объяснением таблиц. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1910. Табл. L, LI.

В свете практики оценивания воображения роль рисунка Ларионова в публикации «Дыр бул щыл» (*ил. 1*) особо значима. Несмотря на то что иллюстрация представляет собой абстракцию, сформированную черными линиями и пустым пространством между ними, а не «залитое» пятно, как в тестах, изображения объединяют асимметричность и аморфность. Рисунок Ларионова — асемантический визуальный дубликат стихов Кручёных. В контексте его сопоставления с диагностическими кляксами вопрос о смысле иллюстрации к «Дыр бул щыл» теряет какую-либо актуальность, — рисунок, очевидно, рассчитан на работу зрительского воображения.

Функциональная близость рисунка Ларионова и «диагностических» пятен ставит вопрос, насколько для иллюстрации был важен провозглашенный художником «лучизм». Если обратиться к «лучистским» рисункам и литографиям Ларионова 1912–1913 годов, то несложно заметить, что принципы раннего «лучизма» несколько отличаются от иллюстрации к «Дыр бул щыл».

Прежде всего, линии на изображении выглядят резче и в определенном смысле действительно распадаются на лучи, переданные штрихами различной толщины и интенсивности (*ил. 3*); ничего подобного в «дырбулщыловской» иллюстрации нет.

Во-вторых, в 1912–1913 годах беспредметность «лучистских» полотен Ларионова была спорадической[27]. Как правило, его работы того времени имели названия, которые задавали смысловую аннотацию изображению. Зная, например, что литография называется «Прогуливающаяся женщина» (*ил. 3*), зритель легко мог увидеть в хаосе монохромных линий и лучей очертания тела. Никаких следов названия иллюстрации к «Дыр бул щыл» обнаружить не удалось. Безымянность изображения — еще один аргумент в пользу идеи, что оно не вполне «лучистское».

«Дырбулщыловский» рисунок создавался, по-видимому, в начале 1913 года. Самому «лучизму» к тому времени было меньше полугода: новый стиль уже был придуман, но еще не был провозглашен[28]. Лето — зима 1912 года — время

27 *Иньшаков А.Н.* Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010. С. 188.
28 Там же. С. 181, 191.

Ил. 3. М. Ларионов, «Прогуливающаяся женщина». Иллюстрация к книге А. Кручёных «Старинная любовь» (август 1912 года).

интенсивных «лучистских» поисков, и тогда все шло в дело: как показали искусствоведы, на Ларионова повлияли и итальянская футуристическая живопись, и иконопись, и исихастские концепции, и оккультизм, и современная наука (художник соотносил «лучизм» с четвертым измерением и радиацией)[29].

В таком пестром ряду психология едва ли выглядит экстраординарно. В манифесте «Лучистая живопись» Ларионов апеллировал, например, к когнитивным особенностям акта перцепции (сохраняю авторскую пунктуацию и орфографию):

> Наш глаз аппарат настолько мало совершенный, что многое передаваемое нами, как мы думаем посредством зрения в мозговые центры, попадают туда правильно относительно реальной жизни, не благодаря зрению, а благодаря другим чувствам. — Ребенок видит первое время предметы вверх ногами и впоследствии этот недочет зрения исправляется другими чувствами. <…> Из этого видно, насколько важна степень нашей внутренней убежденности относительно существующих вне нас вещей[30].

В целом, в манифесте художника задачи живописи смещались от способов воспроизведения реальности в сторону воспроизведения *впечатлений* от реальности, имеющих определенные когнитивные закономерности. В свете интересующей меня темы фокусировка Ларионова на перцепции весьма близка к установкам позитивистов рубежа веков.

Итак, иллюстрация к «Дыр бул щыл» если и связана с лучизмом, то находится на периферии направления, а самое существенное в ней — связь с психологической диагностикой 1900–1910-х годов.

А что же стихотворение Кручёных?

На мой взгляд, оно восходит к исследованиям памяти. В золотом фонде психологии есть «закон Эббингауза» (или «кривая Эббингауза»); суть его в следующем:

---

29 *Сарабьянов Д.В.* Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 490–500; *Иньшаков А.Н.* Указ. соч. С. 186, 195–198, 207–238; *Поляков В.В.* Азы и узы лучизма // Михаил Ларионов / Отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 34–47.

30 *Ларионов М.* Лучистая живопись // Ослиный хвост и Мишень. М.: Издание Ц.А. Мюнстер, 1913. С. 95–96.

> ...при увеличении объема предъявленного для запоминания ряда число повторных предъявлений, необходимых для безошибочного воспроизведения всего ряда, возрастает гораздо быстрее, чем сам объем ряда. Так, если испытуемый способен правильно воспроизвести 8 цифр с одного предъявления, то для безошибочного воспроизведения 9 цифр ему может понадобиться 3–4 предъявления. Сам Эббингауз нашел, что если за одно предъявление испытуемый правильно воспроизводит 6–7 бессмысленных слогов, <...> то для воспроизведения 12 слогов ему потребуется 16 предъявлений, а для 24 слогов — 44[31].

В свете сюжета статьи существенно, что в экспериментах Г. Эббингауз (1850–1909) стремился избежать влияния на память любых семантических факторов, а потому использовал *бессмысленные трехбувенные слоги*.

Эксперименты Эббингауза открыли новую страницу когнитивной психологии. Исследователь опубликовал монографию «Über das Gedächtnis» («О памяти») в 1885 году, и с тех пор его открытие было многократно подтверждено. К концу 1912 года эксперимент Эббингауза был хорошо известен в России. Вот несколько примеров его описания в то время (опускаю пересказы без слоговых иллюстраций, как, например, в работе А. Нечаева 1901 года или трудах В. Бехтерева 1907–1912 годов[32]):

> *В. Серебряников*: Чтобы слоги представляли одинаковые трудности для заучивания, все они были построены по одному и тому же типу. Каждый слог состоял из трех букв: гласной и двух согласных. Гласная стояла в середине, а согласные по бокам (*бар*, *вис*, *гет* и т. д.) При соединении слогов в ряды наблюдалось, чтобы из слогов, стоящих рядом, не получалось какого-либо понятного слова или фразы[33].

> *Г.И. Челпанов*: В одном стихотворении может быть для меня больше, чем в другом, знакомых слов, а потому оно может быть изучено скорее, чем другое. Поэтому стихотворения не могут представлять для нас подходящего материала для изучения. Эббингауз думает, что слоги, не имеющие никакого смысла, представляют самый подходящий материал для этого. Слоги эти составляются следующим образом (Я для упрощения беру русские слоги). Берутся гласные, напр., *а*, *е*, *и*, *о*, *у* и т. д. и с обоих сторон к ним приставляются по согласному так, чтобы получился слог. Напр., *рон*, *гар*, *дец*, и т. п. При этом всячески следует избегать, чтобы в этом случае получались слоги, имеющие какой-нибудь смысл[34].

Россыпь необходимых для оценки памяти бессмысленных слогов приводит Ф. Рыбаков (*ил. 4*; в левой таблице необходимо обратить внимание только на первые два столбца).

Я полагаю, что *как минимум* первая строка «Дыр бул щыл» восходит к экспериментам Эббингауза и его последователей. На мой взгляд, нет необходимости искать в экспериментальных списках слогов конкретных повторений

---

31 *Аллахвердов В.М.* Сознание как парадокс. (Экспериментальная психологика. Т. 1). СПб.: Издательство ДНК, 2000. С. 138.

32 См.: *Нечаев А.П.* Современная экспериментальная психология в ее отношении к вопросам школьного обучения. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1901. С. 176–179; *Бехтерев В.М.* Объективная психология. М.: Наука, 1991. С. 196–200.

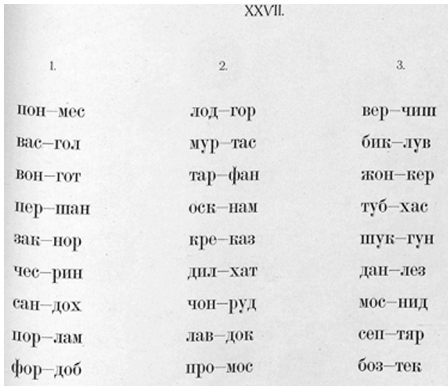
33 Энциклопедический словарь Брокгауза и Эфрона. Т. XL. СПб.: Типография Акц. Общ. Брокгауз–Ефрон, 1904. С. 105.

34 *Челпанов Г.* О памяти и мнемонике. Изд. 2-е. СПб.: Типография И.Н. Скороходова, 1903. С. 116.

VII.

Воспріятіе.

1.	2.	3.	4.
нав	пак	Мѣлъ	Сѣть
фир	лез	Графъ	Вкусъ
рум	пер	Гротъ	Конь
нод	зак	Внукъ	Боръ
вох	шул	Грибъ	Ночь
тил	бод	Серпъ	Зонтъ
лаг	сав	Цѣль	Челнъ
диш	гос	Звонъ	Вихрь
вем	кам	Брань	Міръ



XXVII.

1.	2.	3.
пон–мес	лод–гор	вер–чиш
вас–гол	мур–тас	бик–лув
вон–гот	тар–фан	жон–кер
пер–шан	оск–нам	туб–хас
зак–нор	кре–каз	шук–гун
чес–рин	дил–хат	дан–лез
сан–дох	чон–руд	мос–нид
пор–лам	лав–док	сеп–тяр
фор–доб	про–мос	боз–тек

Ил. 4. Рыбаков Ф.Е. Атлас для экспериментально-психологического исследования личности с подробным описанием и объяснением таблиц. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1910. Табл. VII, XXVII.

(хотя можно было бы порассуждать о своеобразных «рифмах», — как, например, *шул* и *щыл*). Дело не в том, что материал не дает совпадений, а в том, что Кручёных — как поэт, то есть создатель *новых* высказываний, — и не должен был точно воспроизводить экспериментальные элементы. В этом ракурсе обращу внимание на цитату из Челпанова: философ и психолог недвусмысленно говорит о свободной комбинаторике элементов для создания теста, и это открывает возможность любому попробовать свои силы в специфической зауми. Более того, Челпанов отчетливо, хотя и невольно, противопоставляет научный и поэтический дискурсы, бросая вызов иному поэту-модернисту. Вызов, который автор «Дыр бул щыл», надо полагать, смело принял.

Знакомство Кручёных с общеизвестными в науке 1910-х годов мнемоническими экспериментами вполне возможно. В его пользу свидетельствуют (помимо научных интересов) социальные связи поэта. Одним из самых близких к Кручёных человеком в начале 1910-х годов был Кульбин, художник, теоретик авангарда и одновременно — доктор медицины, врач Главного штаба, приват-доцент Военно-медицинской академии, где его коллегой был, например, Бехтерев. Кульбин был автором академических работ, связанных с современной психологией (например, в 1907 году он опубликовал брошюру «Чувствительность. Очерки по психометрии и клиническому применению ее данных», уже заглавие которой ведет в область когнитивных экспериментов). Академическую сторону личности авангардиста подчеркивал Н. Евреинов, называя его «*доктором* Кульбиным», «*психометром* и *диагностом*»[35].

Соавтор и иллюстратор Кручёных в своих выступлениях регулярно апеллировал к научному дискурсу эпохи, говоря то о «психологическом законе контраста», то о фосфенах, то о «динамическом принципе в психологии»[36]. Кульбин по долгу службы не мог не знать об опытах Эббингауза. Трудно представить, что он не обсуждал с соратниками-футуристами актуальную науку. Я полагаю, что Кручёных узнал о мнемонических экспериментах из общения

35 Цит. по: Альманах «Аполлон». Т. 1. Кн. 2. Кульбин. Документы / Под ред. Б.М. Калаушина. СПб.: Аполлон, 1995. С. 208.

36 См.: Там же. С. 10, 15, 22, 125.

с Кульбиным (при этом нельзя исключать и посредничество увлеченных наукой Хлебникова и Матюшина).

На мой взгляд, сказанного достаточно, чтобы считать источником «Дыр бул щыл» материалы тестирования памяти и, шире, модернистские естественнонаучные идеи, а также увидеть в начале заумного шедевра Кручёных поэтическую строку, которая воспроизводит предъявление испытуемым бессмысленных трехбуквенных слогов в экспериментах в духе Эббингауза. Кручёных апроприировал материал современной психологии: наделил его новой прагматикой и поместил в новую когнитивную и, соответственно, эстетическую рамку. В результате возник текст, подрывающий культуру изнутри.

Это *минимальная* трактовка «Дыр бул щыл» и его контекстов. Возможна и расширенная, *максимальная* интерпретация.

Обсуждая эксперименты Эббингауза, я сосредоточился на их материалах — бессмысленных слогах. Но не менее важно, что эти эксперименты доказывали существование универсальных и объективных законов работы памяти. Другой авторитетный психолог, В. Вундт (1832–1920), утверждал: «шесть простых впечатлений представляют собою границу объема внимания», — имея в виду акт одномоментного осмысленного восприятия, включающий и внимание как таковое, и то, что сейчас называют кратковременной памятью[37]. Во второй половине XX века когнитивист Дж. Миллер опубликовал статью, в которой постулировал, что сознание способно одновременно помнить 7 ± 2 элементов, и назвал это число «магическим»[38]. Несколько обобщая, можно сказать, что представление о количестве запоминаемых элементов за век существенно не изменилось.

Напрашивается предположить, что текст «Дыр бул щыл» обладает формальными характеристиками, удобными для нашей памяти и способствующими его мемориализации. Здесь, конечно, возникает сложность: что считать элементом текста — строки (5 элементов) или слоги (max 13 элементов, включая сонорные *р* и *л*). «Магическому числу» 7 ± 2 может соответствовать и текст целиком, и его первые две строки, которые воспроизводились и воспроизводятся чаще всего.

Если придерживаться точки зрения, что каждая строка — один элемент, то сложно не прийти к выводу, что стихотворение «Дыр бул щыл» было психологическим экспериментом, поставленным, однако, не в условиях научной лаборатории, а в пространстве культуры как таковой. Стихи Кручёных — это, по сути, предъявление публике и всякому читателю набора лишенных смысла единиц, (квази)эстетических стимулов, призванных проверить особенности внимания и памяти культуры. Поскольку от количества предъявлений материал все лучше запоминается, неудивительно, что текст «Дыр бул щыл» обеспечил себе мнемоническое бессмертие.

37 *Вундт В.* Введение в психологию / Пер. с нем. Н. Самсонова. М.: Космос, 1912.

38 *Miller G.* The Magical Number Seven, Plus or Minus Two // The Psychological Review. 1956. Vol. 63. P. 81–97.

Библиография / References

Аллахвердов В.М. Сознание как парадокс. (Экспериментальная психологика. Т. 1). СПб.: Издательство ДНК, 2000.

(*Allakhverdov V.M.* Soznanie kak paradoks. (Eksperimental'naya psikhologika. T. 1). Saint Petersburg, 2000.)

Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003.

(*Bobrinskaya E.* Russkiy avangard: istoki i metamorfozy. Moscow, 2003.)

Богданов К. Из истории клякс. Филологические наблюдения. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

(*Bogdanov K.* Iz istorii klyaks. Filologicheskie nablyudeniya. Moscow, 2012.)

Богомолов Н.А. Вокруг «серебряного века»: Статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 2000.

(*Bogomolov N.A.* Vokrug «serebryanogo veka»: Stat'i i materialy. Moscow, 2000.)

Виницкий И. Крупушки заумной поэзии. Наблюдение со спекуляцией // Russian Literature. 2009. № I / II / III. P. 261–279.

(*Vinitsky I.* Krupushki zaumnoy poezii. Nablyudenie so spekulyatsiey // Russian Literature. 2009. № I / II / III. P. 261–279.)

Вундт В. Введение в психологию / Пер. с нем. Н. Самсонова. М.: Космос, 1912.

(*Wundt W.* Einführung in die Psychologie. Moscow, 1912. — In Russ.)

Гурьянова Н. Работа зауми // 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма / Сост. и науч. ред. Ж.-Ф. Жаккар и А. Морар. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 46–58.

(*Gurianova N.* Rabota zaumi // 1913. «Slovo kak takovoe»: k yubileynomu godu russkogo futurizma / Ed. by. J.-Ph. Jaccard and A. Morard. Saint Petersburg, 2015. P. 46–58.)

Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. М.: Гнозис, 2010.

(*Inshakov A.N.* Mikhail Larionov: russkie gody. Moscow, 2010.)

Клецкая С.И. К вопросу о стратегиях семантизации бессмысленного высказывания (на материале интерпретаций «Дыр бул щыл» А. Кручёных) // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2020. № 3. (URL: https://sfk-mn.ru/PDF/20FLSK320.pdf).

(*Kletskaya S.I.* K voprosu o strategiyakh semantizatsii bessmyslennogo vyskazyvaniya (na materiale interpretatsiy «Dyr bul shchyl» A. Kruchyonykh) // Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya. 2020. № 3. (URL: https://sfk-mn.ru/PDF/20FLSK320.pdf.))

Клецкая С.И. Окказиональная лексикализация «Дыр бул щыл» А. Кручёных // Известия ВГПУ. 2021. № 4 (157). С. 152–158.

(*Kletskaya S.I.* Okkazional'naya leksikalizatsiya «Dyr bul shchyl» A. Kruchyonykh // Izvestiya VGPU. 2021. № 4 (157). P. 152–158.)

Левинтон Г.А. Статьи о поэзии русского авангарда. Helsinki: University of Helsinki, 2017.

(*Levinton G.A.* Stat'i o poezii russkogo avangarda. Helsinki, 2017.)

Лощилов И. О символистских источниках двух стихотворений Алексея Кручёных // Интерпретация и авангард / Под. ред. И. Лощилова. Новосибирск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2008. С. 72–77.

(*Loshchilov I.* O simvolistskikh istochnikakh dvukh stikhotvoreniy Alekseya Kruchyonykh // Interpretatsiya i avangard / Ed. by I. Loshchilov. Novosibirsk, 2008. P. 72–77.)

Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000.

Markov V.F. Russian Futurism: a History. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)

Панова Л. Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017.

(*Panova L.* Mnimoe sirotstvo: Khlebnikov i Kharms v kontekste russkogo i evropeyskogo modernizma. Moscow, 2017.)

Поляков В.В. Азы и узы лучизма // Михаил Ларионов / Отв. ред. Т.Л. Карпова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2018. С. 34–47.

(*Polyakov V.V.* Azy i uzy luchizma // Mikhail Larionov / Ed. by T.L. Karpova. Moscow, 2018. P. 34–47.)

Сарабьянов Д.В. Михаил Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Вопросы искусствознания. 1996. № 1. С. 490–500.

(*Sarabianov D.V.* Mikhail Larionov i khudozhestvennoe ob"edinenie «Makovets» // Voprosy iskusstvoznaniya. 1996. № 1. P. 490–500.)

Сирлз Д. Тест Роршаха. Герман Роршах, его текст и сила видения / Пер. с англ. А. Вильготского. М.: АСТ, 2020.

(*Searls D.* The Inkblots: Hermann Rorschach, His Iconic Test, and the Power of Seeing. Moscow, 2020. — In Russ.)

Старкина С. Драма В. Хлебникова «Госпожа Ленин» в свете экспериментальной психологии В. Вундта (к постановке проблемы «Хлебников и позитивизм») // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVIII. № 4. P. 461–472.

(*Starkina S.* Drama V. Khlebnikova «Gospozha Lenin» v svete eksperimental'noy psikhologii W. Wundta (k postanovke problemy «Khlebnikov i pozitivizm») // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVIII. № 4. P. 461–472.)

Фёрингер М. Авангард и психотехника. Наука, искусство и методики экспериментов над восприятием в послереволюционной России / Пер. с нем. К. Левинсона и В. Дубиной. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

(*Vöhringer M.* Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der Frühen Sowjetunion. Moscow, 2019. — In Russ.)

Хедберг-Оленина А. Психомоторная эстетика. Движение и чувство в литературе и кино начала XX века / Пер. с англ. А. Баженовой-Сорокиной, А. Ковалевой и А. Хедберг-Олениной. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

(*Hedberg Olenina A.* Psychomotor Aesthetics: Movement and Affect in Modern Literature and Film. Moscow, 2024. — In Russ.)

Янечек Д. Стихотворный цикл А. Кручёных «Дыр бул щыл» // Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX века / Сост. и науч. ред. В.И. Хазан. Грозный: Чечено-Ингушский государственный университет, 1991. С. 35–43.

(*Janecek G.* Stikhotvornyy tsikl A. Kruchyonykh «Dyr bul shchyl» // Problemy vechnykh tsennostey v russkoy kul'ture i literature XX veka / Ed. by V.I. Khazan. Groznyy, 1991. P. 35–43.)

Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego: San Diego State University Press, 1996.

Nilsson N.Å. Kručenych's poem «dyr bul ščyl» // Scando-Slavica. 1978. T. 24. Vol. 1. P. 139–148.

Miller G. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two // The Psychological Review. 1956. Vol. 63. P. 81–97.

Weld S. Voiceless Vanguard. The Infantilist Aesthetic of the Russian Avant-Garde. Evanston: Northwestern University Press, 2014.

Прочтения

Андрей Зорин

«Преступление и наказание» по Толстому

Andrei Zorin

«Crime and Punishment» according to Tolstoy

Андрей Зорин
Оксфордский университет, профессор-эмеритус; доктор филологических наук
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Ключевые слова: принцип ненасилия, криминальное и легальное насилие, раскаяние, «Фальшивый купон», «Божеское и человеческое»

УДК: 172.4 + 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_249

Концепция ненасилия — одна из наиболее известных и широко обсуждаемых составляющих философии Толстого. Однако абсолютный характер ненасилия в его философии не исключал напряженного интереса к феномену насилия. На протяжении всей жизни Толстой анализировал насилие, реконструировал его внутреннюю логику, выстраивал сложную иерархию его форм. В этой статье речь идет об отношении Толстого к криминальному и легальному насилию. С его точки зрения, разбойники и убийцы, действуя на собственный страх и риск, понимают, что совершают зло и потому с большей вероятностью могут раскаяться в своих поступках и заслуживают большего сострадания, чем палачи или судьи, убивающие людей под защитой закона и репрессивного аппарата государства.

Andrei Zorin
Dr. habil.; Professor Emeritus, University of Oxford
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Keywords: the principle of non-violence, criminal and legal violence, repentance, *Divine and Human, False Coupon*

UDC: 172.4 + 821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_249

The concept of non-violence is one of the most well-known and widely-discussed elements of Tolstoy's philosophy. However, the absolute character of the non-violence principle somehow obscures Tolstoy's lifetime passion in analysing the phenomenon of violence, reconstructing its inner logic and establishing the complex hierarchy of its forms. According to Tolstoy, robbers and murderers acting at their own risk understanding that their acts are vile are more likely to repent and deserve more compassion than executioners or judges who send people to the gallows protected by the law and the repressive apparatus of the state.

Концепция ненасилия — одна из самых широко известных и регулярно обсуждаемых составляющих философии позднего Толстого[1]. Интересно, что даже лучшие работы, в заголовке которых заявлена тема «Толстой и насилие», часто обсуждают ненасилие[2]. Он сам неоднократно подчеркивал, что принцип ненасилия является краеугольным камнем его учения, и не может быть нарушен ни при каких обстоятельствах — ни в целях восстановления справедливости, ни при угрозе жизни человека, ни даже при угрозе его близким или другим невинным людям. Установленное Богом равенство людей исключало с его точки зрения любое принуждение, наиболее радикальной и концентрированной формой которого оказывается насилие.

«В идее нельзя допускать ни малейшего компромисса. Компромисс выйдет неизбежно в практике, и потому тем меньше можно допустить компромисс в теории, — писал Толстой в 1890 году своему последователю в Америке Хайму-Вулфу Кантору (LXV, 70)[3]. Однако именно абсолютность принципа ненасилия порой заслоняет от внимания исследователей то постоянное и напряженное внимание, с которым Толстой на протяжении всей жизни всматривался в феномен насилия, пытаясь разобраться в его внутреннем устройстве и выстраивая сложную иерархию его форм.

Размышления о природе и причинах насилия сопровождали Толстого всю жизнь. Еще в первом «кавказском» рассказе «Набег», написанном в 1851–1852 годах, одновременно с «Детством» — дебютным произведением Толстого, старый капитан, давно служащий на Кавказе, спрашивает рассказчика, для чего тот поехал на войну волонтером: «...вам просто хочется, видно, посмотреть, как людей убивают?..» (III, 16). В итоговом тексте повествователь, за которым угадывается автор, оставляет этот вопрос без внимания, в черновике он, не колеблясь, отвечает на него утвердительно: «Вот именно это-то мне и хочется видеть: как это, человек, который не имеет против другого никакой злобы, возьмет и убьет его, и зачем?..» (III, 227).

Этот вопрос был вынесен в заголовок статьи «Зачем люди друг друга убивают?» (Толстой и империя)[4], посвященной теме военного насилия у Толстого. В настоящей статье речь пойдет о криминальном и легальном насилии, приобретающем особое значение в позднем творчестве писателя, когда, после смерти Достоевского, он как бы принимает на себя ответственность за разработку темы «преступления и наказания». Сюжеты большей части его произведений этого периода так или иначе связаны с убийствами, казнями или другими формами криминального или институционализованного насилия и часто, в соответствии с образцом, заданным Достоевским, прямо основаны на

---

1 См.: *Мележко Е.Д.* Философия непротивления Л.Н. Толстого. Тула: Издательство Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого, 1999; *Гусейнов А.А.* Непротивление злу силой // Лев Николаевич Толстой / Под. ред. А.А. Гусейнова, Т.Г. Щедриной. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 216–246.

2 См.: *Полосина А.Н.* Идея насилия в творчестве Л.Н. Толстого // Культура и искусство. 2012. № 3 (9). С. 8–13.

3 Здесь и далее ссылки на Полное собрание сочинений Л.Н. Толстого в 90 томах (М.: ГИЗ–ГИХЛ, 1928–1958) даются в тексте с указанием номера тома римской цифрой и номера страницы арабской цифрой.

4 См.: *Зорин А.Л.* «Зачем люди друг друга убивают?» (Толстой и империя) // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 74–86.

криминальной хронике[5]. Достаточно назвать (в хронологическом порядке): «Бог правду видит да не скоро скажет», «Власть Тьмы», «Крейцерову сонату», «Дьявол», «Воскресение», «После бала», «Фальшивый купон», «Свет и во тьме светит», «Божеское и человеческое», и пр. Те же мотивы постоянно разрабатываются в его незаконченных набросках, вроде «Павла Кудряша» и «Нет в мире виноватых», и черновиках. Скажем, в окончательной редакции «Отца Сергия» тема насилия не выходит на поверхность, но в первоначальной версии герой-отшельник убивает соблазнившую его купеческую дочь.

Еще в молодые годы, оказавшись в 1857 году в Париже, Толстой отправился посмотреть на смертную казнь: в России, где публичная смертная казнь была отменена еще за полвека до его рождения, такой возможности у него не было. Серийный убийца Франсуа Ришо был казнен в присутствии толпы в 15 000 человек. В тот же день, 6 апреля по русскому стилю, Толстой записал свои впечталения об этом событии в дневнике и рассказал о нем в письме Василию Боткину в Москву. Как всегда в таких случаях, он перешел от фиксации своих непосредственных переживаний к философским проблемам самого общего характера:

> Я имел глупость и жестокость ездить нынче утром смотреть на казнь, <…> — это зрелище мне сделало такое впечатление, от которого я долго не опомнюсь. Я видел много ужасов на войне и на Кавказе, но ежели бы при мне изорвали в куски человека, это не было бы так отвратительно, как эта искусная и элегантная машина, посредством которой в одно мгновение убили сильного, свежего, здорового человека <…> А толпа отвратительная, отец, который толкует дочери, каким искусным удобным механизмом это делается, и т. п. Закон человеческой — вздор! Правда, что государство есть заговор не только для эксплуатаций, но главное для развращения граждан. <…> Я понимаю законы нравственные, законы морали и религии, необязательные ни для кого, ведущие вперед и обещающие гармоническую будущность, я чувствую законы искусства, дающие счастие всегда; но политические законы для меня такая ужасная ложь, что я не вижу в них ни лучшего, ни худшего (LX, 167–168).

Это зрелище стало одним из поворотных моментов жизни Толстого, когда он принял остававшееся неизменным на протяжении всей его жизни решение, что он «не только никогда не подет смотреть этого», но и «никогда не будет служить нигде никакому правительству» (LX, 168). Смертная казнь стала для него наиболее полным воплощением зла государственного насилия — самого чудовищного из всех возможных видов насилия. Через тридцать лет в своей книге «Так что же нам делать» он вспоминал, как

> видел в Париже, как в присутствии тысячи зрителей отрубили человеку голову гильотиной. Я знал, что человек этот был ужасный злодей; я знал все те рассуждения, которые столько веков пишут люди, чтобы оправдать такого рода по-

5 Особая тема — отношение Толстого к революционному насилию. С его точки зрения, революционеры и террористы заслуживают снисхождения, поскольку, с одной стороны, рискуют собственными жизнями, а с другой, искренне стремятся помочь угнетенным. В то же время их убежденность в собственной правоте и том, что насилие может быть оправдано высокими целями, делает революционный террор во многом подобным правительственному. См. замечательную статью Инессы Меджибовской: *Medzhibovskaya I.* Tolstoy's Response to Terror and Revolutionary Violence // Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 2008. Vol. 9. No. 3. P. 505–531.

> ступки; я знал, что это сделали нарочно, сознательно; но в тот момент, когда голова и тело разделились и упали в ящик, я ахнул и понял не умом, не сердцем, а всем существом моим, что все рассуждения, которые я слышал о смертной казни, есть злая чепуха, что сколько бы людей ни собралось вместе, чтобы совершить убийство, как бы они себя ни называли, убийство худший грех в мире, и что вот на моих глазах совершен этот грех. Я своим присутствием и невмешательством одобрил этот грех и принял участие в нем (XXV, 190).

Называя убийство «худшим грехом в мире», Толстой вовсе не считал смерть саму по себе чем-то дурным. Напротив того, он был убежден, что человек должен быть во всякий момент жизни готов к смерти и относиться к ней как к переходу его разумного сознания в иное состояние, приобщение жизни, запертой в телесной оболочке отдельного животного существования, к жизни общей:

> Нам кажется, что человек умирает, когда этого ему не нужно, а этого не может быть. Умирает человек только тогда, когда это необходимо для его блага, точно так же, как растет, мужает человек только тогда, когда ему это нужно для его блага. <…> Не может прекращаться начатое и неконченное движение жизни человека в этом мире от того, что у него сделается нарыв, или залетит бактерия, или в него выстрелят из пистолета (XXVI, 421–422), —

писал он в своем самом главном философском трактате «О Жизни». Трактат этот написан в 1886 году, но похожее отношение к жизни и смерти проявилось у Толстого и в раннем рассказе «Три смерти», и на пике жизни в «Войне и мире» в описании смерти князя Андрея.

Соответственно, у человека нет причин бояться собственной смерти или даже смерти близких и любимых людей. В уже цитированном письме Х.-В. Кантору Толстой возражал против его идеи, что душевнобольных можно силой держать под стражей для их же собственного блага, чтобы удержать их от совершения преступлений:

> Если я допущу, что бешеного можно запереть, то я должен допустить и то, что его должно убить. — А то, что же он будет мучаться? <…> Если можно запирать, то будет то насилие, от которого теперь стонет мир — в России 100 тысяч заключенных; а если нельзя, то что же будет такого страшного? То, что бешеный убьет меня, вас, мою дочь, вашу мать? Да что же тут такого страшного? Умереть мы все можем и должны. А дурного делать мы не должны. Но, во-первых, бешеные редко убивают; а если убивают, то ведь предмет, который надо жалеть, которому надо помогать, не я, которого может еще только убить бешеный, а он — наверное изуродованный, страдающий; и помогать надо ему, думать о нем (LXV, 70–72).

Зло, которое причиняет насилие, и, прежде всего, убийство живого существа, связано не столько с тем, что оно прекращает жизнь другого человека, сколько с тем, что оно губит и отравляет душу самого убийцы, что не может не сказаться на той общей жизни, к которой этот убийца неминуемо причастен: единая мировая душа страдает от зла, причиненного ее неотъемлемой частице. При этом самое страшное злодейство может быть, по крайней мере, частично искуплено искренним раскаянием — злодею необходимо увидеть свой грех в свете идеала разумной и нравственной жизни, ужаснуться ему, покаяться и исправить свое земное бытие. Соответственно, все исторические формы насилия могут быть оценены в перспективе тех возможностей для покаяния, которые они оставляют человеку.

Критерием, позволяющим расположить формы насилия на разных этажах шкалы зла, оказывается возможность (вероятность) раскаяния. Преступление тем страшнее, чем сильнее преступник убежден в оправданности своих действий, поэтому больше всего шансов на спасение оставляет прямое криминальное насилие, включая самые зверские убийства. Как полагал Толстой, даже самый закоренелый убийца всегда в глубине души отдает себе отчет в том, что его действия противны установлениям Бога и потому вынужден заглушать свою совесть, которая, однако, иногда может проснуться.

Разбойники, убивающие с риском оказаться в тюрьме или на виселице, в большей мере заслуживают сострадание, чем палачи или судьи, приговаривающие других к казни под защитой репрессивного аппарата государства. Лучшей из всех когда-либо написанных трагедий Толстой считал «Разбойников» Шиллера. В 1890 году он написал в дневнике,

> Räuber'ы Шиллера от того мне так нравились, что они глубоко истинны и верны. Человек, отнимающий, как вор или разбойник, труд другого, знает, что он делает дурно; а тот, кто отнимает этот труд признаваемы[ми] обществом законными способами, не признает своей жизни дурной, и потому этот честный гражданин несравненно нравственно хуже, ниже разбойника (LI, 58).

Толстой был внимательным читателем Достоевского, причем он особенно высоко ценил даже не «Преступление и наказание», непосредственно описывающее историю покаяния и нравственного возрождения убийцы, сколько «Записки из Мертвого дома», которые он назвал «лучшей книгой изо всей новой литературы, включая Пушкина <…> искренней, естественной и христианской» (LXIII, 24). Толстого привлекало отношение Достоевского к каторжникам, в том числе совершившим самые страшные преступления, как к живым душам, способным к моральному возрождению.

Толстой здесь оказывается радикальней Достоевского. В трагедии «Власть тьмы» он изображает героя, сначала помогающего своей любовнице отравить мужа, потом соблазняющего дочь покойного от первого брака и в финале совершающего, как кажется, самое страшное из мыслимых преступлений — убийство своего новорожденного сына. Однако это чудовищное злодейство наконец возвращает ему понимание основных нравственных ценностей и приводит к покаянию:

> Н и к и т а. На погребице доской ребеночка ее задушил. Сидел на нем… душил… а в нем косточки хрустели. (*Плачет.*) И закопал в землю. Я сделал, один я!
>
> А к у л и н а. Брешет. Я велела.
>
> Н и к и т а. Не щити ты меня. Не боюсь я теперь никого. Прости меня, мир православный! (*Кланяется в землю.*)
>
> (*Молчание.*)
>
> У р я д н и к. Вяжите его, свадьба ваша, видно, расстроилась. (*Подходит народ с кушаками.*)
>
> Н и к и т а. Погоди, поспеешь… (*Отцу кланяется в ноги.*) Батюшка родимый, прости и ты меня, окаянного! Говорил ты мне спервоначала, как я этой блудной скверной занялся, говорил ты мне: «коготок увяз и всей птичке пропасть», не послушал я, пес, твоего слова, и вышло по-твоему. Прости меня Христа ради.

> А к и м (*в восторге.*) Бог простит, дитятко родимое. (*Обнимает его.*) Себя не пожалел, Он тебя пожалеет. Бог-то, Бог-то! Он во!.. (XXVI, 242).

Аким, отец убийцы, служит в пьесе выразителем крестьянской и христианской морали. До признания Никиты он ничего не знает о его преступлении, хотя и чувствует, что его сын погубил свою душу. Покаяние сына вызывает у него не ужас, но восторг, потому что он знает, что путь к искуплению открыт даже для самого страшного преступника.

В рассказе «Фальшивый купон», который Толстой писал более пятнадцати лет, но так и не закончил, рассказывается о заразительности зла, разрастающегося от финансового документа, подделанного двумя гимназистами, до самых злодейских убийств. Цепь преступлений прерывается после того, как убийца Степан Пелагеюшкин грабит и убивает пожилую женщину, которая, увидев нож в его руках, даже не пытается защищаться, но говорит злодею: «Ох, великий грех. Что ты? Пожалей себя. Чужие души, а пуще свою губишь...» (XXXVI, 33). Степан все же убивает праведницу, но потом оказывается неспособен отделаться от сознания совершенного им преступления, кается и начинает путь к искуплению и моральному возрождению, так что в конце рассказа директор прииска, где Пелагеюшкин отбывает свою каторгу, говорит о нем «шесть человек убил, а святой человек» (XXXVI, 53).

На пути своего морального возрождения Пелагеюшкин возвращает к жизни и других закоренелых грешников — самым поразительным итогом его собственного нравственного возрождения становится обращение «убийцы, каторжника и палача» (XXXVI, 40) Махоркина, отказывающего выполнять свои палаческие обязанности, которыми он успешно подрабатывал, отбывая свой срок. По Толстому, палачи куда в большей степени нравственно отвержены, чем убийцы, поскольку, во-первых, могут оправдывать свои действия тем, что исполняют чужой приказ, а во-вторых, убивая людей, сами ничем не рискуют. Тем не менее, даже самые темные и невежественные из них в глубине души сознают, что заняты презренным ремеслом, а потому все же могут быть в той или иной степени открыты для покаяния.

В позднем рассказе Толстого «Божеское и человеческое», вошедшем в его сборник «Круг чтения», воспроизведена сходная ситуация. Революционер Светлогуб, переживший после смертного приговора эпифанию христианской любви и прощения, задает палачу, который готовится его повесить, простой человеческий вопрос: «И не жалко тебе меня»? Как пишет Толстой,

> Светлогуб не мог понять всего значения того, что объявлялось ему, так и теперь он не мог обнять всего значения предстоящей минуты и с удивлением смотрел на палача, поспешно, ловко и озабоченно исполняющего свое ужасное дело. Лицо палача было самое обыкновенное лицо русского рабочего человека, не злое, но сосредоточенное, какое бывает у людей, старающихся как можно точнее исполнить нужное и сложное дело (XLII, 212).

Сосредоточенность на технической стороне дела помогает исполнителю считать его нужным, временно забывая об его античеловеческой природе, поэтому, услышав этот вопрос, так явно выбивавшийся из рутины совершаемого законного убийства, палач поначалу только злится на приговоренного, но впоследствии

> слова Светлогуба <...> не выходили у него из головы. Он был убийца, каторжник, и звание палача давало ему относительную свободу и роскошь жизни, но с этого дня он отказался впредь исполнять взятую на себя обязанность и в ту же неделю пропил не только все деньги, полученные за казнь, но и всю свою относительно богатую одежду и дошел до того, что был посажен в карцер, а из карцера переведен в больницу (XLII, 213).

В написанной в 1908 году статье «Не могу молчать» Толстой рассказал о дворнике, подрабатывавшем палаческим ремеслом, который прятался от людей, потому что знал,

> что он палач и что то, что он делает, — дурно, и что его ненавидят за то, что он делает, и он боится людей, и я думаю, что это сознание и страх перед людьми выкупают хоть часть его вины. Все же вы, от секретарей суда до главного министра и царя, посредственные участники ежедневно совершаемых злодеяний, вы как будто не чувствуете своей вины и не испытываете того чувства стыда, которое должно бы вызывать в вас участие в совершаемых ужасах. <...> И потому я думаю, что как ни низко пал этот несчастный дворник, он нравственно все-таки стоит несравненно выше вас, участников и отчасти виновников этих ужасных преступлений, — людей, осуждающих других, а не себя, и высоко носящих голову (XXXVII, 93).

Эти мысли беспокоили Толстого. В том же году пианист Александр Гольденвейзер записал домашний спор Толстых, в котором Софья Андреевна, возражая мужу, «пыталась доказать, что всякие убийства такое же зло, как казнь, а об них не говорят», на что любимая племянница Толстого Елизавета Валериановна Оболенская вполне в толстовском духе возразила, «что казнь — убийство, считаемое справедливым, и в этом весь ужас». Толстой однако перевел разговор на исполнителей приговора, сказав: «Если спросить, кто хуже: несчастный палач, которого подкупили, споили, погубили его душу, или те, кто его подкупает и кто присуждает к казни: прокуроры, судьи, то, мне кажется и сомненья быть не может»[6].

В молодости Толстой много, и в основном сочувственно, писал о простых солдатах, которые также оказываются обмануты непосредственным и высшим начальством, заставляющем их приносить присягу и убивать себе подобных. В зрелые годы он поменял свою точку зрения, придя к выводу, что именно военная служба, превращающая наделенное душой живое существо в орудие насилия, является самым страшным социальным злом. Массовый отказ от присяги должен был, как он неоднократно писал, послужить началом крушения общественного зла и нравственного возрождения человечества.

12 сентября 1890 года Толстой высказал в разговоре с домашними суждение, шокировавшее собеседников своей жестокостью. Записывая его на следующий день в дневник он ни в малой степени не отступился от своих слов, хотя и уточнил их смысл:

> Вчера подумал о том, что война (все говорят о посылке войск на Прус[скую] границу и о войне)[7] не так страшна тем, что драться будут или звери кровожадные или стадные животные и что если они перебьют друг друга, то меньше их останется — и сказал это. Как на меня напали! А это так. Точно выражаясь, надо ска-

---

6 *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М.: ГИХЛ, 1959. С. 223.

7 14 мая 1890 года кайзер в своей речи в Кенигсберге заявил о возможности войны с Россией, 29 мая Пруссия отказалась от русско-германского соглашения 1887 года.

> зать так: люди, к несчастию, только опытом познают — и потому опыт бедственности войны им нужен. Это раз. А другое то, что людей, стоящих на той степени, на кот[орой] могут убивать друг друга по приказанию кого-то, не так жалко, как было бы жалко разумных людей. Это утешение (LI, 87–88).

В основе этой, казалось бы, столь противоречащей духу его учения мысли все то же представление о том, что искреннее раскаяние для человека возможно только тогда, когда он сам сталкивается с последствиями собственных поступков, а физическая жизнь человека куда менее значима, чем состояние его души. В отличие от палачей, еще сохраняющих смутное сознание, что дело, которое они призваны исполнять, дурно, военные часто готовы гордиться им, и только непосредственный опыт кровопролития дает им шанс на преображение. Впрочем, в финале трактата «Царствие Божие внутри вас», над которым он работал в эти же годы, Толстой рассказал о том, как встретился в поезде с солдатами, отправлявшимися подавлять крестьянский бунт и готовыми исполнять роль палачей. Толстой впоследствии признавался своему биографу Павлу Бирюкову, что эта встреча произвела на него не меньшее впечатление, чем зрелище смертной казни, на которой он присутствовал в Париже[8].

> Экстренный поезд, с которым я съехался, состоял из одного вагона 1-го класса для губернатора, чиновников и офицеров и из нескольких товарных вагонов, набитых солдатами.
>
> Молодцеватые молодые ребята солдаты в своих новых, чистых мундирах толпились стоя или спустив ноги, сидя в раздвинутых широких дверях товарных вагонов. Одни курили, другие толкались, шутили, смеялись, оскаливая зубы, третьи щелкали семечки, самоуверенно выплевывая их. Некоторые из них бегали по платформе к кадке с водой, чтобы напиться, и, встречая офицеров, умеряя шаг <…>, и потом еще веселее пускались рысью, топая по доскам платформы, смеясь и болтая, как это свойственно здоровым, добрым молодым ребятам, переезжающим в веселой компании из одного места в другое.
>
> Они ехали на убийство своих голодных отцов и дедов, точно как будто на какое-нибудь веселое или по крайней мере на самое обыкновенное дело (XXVIII, 229).

Тридцатью тремя годами ранее Толстого потрясла механическая бездушность совершавшегося на его глазах убийства. На этот раз он своими глазами увидел, как в такого рода машину для убийства превращались живые и не жестокие по своей природе молодые люди. Природа этого превращения состояла, по Толстому, в своего рода разделении насилия, позволяющем его участникам чувствовать себя невиновными в совершаемом зле.

Исполнители, встроенные в механизм власти, получали возможность снять с себя ответственность, лежавшую на тех, кто отдает им распоряжения, в то время как приказывающие избавлялись от неприятной необходимости убивать своими руками. При этом прокуроры, судьи, министры и генералы, посылающие людей на смерть, тоже могут успокаивать себя тем, что лишь подчиняются монарху. Таким образом обнажается суть государственного устройства, состоящего в том, чтобы обеспечивать беспрепятственную работу механизма насилия, функционирующего как бы независимо от личных действий и ответственности тех, кто творит зло.

---

8 См.: *Бирюков П.И.* Биография Л.Н. Толстого. Т. 3. Кн. II. М.: Алгоритм, 2000. С. 226.

В рассказе «Божеское и человеческое» генерал, подписавший смертный приговор, в несправедливости которого он и сам убежден, «чтобы вызвать в себе жестокость, которой не было в его сердце», убеждает себя, что сам он лишь «исполнитель высшей воли и должен стоять выше таких соображений». Вспоминая свое «последнее свидание» с царем и заново испытывая «сознание своей самоотверженной преданности своему государю, он отогнал от себя смутившую его на мгновение мысль, подписал остальные бумаги» (XLII, 226).

Высокопоставленным сановникам не приходилось сталкиваться с тем физиологически неприятным чувством, которое испытывает человек, принужденный физически убивать себе подобных, поэтому им легче убедить себя, что они совершают праведное и справедливое дело, и они оказываются дальше от возможности покаяния, чем непосредственные убийцы.

Особая роль в этой пирамиде насилия принадлежит тем, кто оказывается в ее высшей точке, — то есть носителям верховной власти. С одной стороны, царям уже не на кого сваливать ответственность за принятые решения, с другой — они в наименьшей степени склонны рассматривать себя согласно нравственным и религиозным критериям, принятым для обычных людей, и прислушиваться к голосу совести.

В «Фальшивом купоне» царь, который, единственный во всем государстве, наделен правом помилования, получает телеграмму от помещицы, которая в порыве христианского милосердия умоляет его избавить от казни крестьян, виновных в гибели ее мужа:

> Государь вздохнул, пожал плечами с эполетами и сказал: «Закон» и подставил бокал, в который камер-лакей наливал шипучий мозельвейн. Все сделали вид, что удивлены мудростью сказанного государем слова. И больше о телеграмме не было речи. И двух мужиков — старого и молодого — повесили <…>
>
> Раза два в продолжение дня он вспоминал о казни крестьян, о помиловании которых просила телеграммой Свентицкая. Днем был парад, потом выезд на гулянье, потом прием министров, потом обед, вечером театр. Как обыкновенно, царь заснул, как только донес голову до подушки. Ночью его разбудил страшный сон: в поле стояли виселицы, и на них качались трупы, и трупы высовывали языки, и языки тянулись дальше и дальше. И кто-то кричал: «Твоя работа, твоя работа». Царь проснулся в поту и стал думать. В первый раз стал думать об ответственности, которая лежала на нем <…> Но он видел в себе человека только издалека и не мог отдаться простым требованиям человека из-за требований, со всех сторон предъявляемых к царю; признать же требования человека более обязательными, чем требования царя, у него не было сил (XXXVI, 48–50).

Одним из последних задуманных Толстым художественных произведений были «Посмертные записки старца Федора Кузьмича», написанные от лица Александра I. Согласно распространенной легенде, которой Толстой одно время склонен был доверять, император ушел от власти и тайно доживал свой век на купеческой заимке в Сибири. «Я величайший преступник, убийца отца, убийца сотен тысяч людей на войнах…» (XXXVI, 60–61), говорит здесь о себе бывший самодержец, но именно сознание собственной греховности в конечном счете и позволяет ему очиститься от скверны государственной власти, покаяться и спасти свою душу. По словам великого князя Николая Михайловича, Толстой сказал ему в 1902 году в Гаспре, что «если только Александр I действительно кончил свою жизнь отшельником, то искупление, вероятно, было полное» (XXXVI, 585).

* * *

В своих размышлениях о тайне высшей власти и о соотношении человеческого и условно-государственного в ее носителях Толстой также опирался на личный опыт. В 1866 году, невзирая на устойчивое отвращение к любым юридическим процедурам, он взял на себя защиту рядового Шибунина, ударившего полкового офицера. После того как его подзащитного, невзирая на все его усилия, приговорили к расстрелу, Толстой попытался использовать свои связи при дворе и обратился к императору Александру II с ходатайством о помиловании Шибунина, которое не было передано императору по бюрократическим причинам. Это неудачное вмешательство в процесс десятилетиями мучило писателя, упрекавшего себя в том, что он, вопреки свою собственному желанию сказать судьям об основах человеческой и христианской морали, попытался апеллировать к законам и параграфам воинских уставов, доказывая, что проступок Шибунина не подлежал столь суровому наказанию[9].

Больше чем через сорок лет спустя он с непроходящей горечью вспоминал об этом в письме к П. Бирюкову:

> Да, ужасно, возмутительно мне было перечесть теперь эту напечатанную у вас мою жалкую, отвратительную защитительную речь. Говоря о самом явном преступлении всех законов божеских и человеческих, которое одни люди готовились совершить над своим братом, я ничего не нашел лучшего, как ссылаться на какие-то кем-то написанные глупые слова, называемые законами. <…>
>
> Я не понимал этого тогда. Не понимал я этого и тогда, когда <…> ходатайствовал у государя о помиловании Шибунина. Не могу не удивляться теперь на то заблуждение <…> Если бы я был свободен от всеобщей одури, то одно, что я мог сделать по отношению Александра Второго и Шибунина, это то, чтобы просить Александра не о том, чтобы он помиловал Шибунина, а о том, чтобы он помиловал себя, ушел бы из того ужасного, постыдного положения, в котором он находился, невольно участвуя во всех совершающихся преступлениях (по «закону») уже тем, что, будучи в состоянии прекратить их, он не прекращал их (XXXVII, 71–72).

Самообвинения Толстого лишь отчасти связаны с неудачей его заступничества, скорее можно сказать, что он упрекает себя в том, что, стремясь помочь несчастному солдату, не прислушался к голосу собственной совести и приводил доводы, лишенные какого бы то ни было нравственного смысла, и все равно ничего не добился. Собственно говоря, с точки зрения позднего Толстого, смерть вовсе не обязательно была худшим исходом для самого Шибунина, и уж во всяком случае, призрачные надежды помочь жертве не должны были побуждать самого писателя участвовать в постыдном балагане, который представляет собой всякое судебное разбирательство. По словам Толстого, этот случай имел на него «огромное, самое благодетельное влияние» (XXXVII, 78), заставив впервые осознать многие истины, к которым он пришел позднее.

Толстой пишет в этом письме, что, защищая Шибунина, еще «не понимал» эти истины. Между тем именно в эту пору он работал над «Войной и миром»,

---

9 См.: *Kerr W.* The Shabunin Affair. An Episode in the Life of Leo Tolstoy. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982. P. 172–178.

в которой те же самые религиозные интуиции в полной мере реализованы. В горящей Москве Пьер Безухов попадает в плен к французам и становится свидетелем расстрела пленных. Чудовищность этого ритуала, превращающего живых людей в бездушные орудия убийства, разрушает веру Пьера в осмысленность мироздания и погружает его в отчаяние, справиться с которым ему, как известно, помогает Платон Каратаев, служащий для героя источником живой народной мудрости и крестьянского приятия мира[10]. Каратаев полностью неспособен дважды повторить сказанное, а когда Пьер, пораженный глубиной какого-то его замечания, пытается его переспрашивать, говорит в ответ что-то совершенно иное. Тем не менее одну из своих историй он пересказывает шесть раз без существенных изменений, и в последний, седьмой, раз Пьер слышит ее уже накануне смерти Каратаева.

Речь в этом рассказе идет о купце, оклеветанном убийцей, который ограбил его товарища и подсунул окровавленный топор ему под подушку. Осужденный за чужое преступление, купец провел, «как следует по порядку», по словам Каратаева, десять лет на каторге.

> Живет старичок на каторге. Как следовает покоряется, худого не делает. Только у Бога смерти просит. — Хорошо. И соберись они, ночным делом, каторжные-то, так же вот как мы с тобой, и старичок с ними. И зашел разговор, кто за что́ страдает, в чем Богу виноват. Стали сказывать, тот душу загубил, тот две, тот поджог, тот беглый, так ни за что́. Стали старичка спрашивать; ты за что́, мол, дедушка, страдаешь? Я, братцы мои миленькие, говорит, за свои, да за людские грехи страдаю. <…> И рассказал им, значит, как все дело было по порядку. Я, говорит, о себе не тужу. Меня, значит, Бог сыскал. Одно, говорит, мне свою старуху и деток жаль. И так-то заплакал старичок. Случись в их компании тот самый человек, значит, что купца убил. Где, говорит, дедушка, было? Когда, в каком месяце? все расспросил. Заболело у него сердце. Подходит таким манером к старичку — хлоп в ноги. За меня ты, говорит, старичок, пропадаешь. Правда истинная; безвинно напрасно, говорит, ребятушки, человек этот мучится. Я, говорит, то самое дело сделал и нож тебе под голова́ сонному подложил. Прости, говорит, дедушка, меня ты ради Христа.
>
> Каратаев замолчал, радостно улыбаясь, глядя на огонь и поправил поленья.
>
> Старичок и говорит: «Бог мол тебя простит, а мы все, мол, Богу грешны, я за свои грехи страдаю. Сам заплакал горючьми слезьми. Что́ же думаешь, соколик», — все светлее и светлее сияя восторженною улыбкой, говорил Каратаев, как будто в том, что́ он имел теперь рассказать, заключалась главная прелесть и все значение рассказа — «что́ же думаешь, соколик, объявился этот убийца по начальству. Я, говорит, шесть душ загубил (большой злодей был), но всего мне жальче старичка этого. Пускай же он на меня не плачется». Объяснил: списали, послали бумагу как следовает. Место дальнее, пока суд да дело, пока все бумаги списали как должно, по начальствам значит. До царя доходило. Пока что́, пришел царский указ: выпустить купца, дать ему награждения сколько там присудили. Пришла бумага, стали старичка разыскивать. Где такой старичок безвинно напрасно страдал? От царя бумага вышла. Стали искать». — Нижняя челюсть Ка-

10 Связь дела Шибунина с «каратаевским» эпизодом «Войны и мира» выявлена И. Мардовым (*Мардов И.Б.* Лев Толстой на вершинах жизни. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 155–161). Однако Мардов не останавливается специально на предсмертном рассказе Каратаева, имеющем, на наш взгляд, особое значение.

ратаева дрогнула. — «А его уж Бог простил — помер. Так-то, соколик», закончил Каратаев и долго, молча улыбаясь, смотрел перед собой.

Не самый рассказ этот, но таинственный смысл его, та восторженная радость, которая сияла в лице Каратаева при этом рассказе, таинственное значение этой радости, это-то смутно и радостно наполняло теперь душу Пьера (XII, 155–156).

Позднее Толстой вернулся к этому сюжету и развернул его в отдельный рассказ «Бог правду видит да не скоро скажет», в котором повествование ведется от третьего лица, обрастает многочисленными деталями, а персонажи обретают имена и характеры. Однако в этом позднейшем сочинении пропадает главное — улыбка уже уходящего из жизни Платона Каратаева, который делится с другими пленными своим самым заветным достоянием[11].

Земная справедливость, по Каратаеву, способна лишь принизить смысл Божественного провидения, которому оказался причастен герой рассказа. Платон, сам пошедший в солдаты вместо брата, накануне смерти испытывает восторг при мысли о христианском самопожертвовании человека, принявшего страдание и смерть за чужие грехи, и предчувствует то же прощение и отпущение грехов, которое выпало на долю безвинно пострадавшего купца.

Пьер не вполне понимает таинственный смысл рассказа, но «восторженная радость» Каратаева переполняет его душу, возвращая его жизни смысл. В солдатском кругу он оказывается снова окружен людьми, пусть и причастными к войне, но убивающими — что вытекает из исторической философии Толстого — по внутреннему чувству, что открывает им путь спасения, который сохраняется даже для злодея, погубившего шесть душ. В то же время путь этот решительно закрыт для чиновников, включая царя, действующих, «как следует по порядку». Господь не позволяет им исправить сделанное и приобщиться к высшей справедливости, навсегда оставляя нераскаянными убийцами.

Следующий раздел романа начинается с возгласа «À vos places»[12], мимо пленных и конвойных едет карета Наполеона.

Библиография / References

Гусейнов А.А. Непротивление злу силой // Лев Николаевич Толстой / Под. ред. А.А. Гусейнова, Т.Г. Щедриной. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 216–246.

(*Guseynov A.A.* Neprotivleniye zlu siloy // Lev Nikolayevich Tolstoy / Ed. by A.A. Guseynov, T.G. Shchedrina. Moscow, 2014. P. 216–246.)

Зорин А.Л. «Зачем люди друг друга убивают?» (Толстой и империя) // Новое литературное обозрение. 2024. № 188. С. 74–86.

(*Zorin A.L.* «Zachem lyudi drug druga ubivayut?» (Tolstoy i imperiya) // Novoye literaturnoye obozreniye. 2024. No. 188. P. 74–86.)

Мардов И.Б. Лев Толстой на вершинах жизни. М.: Прогресс-Традиция, 2003.

11 См.: дискуссию Х. Мак Лина и Г. Яна о текстологии и философском смысле этого рассказа: *McLean H.* Could the Master Err? A Note on God Sees the Truth but Waits // Tolstoy Studies 2004. Vol. XVI. P. 77–81; *Jahn G.* Was the Master well-served? Further comment on 'God Sees the Truth, but Waits' // Tolstoy Studies. 2004. Vol. XVI. P. 82–86.

12 По местам (*фр.*)

(*Mardov I.B.* Lev Tolstoy na vershinakh zhizni. Moscow, 2003.)

Мележко Е.Д. Философия непротивления Л.Н. Толстого. Тула: Издательство Тульского государственного педагогического университета им. Л.Н. Толстого, 1999.

(*Melezhko Ye.D.* Filosofiya neprotivleniya L.N. Tolstogo. Tula, 1999.)

Полосина А.Н. Идея насилия в творчестве Л.Н. Толстого // Культура и искусство. 2012. № 3 (9). С. 8–13.

(*Polosina A.N.* Ideya nasiliya v tvorchestve L.N. Tolstogo // Kul'tura i iskusstvo. 2012. No. 3 (9). P. 8–13.)

Jahn G. Was the Master well-served? Further comment on 'God Sees the Truth, but Waits' // Tolstoy Studies. 2004. Vol. XVI. P. 82–86.

Kerr W. The Shabunin Affair. An Episode in the Life of Leo Tolstoy. Ithaca and London: Cornell University Press, 1982.

McLean H. Could the Master Err? A Note on God Sees the Truth but Waits // Tolstoy Studies 2004. Vol. XVI. P. 77–81.

Medzhibovskaya I. Tolstoy's Response to Terror and Revolutionary Violence // Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 2008. Vol. 9. No. 3. P. 505–531.

Екатерина Кузнецова

Призрачная феминность:

ТУРГЕНЕВСКИЙ ПОДТЕКСТ В МИСТИЧЕСКИХ НОВЕЛЛАХ Ф. СОЛЛОГУБА

Ekaterina Kuznetsova

Phantom Femininity: Turgenev's Subtext in the Mystical Novellas by Fyodor Sologub

Екатерина Кузнецова
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; преподаватель, Московский финансово-юридический университет (МФЮА)
katkuz1@mail.ru.

Ключевые слова: И. Тургенев, «таинственные повести», мистические новеллы, феминное, маскулинное, муза, подсознание, зеркало

УДК: 82-91
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_262

Статья посвящена анализу модернистской рецепции «таинственных повестей» Тургенева. Эти произведения (особенно «Призраки», «Клара Милич» и «Песнь торжествующей любви») за счет погружения в сферу психической жизни творческого субъекта перекинули мостик от литературы XIX века к литературе русского символизма, и были внимательно прочитаны А. Амфитеатровым, К. Бальмонтом, З. Гиппиус и Ф. Сологубом. Авторы-модернисты разрабатывали заложенные Тургеневым мотивы танатической, смертоносной природы женского начала, а также его креативной функции, важной для творческого самораскрытия маскулинного субъекта. Они фиксировали стремление феминности к воплощению в реальности, к обретению собственной субъектности, при сохранении ее абстрактной, умозрительной природы, связи с потусторонним миром, глубинами психики, памятью, самим процессом мышления героя-рассказчика. Предложенные писателями-символистами вариации лирического повествования о взаимоотношениях мужского и женского начала, развитие ими тех или иных сюжетных ходов, образно-мотивного и концептуального потенциала произведений Тургенева позволяют лучше осмыслить его «фантазии», интерпретировать их с точки зрения функций феминности, а также рассмотреть в контексте философского и гендерного дискурса. «Таинственные повести» Тургенева и новеллы писателей русского модерна демонстрируют общее концептуальное ядро.

Ekaterina Kuznetsova
PhD in Philology, Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; lecture, Moscow University of Finance and Law
katkuz1@mail.ru.

Keywords: I. Turgenev, «mysterious stories», mystical novels, feminine, masculine, muse, subconscious, mirror

UDC: 82-91
DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_262

The article is devoted to the analysis of the modernist reception of Turgenev's «mysterious stories». These works (particularly «Ghosts», «Clara Milich» and «Song of Triumphant Love») due to their immersion in the sphere of the psychic life of the creative subject, were a bridge from the literature of the XIX century to the literature of Russian symbolism and were carefully read by A. Amfiteatrov, K. Balmont, Z. Gippius and F. Sologub. The modernist authors developed Turgenev's motives for the thanatic, deadly nature of the feminine principle, as well as its creative function, important for the creative self-disclosure of the masculine subject. They recorded the desire of femininity to be embodied in reality, to acquire its own subjectivity, while preserving its abstract, speculative nature, connection with the other world, the depths of the psyche, memory, the very process of thinking of the hero-narrator. The variations of the lyrical narrative about the relationship between male and female principles proposed by symbolist writers, their development of certain plot moves, figurative-motivic and conceptual potential of Turgenev's works allow us to better comprehend his «fantasies» and also consider them in the context of philosophical and gender discourse of modernism. Turgenev's «Mysterious Tales» and the short stories of Russian modernist writers demonstrate a common conceptual core.

«Таинственные повести» — это принятое в науке условное обозначение корпуса прозаических произведений И.С. Тургенева в разных жанрах (новелла, повесть, рассказ, записки и др.), объединенных присутствием элементов мистического и необъяснимого[1].

Среди этих произведений фантазия «Призраки» (1864) является одной из самых сложных для интерпретации. Так, В.П. Боткин писал Тургеневу: «...эта летающая Эллис, — что она? Тут кроется какая-то аллегория <...>. Очевидно, что эта *аллегория чего-то внутреннего, личного, тяжкого, глухого и неразрешенного*»[2]. П.В. Анненков полагал, что это произведение — история «художнической души»[3].

Полусказочный, иносказательный сюжет повести и странная природа центрального женского персонажа породили множество интерпретаций. В Эллис видели фольклорную фею (виллис)[4], образ певицы Полины Виардо, возлюбленной Тургенева[5], персонифицированный страх смерти и т.д.[6] Высказывались предположения, что Тургенев изобразил таким образом свою музу, а ее постепенная материализация по ходу развития сюжета отражает процесс принесения писателем реальной жизни в жертву литературному творчеству: чем более нереальной становится жизнь автора, погруженного в выдуманный мир, тем более материальной — его муза[7]. Следовательно, все произведение следует рассматривать как попытку исследования творческого процесса, авторефлексию[8]: «таинственное» у Тургенева «не предусматривает введения в произведение внешнего фантастического элемента, налицо обращение к “таинственному” как феномену человеческой психики, парапсихологическому явлению»[9]. Превалирование авторского сознания в наррации повести, по мнению Е.Г. Новиковой, выразилось «в своеобразной “редукции” героев “Призраков”»[10]: все персонажи являются проекциями автора, т.е. не обладают субъектностью в полной мере, но не превращаются, однако, и в сугубо риторические приемы.

---

1 См., например: *Пумпянский Л.В.* Группа таинственных повестей // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448–463.

2 Цит. по: *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т., Т. 5. М.: Наука, 1988. С. 64. Здесь и далее курсив автора статьи.

3 Там же. С. 523–524.

4 *Данилевский Р.Ю.* Что такое Эллис в самом деле? // Спасский вестник. 2000. № 6. С. 68–73.

5 *Топоров В.Н.* Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998; *Зорин А.* Женское пение, эрос и насилие в мире Л.Н. Толстого. Статья вторая. Полеты над миром // Новое литературное обозрение. 2023. № 3. С. 139–167.

6 *Батюто А.И.* Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л.: Наука, 1990.

7 *Ветринский Ч.* Муза-вампир // Творчество Тургенева: сб. ст. М.: Задруга, 1920. С. 152–167.

8 *Андреева А.А.* «Призраки» как исповедь Ив. С. Тургенева // Вестник Европы. 1904. № 9. С. 17–22.

9 *Гулевич Е.В., Автухович Т.Е.* «Таинственное» от Тургенева к Джеймсу // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І.П. Шамякіна. 2010. №3 (28). С. 85.

10 *Новикова Е.Г.* Лирические повести И.С. Тургенева. «Призраки» и «Довольно» (К проблеме жанра) // Проблемы метода и жанра. Вып. 12. Томск: Издательство Томского университета, 1986. С. 192.

Сам Тургенев отмечал в частной переписке, что в Эллис воплотились черты его собственной души: «Тут нет решительно никакой аллегории, я так же сам мало понимаю Эллис, как и ты. Это ряд каких-то душевных dissolving views (англ.: «растворяющиеся виды») — вызванных переходным и действительно тяжелым и темным состоянием моего Я»[11].

Автобиографизм повести не сводится к картинам внешних впечатлений от Европы и России или к зашифрованным аллюзиям на роман писателя с Полиной Виардо. Речь идет о внутреннем биографизме, о самопознании субъектом своей личности. И важнейшим условием для этого самопостижения является взаимодействие с женской сущностью, представленной в образе Эллис-призрака. Характерно, что Тургенев стремился лишить героиню каких-либо конкретных черт (что и породило множество интерпретаций), сделав ее носительницей «женскости» в особом философском понимании. Это не традиционная женственность, обычно представленная в образах матери или жены, и не романтическая возлюбленная. Речь идет скорее о некоем *идейном комплексе*, стихийной хтонической силе, наделенной сверхспособностями и гипнотической властью над мужчиной. Этот образ наводит на размышления о философских исканиях эпохи модерна, связанных с проблематикой мужского и женского.

Именно мыслители эпохи конца XIX — начала XX века выявили категории «фемининного» и «маскулинного», отделив их от реальных мужчин и женщин. И ключевым в этом плане стало исследование немецкого мыслителя О. Вейнингера «Пол и характер. Принципиальное исследование» (1902, переведено на русский в 1908), которое оказало большое влияние на философию русского Серебряного века, в том числе — осмысление женской креативности и творческой субъектности. Вейнингер мыслил бинарными оппозициями и полагал, что в живых мужчинах и женщинах «мужское» и «женское» сочетаются в самых разных пропорциях. А.В. Лавров, анализируя важнейшую статью З.Н. Гиппиус «Зверебог» (1908), посвященную проблемам пола и полемически развивающую идеи Вейнингера, писал:

> Мужскому началу, как мыслительной категории, присуща <с точки зрения Вейнингера. — *Е.К.*> активность, энергия мысли и творчества, примат индивидуальности, женскому — пассивность, безличностность, тенденция к ассимиляции: «В женском начале нет памяти, нет творчества, нет личности»; «Если человеческая женщина, как-никак, иногда говорит, мыслит и развивается — это вмешанное в нее мужское начало творит...»[12]

Эти взгляды отражали представления, свойственные как раз XIX столетию. В начале XX века «фемининность» и женщины как ее реальные носительницы все еще предстают внутренне полярными, раздвоенными: женщина описывается либо возвышенно прекрасной (но при этом бестелесной, зависимой, формируемой, лишенной собственной личности), либо падшей (телесной, активной, сексуальной, угрожающей). Эту двойственность (либо зверь, либо божество) с возмущением описала Гиппиус в «Зверебоге». Однако она соглашается с представлением Вейнингера, а также Вл. Соловьева, Н. Бердяева и

11 *Тургенев И.С.* Указ соч. С. 232.

12 *Лавров А.В.* З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 41.

многих других мыслителей рубежа XIX–XX веков о женском начале как о лишенном активности, творческой потенции, интеллекта, но спорит с тем, что между реальной женщиной и женственностью можно поставить знак равенства, так как «физическая женщина» не исчерпывается только фемининным началом и не сводима к нему[13]. Сама писательница приспосабливается к тому положению, при котором творческая субъектность является маскулинной (выбор псевдонимов, мужское лирическое «я» и т.д.) Гиппиус также импонировала концепция андрогинности, предложенная в книге Вейнингера, и объясняющая, с его точки зрения, наличие креативных способностей у некоторых конкретных женщин.

В последнее время появилось достаточно много работ, в которых произведения эпохи модерна рассматриваются посредством категорий «фемининного» и «маскулинного», которые демонстрируют свою эффективность для анализа символистских текстов[14]. Одним из важнейших трудов в этом плане является монография финской исследовательницы Кирсти Эконен «Творец, субъект, женщина: стратегии женского письма в русском символизме» (2011). Эконен проанализировала ряд женских писательских судеб и конкретных произведений сквозь призму современных гендерных подходов, психоанализа и философии. Отправной точкой для ее исследования является осмысление *гендерного порядка* эпохи модерна.

Для андроцентричного общества характерны, во-первых, «бинарное и комплементарное противопоставление полов» и, во-вторых, «нейтральность» маскулинной и «маркированность» фемининной категорий. Иными словами, маскулинное отождествляется с общечеловеческим, а фемининное — это сугубо женское, при этом фемининное не функционирует самостоятельно, а только вместе с категорией маскулинного, стоящей к ней в оппозиции[15]. Культуре русского модернизма был свойственен взгляд на женщину как на объект поклонения, возвышенный образ, идеал, вдохновляющий художника, но при этом лишенный права на собственный голос. Характерен был и полярный образ —

---

13 *Гиппиус З.* Зверебог // Образование. 1908. №8. Отд. III. С. 20, 21.

14 *Демидова О.Р., Потехина Е.А.* Гендерные модели в культуре, или О философии мужского и женского. СПб.: Алетейя, 2023; Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов / Под ред. В.Б. Зусевой-Озкан. М.: Новое литературное обозрение, 2022; *Кузнецова Е.В.* Метафоры рукоделия и проблематика субъектности в женской лирике Серебряного века // Russian Literature. 2022. № 128. P. 85–122; *Матич О.* Эротическая утопия. Новое религиозное сознание и fin de siècle в России / Пер. с англ. Е. Островской. М.: Новое литературное обозрение, 2008; *Рябов О.А.* Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново: ИвГУ, 1997; *Савкина И.Л.* Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2023; Фемининность и маскулинность в культуре модерна: Россия и Зарубежье / Отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2023; *Цимборска-Лебода М.* Женщина в аспекте культурной памяти и культурных ролей // Frauen in der Kultur: Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende. Innsbruck, 2000. P. 179–190; *Pachmuss T.* Women Writers in Russian Decadence // Journal of Contemporary History. 1982. Vol. 17. P. 111–136; *Presto J.* Women in Russian Symbolism: Beyond the Algebra of Love // A History of Women's Writing in Russia / A.M. Barker and J.M. Gheith. Cambridge UP, 2002. P.134–152; *Presto J.* Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 200 и др.

15 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 29–30.

коварная и смертельно опасная соблазнительница, femme fatale, нередко наделенная вампирическими или ведьмовскими чертами. Фемининность как отвлеченная категория была при этом чрезвычайно востребована в искусстве. Через нее осмыслялось подсознание, глубины души творческого субъекта, женщина могла выступать при этом в роли *музы, медиума или в качестве зеркала*, смотрясь в которое мужчина-творец постигал собственное «я»[16]:

> *Фемининность* как пара («нейтральной» и невидимой) категории маскулинности *является основополагающей в философии творчества и для конструирования авторства.* <…> Хотя категория феминного как таковая не отражает ни идеальной, ни реальной женщины, она является значимой, как часть того дискурсивного резерва, из которого *авторы-символисты конструировали субъектность и авторство*[17].

Методология, предложенная Эконен, оказывается продуктивной и для более ранних произведений, особенно тех, проблематика которых связана с авторской саморефлексией и во многом предугадывает искания модерна. По ее мнению, художественные воплощения категории феминного, то есть женские образы, как правило, являются *конструктами, символически выражающими подсознание творческого субъекта и процесс его взаимодействия с ним*. Феминное наделено несколькими важнейшими свойствами и, реализуясь в художественных текстах в ряде метафор и образов (мифическая Эхо, женщина-призрак, Прекрасная Дама, царевна и т.д.), выполняет *функции зеркала* и музы для созидающего субъекта, также связанные со сферой подсознания. При этом сам творец (фигура автора) неизменно маскулинен, а если настоящим автором является женщина, то зачастую она выбирает маскулинную маску для соответствия этой роли[18]. Контакт с подсознанием метафорически реализуется через любовную связь героя с носительницей женского начала, и без этого взаимодействия творческий субъект не может состояться, поверить в себя и создать что-либо:

> Сфера подсознания обладает многими гендерно-феминными признаками: кроме воды, ее символизируют, например, *ночь, темнота* или *глубина*. С темнотой связана символика луны, с глубиной — феномены *смерти, рождения* и (*женской*) *сексуальности*. С сексуальностью ассоциируются инстинктивность, чувствительность и особенно характерное для символистов понятие стихийности[19].

Но отношения с феминным опасны, хтонические (танатические) силы подсознания могут погубить творца, лишить рассудка или жизни. В данном положении мы можем видеть отголоски романтического мотива безумия гения.

Эти положения можно применить к анализу таинственных повестей Тургенева и целому ряду мистических новелл Серебряного века, содержащих аллюзии на произведения предшественника. Сюжет повести «Призраки» легко

---

16 Там же. С. 61–104.

17 Там же. С. 33.

18 От мужского лица писали или публиковали свои произведения такие русские писательницы, как Н.Д. Хвощинская, В.Н. Цеховская (Ольнем), З. Гиппиус (А. Крайний), П. Соловьева (Allegro), О. Негрескул (О. Миртов), М. Лёвберг, В. Гедройц (С. Гедройц) и др.

19 Там же. С. 66.

укладывается в данную интерпретацию функций фемининного: сначала герой трижды слышит призыв прийти к старому дубу, а затем «отдается» загадочной и смутно знакомой ему Эллис, женщине-призраку, с которой он встречается лунной ночью на опушке леса. Отметим, что *ночь, луна, природа* — символы женского начала и метафорические образы сферы подсознания в концепции Эконен. Контакт с фемининностью осуществляется через сублимированный любовный акт, причем происходит гендерная инверсия: отдается женщине герой-повествователь, а не она ему:

> — *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 все значит? И как же *она возьмет меня*? Или попытаться?»
>
> — Ну, хорошо, — произнес я вслух и неожиданно громко, словно кто сзади меня подтолкнул. — *Возьми меня*![20]

С психоаналитической точки зрения уступка героя настойчивым просьбам Эллис означает его *отказ от контроля сознания над подсознанием*: только так он может обрести свободу творчества. За это призрак дарит молодому человеку упоение полета и открытий, возможность увидеть разные места и эпохи, которые можно трактовать как радость созидания, а затем он исчезает под воздействием некой страшной силы, не успев обрести плоть[21]: «О, я несчастная! Я могла бы воспользоваться, набраться жизни... а теперь... Ничтожество! Ничтожество!»[22]

«Темную тучу», которая напугала и уничтожила Эллис, разлучила ее с рассказчиком и прервала процесс превращения в живую женщину, некоторые исследователи рассматривают как персонификацию авторского страха перед небытием, а также как образ судьбы и неминуемой смерти[23]. Однако другие литературоведы справедливо отмечают связь самой Эллис с «темной тучей» и со смертью, которую она также олицетворяет[24]. Но вполне допустимо интерпретировать данный образ и как темную сторону подсознания самого героя-повествователя, то есть еще одну ипостась его «Я». Если прекрасная женщина-Эллис является творческой стороной его личности, то бесформенная «темная туча» — олицетворением танатоса, разрушительной силы подсознания и влечения к смерти. Подобное расщепление в восприятии глубинных психических основ личности описывает также О.А. Ханзен-Лёве: иррациональный, пугающий подсознательный топос оценивается в художественном тексте и позитивно — как «креативно-эротический», и негативно — как деструктивный, «танатический»[25].

Иными словами, погибает Эллис *по воле самого повествователя*, так как ее материализация грозит смертью уже ему самому: «В глубинах души сознаю-

---

20 *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 194.

21 В полетах с Эллис прослеживается также отчетливый мотив «Фауста» И. Гёте, важный для Тургенева.

22 *Тургенев И.С.* Указ. соч. С. 218.

23 *Муратов А.Б.* Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л.: Издательство ЛГУ, 1985.

24 *Полякова А.А.* Синтез философской сатиры и готики в «Призраках» // Готическая традиция в русской литературе. Под. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2008. С. 214–225; *Золотарев И.Л.* Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е — 90-е годы XIX века). Орел: ПФ «Картуш», 2014. С. 185–186.

25 *Ханзен-Лёве О.А.* Русский символизм: система поэтических мотивов: мифопоэтический символизм начала века. СПб.: Академический проект, 2003. С. 364.

щему себя субъекту угрожают *демоны, вихри* и другие пугающие неизвестностью явления»[26].

Процесс постепенной материализации Эллис описывается посредством мотива вампиризма — призрак пьет жизненные силы своего визави, как «незлая пиявка» («Я почувствовал на губах моих какое-то странное ощущение, как будто прикосновение тонкого и мягкого жала…»)[27], и становится все более живым, утрачивает прозрачность. Эллис «нужна кровь героя, чтобы обрести телесность, а ему нужны ее объятия, чтобы избавится от своей телесности и взлететь»[28]. Однако исчезновение призрака не спасает героя, и три ночи погружения в подсознание не проходят даром — его здоровье существенным образом подорвано.

Род деятельности рассказчика в повести четко не обозначен, но изначально он представлялся Тургеневу художником, а все повествование должно было сводиться к описанию различных живописных полотен, увиденных в картинной галерее[29]. Таким образом, мы можем предполагать, что в главном герое воплощен образ *творческой личности*, а в Эллис — *образ музы* и *созидательно-разрушительной стороны подсознания*[30].

На то, что фантастический элемент в повести Тургенева «связан с вторжением в подсознание человека», указывает Е.В. Скуднякова, однако полагает, что сознание это больное, перевозбужденное, расстроенное болезнью и нервами[31]. Но на наш взгляд, Тургенев стремился изобразить не героя с неустойчивой психикой, а творческую личность. Мотив дежавю, смутного ощущения того, что Эллис ему знакома — также говорит о том, что, по сути, призрак — это сам рассказчик, его сила воображения, а вся повесть — художественное описание процесса погружения творца в свой внутренний мир. Лицо Эллис кажется ему знакомым, что неоднократно подчеркивается в тексте.

Другая повесть Тургенева, «Довольно!», создававшаяся практически одновременно с «Призраками» в 1862 году, также свидетельствует в пользу подобной трактовки: ее автор-повествователь — художник, творческий субъект, обращающий свои предсмертные записки к некому адресату в женском лице. Условный женский образ позволяет прочитывать записки художника как обращенные к самому себе[32].

---

26 *Эконен К.* Указ. соч. С. 66.

27 *Тургенев И.С.* Указ. соч. С. 198.

28 *Полякова А.А.* Синтез философской сатиры и готики в «Призраках» // Готическая традиция в русской литературе. Под. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2008. С. 224.

29 *Азадовский М.К.* Три редакции «Призраков» // Ученые записки ЛГУ. Сер. филолог. наук. 1939. № 20. Вып. 1. С. 123–154.

30 Отметим, что и Тургенев, и позднее символисты наследуют этот прием от романтической повести (ср. «Штосс», «Сильфида», отчасти «Портрет»).

31 *Скуднякова Е.В.* Роль фантастического и реального в сюжетно-композиционной организации повести И.С. Тургенева «Призраки» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 53. С. 213–214.

32 О саморефлексии Тургенева в этих двух произведениях пишет Е.Г. Новикова: «В “Призраках” и “Довольно” Тургенев сосредотачивается на изучении коренных проблем философии и психологии личности, которые во многом были связаны с его собственными мучительными попытками осмыслить себя как личность, свою человеческую судьбу…» (*Новикова Е.Г.* Лирические повести И.С. Тургенева. «Призраки» и «Довольно» (К проблеме жанра) // Проблемы метода и жанра. Вып. 12. Томск: Издательство Томского университета, 1986. С. 189–190). С.И. Родзевич также объединяет

Тургенев в расцвете своего таланта (1860 — начало 1880-х годов) ощущал, что реалистический метод не исчерпывает всех возможностей литературы и порой не годится для раскрытия целого ряда проблем. Художественные поиски писателя выразились в необычной манере его поздних произведений и предшествовали возникновению модернистских веяний. Открытия Тургенева и его новаторство в описании взаимодействия маскулинного героя (субъекта повествования или главного героя) с женским началом нашли отражения в мистических произведениях эпохи модернизма.

В конце XIX века в теоретических построениях старших символистов прежние принципы искусства, в том числе его реалистические, миметические основания, были пересмотрены. В связи с этим ревизии подверглись и произведения русских классиков, романы Тургенева были признаны слишком подверженными социальному заказу и на этом основании устаревшими, а вот его поздняя фантастическая «малая» проза, наоборот, получила высокую оценку за счет превалирования общефилософской проблематики, попытки проникнуть в запредельное, постановки проблемы непознаваемости материального мира и расширения сферы человеческого бытия за счет включения в нее ирреального, а также особого внимания к женскому началу. Такая трактовка превалирует в критических работах Д.С. Мережковского, неоднократно обращавшегося к анализу творчества Тургенева[33].

«Таинственные повести» Тургенева отразились в прозе и критике З.Н. Гиппиус[34], Ф.К. Сологуба[35], Ин. Анненского[36], В.Я. Брюсова[37], что уже было отмечено исследователями. И в подавляющем большинстве случаев влияние Тургенева на следующее поколение писателей было связано с его поздними произведениями, именно они подвергались критической рецепции[38]. Л. Пильд

«Призраки» и «Довольно!» как произведения, отражающие «исчадие больного воображения» (*Родзевич С.И.* Тургенев и символизм // Тургенев. К столетию со дня рождения. 1818–1918. Статьи. Киев: Летопись, 1918. С. 120).

33 «Холодный наблюдатель, с горечью познавший пошлость и уродство действительности, утонченный современный скептик, он в то же время — властелин полуфантастического, ему одного доступного мира. <...> Как непреодолимо в Тургеневе тяготение к фантастическому, видно из женских фигур его больших общественных романов» (*Мережковский Д.С.* О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы // Критика русского символизма: в 2 т. Т. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 48–49). См. также: *Мережковский Д.С.* Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы. СПб.: Издательство П.П. Перцова, 1897; *Мережковский Д.С.* Больная Россия // Русское богатство. 1910. № 3. С. 147–150; *Мережковский Д.С.* ...Было и будет: Дневник. 1910–1914. Петроград: Товарищество И.Д. Сытина, 1915.

34 *Пильд Л.* Зинаида Гиппиус и Иван Тургенев // Блоковский сборник XIV: к 70-летию З.Г. Минц. Тарту, 1998. С. 86–118.

35 *Пильд Л.* Тургенев в восприятии русских символистов. Дисс. ... доктора наук. Тарту, 1999.

36 *Пильд Л.* И.Ф. Анненский — интерпретатор И.С. Тургенева // Блоковский сборник XIII: Памяти В.И. Беззубова: Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту, 1996. С. 63–73; *Ашимбаева Н.Т.* Тургенев в критической прозе И. Анненского // Ашимбаева Н.Т. Достоевский в контексте творчества и времени. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 236–248.

37 Брюсов о Тургеневе / Публ. А.С. Гречишкина и А.В. Лаврова // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 170–190.

38 Например: *Анненский И.* Умирающий Тургенев. Клара Милич // Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. С. 36–43.

приходит к выводу, что первое поколение русских символистов (Д. Мережковский, А. Волынский, В. Брюсов и др.) благодаря позднему творчеству признало в Тургеневе предшественника нового искусства, хотя и отнесло его к художникам «вчерашнего дня»[39]. Наиболее подробно этот диалог двух поколений писателей исследован в работах Ж. Зельдхейи-Деак, Л. Пильд и др.[40] Однако, чаще всего предметом анализа были критические высказывания русских символистов о Тургеневе, а выявление тургеневского следа в художественных произведениях Серебряного века изучено все еще недостаточно, многие аспекты скрытой, «*имплицитной* поэтики символисткой прозы» остаются «вне поля рассмотрения»[41]. На творчество младших символистов Тургенев оказал заметно меньшее влияние, воспринимался ими как писатель, «чуждый культурным утопиям»[42], хотя и в их произведениях находятся значимые переклички с предшественником, например, стихотворения в прозе Тургенева повлияли на стилистику прозы А. Белого[43].

Таким образом, обращение к новеллам конца XIX — начала XX века позволяет выявить еще не отмеченный тургеневский подтекст, важный как для понимания Тургенева, так и для осмысления поисков русских модернистов[44].

В сборнике рассказов Федора Сологуба «Книга стремлений» тургеневские аллюзии содержатся сразу в трех произведениях: «Наивные встречи» (1911) спроецированы на «Три встречи», «Помнишь, не забудешь» (1911), с возникающей в финале аккордной фразой «любовь сильнее смерти», на «Клару Милич», а «Красногубая гостья» (1909) — на «Призраки». Остановимся подробнее на последнем из перечисленных произведений.

В новелле «Красногубая гостья» Сологуб предлагает свою интерпретацию сюжета «Призраков» и особенно усиливает мотив вампиризма, который Тургенев сохранил в окончательной редакции своего текста, но стремился как-то приглушить.

Меланхолически настроенный и стремящийся к уединению молодой человек Николай Варгольский на протяжении нескольких зимних месяцев переживает странный любовный роман с Лидией Ротштейн, бледнолицей, красивой молодой девушкой, «с жутко-громадными глазами и чрезмерно-яркими

---

39 *Пильд Л.* Тургенев в восприятии русских символистов. Дисс. … доктора наук. Тарту, 1999. С. 35.

40 *Зельдхейи-Деак Ж.* Поздний Тургенев и символисты // От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX — нач. XX века. СПб., 1992. С. 146–170; *Зельдхейи-Деак Ж.* Таинственное у И.С. Тургенева и В.Я. Брюсова // И.С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции. Будапешт, 1994. С. 88–98; *Пильд Л.* Мережковский и Тургенев // Русская литература. 1998. № 1. С. 16–34; *Пильд Л.* Тургенев в восприятии русских символистов. Дисс. … доктора наук. Тарту, 1999; *Мостовская Н.Н.* Тургенев в восприятии Д.С. Мережковского // Спасский вестник. №12. 2005. С. 146–153; *Родзевич С.И.* Тургенев и символизм // Тургенев. К столетию со дня рождения. 1818–1918. Статьи. Киев: Летопись, 1918. С. 79–138.

41 *Пильд Л.* Тургенев в восприятии русских символистов. Дисс. … доктора наук. Тарту, 1999. С. 14.

42 Там же. С. 26.

43 *Лавров А.В.* Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995. С. 276–284.

44 Анализируя далее новеллы и повести Серебряного века, мы будем преимущественно говорить о пересечениях с Тургеневым, не касаясь других источников и влияний (за исключением указаний на общекультурные параллели), так как охватить их все в рамках статьи не представляется возможным.

губами»[45]. Лидия, как и Эллис, сама инициирует их отношения, приходит к своему избраннику на квартиру и предлагает ему свою любовь. Во время первого визита она четко обозначает условия их союза — она дарует Варгольскому «восторги безмерной и невозможной любви», сладостные мечтания, «которые слаще ароматнейших из земных благоуханных отрав» и способны преобразить тусклый мир реальности[46]. А взамен она просит «только каплю крови», чтобы победить свою призрачность, обрести телесность:

> *Одну каплю*, — ну, может быть две, три или даже четыре. Ах, возлюбленный мой не считает! Возлюбленному моему *и всей своей крови не жалко*, — только бы *оживить меня*, холодную, жарким трепетом своей жизни, — только бы я *не ушла от него, не исчезла, подобная бледному, безжизненному призраку*, исчезающему при раннем крике петуха[47].

Сологуб подхватывает тургеневский мотив призрачности и загадочности прекрасной женщины, но делает акцент на ее фатальной, танатической природе: «Самые страшные для людей *призраки* — это те, которые приходят днем. Днем, как я пришла. Не кажется ли вам и в самом деле, что я похожа на такой *призрак*, приходящий днем? Я так бледна»[48]. Если в повести Тургенева смертельная опасность, исходящая от Эллис, не проговаривается напрямую, а выражается посредством намеков, то Сологуб гиперболически заостряет вампирическую сущность Лидии, ее мертвенность, бессердечность, эгоистическую жажду воплощения за счет поглощения чужой (мужской) жизненной силы:

> Очерк ее лица сбоку был строг и тонок. Лицо было так же спокойно, *безжизненно*, как и ее *застывшее в неподвижности тело*. Только на бледном лице чрезмерная алость губ была живою. С нежною *жестокостью* чему-то улыбались ее чрезмерно-алые губы, ее *губы прекрасного вампира*, и трепетно радовались чему-то. Радость их была *злая и победительная*[49].

Аллюзию на тургеневскую Эллис можно усмотреть и в фонетической перекличке имен. Лидия не единственное имя герои — сама себя она называет *Лилит* по имени апокрифической первой женщины. Очевидно, что Сологуб обращается не только к романтическому вампирическому мифу, но и к сказаниям о Лилит, имеющим глубокие корни в мифологии Древней Месопотамии[50]. Еврейская народная этимология возводит имя Лилит к слову לַיְלָה (ла́йла) — «ночь»[51]. В семитских языках «лейлит/лилит» является также прилагательным женского рода со значением «ночная». В шумерском языке *лиль* обозначает «воздух», «ветер», «дух», «призрак». В Библии имя «Лилит» по-

45 *Сологуб Ф.К.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. Слаще яда. Рассказы. М.: НПК «Интелвак», 2001. С. 636.

46 Там же. С. 642.

47 Там же.

48 Там же. С. 641.

49 Там же. С. 639.

50 «Согласно одному преданию, Л. была первой женой Адама: бог, сотворив Адама, сделал ему из глины жену и назвал ее Л.», и убивать младенцев она стала после расставания с Адамом (*Папазян А.А.* Лилит // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 312.

51 См.: Лилит // Электронная еврейская энциклопедия. URL: https://eleven.co.il/judaism/mystic-kabbalah-magic/12457.

является один раз в Книге пророка Исаии и переводится чаще всего с учетом вышеназванных значений как «ночное привидение»[52], иногда как «ночная птица»[53].

Поразительным образом все значения имени Лилит (демон, призрак, ночная, птица) и самые древние представления об этом духе совпадают с характеристиками тургеневской Эллис: ночной призрак, предстающий в виде птицы и похищающий мужчин (на третью ночь Эллис сначала является рассказчику в виде большой серой птицы).

Одним из важных претекстов для новеллы Сологуба представляется также рассказ З.Н. Гиппиус «Лилит», имеющий подзаголовок «Апокриф» и изданный в 1904 году в журнале «Новый путь» (№4). Это произведение строится на переплетении двух сюжетных линий: истории любви молодого человека Неволина к загадочной красавице, вдове Елене Николаевне, и изложении апокрифа о сотворении Богом первой и второй жен Адама и о происхождении всех женщин от дочерей непокорной демоницы Лилит. Демоническая сущность Лилит губит молодого монаха, записывающего старинный апокриф, и наводит смертельный ужас на Неволина, узревшего «тайну зверя» и ее прародительницу в глазах своей возлюбленной[54]. У Сологуба апокрифическая линия уходит в подтекст рассказа, возникая лишь в речах Лидии, но аллюзии на рассказ Гиппиус можно усмотреть в том, что смертоносность женского начала тоже связывается им с противостоянием еще первых мужчины и женщины.

Заключение союза между Лидией-Лилит и Варгольским происходит, как и у Тургенева, через любовное объяснение, и снова в этой сцене мы наблюдаем гендерную инверсию: инициатива в признании целиком принадлежит женщине, а скрепляется все поцелуем:

> — *Я люблю тебя. Тебя избрала я*, возлюбленный мой. <…> И стояли они друг против друга, — она, бледноликая, зеленоокая, с чрезмерно яркими, как у *вампира*, устами, и вся холодная, как неживая, *лунная Лилит*, — и он, зачарованный и словно всю свою утративший волю. <…>
>
> И она прильнула к его устам поцелуем долгим и томным[55].

Сологуб сохраняет двойственность трактовки образа Лидии. С одной стороны, он представляет ее как экзальтированную особу в строгом черном туалете, разыгрывающую с Варгольским роль женщины-вамп (важнейшая модель женского поведения в литературе модерна), а с другой — оставляет возможность интерпретировать ее образ как плод фантазии угнетенного сознания одинокого, усталого человека (все полеты с Эллис читатель также вправе считать снами). При этом автор-символист усиливает по сравнению с тургеневским претекстом *негативные коннотации образа фемининного*, порабощающего волю Варгольского и ничего, кроме тумана в голове, не дающего взамен. Если

---

52 «И звери пустыни будут встречаться с дикими кошками, и лешие будут перекликаться один с другим; там будет отдыхать ночное привидение и находить себе покой» (Ис. 34:14) (Библия по Синодальному переводу РПЦ МП от 2000 года. URL: http://www.patriarchia.ru/bible/isa/34/).

53 См.: Лилит // Электронная еврейская энциклопедия. URL: https://eleven.co.il/judaism/mystic-kabbalah-magic/12457.

54 *Гиппиус З.Н.* Лилит // Гиппиус З.Н. Последние желания: Повести. Рассказы. Очерки. М.: Интервак, 2006. С. 578.

55 Там же. С. 643–644.

Эллис дарует своему возлюбленному радость полета и лицезрения картин прошлого и настоящего, а кусается небольно, как «незлая пиявка», то Лидия-Лилит проявляет свою демоническую сущность, привлекает своего избранника только «обаянием смертной тишины», и ее поцелуй подобен «холодному бешенству укуса»[56]. Чувство тургеневского 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»[57]. У Сологуба наоборот: холодное эротическое очарование Лилит противопоставлено радости и полноте жизни. *Объединение Эроса и Танатоса*, лишь намеченное в «Призраках» Тургенева, у Сологуба становится одной из магистральных тем творчества и воплощается, в частности, в образе Лидии-Лилит.

Практически с самого начала их свиданий Варгольский ощущает опасность своей «красногубой гостьи». Но сначала ему тяжело противостоять ее власти, которую можно интерпретировать как подсознательное влечение к смерти. «Лунная Лилит» приближается к нему медленно и неотразимо: «Как судьба. Как смерть»[58]. Танатическая сторона феминного, отделенная от прекрасной Эллис и явленная у Тургенева в аморфно-хтоническом образе «изжелта-черной тучи», у Сологуба сконцентрирована в одном образе роковой женщины в черном — олицетворении страсти и смерти.

Перемена в душевном состоянии героя начинает происходить, когда лакей Варгольского приглашает его стать крестным отцом его сына. Вид новорожденного младенца пробуждает в герое тоску «по шумной, радостной, многоцветной, многообразной жизни»[59]. Завершается новелла исчезновением зловещего, бледного призрака, изгнанного с помощью светлого божественного Отрока и «спасением» героя, обратившегося к Богу. Однако явление Отрока можно трактовать не только как божественное вмешательство, но и как объективизацию собственных душевных сил Варгольского, победившего свое депрессивно-меланхолическое состояние.

Возвращаясь к функциям феминного, отметим, что сологубовская «лунная фемина» в своем агрессивно-вампирическом и демоническом воплощении соответствует глубинному страху маскулинного субъекта перед женским началом и перед собственным подсознанием — неконтролируемой разумом частью своего «Я». При этом она снова бессубъектна, неполноценна, является конструктом, фантомом, так как порождается его расстроенной психикой и исчезает по его же собственному желанию. Гипнотическую власть Лидии над Варгольским можно расценивать как реализацию его стремления умереть.

Таким образом, Сологуб заимствует и по-своему интерпретирует сюжетное ядро тургеневской повести — любовная история с призраком (призрачной феминностью), учитывая его опыт в создании двойственной мотивировкой поведения персонажей и возможности вариативной трактовки всего произошедшего, а Тургенев, в свою очередь, опирался на открытия романтиков. У Сологуба мистицизм имеет равные права с реалистической трактовкой событий,

---

56 Там же. С. 645.

57 *Зорин А.* Женское пение, эрос и насилие в мире Л.Н. Толстого. Статья вторая. Полеты над миром // Новое литературное обозрение. 2023. № 3. С. 145.

58 *Сологуб Ф.К.* Указ. соч. С. 648.

59 Там же. С. 646.

а следование сюжетным схемам Тургенева не скрывается, становясь частью модернисткой игры с текстами русской классической литературы. Символистские представления о феминности в России начала XX века связаны не только с рецепцией западных текстов, например, трактата Вейнингера, но и с национальной традицией «реалистической» прозы, которая в смысле гендерных ролей богаче и сложнее, чем обычно кажется.

Библиография / References

Азадовский М.К. Три редакции «Призраков» // Ученые записки Ленинградского государственного университета. Сер. филолог. наук. 1939. № 20. Вып. 1. С. 123–154.

(*Azadovskii M.K. T*ri redaktsii «Prizrakov» // Uchenye zapiski Lenigradskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. filolog. nauk. 1939. No. 20. Iss. 1. P. 123–154.)

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.)

Ашимбаева Н.Т. Тургенев в критической прозе И. Анненского // Ашимбаева Н.Т. Достоевский в контексте творчества и времени. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 236–248.

(*Ashimbaeva N.T.* Turgenev v kriticheskoi proze I. Annenskogo // Ashimbaeva N.T. Dostoevskii v kontekste tvorchestva i vremeni. Saint Petersburg, 2005. P. 236–248.)

Батюто А.И. Творчество И.С. Тургенева и критико-эстетическая мысль его времени. Л.: Наука, 1990.

(*Batiuto A.I.* Tvorchestvo I.S. Turgeneva i kritiko-esteticheskaia mysl' ego vremeni. Leningrad, 1990.)

Данилевский Р.Ю. Что такое Эллис в самом деле? // Спасский вестник. 2000. № 6. С. 68–73.

(*Danilevskii R.Iu.* Chto takoe Ellis v samom dele? // Spasskii vestnik. 2000. No. 6. P. 68–73.)

Демидова О.Р., Потехина Е.А. Гендерные модели в культуре, или О философии мужского и женского. СПб.: Алетейя, 2023.

(*Demidova O.R., Potekhina E.A.* Gendernye modeli v kul'ture, ili O filosofii muzhskogo i zhenskogo. Saint Petersburg, 2023.)

Женщина модерна: Гендер в русской культуре 1890–1930-х годов / Под ред. В.Б. Зусевой-Озкан. М.: Новое литературное обозрение, 2022.

(Zhenshchina moderna: Gender v russkoi kul'ture 1890–1930-kh godov / Ed. by V.B. Zuseva-Ozkan. Moscow, 2022.)

Зёльдхейи-Деак Ж. Поздний Тургенев и символисты // От Пушкина до Белого. Проблемы поэтики русского реализма XIX — начала XX века: Межвуз. науч. сб. / Под ред. В.М. Марковича. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1992. С. 146–170.

(*Zöldhelyi-Deák Zh.* Pozdnii Turgenev i simvolisty // Ot Pushkina do Belogo. Problemy poetiki russkogo realizma XIX — nachala XX veka: Mezhvuz. nauch. sb. / Ed. by V.M. Markovich. Saint Petersburg, 1992. P. 146–170.)

Зёльдхейи-Деак Ж. Таинственное у И.С. Тургенева и В.Я. Брюсова // И.С. Тургенев: Жизнь, творчество, традиции / Ред. Ж. Зёльдхейи-Деак, А. Холлош. Будапешт: Б. и., 1994. С. 88–97.

(*Zöldhelyi-Deák Zh.* Tainstvennoe u I.S. Turgeneva i V.Ia. Briusova // I.S. Turgenev: Zhizn', tvorchestvo, traditsii / Ed. by Zh. Zel'dkheii-Deak, A. Khollosh. Budapest, 1994. P. 88–97.)

Золотарев И.Л. Концепция фантастического в реализме русских писателей (30-е — 90-е годы XIX века). Орел: ПФ «Картуш», 2014.

(*Zolotarev I.L.* Kontseptsiia fantasticheskogo v realizme russkikh pisatelei (30-e — 90-e gody XX veka). Orel, 2014.)

Зорин А. Женское пение, эрос и насилие в мире Л.Н. Толстого. Статья вторая. Полеты над миром // Новое литературное обозрение. 2023. № 3. С. 139–167.

(*Zorin A.* Zhenskoe penie, eros i nasilie v mire L.N. Tolstogo. Stat'ia vtoraia. Polety nad mirom // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. No. 3. P. 139–167.)

Калло Е.А. Вступительная статья // «Sub rosa»: Аделаида Герцык, София Парнок, Полик-

сена Соловьева, Черубина де Габриак. М.: Эллис Лак, 1999. С. 3–61.

(*Kallo E.A.* Vstupitel'naia stat'ia // «Sub rosa»: Adelaida Gertsyk, Sofiia Parnok, Poliksena Solov'eva, Cherubina de Gabriak. Moscow, 1999. P. 3–61.)

Кузнецова Е.В. Метафоры рукоделия и проблематика субъектности в женской лирике Серебряного века // Russian Literature. № 128. 2022. P. 85–122.

(*Kuznetsova E.V.* Metafory rukodeliia i problematika sub'ektnosti v zhenskoi lirike Serebrianogo veka // Russian Literature. 2022. No. 128. P. 85–122.)

Лавров А.В. Андрей Белый в 1900-е годы. Жизнь и литературная деятельность. М.: Новое литературное обозрение, 1995.

(*Lavrov A.V.* Andrei Belyi v 1900-e gody. Zhizn' i literaturnaia deiatel'nost'. Moscow, 1995.)

Лавров А.В. З.Н. Гиппиус и ее поэтический дневник // Лавров А.В. Русские символисты: этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. С. 5–59.

(*Lavrov A.V.* Z.N. Gippius i ee poeticheskii dnevnik // Lavrov A.V. Russkie simvolisty: etiudy i razyskaniia. Moscow, 2007. P. 5–59.)

Матич О. Покровы Саломеи: эрос, смерть и история // Эротизм без берегов / Сост. М.М. Павлова. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 90–121.

(*Matich O.* Pokrovy Salomei: eros, smert' i istoriia // Erotizm bez beregov / Ed. by M.M. Pavlova. Moscow, 2004. P. 90–121.)

Матич О. Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

(*Matich O.* Eroticheskaia utopiia: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii. Moscow, 2008.)

Мостовская Н.Н. Тургенев в восприятии Д.С. Мережковского // Спасский вестник. 2005. № 12. С. 146–153.

(*Mostovskaia N.N.* Turgenev v vospriatii D.S. Merezhkovskogo // Spasskii vestnik. 2005. № 12. P. 146–153.)

Муратов А.Б. Тургенев-новеллист (1870–1880-е годы). Л.: Издательство ЛГУ, 1985.

(*Muratov A.B.* Turgenev-novellist (1870–1880-e gody). Leningrad, 1985.)

Новикова Е.Г. Лирические повести И.С. Тургенева. «Призраки» и «Довольно» (К проблеме жанра) // Проблемы метода и жанра. Вып. 12. Томск: Издательство Томского университета, 1986. С. 186–206.

(*Novikova E.G.* Liricheskie povesti I.S. Turgeneva. «Prizraki» i «Dovol'no» (K probleme zhanra) // Problemy metoda i zhanra. Vyp. 12. Tomsk, 1986. P. 186–206.)

Папазян А.А. Лилит // Мифологический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 312–313.

(*Papazian A.A.* Lilit // Mifologicheskii slovar'. Moscow, 1990. P. 312–313.)

Пильд Л. Зинаида Гиппиус и Иван Тургенев // Блоковский сборник XIV: к 70-летию З.Г. Минц. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1998. С. 86–118.

(*Pild L.* Zinaida Gippius i Ivan Turgenev // Blokovskii sbornik XIV: K 70-letiiu Z.G. Mints. Tartu, 1998. P. 86–118.)

Пильд Л. И.Ф. Анненский — интерпретатор И.С. Тургенева // Блоковский сборник XIII: Русская культура XX века: метрополия и диаспора. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 1996. С. 63–73.

(*Pild L.* I.F. Annenskii — interpretator I.S. Turgeneva // Blokovskii sbornik XIII: Russkaia kul'tura XX veka: metropoliia i diaspora. Tartu, 1996. P. 63–73.)

Пильд Л. Мережковский и Тургенев // Русская литература. 1998. № 1. С. 16–34.

(*Pild L.* Merezhkovskii i Turgenev // Russkaia literatura. 1998. No. 1. P. 16–34.)

Пильд Л. Тургенев в восприятии русских символистов. Дисс. ... доктора наук. Тарту, 1999.

(*Pild L.* Turgenev v vospriiatii russkikh simvolistov. Diss. … doktora nauk. Tartu, 1999.)

Полякова А.А. Синтез философской сатиры и готики в «Призраках» // Готическая традиция в русской литературе / Под. ред. Н.Д. Тамарченко. М.: РГГУ, 2008. С. 214–225.

(*Poliakova A.A.* Sintez filosofskoi satiry i gotiki v «Prizrakakh» // Goticheskaia traditsiia v russkoi literature / Ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, 2008. P. 214–225.)

Пумпянский Л.В. Группа таинственных повестей // Пумпянский Л.В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 448–463.

(*Pumpianskii L.V.* Gruppa tainstvennykh povestei // Pumpianskii L.V. Klassicheskaia traditsiia: Sobranie trudov po istorii russkoi literatury. Moscow, 2000. P. 448–463.)

Рябов О.А. Женщина и женственность в философии Серебряного века. Иваново: ИвГУ, 1997.

(*Riabov O.A.* Zhenshchina i zhenstvennost' v filosofii Serebrianogo veka. Ivanovo, 1997.)

Родзевич С.И. Тургенев и символизм // Тургенев. К столетию со дня рождения. 1818–1918. Статьи. Киев: Летопись, 1918. С. 79–138.

(*Rodzevich S.I.* Turgenev i simvolizm // Turgenev. K stoletiiu so dnia rozhdeniia. 1818–1918. Stat'i. Kiev, 1918. P. 79–138.)

Савкина И.Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

(*Savkina I.L.* Puti, pereput'ia i tupiki russkoi zhenskoi literatury. Moscow, 2023.)

Скуднякова Е.В. Роль фантастического и реального в сюжетно-композиционной организации повести И.С. Тургенева «Призраки» // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2007. № 53. С. 211–215.

(*Skudniakova E.V.* Rol' fantasticheskogo i real'nogo v siuzhetno-kompozitsionnoi organizatsii povesti I.S. Turgeneva «Prizraki» // Izvestiia RGPU im. A.I. Gertsena. 2007. No. 53. P. 211–215.)

Топоров В.Н. Странный Тургенев (Четыре главы). М.: РГГУ, 1998.

(*Toporov V.N.* Strannyi Turgenev (Chetyre glavy). Moscow, 1998.)

Femininnost' i maskulinnost' v kul'ture moderna: Rossiia i Zarubezh'e / Ed. by V.B. Zuseva-Ozkan. Moscow, 2023.)

Ханзен-Лёве О.А. Русский символизм: система поэтических мотивов: мифопоэтический символизм начала века. СПб.: Академический проект, 2003.

(*Hansen-Löwe A.A.* Russkii simvolizm: sistema poeticheskikh motivov: mifopoeticheskii simvolizm nachala veka. Saint Petersburg, 2003.)

Цимборска-Лебода М. Женщина в аспекте культурной памяти и культурных ролей // Frauen in der Kultur: Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende. Innsbruck, 2000. P. 179–190.

(*Tsimborska-Leboda M.* Zhenshchina v aspekte kul'turnoi pamiati i kul'turnykh rolei // Frauen in der Kultur: Tendenzen in Mittel und Osteuropa nach der Wende. Innsbruck, 2000. P. 179–190.)

Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

(*Ekonen K.* Tvorets, sub'ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis'ma v russkom simvolizme. Moscow, 2011.)

Pachmuss T. Women Writers in Russian Decadence // Journal of Contemporary History. 1982. Vol. 17. P. 111–136.

Presto J. Women in Russian Symbolism: Beyond the Algebra of Love // A History of Women's Writing in Russia / Ed. by A.M. Barker and J.M. Gheith. Cambridge UP, 2002. P. 134–152.

Presto J. Beyond the Flesh: Alexander Blok, Zinaida Gippius, and the Symbolist Sublimation of Sex. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2008.

Showalter E. Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle. London: Viking, 1992. P. 131–149.

Андрей Ранчин

Испытатель классики

О ФИЛЬМЕ ВЛАДИМИРА МИРЗОЕВА «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ»

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_277

Andrey Ranchin

Testing the Classics. On Vladimir Mirzoev's Film *Crime and Punishment*

Андрей Ранчин
МГУ им. Ломоносова, профессор; доктор филологических наук
aranchin@mail.ru.

Andrey Ranchin
Lomonosov Moscow State University, professor; DrSci in Philology
aranchin@mail.ru.

...в роще своих страстей
я иду с топором.

Иосиф Бродский

Новый десятисерийный фильм Владимира Мирзоева «Преступление и наказание» (2024) по сценарию Александры Жановой и Анастасии Мирзоевой не был обделен вниманием зрителей и удостоился многочисленных разборов ютуб-блогеров, впрочем, почти исключительно резко негативных. Едва ли не главным обвинением было искажение содержания романа. Отступления от текста Достоевского в фильме действительно радикальные. В доме Порфирия Петровича происходят оргии, участниками одной из которых становятся Раскольников и Разумихин. Соня спит с Раскольниковым. Свидригайлов убивает Заметова, который, подозревая Родиона, следит за ним. Раскольников в конце фильма стреляется на лестнице полицейского участка — мотива начавшегося воскрешения героя в фильме нет.

Однако в первом кадре заставки фамилия Достоевского отсутствует. Полина Парс справедливо заметила, что «Преступление и наказание» Мирзоева ни в коей мере не экранизация романа[1]. Фильм Мирзоева не является и простым переносом, трансплантацией событий и персонажей Достоевского в Петербург наших дней. Это скорее демонстрация невозможности такого переноса. Фильм Мирзоева не проходит ни по разряду модернизирующей экранизации, ни по ведомству кинопародии. «Простой» перенос героев и событий из далекого прошлого в наши дни режиссер уже сделал раньше — фильм «Борис Годунов» по трагедии А.С. Пушкина с сохранением исходного, почти исключительно стихотворного текста. Литературный критик Павел Басинский, оценивший новую мирзоевскую работу негативно, нашел изъян в том, что органичное пе-

1 См.: *Парс П.* Во что они превратили «Преступление и наказание»? Сериал по роману Достоевского. URL: https://www.youtube.com/watch?v=T1LZysug3Tw.

ренесение героев и сюжета из романа не состоялось — фильм воспринимается именно как экранизация, при этом «достоевское», укорененное в реалиях полуторавековой давности, все равно выпирает, выламывается из современности[2]. Но диссонанс между исходным, романным, и новым, фильмовым контекстами, несомненно, входил в замысел режиссера.

Мирзоев, как можно предположить, хотел проделать своеобразный художественный эксперимент, показать, какими окажутся герои Достоевского в нашем времени. Это мир, где Бога нет: несколько странно, «самозванцем» выглядит отпевающий Мармеладова священник, не находящий для безутешной Катерины ничего, кроме дежурных и бездушных слов. Раскольников во сне тщетно карабкается на холм, на гребне которого колышутся, корячатся белые резиновые фигуры: холм и эти куклы — горько-ироничная пародия на Рай с ангелами. Икона рублевской Троицы на стене у Сони выглядит не более чем деталью обстановки — как иконки на торпеде у таксиста, что вез Свидригайлова. И покаяние в духе народной религиозности перед Матерью-землей здесь невозможно: целовать герою достается не грязную, не живую землю, а пол в подземном переходе. «Достоевский» Родион делал это с наслаждением, а нелепый на сторонний взгляд поступок был замечен и вызывал естественную реакцию у публики, пусть преимущественно и брезгливую. Родион Мирзоева-Янковского повторяет этот поступок, но с отчаянием. Причем как раз кричит то, о чем умолчал «настоящий» Раскольников: «Я убил!» И никто из проходящих мимо его попросту не замечает: для прохожих он, бросающийся в крик, — буквально пустое место. «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека», — не случайно эти строки Маяковского звучат в фильме. Как единственный глаз — как единственный глас…

Чужеродность этого мира христианству особенно очевидна в случае с маляром Миколкой[3]. Миколка хочет пострадать, чтобы искупить собственные грехи, взяв на себя чужой. Это пример мученичества особого рода, восходящего в русской религиозности к подвигу братьев-князей Бориса и Глеба, — вольной *жертве в подражание Христу*[4]. В сериале же образ Миколки оказался смазан, желание пострадать во искупление грехов — мотивировка, в мирзоевском художественном мире невозможная, и остается абсолютно непонятным, почему он решает признаться в несовершенном злодеянии.

В этом мире на место Бога притязает сам герой, как бы пытаясь, подобно падшим ангелам Книги Бытия, свергнуть Творца и занять его место. Эти стремления обнажены в двух снах Раскольникова, точных аналогов которых в книге нет. В первом герой пытается воскресить Алену Ивановну (у Достоевского он, напротив, тщится ее вновь убить), во втором — прямо выступает в роли Христа, воскрешая умершего Лазаря, сказание о котором ему перед тем прочитала Соня. (В романе сцена чтения имеется, а такого сна нет.)

---

2 *Басинский П.* Почему у Мирзоева получился «Борис Годунов» и не вышло с «Преступлением и наказанием» // Российская газета. 2024, 3 ноября. URL: https://rg.ru/2024/11/03/dostoevskij-meshaet.html.

3 См. о роли образа Миколки в романе: *Тихомиров Б.Н.* «Лазарь! гряди вон». Роман Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» в современном прочтении: Книга-комментарий. СПб.: Серебряный век, 2005. С. 361–362.

4 См. о Борисе и Глебе как о выразителях и символах этого типа мученичества: *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. М.: Гнозис; Школа «Языки русской культуры», 1995. Т. I: Первый век христианства на Руси. С. 413–600.

Зато вездесущ и до неприличия реален Чорт[5]... Бога нет, и потому все позволено. Мир мирзоевского «Преступления и наказания» — это мир, где нет различения этой и иной реальностей. Поэтому и призраки наподобие утопленной служанки Мари, подносящей коктейль невозмутимой хозяйке и как ни в чем не бывало качающейся со свидригайловскими детьми на качелях, не удивляют.

Некоторые герои фильма не просто непохожи на героев романа — они отчасти персонажам Достоевского противоположны. Примеры: превращение Марфы Петровны в инфернальную даму-вамп, дьявольскую искусительницу, «освобождающую» мужа от брачного контракта и провоцирующую его на убийство; метаморфоза Дунечки, ставшей по воле режиссера «наглой хабалкой»[6]; трансформация нигилиста Лебезятникова в приверженца столь же модной ныне, как некогда нигилизм, русской религиозной идеи. Какие времена — такие нравы. Режиссер форсирует пороки, грехи персонажей в сравнении с их прототипами: Лужин не просто омерзителен, он еще и сексуальный извращенец, Свидригайлов не *возможно* причастен к двум убийствам (лакея и жены), а точно отправил двоих (жену и Заметова) в мир иной. В романе лишь сказано, что Лизавета ходила вечно беременная («Лизавета поминутно была беременна»[7]) — в фильме Раскольников убивает сводную сестру старухи, уже бывшую на сносях. Это мир, от которого тошнит. И вот утопленницу Аграфенушку, тринадцатилетнюю дочку раскольниковской квартирной хозяйки, в кошмаре Раскольникова действительно тошнит. Кровью.

O tempora, o mores! — хочется воскликнуть вослед римскому оратору Цицерону. Но лучше удержаться: примитивное морализаторство Владимиру Мирзоеву несвойственно, мало того — оно становится в сериале предметом иронии. Так, охранник, которым стал полицейский Достоевского, позванный Родионом, чтобы защитить пьяную девочку от преследователя, выносит осуждающий вердикт: «Разврат. Раньше такого не было» — и эти слова звучат комически именно на фоне романа: как раз в точности такое же было еще полтораста лет назад.

Персонажи даже более противоречивы, чем прототипы: неприязнь «достоевской» Марфы Петровны к Дунечке продиктована безосновательной ревностью, а отношение ее же в исполнении Юлии Снигирь — до конца необъяснимо: едкая гремучая смесь ревности, эротического влечения и презрительно-унижающего самодурства. Почему мирзоевская Дуня подавляет страсть к Свидригайлову — не вполне ясно. Зачем сериальный Аркадий Иванович душит Заметова, подглядевшего, где Раскольников прячет найденные у старухи клады, да еще и похищает из заметовского кармана единственную уже найденную улику? Делает «доброе дело» для Родиона, раскаиваясь так, как может — на свой лад?[8] Рассчитывает попробовать еще раз шантажировать Дуню — на сей раз этой уликой, найденной полицейским в комнате Родиона? (Вряд

---

5 В титрах фильма имя персонажа дано именно в старой орфографии: Чорт.

6 Выражение одного из филологов «Бомонда». См.: Преступление и Наказание: Анализ. Спекуляция. Фрустрация. [beaumondt.extra] URL: https://www.youtube.com/watch?v=h8IIX-dOD8o.

7 *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. / Сост. Т.И. Орнатская и Г.М. Фридлендер. Л.: Наука, Ленингр. отделение. Т. 5: Преступление и наказание, 1989. С. 65.

8 Так считает Полина Парс; см.: *Парс П.* Во что они превратили «Преступление и наказание»? Сериал по роману Достоевского.

ли — между ними уже все решено.) Обеспечивает с помощью этого убийства чистоту эксперимента: проверяет, признается ли Раскольников в преступлении, покончит ли с собой?.. Противоречивость героев — одна из кардинальных черт поэтики Достоевского, но у него она яснее, понятнее, представляет собой борьбу света и мрака. Мирзоев лишь усиливает, гиперболизирует такую двойственность, конструируя своих персонажей. Одно из ее внешних проявлений — реплика Свидригайлова, обращенная к Дуне: соблазнитель говорит о ее дьявольски-ангельской красоте. Причем в фильме же эта противоречивость предстает скорее не как психологическая раздвоенность, а как диссонанс. Другое дело, что этот принцип распространялся автором книги лишь на нескольких персонажей (Раскольников, Свидригайлов, отчасти Мармеладов, Катерина Ивановна, Лебезятников).

Из-за переосмысления романных характеров возникает острый, иногда режущий диссонанс между действующими лицами фильма и их сюжетными ролями. Так, мучительно переживаемая мирзоевским Раскольниковым (здесь в полном соответствии с романом) жертва Дуни оказывается как будто бы фикцией: Авдотья Романовна принимает предложение Лужина не для того, чтобы обеспечить брата.

Поведение мирзоевского Раскольникова, местами более чем эксцентричное, как будто бы свидетельствует о безумии. С упоением маньяка и диким криком он кромсает топором уже мертвую старуху, впадая в раж от вида крови. (На фоне сцены убийства процентщицы особенно страшно выглядит второе преступление — убийство Лизаветы, — совершаемое тихо, словно бы с любовью и жалостью. Ее герой Ивана Янковского не бьет топором, а душит, как бы погружая в сон.) Это безумие скорее символической, чем психиатрической природы: герой фильма в этот момент словно превращается в дикаря. В эпизодах, которые проще всего посчитать снами Родиона, это освобождение от цивилизации обозначено как обнаженность, отказ от одежды: Раскольников здесь то голый полусидит или танцует на столе, то, также обнаженный, оказывается в клетке с дубиной. К тому же эта кровожадность несколько пародийна — в духе Квентина Тарантино. Плюс здесь прослеживается еще и аллюзия на серию недавних питерских убийств с «расчлененкой», самым известным из которых было преступление доцента-реконструктора Соколова. Драга, вычерпывающая из реки ил, — финальный эпизод фильма. Выглядит он строго реалистично, на его фоне все, бывшее прежде, предстает нереальным. Но реальность еще более страшна, чем бред и сны: ведь драга может поднять с речного дна не только труп Свидригайлова, но и фрагменты тела аспирантки, расчлененной доцентом Соколовым. И еще много что. Кстати, одним из образцов для Раскольникова был Наполеон, а Соколов в реконструкции Бородинского сражения участвовал именно в роли французского императора.

Менее приемлемой выглядит на первый взгляд другая психологическая черта мирзоевского героя: он слаб. Раскольников романный — несомненно, сильная личность, и это его свойство прекрасно воплотил Георгий Тараторкин в экранизации Льва Кулиджанова (1969). Однако это расхождение, очевидно, появилось не из-за неудачной игры Ивана Янковского, а в полном соответствии с замыслом сценаристов и режиссера. В экспозиции фильма Родион сидит на мраморном льве у дома Лобанова-Ростовского и лежит у ног каменного зверя на постаменте. Это, конечно, отсылка к пушкинскому «Медному всаднику», герой которого «На звере мраморном верхом, / Без шляпы, руки сжав крес-

том, / Сидел недвижный, страшно бледный»[9]. А ведь пушкинский Евгений не сильная личность, он один из первых «маленьких людей» в русской литературе. Мирзоев и сценаристы делают Родиона тоже «маленьким человеком».

Зато двойничество, характерное для поэтики романа, в фильме передано, причем даже с нажимом. Раскольников душит Лизавету в том числе и потому, что Свидригайлов раньше топил жену, держа ее за шею, а потом задушит Заметова. Топор Раскольникова оказывается фантастическим образом под полой, а затем в руках у Свидригайлова. И сериальный Родион, и Аркадий Иванович кончают жизнь самоубийством — стреляются. Романная реплика мужа Марфы Петровны, брошенная Родиону — «мы одного поля ягоды»[10], — воплощена визуально: оба едят клубнику.

Замечательно акцентирован мотив двойничества как дурной парности, выявляющий абсурдность и безликость существования: сначала в образах двух карлиц, в которых превращена романная супружеская чета, посредничавшая между Лизаветой и покупателями, затем — в образах неотличимых друг от друга двух девочек в белых платьицах, предлагающих проходящему мимо Родиону конфеты, а потом радостно кричащих ему: «Убийца! Убийца!»

Вообще же герои мирзоевского «Преступления и наказания» (прежде всего, Родион) не столько характеры, сколько некие эмблемы-маски. В этом они похоже больше не на героев Достоевского, а, например, на персонажей «Петербурга» Андрея Белого — романа, пронизанного реминисценциями из «Преступления и наказания». (Или — если оставаться в границах киноискусства — на действующих лиц в фильмах Питера Гринуэя.) Сериальные Раскольников и Порфирий Петрович и вправду надевают на себя маску — личину Мефистофеля, причем главный герой именно в ней произносит монолог полуисповедального рода перед матерью и сестрой.

Как пояснил режиссер в одном из интервью, «мы находимся в условном пространстве, причем дважды условном. Во-первых, это вечная Россия. Во-вторых, это психоделическое пространство — пространство тотального сновидения. <…> Пожалуй, речь идет о нашем коллективном сновидении»[11]. Так что именование фильма недоброжелателями «сюром» вполне адекватно — но только если не приклеивать его как ярлык-стигмат, а употреблять как термин. Замечательно показаны интерьеры, на которых задние планы превращаются из фотографически точных киноизображений в своего рода импрессионистические картины с цветовыми пятнами и мазками. Сюрреалистически прекрасен в фильме Петербург. Да, он не похож на задыхающийся от летней жары и вони город Достоевского — на новый Вавилон, словно материализовавшийся из горячечного бреда Раскольникова. Но город Мирзоева, показанный то в режущем глаза желтом свете фонарей (аналог желтого цвета в романе, полного символического смысла[12]), то в блеклом, сером тоне дня, тоже фантастичен.

---

9 *Пушкин <А.С.>* Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 5: Поэмы, 1825–1833 / Ред. С.М. Бонди, Н.В. Измайлов, Б.М. Эйхенбаум, Д.П. Якубович; Общ. ред. С.М. Бонди. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1948. С. 141.

10 *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 5. С. 273.

11 *Мирзоев В.* «Это не игра в прятки с моей стороны» // Коммерсант-Weekend. 2024. 18 октября. URL: https://www.kommersant.ru/doc/7216099.

12 См.: *Соловьев С.М.* Колорит произведений Достоевского // Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство: Сб. статей / Сост. В.Я. Кирпотин. М.: Советский писатель, 1971. С. 439–441.

А также дан в коричневом цвете сепии, как на старых фотографиях, причем предстает перевернутым отражением себя самого, повисшим крышами вниз в бесцветном небе. Напрашивается вопрос, мучивший героя другой книги Достоевского — «Подросток» и памятный, несомненно, режиссеру и сценаристам: «...а почем знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет»[13].

Интересны и выразительны в фильме визуальные метафоры, буквально реализующие мотивы и сравнения из романа. Комната Родиона, как написал Достоевский, похожа на шкаф — в фильме полуголый Раскольников действительно прячется в шкаф и вещает из него. В книге подчеркивается бездомность Родиона — в сериале табличка с названием улицы и номером дома висит внутри комнаты героя. В романе Порфирий Петрович загоняет убийцу в угол в переносном, идиоматическом смысле — у Мирзоева последняя беседа преступника и следователя разворачивается на крыше дома, но время от времени два участника психологической дуэли оказываются сидящими, почти зажатыми между темных стен с грубой фактурой — едва ли не в тюремной камере: некуда человеку дальше идти... Болезненное, стесненное сознание затравленного Раскольникова как бы раскрывается вовне...

Стремлением режиссера представить коллективное бессознательное современной культуры можно объяснить изобилие реминисценций из фильмов, из живописи и поэзии XX века. Иван Янковский в одном интервью рассказал: «В нашем трейлере есть кадр, когда мой персонаж, Родион, кричит на мосту. Это, конечно, привет Мунку, его замечательной работе “Крик”. Мы сняли эту сцену одной из первых»[14].

Переклички эти отчасти ироничны, как и эпизод, когда Родион проходит мимо вывески отеля «Гоголь», — отсылка к еще одному из создателей Петербургского текста. (Кстати, этот реальный отель, существование которого в кадре выглядит почти сюрреалистично, расположен в районе бывшего Сенного рынка — то есть там, где и разворачивается действие большинства романных сцен[15].) Или такая деталь, как книга Достоевского на полке у процентщицы: фильм на основе романа «Преступление и наказание» как бы обнажает свою структуру, заголяется, предъявляя зрителям собственный литературный источник. Выразителен пример иронии, возникающей при трансплантации сюжета Достоевского в антураж наших дней: презрительная реплика Раскольникова охраннику в супермаркете: «Ты вошь, а я студент юридического факультета». Или имя-отчество писца в кабинете Порфирия — Александр Сергеевич. Все это, конечно, следы, отпечатки постмодерна. Тем не менее сериал в целом нельзя назвать постмодернистским: он и не тотально ироничен, и не всецело цитатен: черты постмодерна — это скорее не способ изображения, а предмет — свойства отстраненно поданной современной культуры. Это словно роман

13 *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 8: Вечный муж. Подросток, 1990. С. 270.

14 Вышел трейлер второй части «Преступления и наказания» с Иваном Янковским в роли Родиона Раскольникова // Собака.ру. 2024. 25 ноября. URL: https://www.sobaka.ru/entertainment/cinema/187019.

15 Гоголь, к слову, присутствует в сериале еще и фрагментом своего звучащего текста: сокрушенный Лужин рассказывает Чорту о своем трудном детстве словами из отцовского наставления маленькому Павлуше Чичикову.

Достоевского, увиденный взглядом зрителя сериалов, не совпадающим с видением режиссера, а показанным со стороны — как объект наблюдения.

Мирзоев и сценаристы фильма хотели прежде всего не играть с «Преступлением и наказанием» Достоевского, а представить некий инвариантный мир писателя, словно переведенный на заведомо неадекватный художественный язык современности — отсюда заимствования из «Бесов» и «Братьев Карамазовых», скрещение «настоящего» Раскольникова с Иваном Карамазовым и Кирилловым, появление Чорта и самоубийство главного героя. Соня, читающая детям Капернаумова рассказ «Мальчик у Христа на елке», — отсылка нисколько не ироническая. И совсем не смешно звучит в исполнении обезумевшей Катерины Ивановны песенка «Таракан попал в стакан, полный мухоедства...» на слова капитана Лебядкина. А рядом — образы и мотивы Тарантино, Линча, Балабанова. И вовсе не иронически воспринимаются почти в самом конце фильма строки из «Разговора с небожителем» Бродского:

> ...боль — не нарушенье правил:
> страданье есть
> способность тел,
> и человек есть испытатель боли.
> Но то ли свой ему неведом, то ли
> ее предел.

Фильм наводнен символами и символическими мотивами, словно всплывающими из глубин культурной памяти и подсознания. Замечательна сцена с Раскольниковым и Чортом в лодке: черная вода, в которой лодка почти теряется, на дальнем плане — не замечаемый ни Чортом, ни Родионом пожар. Чорт-Харон и умершая душа Родиона в водах Стикса — символика, подкрепляемая такой деталью, как гранат, которым инфернальный собеседник угощает Раскольникова. Фрукт, конечно, напоминает о гранате — плоде смерти, зерна которого владыка царства мертвых Аид принудил съесть жену Персефону, тем самым заставив вернуться в его обитель[16]. Лилии, запах которых вызывает аллергию у Марфы Петровны, — знак чистоты, католический символ Богоматери, невыносимый для нечистых душою. Реплика Свидригайловой, проверяющей, насколько хорошо вытерты перила в доме и заявляющей протереть их от грязи не только сверху, но и снизу, «изнутри» — очиститься от внутренней, но уже метафорической грязи не суждено ни ей, ни ее супругу. Топор — один из ключевых образов в романе, словно живущий собственной жизнью[17], — всплывает в целом ряде сцен: и как реальное орудие убийства, и как материализованный метафизический знак зла: когда Свидригайлов вынимает его из-под полы и втыкает в стену в квартире Мармеладовых, это «умышленный», «фантастический» топор, а не обычный инструмент; но в стене он держится крепко. А когда завороженная девочка — дочь Катерины Ивановны касается этого топора, поглаживая его (зло притягательно!), тот словно превращается

16 На символику граната указала Полина Парс; см.: *Парс П.* Во что они превратили «Преступление и наказание»? Сериал по роману Достоевского.

17 Ср. о символике топора: *Белов С.В.* Неслучайные слова и детали в «Преступлении и наказании» // Русская речь. 1975. № 1. С. 37–38; *Карасев Л.В.* О символах Достоевского // Вопросы философии. 1994. № 10. С. 92–94.

опять в реальный предмет. В снах героя всплывают отражениями архетипа — иконы Богоматери с Младенцем — воскресшая и родившая Лизавета с новорожденным ребенком и Пульхерия Александровна с маленьким Родей на руках. Белый голубь, которого сажает в клетку Родион, символизирует и утерянную свободу, и плененную душу героя, и отчуждение от добра и света (голубь как олицетворение Святого Духа).

Таким образом режиссер воссоздает выразительную особенность романа Достоевского — насыщенность символическими деталями и перекличками. Как заметил А.Б. Криницын, в этом произведении писателя «кардинально вырастает роль микросимволов: лексических доминант, психологических мотивов и символических деталей, из которых выделывается ткань “внутреннего сюжета” души. Именно на материале “Преступления и наказания” их выявления и исследования особенно часты и плодотворны»[18].

Особенно интересны в фильме символы непрозрачные, не вполне ясные. Почему в начальной сцене перед Раскольниковым по улице чинно идет, мяукая, кот? Первое воплощение Чорта? Но кот не черный, а черный с белым. Тоже «двойник» Раскольникова, одинокий и гуляющий сам по себе? Отчего в усадьбе Свидригайловых слуги носят какие-то стеклянные шары, похожие на пузыри? Это знаки эфемерности, внутренней пустоты хозяев? Или хрустальные сферы — воплощения гармонии, совершенства бытия, недостижимого в реальности? Расхаживающие по бару-трактиру гуси, которых начинает гонять Родион, — они нужны только для выявления абсурдности бытия? (Абсурд в квадрате. На одну нелепость — присутствие гусей в баре, не замечаемое никем из посетителей, накладывается другая: когда Родион начинает их гонять, кто-то из завсегдатаев бранит его и останавливает.) Или это олицетворение безликости, ничтожества всех тех людей, кого Раскольников называет «тварью дрожащей», некие «вши» — только в перьях, с крыльями и побольше телом? В «Братьях Карамазовых» людей массы, людей толпы Иван Карамазов называет «гусями»[19]. Но вместе с тем гуси — жертвы, обреченные на убой, — могут быть реминисценцией из другого фрагмента «Братьев Карамазовых» — из рассказа Коли Красоткина о жестокой шутке, на которую он подначил глупого парня[20].

А может здесь скрывается и отсылка к некрасовскому «Утру», описывающему безотрадную картину петербургской повседневной жизни: «Гонят стадо гусей на убой». (Между прочим, стихотворение Некрасова, как и сюжет фильма Мирзоева, заканчивается самоубийством.)

Замысел режиссера очень интересен, оригинален и смел. И все же его воплощение оказалось неудачным — хотя и не в том примитивном смысле, как считают критики-хейтеры. В сериале можно найти мелкие «ляпы» — следы невнимательной синхронизации картинки и звука: Раскольников говорит охраннику, что любитель клубнички «делает вид, что в телефон пялится», когда тот смотрит на них, скрестив руки в наполеоновской позе, и никакого те-

---

18 *Криницын А.Б.* Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2016. С. 375.

19 *Достоевский Ф.М.* Собрание сочинений: В 15 т. Т. 9: Братья Карамазовы, 1991. С. 294.

20 Там же Т. 10: Братья Карамазовы. Незаконченные повествовательные произведения. Стихотворения и стихотворные наброски. С. 44.

лефона в руке у него нет. (Можно, впрочем, объяснить реплику взвинченностью главного героя, не вполне адекватно видящего происходящее вокруг.) Порфирий Петрович извиняется перед квартирной хозяйкой, что бесцеремонно ходит по ее комнате — но в этот момент следователь как раз неподвижно стоит перед Пашенькиным шкафом, рассматривая стоящие там вещицы. Сложнее с репликой того же Порфирия, брошенной Раскольникову: «Не душно ли вам, не растворить ли окошечко?» Окно в кабинете в этот момент распахнуто (его моют), и такое несоответствие видеоряда и ряда словесного никак не может быть случайным. Что это — один из знаков абсурдности происходящего или намеренная издевка следователя? Бог весть. Мелкий, хотя весьма неприятный изъян — отсутствие унификации в произнесении фамилии полицейского письмоводителя Заметова: актеры называют его то Заметовым, то Замётовым. Но это частности. Серьезнее обстоит дело с проваленной линией Порфирия Петровича. Порфирий Петрович — фигура в романе в высшей мере значимая[21]. Мирзоевский следователь, организующий оргии в собственном доме, где тусуется Чорт, — персонаж с несомненным инфернальным ореолом. Приписывание Порфирию причастности к дьявольщине, по-видимому, связано с более общей трактовкой насилия и его инструментов. (Полиция — один из них, хотя в фильме ни Порфирий Петрович, ни Заметов, ни Порох ничего предосудительного не творят.) Однако же эта связь с дьявольским началом в сюжете фильма дальше никак не обыгрывается, а Порфирий Петрович оказывается фигурой довольно блеклой и серой.

Но и это не главное. Главное — в сериале не разграничены условно реальный мир, в котором действуют Раскольников и другие персонажи, и мир откровенных сновидений и кошмаров[22]. Само по себе размывание границ между ними было бы органичным и отчасти даже соответствующим поэтике Достоевского: так, кошмар, в котором лежащему в горячке Родиону мерещится, что пришли из полиции и бьют квартирную хозяйку, поначалу воспринимается уже вынырнувшим из бреда героем романа как жуткая явь; а Свидригайлов проваливается из одного кошмара в другой, долго кажущийся ему действительностью. Но в сериале границы между сновидениями-кошмарами и реальностью не размыты, а часто отброшены. Из-за этого условная как-бы-действительность не становится абсурднее. Для придания ей черт абсурда достаточно упомянутых двойничества и гусей в трактире или появления невозмутимого негра-рыболова в сцене самоубийства Свидригайлова.

---

21 При этом трактовки персонажа исследователями разнятся от акцента на светлом начале его личности, пробужденном рефлексией по поводу Раскольникова и его преступления (*Карякин Ю.Ф.* Человек в человеке: Образ пристава следственных дел из «Преступления и наказания» // Вопросы литературы. 1971. № 7. С. 73–97) до подчеркивания его двойничества с главным героем (*Бицилли П.М.* К вопросу о внутренней форме романа Достоевского // Бицилли П.М. Избранные труды по филологии / Сост., подгот. текстов и коммент. В.П. Вомперского, И.В. Анненковой. М.: Наследие, 1996. С. 495) и демонических черт (*Криницын А.Б.* Сюжетология романов Ф.М. Достоевского. С. 378).

22 В самых общих чертах на это указывали, например, Полина Парс («Во что они превратили “Преступление и наказание”»?), авторы подкаста «Правого полушария Интроверта» Андрей и Аня (выпуск № 172. Сериал «Преступление и наказание» — хороший или плохой фанфик?) и Литбез — преподавательница литературы в школе, автор ролика «Сериал “Преступление и наказание”. Лучшая экранизация Достоевского?» URL: https://www.youtube.com/watch?v=iU_amb3gaCo.

При этом в сериале немало вполне правдоподобных сцен, вызывающих сопереживание, вчувствование в души героев. Особенно выразительны эпизоды с участием Катерины Ивановны Мармеладовой, которую прекрасно играет Виктория Толстоганова, и фрагмент с теряющей рассудок матерью Родиона, замечательно представленной Юлией Марченко.

С этим как бы квазиреалистическим пластом отчетливо диссонируют условные кадры и целые эпизоды: Раскольников и Соня, проходящие мимо помещения с висящими тушами (вид с тушами повторяется в фильме дважды), Лазарь, обедающий в кабинете у Порфирия, и многие другие. «Сделанность», искусственность этих фрагментов, их неорганичность в контексте фильма особенно очевидны и неприятны, когда в кадре соединяются, сополагаются две символические картины. Так происходит, например, в сцене с попыткой воскрешения Лазаря Родионом: фоновыми фигурами здесь оказываются Пульхерия Александровна с мальчиком — маленьким Родей[23] (явная аллюзия на Богоматерь с Младенцем), и Дуня, причем сама эта сцена следует за другим «символическим» кадром — упомянутым проходом Раскольникова и Сони мимо помещения с подвешенными на крюках освежеванными тушами. Перенасыщенность еще и в том, что рядом с Пульхерией Александровной оказывается Лизавета с бутылками живой и мертвой воды.

Впрочем, иногда, когда границы между условной явью — событиями, которые могли бы произойти на самом деле — и фантасмагорией/сном/бредом словно исчезают, тогда эти фантасмагории выглядят естественными. Таковы приход героя на место преступления, в квартиру Алены Ивановны, где внезапно оказываются и словно воскресшая процентщица, и вселившиеся гастарбайтеры из Средней Азии. И посещение блошиного рынка, на котором Родион оказывается, преследуя Миколку: герой как бы переходит из современного петербургского мира в пространство иного света, о чем свидетельствует и цветовая гамма эпизода, и присутствие прежде выловленной Раскольниковым из канала девушки-самоубийцы, заявляющей своему спасителю, что все равно сведет счеты с жизнью.

Неорганичными выглядят своеобразные короткие монтажные вставки-врезки, воспринимающиеся не то как остановленные видения героя, не то как авторские (режиссерские) отступления. Хронометраж их занимает буквально считанные секунды и выбивается из основного ритма, присущего кинонарративу. Символические картинки нередко следуют одна за другой, целой серией-нарезкой, а некоторые из них или их детали навязчиво повторяются в фильме. Это кадры с собаками, с Раскольниковым и белой лошадью во дворе-колодце, с обнаженным Родионом, танцующим на столе или играющим в мяч — маленький земной шар, виды с живописно разбросанными после оргии телами. Этакий монтажный винегрет…

Сама по себе символика в некоторых фрагментах выбрана удачно и исполнена глубокого смысла. Например, образы белой лошади и бегущего за ней главного героя. Лошадь здесь, конечно, соотносится с апокалиптическим Конем Бледным (Откр. 6: 1–2) и привносит в фильм эсхатологические мотивы.

---

23 Ребенок превращается в игрушечного медвежонка, что символизирует амбивалентную природу и мира, представленного в фильме, и его ключевых символов: плюшевый медвежонок — знак пошлости: такого же медвежонка дарит Свидригайлов своей невесте — юной блогерше.

(В романе они тоже есть, но выражены в другом месте и иначе — посредством сна Родиона на каторге, в котором он видит идеи-трихины, заразившие человечество.) От несчастной лошадки из сна Родиона в сериале остались шрамы на крупе.

Но способ включения символики часто ломает ритм фильма и порой превращает образы в плакатно-плоские и примитивные аллегории и метафоры. Примеры тому — кроме уже названных кадров с Раскольниковым, играющим в мяч — земной шар, — Чорт, нависающий над городом, или кошмарное видение, преследующее Раскольникова: мужчина со свиной головой, избивающий женщину — мать главного героя (навязчивый образ, трактующий трагедию Родиона в психоаналитическом ключе).

Такая же навязчивость присуща и некоторым деталям, относящимися к условно реальному плану действия. Платье Дуни в двух сценах — в ресторане во время обеда с женихом Лужиным и в галерее Гостиного двора при беседе с Разумихиным — превращается из синего в красное и обратно — зримый, однако слишком грубый знак взволнованности. Вспоминается галичевское: «А как увидела меня — вся стала красная», «А Парамонова, как вышла — стала синяя». Но если это продуманная (ироническая) аллюзия, то совершенно неуместная. Неоднократно встречающаяся в разных местах города надпись «Зачем?» начинает мозолить глаза — право же, хватило бы одного раза.

Неестественно выглядит беседа с сидящим в ванне сокурсником Маратом и его приятелем. Диалог восходит к «Бесам», Марат соотносится с Николаем Ставрогиным, а его товарищ, снабжающий Родиона пистолетом, — с Петром Верховенским. Но и визуально (сходство с персонажем картины Жака Луи Давида), и именем Марат напоминает радикального лидера Французской революции. Смысловую функцию эпизода расшифровать как раз нетрудно: революция, оправдывающая насилие, страшна; Марат и ему подобные разбудили декабристов, из-за тех проснулся Ленин, и пошло-поехало... Убийство, совершенное Раскольниковым, словно встраивается в этот ряд: не случайно сценаристы вселили его в квартиру на улице Декабристов, где в горячечном бреду ему привиделся Ленин. Однако смысл получается слишком плоский, и для его выражения можно было бы и не тревожить давно упокоившегося «Друга народа».

Наряду со слишком простой, «плакатной» образностью встречаются в мирзоевском сериале и символы, символические детали противоположного рода — совершенно непрозрачные и неясные. Лазарь за обеденным столом в квартире следователя, привлекающий особенное внимание Раскольникова, пытливо вглядывающегося в старика: его образ нужен, чтобы приперчить фильм еще более острым абсурдом? Или чтобы указать, что перед нами не реальность, а бред — не то Раскольникова, не то Петербурга и всех нас заодно? Либо же это реальный человек, потом во сне-кошмаре Родиона «обернувшийся» персонажем библейского сказания? Варьирующийся, вьющийся сквозь фильм мотив разрисовывания (боди-живописец, наносящий краски на обнаженное тело девицы на даче у Порфирия; разбросанные раскрашенные женские тела; Свидригайлов, делающий макияж Соне; его красящаяся невеста; детские руки, водящие кистями с красной краской по платью, которое носила умершая Катерина Ивановна) — его синтаксическая, композиционная роль отчетлива, но смысловое наполнение ускользает. (Краска в этих сценах не всегда означает кровь — она не везде красная.) Знак сцепления всего и вся в этом мире, знак утраты естественности, первозданности?..

Выстроить нарратив как отражение коллективного сна-бреда современной культуры и ее бессознательного, одновременно сохранив основные фабульные вехи романа и воспроизведя индивидуальные сны героя Достоевского, — задача для кинематографа почти непосильная. Для ее хотя бы частичного решения, вероятно, требовалось сохранить единство, устойчивость ритма действия и чередования кадров, провести сквозь его ткань повторяющиеся мотивы, образы, приемы, но не назойливо, с соблюдением дистанции между ними, с мягким акцентированием границ между обрамляющим повествованием — коллективным сновидением современного сознания — и бредом героя, при соблюдении постепенного перехода от одного плана к другому, без резких монтажных швов. Задача почти непосильная, требующая гениальной виртуозности. Не вышло. Иногда, впрочем, у Владимира Мирзоева это получается, и получается почти искусно — например, в случае с архетипическими образами матери и ребенка, в роли которых предстают то Лизавета с новорожденным сыном, то Пульхерия Александровна с маленьким Родей. (Почти — потому что одна из сцен, как уже было сказано, буквально нашпигована и другими символами, выглядящими излишними.)

Но в искусстве частичный провал иногда ценнее легкой удачи, потому что дерзость замысла может быть важнее результата — ибо открывает новые пути и возможности. Замечательная неудача может быть интереснее бесспорного успеха. Так, фильм Романа Полански «Тэсс», прекрасная экранизация романа Т. Харди, не создает оригинальный киноязык, а в «Преступлении и наказание» Мирзоева его элементы имеются. «Авантюра не удалась. За попытку — спасибо!»

Хроника современной литературы

Ольга Балла

Ползучее существо становится крылатым

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_289

Барскова П.* Сибиллы, или Книга о чудесных превращениях.

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2025.

Жанровая природа новой прозы Полины Барсковой — текучая, мерцающая. Критики высказывают разные мнения на этот счет. Александр Марков называет эту «семейную историю всемирного Петербурга» романом[1]; в смысле множественности линий — не столько даже сюжетных, сколько, прежде всего, *тематических* — так оно и есть (поторопимся сказать, что здесь впору вести речь о сложном тематическом комплексе, каждая из частей которого связана со всеми остальными и представляет собой вариант каждой их них; можно даже обратиться к музыкальной терминологии и сказать, что перед нами тема, существующая не иначе как в нескольких вариациях, которые друг друга дополняют и проясняют и друг в друга переходят). Главных сюжетных линии — две: одна — автобиографическая рефлексия автора, вторая — история (судьба) голландской ученой-художницы Марии Сибиллы Мериан и ее дочери Доротеи Мериан-Гзель, увезенной Петром I в 1717 году из Амстердама в свою новосоздаваемую столицу — вместо умершей матери, «участвовать в создании коллекции монструозных диковин петровской Кунсткамеры» (с. 10). Две эти линии зеркально отражают друг друга — и, как положено зеркальным отражениям, по отношению друг к другу обратны: если Доротея перемещается с Запада на Восток, в Петербург, некогда оставленный

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

1 *Марков А.* Семейная история всемирного Петербурга // Знамя. 2025. № 8 (URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=9491).

автором книги, и обживает его, то сама Полина, переместившись с Востока на Запад, восстанавливает в себе свой утраченный город.

Тематических линий больше; набросаем начерно их список. Понятно, что прежде всего прочего это эмиграция, пересадка человека с одной культурной почвы на другую, возможности и невозможности этого состояния, самотождественность в такой ситуации; и тема, ей сопутствующая, более узкая, названная уже в анонсе книги — связь человека с местом его обитания[2]. Далее, это метаморфозы в максимально широком смысле (одна из главных героинь книги, имя которой стало источником ее названия, Сибилла была первооткрывательницей метаморфоза у насекомых) и родственная тема — возникновение радикально нового из почти-небытия. Прежде всего это о Петербурге петровских времен, который, создаваемый вначале по образу и подобию Амстердама, перестает быть репликой голландского города — перестает быть даже мечтой о нем! — и становится самим собой. Доротея застает этот процесс в самом начале.

«Первое что я поняла про этот город: какой он еще был пустой. Город-младенец, но младенец требовательный, неприятный, надменный, полный колик и судорог, полный ожидания. <…> Петербург еще только начинался, вообще не было понятно, сможет ли он стать собой, он еще был чем-то до себя» (с. 14–15; пунктуация авторская).

Но столь же это и о человеке, заново собирающем себя в чужой стране, — возникновение города и такое самособирание, как ни удивительно, во многом аналогичные процессы.

Ульяна Яковлева считает, что это «не повесть и не роман», а, куда скорее, автофикшн[3] (но тут явно бьются друг с другом определения разных порядков: автофикшн способен быть как романом, так и повестью, и рассказом, и эссе, да хоть поэмой). Однако мы уже поняли, что в рамки автофикшна «Сибиллы» очевидным образом не вмещаются хотя бы потому, что рассказанная здесь собственная история автора — неважно, насколько вымышленная, — не единственная, есть же и линия Сибиллы и Доротеи, тоже в какой-то степени документальная, поскольку обе героини — лица несомненно исторические. Кстати, собственные тексты Сибиллы Мериан здесь обильно цитируются. Совершенно прелестные в своей живой непосредственности, еще до всякой устоявшейся терминологии, какие-то даже незащищенные в этой непосредственности, — очень близкие к поэтической речи. Так и кажется, будто они нарочно сочинены автором, но нет, это именно документ с конкретными координатами: «И смотрела, как гусеницы, отложив семена, заменяют смерть жизнью, как ползучее существо становится крылатым… кожа у них точно человеческая. Если хотя немного дотронешься до нее рукою, то она начинает пухнуть с великой болью. Гады сии, хотя и имеют лапки, но ползают, пригибаясь; звук же они издают журчащий, подобно волынке» (с. 19).

Это, поясняет героиня-повествователь из наших дней — альтер эго ли Полины Барсковой, сама ли она, — так называемый «Studienbuch» Сибиллы: «книга наблюдений… рукописный том, на лицевых сторонах наклеены рисунки, выполненные на пергамене или бумаге и вставленные в рамки из синей бумаги (на сегодняшний день в книге осталось 285 рисунков). На обороте листов — записи Мериан, которые,

2 URL: https://www.ozon.ru/product/sibilly-ili-kniga-o-chudesnyh-prevrashcheniyah-2217032199/.

3 *Яковлева У.* Тюремные коты, знаменитые писатели и не только автофикшн. Книги тамиздата и писателей русскоязычного зарубежья: первая половина 2025 года // Слова вне себя. 2025. 21 июля (URL: https://slova-vne.com/article/tyuremnye-koty-znamenitye-pisateli-i-ne-tolko-avtofikshn).

как показал анализ письма, делались в течение 30 лет. В этом дневнике описаны наблюдения за изменениями видов, но также эта книга об изменениях самой наблюдательницы: менялся стиль ее рисунков и менялся почерк» (с. 19–20).

«Журнал Сибиллы Мериан (альбом? дневник? записная книжка?)», комментирует далее автор, «был бесконечно далек от изысканного, почти нечеловеческого совершенства ее раскрашенных гравюр — здесь был ее настоящий мир, ее мастерская, ее процесс, ее наблюдение в реальном времени — хаос, неотвеченные, невозможные вопросы, разбросанные повсюду хитиновые панцири, ослабшие лапки — крючком. Именно то, что интересовало ее на самом деле и больше всего — изменение и связь, и несовершенство» (с. 21).

То же самое интересует более всего и автора; таким же она, кажется, старается сделать и собственный текст. И это у нее точно получается. Хаос (впрочем, изящно и неочевидно структурированный), неотвеченные, невозможные вопросы, разбросанные повсюду хитиновые панцири…

Конечно, очень многое здесь — решение автором личных эмоциональных и смысловых задач. Это и выговаривание тоски по родному городу — неисцелимой, как и положено настоящей тоске, и — тем самым — анализ ее (аналитическое выговаривание). Это и дистанцирование от русской культуры, русского культурного опыта с его матрицами и инерциями — чтобы было яснее и четче видно. Понятно, что уезжал автор не за этим, но достигнут такой результат был.

«Свобода обостряет зрение» (с. 13). Истинно так.

Однако само наличие в тексте зеркальной, зеркалящей истории Сибиллы и Доротеи вместе со всеми сопутствующими ей ассоциациями и подтекстами наводит на мысль о том, что в число намерений автора входило не только отрефлектировать собственные биографические обстоятельства, о которых здесь и вправду говорится много, прояснить их общечеловеческие черты. Задача этого текста еще и в том, чтобы, не покидая пределов художественной словесности, не заступая — или заступая не слишком — на территорию, скажем, философии, не то что объяснить (необъяснимые) общие структуры существования, но, по крайней мере, нащупать их. Выявить даже не общечеловечность этих структур, а общеонтологичность их, что ли: свойственность их всему сущему — хотя бы всему живому вплоть до тех же насекомых. Рассмотреть общую природу метаморфоз (добавив тем самым художественному взгляду и некоторую натурфилософскую компоненту), сущность превращений чего-то одного во что-то совсем другое, независимую от материала, на котором они происходят. Название книги в этом отношении точнó как почти никогда: она не о судьбе Сибиллы, Доротеи или Полины, она именно о превращениях, и именно о чудесных.

Роль каждой из тематических линий при решении этой задачи может быть увидена как вспомогательная, — в принципе, привлечь к рассмотрению проблемы превращений-метаморфоз можно было бы что угодно, — просто перемены, происходящие с человеком в эмиграции, волею судеб оказались автору ближе и прочувствованнее всего.

Понятно, что эмиграция с неминуемо сопутствующими ей утратами и задачами — тематический стержень повествования и вообще его исходный стимул. Но понятно и то, что остановиться на одной только эмиграции, тем более собственной и в этом смысле единственной, было бы настолько недостаточным, что даже становится искажением темы. Тут — для полноты и объемности понимания — явно напрашивалась постановка ее в максимально широкий контекст как можно более разноприродных явлений, что и было сделано.

Такой метаморфозой под пером Барсковой предстает не только переход насекомых из одной стадии развития в другую, впервые в истории прослеженный Си-

биллой Мериан (он тут, скорее, ведущая, *матричная* метафора), но и превращение Петербурга из новостройки-черновика, необжитой и неуютной, возникающей на изумленных глазах переселившейся туда Доротеи, — в великий город-символ, и возникновение из его духа, как полагает автор, само́й русской литературы.

Что же до жанровой принадлежности текста, с проблематизации которой начался этот разговор, обратим внимание на то, что он содержит значительную эссеистическую компоненту (это там, где прямая автобиографическая рефлексия автора). Не будь здесь историй Сибиллы и Доротеи (все-таки это две разные истории, хотя и связанные друг с другом), перед нами была бы чистой воды эссеистика. Если же изъять отсюда, с другой стороны, всю авторскую речь от первого лица и оставить одних Сибиллу с Доротеей, из этого вполне было бы возможно сделать классическую беллетристику, добавить только вымышленных диалогов да интриг (тем более, что внутренняя речь Доротеи вот ведь уже и есть)… но нет — двум сторонам этого повествования друг без друга не обойтись: они так и норовят проникнуть друг в друга. Да, автор, она же и героиня, говорит от первого лица, только не всегда сразу понятно, чье именно это первое лицо — да и не должно быть понятно: то и дело оно становится для обеих героинь общим.

Сам процесс письма, преображение автора в ходе его — он ли не метаморфоза? Автор исследует и этот ее вариант.

> Петербург 1718.
>
> Я —
> малярша Гзелиха,
> Доротея Мария Хенрике Гзель, дочь Мериан Сибиллы Сибелан.
>
> Когда я пишу вывожу выделяю из себя это предложение, мое существо тяжелеет и проясняется, наполняясь содержанием другого существа. Так, странным образом, я успокаиваюсь.
>
> Я превращаюсь в другого человека, о котором мне, да и всем нам, известно ничтожно мало, почти ничего, превращаюсь — чтобы из этой малости возникли эхо тень след среди вод и камней моего сейчас недоступного мне, отрезанного, в том числе и мной, от меня города (с. 10).

Полина говорит от имени Доротеи — но собственным голосом, не стилизуя его под *осьмнадцатое* столетие (ну разве иногда и чуть-чуть), — скорее, воспроизводя в себе живое чувство того времени и становясь его свидетелем. Во всяком случае, все пласты событий XVIII века, резко раздвигающие ее внутреннее пространство, а уж тем более прорастание этих пластов друг в друга вплоть до совершенного, иной раз, слияния дает полное право отнести книгу к жанру романа-эссе (а если бы эти два слова можно было слить в одно без всякого дефиса, было бы и еще точнее).

И, кстати, устройство фигуры повествователя здесь — вот уж точно мерцающее, с незаметными, мгновенными переходами от Полины к Доротее, от «я» к «она» и обратно — прямое следствие эмигрантской ситуации и инструмент исследования ее изнутри: «…желание овладеть чужими словами — главное желание пишущего эмигранта, бегущего, невозвращенца» (с. 14–15).

В самой этой сложножанровости, в самом отказе книги умещаться в как бы то ни было устроенные рамки есть и рефлексия о природе литературы, а заодно и попытка очередной раз с этой природой поэкспериментировать, испытать и расширить ее возможности. Между прочим, автор совершенно открыто, прямо-таки в программном порядке говорит об этом и одним из предпосланных книге эпиграфов, — кстати, там же читаем и об изменениях как всеобъединяющей ее теме: «Со-

временная литература, требующая писателя, изменившая понятие материала и жанра», говорит Юрий Тынянов, еще один из героев книги, «жива для меня не своими результатами, а своими попытками и усилиями. Я стремлюсь восстановить эти попытки и усилия и в старой литературе и увидеть их сквозь ее результаты. // Наше время — время, когда человек изменяется и ему не может быть безразлично изменение человека старых времен. Догадка об этих изменениях, восстановление их не умещаются в консервативных и устойчивых жанрах науки. Правда одна и та же, но ошибки разные» (с. 7).

Сквозь разные ошибки, совершенные ее героями в разных временах, Барскова нащупывает общую им всем правду.

Дерзнем сказать: помимо всего прочего, это еще и исследовательский трактат, осуществленный художественными средствами — и имеющий перед собой задачу чисто художественную, с которой рациональные средства по определению не справляются: всматривание в таинственное — которое не перестает быть таинственным, сколько его ни исследуй.

Александр Марков

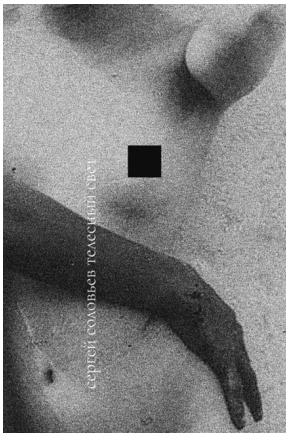
Триест как палимпсест, или Корабль никогда не придет

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_294

Соловьёв С. Телесный свет.

Frankfurt a/M.: Esterum Publishing, 2025. — 264 с.

«Вся жизнь — метонимия» (с. 188) — эта полустрока Сергея Соловьёва могла бы стать эпиграфом ко всему его творчеству. Его поэзия и проза — это постоянная борьба с языком, который отказывается называть, и с памятью, которая больше не хранит, а только роняет обрывки. Здесь нет цельных историй — есть ритуалы без веры, предметы без функции, слова, которые застывают на полпути между звуком и смыслом.



Сергей Соловьёв — писатель, для которого язык есть одновременно рана и бальзам. Его тексты — не повествования, а топографии внутреннего изгнания, где тело становится последней картой утраченных территорий. Поэт-метареалист родом из Киева, переводчик Джойса, представитель «интенсивного письма» (по классификации критика А. Уланова), он двадцать лет прожил в Мюнхене, но настоящей его родиной остается Индия — не страна, а состояние сознания.

Его главная книга, роман «Улыбка Шакти» (2022), — это, по словам аннотации, «Одиссея письма, плывущая туда, где сторонятся слов». Роман без ядра, любовь без объекта, Индия без ориентализма: здесь «сложная интеллектуальная оптика» сочетается с детской открытостью, а метафоры не украшают, а расшатывают реальность. В новой книге «Телесный свет» Соловьёв доводит свою поэтику до предела: если раньше текст вбирал читателя в себя, то теперь он разъедает читателя, как незаживающий герпес на верхней губе (с. 87).

Индия в стихах и прозе этой книги — топография внутреннего изгнания, где «благодать» стерта, а «легион каллиграфов» покрывает тела «кровавыми письменами» (с. 186). Ритуалы (сожжение, шепот слону, торг рыбой) лишены трансцендентности — они просто случаются, как случайно наступили на улитку. Язык здесь протоколирует исчезновение: «речевое счастье» оказывается следом на снегу, который уже тает: «и это было похоже на танцующий иероглиф / двух журавлей на снегу, которые были нами, / а потом только снег, следы…» (с. 190). Остается только свет фонаря над водой — сигнал без адресата, жест без жестикулирующего.

Десять частей новой книги — десять способов *потерять себя*. «Телесный свет» — не сборник и не отчет, а палимпсест, где слои памяти (Крым, Мюнхен, Триест) проступают сквозь эротику и боль. «Несколько слов перед книгой» — предисловие-манифест, где автор говорит, как с каждым годом все больше хоронит себя в написанных эротических фрагментах. Погребение под письмом, воспоминания только в паузах между строками и событиями. «Южная школа» — цикл стихов, где эротика превращается в археологию жеста («фаллос взовьется, как линь из лимана», с. 21). «Покровы наготы» — проза о близости как взаимном заражении:

двое, «мокрые, в ознобе», лежат под ватными одеялами, а их кашель сливается со «скрипом кровати» (с. 42). «Любовь, черновики» — стихи о «невыраженном нарративе / мира» (с. 87), где герой «переминался с мужского на женское, как из сна / выпростанный наполовину». «Ее имена» — строки-воспоминания, рассыпающиеся, «как порванные письма»; здесь женщина — «осьминог», а мужчина — «скарабей, катящий ее вниз головой» (с. 101) «Amort» — ключевой раздел: проза о языке как теле, которое можно надеть или сбросить. «Адамов мост» — история невозможной любви, где партнеры «сместились в детскую» из «чувства самосохранения» (с. 144). «Улыбка Шакти» — сжатая до нескольких страниц версия прежнего романа, но теперь о предельном несчастии, а не о предельном счастье. «Джойс, Нора» — вероятно, второй ключевой раздел, Триест как город-призрак, где литература не пишется, а случается. Наконец, «Послесловие» — дневник, где автор ставит рядом Верещагина, замерзающего в Гималаях, и Арто, занятого поисками «своего бытия, как мертвец среди живых» (с. 253). Десять способов сказать до свидания прежним языковым привычкам.

Эта проза и поэзия — не о любви, а о возвращении в то состояние, где тела еще не знают, что станут чужими, но уже обречены на это. Соловьёв вплетает личные драмы (Крым, СССР) в интернациональный фон (Мюнхен, Индия, Триест). Некогда Сонтаг говорила о «болезни как метафоре», где только тело не лжет, а язык напропалую лжет, — но у Соловьева и тело лжет самым страшным образом: оно притворяется домом, тогда как на самом деле — лишь временный лагерь, разбитый на пути к неизбежному расставанию.

Женщина в новой книге Соловьева — не персонаж, а явление, мираж, возникающий на стыке времен и кровей. Ее тело — палимпсест, на котором проступают черты всех тех, кто был до нее: цыганских ворожек, библейских ликов, лесных мавок. Она не принадлежит себе, как и рассказчик не принадлежит себе; оба — лишь проводники чего-то большего, древнего, что использует их тела как временные сосуды.

Близость его и ее — не соединение, а распад: попытка вернуться в то мифическое одно на двоих, которое уже невозможно. Даже их расставания — не конец, а часть ритуала, бесконечного цикла встреч и разлук, — потому что тело помнит то, чего ум принять не может. Здесь нет счастья — только хворь счастья, болезненная память о чем-то, что было до них и что они бессильны восстановить.

Читаем книгу с начала до конца. В «Южной школе» секс — ритуал без трансценденции: «лавр и амбру втираешь в ключицы» (с. 21), но финал предсказуем — «ах, как он валится тупо, как боров». В «Покровах наготы» близость — это взаимное зондирование: двое с резиновыми шлангами во рту лежат в поликлинике, разделенные «неплотно задернутой занавеской» (с. 42). Даже в самых откровенных сценах («Адамов мост») эротизм — лишь «речевое счастье» (выражение, четырежды повторенное во всей книге), обреченное таять, «как след на снегу». Беззвучность. Отчаяние. «Нет путей просветления. Один рис сеет, другой левитирует, третий книгу пишет — а на деле никто никуда не движется» (с. 257).

Но именно в этой безнадежности — ее красота. Как говорила Сонтаг, вместо герменевтики нам нужна эротика искусства, потому что искусство всегда не о чем-то, а вместо чего-то. Так и тексты Соловьёва — не истории, а их заместители: «Стоит шелковица, тут мира, и на листьях ее шелкопряды семенят на месте, окукливаясь, и дети на ветвях сидят с черной записью на губах» (с. 54).

Соловьёвское предисловие — странное, почти невозможное существо: одновременно дневник литературного признания (начиная с благословения Андрея Вознесенского в 1981 году) с размытыми датами и сборник поэтических манифестов, романтическая исповедь и холодный эксперимент с чужими текстами. Оно

балансирует на грани между сентиментальностью и цинизмом, между жестом влюбленного юноши, вырезающего крест на собственном теле, и жестом усталого литератора, перелагающего чужие эротические письма в нерегулярные стихи.

Героиня прозы «Amort» говорит на языках, которые заглушены отсутствием собеседника — на греческом, выпавшем из уст как перезревший плод, на немецком, который шепчет *Libst Du?* в пустоту, где нет никого, только эхо собственного голоса, разбитого о зеркала. Ее речь — это жест, не нуждающийся в переводе: пальцы, скользящие по янтарю с застывшими мушками, губы, прикусывающие воздух перед словом *seashore*, будто пробуя его на вкус. Язык для нее — не способ общения, знающий первое, второе и третье лицо, а *тело*: его можно надеть, как платье из опавших листьев, или сбросить, как маску после карнавала. Она играет в служанку, в королеву, в себя, растущую вспять, — но кто здесь актриса, а кто роль?

«Фотография, где она в русском цветочном платке. Палевом, из-под которого выбилась прядь ее русых волос, жиденьких, полевых. Вьются белочки ДНК, двойные спирали их вокруг невидимого ствола» (с. 119). Фотография — это застывший вздох между жизнью и смертью. Вот она в русском платке; вот Питер с ртом, втягивающим воду из несуществующей ладони; вот гиббоны на ветке, их руки длиннее тел, их взгляды — коридоры, ведущие в никуда. Кадры лгут, даже когда правдивы: они вырывают миг из потока и делают его вечным, но вечность — это всего лишь остановленное время. Ее лицо на снимках меняется: то беличье, то лисье, то пустое, как маска, которую надевают, чтобы скрыть, что под ней ничего нет.

Любовь здесь — это дистанция в семьдесят сантиметров, «расстояние… неагрессивное между говорящими головами» (с. 119). Они касаются друг друга, но не пересекаются: он входит в нее, как вода в песок, она прижимается к нему, будто ее отнимают. Их близость — это жест, лишенный смысла, как письмена крабов, движущихся «ивритом», то влево, то вправо. Они говорят, но слова падают в колодец без дна; они смотрят друг на друга, но видят только отражения — свои или чужие, уже не разобрать.

Итак, тело в новой книге Соловьева — это текст, который можно читать, но нельзя понять. Ее руки — «худенькие, выносливые» (с. 123), его ладони — «большие, несуетные», но чьи они на самом деле? Она лежит на полу, слушая «Одиссею», и ветер играет занавеской, как смычком; он сравнивает ее с морским коньком, «в раю заблудившимся». Их тела — это метафоры, которые никогда не сходятся в одну точку. Даже в сексе они остаются разделенными: он входит в нее, но она чувствует другого; они сливаются, но это иллюзия, как два лица на полу — одно вверх, другое вниз. Система первого, второго и третьего лица разрушена, остались только направления, нет дорог смысла.

Смерть здесь — не конец, а еще один язык, на котором говорят вещи. Янтарь с мушками, маски на полу, «зимние дни-альбиносы с мутно-серыми лунками глаз» (с. 127) — все это шепчет об утрате, которая уже случилась, но еще не осознана. Она надевает венецианскую маску, и смерть «ткнулась в меня своим мануфактурным личиком» (с. 133). Они играют в жизнь, как дети обрывают крылья мухам, но игра — это единственное, что у них есть. В конце концов, все королевство — в их руках, но королевство это пусто, как зеркало, в которое она прислоняется затылком, закрывая глаза.

А в прозе о Норе и Джеймсе героиня лежит на кровати, обнаженная и неосязаемая, как метафора, которая ускользает в момент произнесения. Ее губы, ладони, бедра — не детали, а пунктуация в предложении, которое он никак не может закончить. Между ними — не дистанция, а сам город, его пустые окна, его ненаступающее завтра. Ее тело — это карта Триеста, по которой он блуждает, теряя себя в узких улочках ее кожи, в ароматах, напоминающих дачный сад из детства. Но

чем ближе он подходит к ней, тем яснее она понимает: она — не объект желания Джеймса Джойса, а его язык, его способ говорить с миром, который давно перестал отвечать (чему-либо).

Триест — не город, а состояние сознания, размытое, как горизонт, который одновременно влечет и обманывает. Рильке и Джойс, эти два призрака европейского модерна, оказываются не столько жителями, сколько проекциями, отброшенными на стены замка-города, где история давно перестала быть хронологией и превратилась в сновидение. Их присутствие — не факт, а жест, как морось за окном: кажется, вот-вот прояснится, но пелена лишь сгущается, оставляя нас в подвешенном состоянии между памятью и забвением. Триест — это место, где литература не пишется, а случается, как случайный взгляд через плечо, который вдруг становится судьбой.

В стихах и прозаических эпизодах Сергея Соловьёва поэтому есть что-то от разобранного механизма, где каждая деталь — живая, но неясно, как они соединяются. «Какой-то свет ее изводит, мятый / внутри. Крылатый, может быть?» (с. 93) Свет здесь не освещает, а мучает, как невыносимая ясность. Он не снаружи, а вмятый внутрь, как записка, которую долго носили в кармане. Зима, сердце, лапа — все это осколки единого переживания, которое нельзя собрать в целое.

Чувства здесь — не диалог, а параллельное блуждание. «Взрослая девочка-невидимка / сидит в уголке мира, / как в детской комнате» (с. 96). Она не прячется — она невидима по природе, как душа, которую никто не замечает. Она играет с миром, как с куклами: «берет гору, воздух, рыбу» (с. 96). События — это взрослые, которые не понимают ее.

И тут же: «И ум — сума. / И тихие глаза — большие, бедные» (с. 93). Ум — не разум, а безумие, но не буйное, а тихое, как снег, который «в крови». Глаза — не для зрения, а для жалости. А потом — петли. Может, от обуви, может, от веревки. Может, просто узор на снегу.

Алексей Порвин

Игра по существу

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_298

Мороз С. Кучки небесные.

Москва: Ibicus Press, 2025. — 168 с.

Дебютное собрание короткой прозы Саши Мороз — поэтессы, художницы и переводчицы — минималистично и многослойно размывает границы между жанрами и реальностями: балансируя на грани прозы и поэзии и воплощая принцип диффузии медиа, книга делает акцент на проблемах смысла, абсурда, выбора и свободы, являя собой ироничную и искреннюю попытку осмысления литературы и искусства.

Исходные посылки, конструируемые книгой, можно проследить в «Предуведомлении автора», где само пространство, действуя как медиатор памяти, ведет к акту реконструкции смысла. Сравнение времени суток со взглядом — «утро выкрашенное сурьмой, подведенное во все стороны, как глаза» (с. 7) — а также отсылка к фото- и киносъемке как своего рода властной оптике — «воробьи противятся съемке в кормушке» (там же) — обозначает сопротивление паноптицизму времени, его дисциплинирующему взгляду, который структурирует реальность, подчиняет ее определенным логикам видения. Дорожки, положенные наспех, «вкривь и вкось по всему пространству парка», можно понять как пути познания, пути искусства, которые никогда не линейны и не предопределены, но несут в себе следы несовершенства, смещений и разрывов, спонтанно возникая в процессе ризоматического движения. Контакт с моментом «сейчас», переходящий в воспоминание, — это не только отсылка к бергсоновскому *durée*, где настоящее не изолировано и в своей неоднородной длительности пронизано прошлым, но и к «ауре» Беньямина, и тогда сопротивление механической репродукции (фото, кино) места, насыщенного уникальной историей и переживаниями, становится еще более обоснованным.

Книга провоцирует. Провокативно заглавие, его шрифт с ломаными линиями, провокативно посвящение «всем героям мультфильмов» (с. 6), которое можно понять не только как жест расширения субъектности, но и как иронический разрыв с традиционными представлениями о связи между автором, читателем и реальностью. Сознательно выбирая инстанцию, которая не может быть реципиентом, Саша Мороз тем самым признает кризис адресации и подвергает сомнению саму идею адресата и читательской рецепции. Посвящением задается тон: перед нами попытка взаимодействия со сферой симулякров, а также признание того, что современная культура в значительной части существует не в области подлинного, но в сфере вторичных знаков, подпитывающих себя своей же искусственной средой. Мультгерои здесь — метафора человеческого существования: их жизнь лишена подлинного выбора и обречена идти по заранее написанному сценарию — как у камюанского Сизифа, вынужденного вечно повторять одни и те же действия. Посвящение приглашает в игру — туда, где мультгерои, воплощая в своей реальности аб-

сурдность, цикличность и предопределенность, сохраняют тем не менее — пусть и умозрительно — статус своего рода «аватаров» художественного опыта, с которыми зритель может отождествиться.

Еще одно приглашение в игру, помогающее понять исходные установки книги, это эпиграф из Андрея Левкина: «Тогда — раз уж начались эти слова — тут может быть какой-нибудь проект. Не описание места, а разрозненные кучки, из которых что-нибудь можно составить» (с. 12). Предлагая не «описание места» (то есть фиксированное представление реальности), эта цитата — вполне в духе постструктуралистов — указывает на процесс собирания смысла из отдельных элементов, что отражает децентрализованную природу языка, переживание которой оказывается чрезвычайно важным для Саши Мороз. Фраза «раз уж начались эти слова» указывает на то, что машина языка запущена до того, как автор к ней обратился, и свобода творчества в определенном смысле оборачивается снятием с себя ответственности: начав говорить, автор включается в уже запущенный процесс формирования смыслов, в качестве своей цели заявляя не создание устойчивой картины реальности, а «проекта», построенного из разрозненных элементов.

Осознание кризиса адресации получает свое развитие в первом же тексте книги «Тост», где обращение к гостям оборачивается сбоем речевого акта: «Дорогие. Кто ж так начинает. Дорогие. Бред какой-то. В общем, дорогие. Дорогие. Нет. Это невозможно» (с. 13). Ситуация застолья, в которой социальные ритуалы подвергаются сомнению, разрушению или искажению, встречается в литературе достаточно часто, но для Саши Мороз подобный контекст имеет особое значение. Тост, предполагая перформативность, призван объединять людей в общем символическом действии, однако речь терпит крах и не выполняет свою функцию, сводясь к пустому рефрену. Адресаты обращения обижаются и уходят — возможно, отвергают саму идентичность, которую им навязывают, что только усугубляет осознание фундаментального кризиса, являющееся важной предпосылкой всей книги.

Игра начинается, и книга завлекает в свой мир, где «любовь к кинематографу сказывается на атмосфере» (с. 99), напрямую используя, обнажая и смешивая приемы литературы и кинематографа. Списки, документальные вставки, «закольцованное» повествование, пропущенные слова, абсурдистское дробление событийности и расщепление нарратива, монтаж (прежде всего, джамп-каты), крупные и общие планы, размытая фокусировка, репортаж, «ручная камера», иммерсивность с детальными описанием проживаемого момента, вставки «непрофессиональной съемки» — все это присутствует в книге, сообщая тексту особую динамику и насыщенность. Иногда прием обнажается, как в рассказе «План», где бытовой мир, обнаруживая в себе клише, входит в восприятие ироничным и слишком буквальным клиффхэнгером: «…с балкона свесился велосипед, как машина с обрыва (в каком-то количестве кинофильмов)» (с. 22). Ситуация, в которой осмысляется целеполагание: «Мы здесь не для того с вами оказались» (с. 23), предсказуемо ничем не разрешаясь, воспринимается как продолжение этой прерванной кульминации.

В целях игры с границами литературы и смысла исследуется и сама механика писательского дела. Так, рассказ «Нужный текст» (с. 50) есть репрезентация (внутренней?) речи: признание «нужности» того или иного текста как акта писательской власти, который создает границы реального, поднимает множество вопросов, актуальных для современной литературы. Процесс отбора, став центральным смыслообразующим элементом, замещает собой все остальное — даже автора как абсолютный источник смысла. Например, вопросы о политике отбора и обо всех текстах, оставшихся в статусе потенциальной возможности, о насилии в целях создания смысловой структуры, об установлении нормы, о творческой свободе — о том, как можно оказаться за решеткой своей же оптики, складывающейся из кри-

териев подобного отбора. Этот рассказ рассматривает проблему институциональной, эстетической и политической власти, так как включение и исключение — два краеугольных фактора, формирующих не только материю литературы, но и само литературное пространство.

Еще один автор, важный для Саши Мороз помимо упомянутого Левкина, — это Александр Ильянен, эпиграф из которого предваряет рассказ «Лед»: «Опять геометр. фигура: треугольник. (Спиноза прибегал к помощи т. для объяснения “свободы”. Иначе видно не объяснить)» (с. 98). Кажется, отсылка к Ильянену — не только жест преемственности, но и приглашение воспринимать книгу непосредственно через призму философии — в самом ли деле мир есть набор структур, в которых позиции предопределены, а свобода начинается с осознания структуры? Похоже, Спиноза, а вместе с ним математический метод с его строгостью, доказательствами и аксиомами нужны Саше Мороз для того, чтобы подчеркнуть конфликт чувственного и рационального, а также чтобы попытаться вместе с читателем обнаружить жесткую структуру за внешне хаотичными событиями. Структуру в рассказе обозначает лед, который «режут», и это совпадает с пробуждением субъекта, чье сознание скользит по культурным кодам и пластам времени и, кажется, ни за что не цепляется: Петербург — Триер — воображаемые брички — эпизод падения на лед — клубничный пломбир… Поток сознания неостановим, ассоциации множатся, однако треугольник (тезис — антитезис — синтез? божественная триада?) проступает сквозь текст — это и мужчина, стоящий в позе «собака мордой вниз», и три цифры на кодовом замке, которые все никак не получается нажать… От структуры никуда не деться, система детерминирована.

Но даже такая ироничная, философская и мастерская игра обнаруживает свои границы, когда сталкивается с чем-то ускользающим от деконструкции, что воспринимается как акт этического сопротивления. Это — попытка говорить *реально и по существу* в мире знаков и симулякров, и возникает она при столкновении с тем, что связано с пределами языка — например, со смертью.

Пример подобной попытки — рассказ «Птичье молоко», описывающий смерть друга, в котором выход из символического в реальное, в то, что не укладывается в игру знаков, оказывается неизбежным. «Птичье молоко» — это история, которая медленно развивается сквозь скупо описываемую больничную повседневность, где обыденные действия обретают неожиданную и порой мучительную глубину. Язык точен, лаконичен, дозирован, лишен стремления впечатлять: кажется, только так и можно говорить в ситуации, где многое нельзя сказать вслух. Перед лицом смерти не может быть «правильных» или «неправильных» слов: рассказчик говорит сдержанно, но в его голосе чувствуется нечто, что прорывается сквозь суховатую наблюдательность — некое упрямое, почти детское стремление найти хоть какую-то опору среди вещей, вовлеченных в поток необратимости. Это голос человека, который одновременно и заботится, и наблюдает со стороны, балансируя на грани между необходимостью быть рядом и желанием зайтись в рыданиях — голос одновременно нежный и отстраненный, уравновешивающий эмоциональную уязвимость мягким остроумием, он раскрывает глубоко человеческое стремление воспротивиться и вместе с тем примириться с болью и утратой. Сюжет развертывается в лиминальном пространстве, где любовь, долг и свобода сосуществуют, неся своей противоречивостью тот самый неуют, что сдергивает пелену с обыденных вещей. В удушающей реальности болезни и утраты проступает импульс эскапизма, подчеркивая тяжесть настоящего момента, при этом динамика между персонажами избегает клише романтической или семейной привязанности, за счет чего обретает — по-своему мучительную — тонкость и такую же неопределенность. Отношения между ними сложны, здесь нет привычных ролевых схем, как нет от-

четливой границы между любовью и долгом, между привязанностью и необходимостью сохранять дистанцию. Это отношения, в которых слова обречены обретать глубину, продиктованную близостью к смерти, однако эта глубина не безвольна — она обнажает возможность подлинного соприкосновения с Другим, когда больше нет возможности и причины скрываться за языковыми конструкциями, когда любовь предстает не как ритуализированная форма или повторяющийся паттерн, но как зыбкая, неуютная территория, в границах которой невозможно установить четкие ориентиры и вычертить границы.

Сопротивление в глубоко личной атмосфере этого рассказа обнаруживается в том числе тогда, когда искусство, музыка и язык становятся опорой и пристанищем: «Ты кричал Freedom, Freedom! после прослушивания альбома The Swans, а я боялась выйти на кухню, чтобы тебя не спугнуть» (с. 106). Эмоциональное напряжение достигает кульминации в незначительных, душераздирающих деталях: «Пока мы ждем установку веревки, я держу на вытянутой руке твою капельницу. Изображаю торшер» (с. 105). Однако надвигающееся присутствие смерти пронизывает текст без явной драматизации; вместо этого оно проявляется в тихих, ничем не примечательных моментах заботы и товарищества. Повествование объемлет противоречия — юмор и горе, отчужденность и интимность, абсурдность и глубокую ясность, оставляя у читателя очистительное послевкусие сладковатой горечи и боли. В этом рассказе можно видеть не просто смену стиля, а философский жест, обнаруживающий пределы иронии и заставляющий читателя столкнуться с тем, что выходит за границы языка и игры. Способность на подобные жесты довольно редка и, хочется надеяться, позволяет говорить о широком диапазоне писательского дарования.

Александр Уланов

Жизнь утраты

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_302

Коркунов В. Тростник на изнанке Земли / Предисл. В. Лехциера.
Алматы: Дактиль, 2024. — 104 с.

Именно любимая может рассказать, что такое рассвет, — но он украден, и «пехотинец уже сидит у тебя на ухе» (с. 96). Тишина тяжело больна, если приходится писать «ботанический sad» (с. 47), с английским словом «печальный». Захватывает ощущение оцепенения и бессилия: «вокруг оцепеневшего солнца в твоей груди баллистически верно кружили бескрылые мухи; и кровеносные сосуды оставляли гематомы вмятин и средоточий бессилия» (с. 77–78). А кроме катастроф, связанных с внешними событиями, есть катастрофы личной жизни в результате смерти близкого человека или расставания с ним, его или собственной болезни. И утрата любви не менее болезненна, чем утрата человека. Смерть снаружи и смерть внутри, катастрофа мира и личная катастрофа соединяются: «я умер где-то там, в последних тонах отзвука, хотя кто дал мне право говорить о внутренней смерти, когда мор выходит из утопии, и перелетная птица, клюющая зернышки с моей руки, несколько дней назад клевала глаза мертвеца» (с. 73–74). И есть не только боль погибающего, но и боль остающихся от невозможности помочь и необходимости както жить дальше без потерянного. Как быть «в поседевшем но еще не облетевшем доме / глядящего на тебя лица» (с. 28)?

Как достойно встретить катастрофу? Сочувствие — это и способ оставаться человеком в сложившейся ситуации, и путь к объединению, способному ситуацию изменить. «Сострадание — форма уверенности, что другой человек испытывает боль», — говорил Витгенштейн[1]. «Пытаться представить себе чью-то боль по образу и подобию своей собственной — задача не из легких: ибо на основе боли, которую чувствуешь сам, нужно представить себе боль, которой не чувствуешь»[2]. Витгенштейн полагает, что это весьма затруднительно. Может быть, литература способна достичь этого какими-то не прямыми средствами? «реанимация как цикл стихотворений» (с. 19)? Вспомним дословное значение слова «реанимация» — восстановление души-анимы.

В предисловии к книге В. Лехциер ставит художественность на третье место после этики и политики, отмечая, что «письмо Коркунова — максимально этизированное» (с. 3). Однако этика и политика нуждаются в эстетике. О необходимости отхода от стандартного языка именно в связи с болью говорил Иван Жданов: «Человек, говоря “У меня болит нога”, рассматривает свою ногу как что-то чужое, как объект. Если бы он мог сказать “Я болю в своей ноге”, чтобы погрузить слушателя

1 *Витгенштейн Л.* Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы. Часть I. Пер. М.С. Козловой и Ю.А. Асеева. М.: Гнозис», 1994. С. 181.
2 *Витгенштейн Л.* Философские исследования. С. 184.

в эту боль...»[3] При помощи ассоциативной образности и/или смещения синтаксиса выводятся на поверхность и образы утраты. В ситуации катастрофы речь обязана индивидуализироваться и усложняться, чтобы не остаться с не трогающими никого декларациями. М. Дрёмов пишет о книге Коркунова, что «необходимость тонкой нюансировки... исключает возможность прозрачности»[4].

Нюансов много. Потеря близкого — не обязательно смерть его или любви. Человек может перестать быть верным себе, раствориться во многих, украсть себя у себя: «стокгольмский синдром, когда ты-похищенная впала в зависимость к похитительнице-себе» (с. 90). Необходима чувствительность к угрозе «стамески-в-контрацептиве-обещаний-и-ласковых-слов» (с. 75). Против насилия недостаточно слова, «потому что слово “нет” в патриархальной культуре / означает готовность принести себя в жертву» (с. 15).

Жизнь вообще предполагает потери. И чем с бóльшим количеством людей, чем глубже человек связан — тем больше этих потерь. Расставание с близким человеком оставляет дыру, которая навсегда, и никем другим она заполнена быть не может. От человека остается огромный объем воспоминаний о каждом его движении — и огромный объем нереализованного будущего, того, что могло быть с ним и вместе с ним, но не будет. Вскрыть подарок от потерянной любимой — как вскрыть тело. «когда-то я сделал тебе птичку из глины, и она клюнула на прощание — а теперь сам становлюсь изваянием, големом, застывшим без команд волшебного жезла твоего, больше не говорящего на моем языке, рта» (с. 80). Потерянный близкий уносит бесповоротно жизнь, связанную с ним. Однако существование вне риска этой потери, вне сочувствия — вне контакта с другим — если и возможно, то убого: «и сколько ни набирай — в себя невозможны звонки» (с. 66). Строка «храни себя в гортани вакуума | земли на выдохе» (с. 87) зачеркнута: видимо, самосохранение — не лучшая судьба, которую можно было бы пожелать. «сломанный человек зачем-то живет дальше; две буквы — личный а-д, перевертыш изначального счастья» (с. 79). Живет, потому что сочувствие помогает не только другому, но и самому сочувствующему.

Замечательны встречающиеся люди: женщина-тростник, девушка-птица, которая лечит вырванным из груди пером ушибы детства. А рядом с этим организованное насилие: «парень мочится через трубочку в его промежность влетели кирзовые поезда ног» (с. 37). С насилием и смертью соприкасаются дети — как им жить дальше? В то же время именно ребенок старается восстановить разрушенное: «сшитая из колготок девочка собирает листья / снятые ветром платья / пытается одеть озябшую ветку // гладит по мертвой ткани / вырубленного парка» (с. 30). Там, где «пару городов расстреляли за попытку побега», дети пытаются пробраться «еще в один / задыхающийся в камере обскура город» (с. 32). Впрочем, у Коркунова нет умиления или сентиментальности. Взгляд на младенца вызывает и вопрос: «может быть его папочка ночью убивает людей?» (с. 96).

В. Лехциер сопоставляет стихи Коркунова с неоэкспрессионизмом, «вызванным (как когда-то — экспрессионизм) чудовищностью нашего времени, тем количеством насилия, которое циркулирует в его венах» (с. 5). Однако обобщений о «сумерках человечества» (как называлась антология поэзии немецкого экспрессионизма, изданная в 1919 году) Коркунов не делает, его стихи более связаны с отдельной личностью. Сочувствие — персональное качество, как персонально горе, вызванное личными ли, общественными ли причинами.

---

3 *Жданов И.* Интервью // Сегодня. 1994. 26 февраля. С. 13.

4 *Дрёмов М.* [рецензия на книгу Коркунов В. Тростник на изнанке Земли] // Воздух. 2024. № 43. С. 371.

В стихах Коркунова — скорее утрата, чем травма. По мнению С. Ушакина, травма «переживается как своеобразный дискурсивный и эпистемологический паралич, как неспособность свести воедино три критических опыта: опыт пережитого, опыт высказанного и опыт осмысленного»[5]. В стихах Коркунова пережитое высказано в тексте и осмыслено благодаря сочувствию. «Стремление вписать следы травмы в структуру повседневности настоящего становится сутью посттравматической жизни»[6]. У Коркунова жизнь прошлой травме не подчиняется. Мир не состоит из одних утрат. В нем «звезды яркие как цветы и так же близки» (с. 84), «ноябрь опадает текстовыми сообщениями дождя и снега» (с. 86). Подруга, у которой на плече сидит иволга, не потеряна полностью: от нее больше нет сообщений, но можно замечать ее в толпе или обнимать тень ее следа (с. 86).

Слова материальны: «кончик твоих слов — кисточка флексии — / движется по левой колонке спины» (с. 26). Потому что материален крик, в тексте далее «глифы начертанных криков» (с. 26). Стихам Коркунова свойственна тактильность: «шорохи янтарных касаний свисают с замерших рук / канатоходцы тишины в пупке ночи ждут» (с. 70) — и его участие в работе помощи именно слепоглухим выглядит не случайным выбором. Человеку в катастрофе помогают предметы. Ладонь гипса тоже надломлена, обнимая человеческий перелом. Помогает и сочувствует и природа: «и тогда она надевает грозу / зонт под которым вечно идет дождь» (с. 66). У ветра отмечается не его вольность, а усталость. О роли природы у Коркунова пишет Л. Хереш: «Для подтверждения своего опыта “я” вынуждено обращаться к природным циклам: опаданию листьев, перелетам птиц, замерзанию воды»[7]. Техника также находится с человеком во взаимопроникновении, есть телефонная книга ресниц, а «фонарные часы отбивают руки о клетку кирпичных ребер» (с. 20). Предметы дополняют человека и одновременно сами берут у него: «солнце пропитывает девочку насквозь — сотканным из нее светом» (с. 20).

Здесь можно заметить сходное с поэзией А. Сен-Сенькова умение видеть необычное в любом малейшем движении: «моргаешь — / и вода замерла / в твоем вертикальном водопаде» (с. 68). Яркость одушевленных предметов: «солнце играет с корочкой хлеба / которую глотает день / освобождая свет» (с. 27). Парадоксальность обратных взаимоотношений: «на ушибы подорожника прикладывают человека» (с. 35). Можно вспомнить и о поэтике телесности и раны у Евгении Сусловой.

Бог в мире Коркунова одновременно близок и сомнителен, во всяком случае — зависим от людей не менее, чем люди от него. Он может отнять зрение (с. 48), съедает людей, как суши из коробки (с. 19). И одновременно «однажды обожженный ребенок / выбежит на пляж и / случайно наступит на купол храма / выбив изо рта Бога горлышко минарета» (с. 44). С Богом может разговаривать и шаманка, которая пытается вылечить ребенка (с. 66) или «пишет на холсте облаков / не разлюби и другие заповеди от людей — Богу» (с. 54).

Опыт жизни с утратой, с тревогой — без попыток заглушить их, чтобы успокоить себя. С ослепшей, бродящей «среди картин вывешенных на солнце / в очерченном черном пространстве» (с. 49). Здесь можно говорить о том, что Доминик ЛаКапра называет *working through* — «проработкой травмы, осознанием челове-

5 *Ушакин С.* Нам этой болью дышать // Травма: пункты: Сборник статей. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 8.

6 Там же. С. 9.

7 *Хереш Л.* [рецензия на книгу Коркунов В. Тростник на изнанке Земли] // Воздух. 2024. № 43. С. 371.

ком того, что он понес тяжелую утрату, но жизнь на этом не заканчивается»[8]. Есть постоянное движение, при котором дом — не стены, а близкий человек: «не люди вбиты в дома, а дома в их тела» (с. 75). Человек бездомен — и одновременно его позвоночник становится мостом, под которым можно ночевать (с. 90). Жизнь продолжается как рост: «побеги комнат прорастут вокруг общего дерева-тела» (с. 62). «В чистоте утра по царапинкам лепестков / капли росы копятся» (с. 65) — жизнь идет через несовершенства, царапины: «храни в своих глазах соринку рассудка» (с. 87). Что остается после человека? «ощущение твоей руки, которую я почувствовал, засыпая» (с. 76). Память прекрасных моментов с потерянным близким человеком или с миром до катастрофы — не попытка убежать, а сознание того, что есть люди, есть мир, и возможно иное существование, чем в потере.

В стихах Коркунова немало эротики (вспомним, что ее много и у Сен-Сенькова): «прямо посреди поцелуя пчела касается солнца» (с. 37), «и ты — (пере)рождаясь — вскрикнешь / когда раскаленные улитки поползут по бедрам и спине / пытаясь нырнуть с края пролетов разведенного моста ног» (с. 93). Не поглощение близкого человека, а движение внутрь него: «проплыть по артериям запястий / до сердца <глиняного> воробья / ожившего изнутри / соприкасающихся ресниц» (с. 59). И лечение сосудов от тромбов — плавание яхт по ним (с. 64).

В строке у Коркунова нередки знаки | (разрыв, стенка между словами?) и < . > (обозначение некоторого пропуска, ждущего слово?) Разрыв — пища для нового, иного будущего: «мир рвется в зрачках тумана / выпадает хлебом для птиц и рыб» (с. 9). Однако важны и прямоугольники черной краски — работа личной цензуры, скрывающей опасное не для государства, а для разглашения тайны личности.

Получается интереснее, если в игре не выигрывать и не проигрывать. Оставить противнице кораблик морского боя в одну клетку, добавить к нему свой такой же — и «мы уплывем из земли на несбитом двухпалубнике / в море выпитое светом твоих полудетских полураздетых глаз» (с. 85). Человек может стоять «в сердцевине сказки — откусывая от нее сны» (с. 88). Есть будущее — надежда и вариативность жизни: «кружится паутинка надежды / на коврах заставок для <не>сбывшейся речи / к которой <еще> не прикоснуться руками» (с. 92). Может быть, способность жить во внутренних катастрофах помогает противостоять и внешним? «деревья окружают уголек света — солнечный зайчик боли» (с. 92). Может быть, боль все же различна: своя — бессмысленный мрак, боль за других — свет, освещающий их и меня тоже. Боль не забыта. Мертвые всегда с нами: «угловатая кость из ила / вонзилась в сердце ребенка» (с. 67). Забывший — проклят. «пещера лазаря открывается раз два три я иду искать» (с. 97) — того, кого воскрешать? Или это воскресший ищет, остались ли настоящие люди вокруг? Если нагреть хлеб, «он протечет слезами птиц, решетом ожиданий, корочкой ситной мозоли» (с. 76).

8 Цит. по: *Кукулин И.* Историческая травма как культурное явление // Постнаука. 2014. 21 мая (URL: https://postnauka.org/faq/26580).

Библиография

С. Зенкин

Расширение мимесиса

(ЗАМЕТКИ О ТЕОРИИ, 37)

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_306

Понятие мимесиса (подражания), восходящее к греческой философии, в европейской культуре веками употреблялось исключительно в эстетике, трактовавшей литературу и искусство как «подражание природе» или «изображение действительности»; образцовым и относительно поздним примером такого традиционного понимания может служить «Мимесис» (1946) Эриха Ауэрбаха. К концу XX столетия ситуация стала меняться: почтенный и прочно утвердившийся концепт обнаружил новые возможности развития и применения, *мимесис-изображение* получил продолжение в *мимесисе-коммуникации*. Таким расширенным понятием покрываются разнородные процессы подражания в природе, обществе, индивидуальном поведении, а также, разумеется, и в искусстве, поскольку оно эти процессы воспроизводит и само передает, внушает публике. Они могут называться по-разному в разных дисциплинах — «мимикрия» в биологии, «миметизм» или «заражение» в психологии, «вчувствование» или «эмпатия» в современной эстетике, — но все это разновидности одного и того же способа сообщения, при котором разные существа осознанно или (чаще) нет уподобляются друг другу.

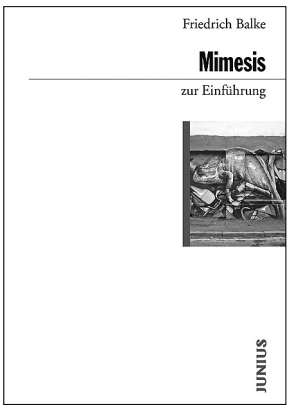
В этом переосмыслении мимесиса следует отметить два важных события, две влиятельные, хотя и спорные, теории. Первая из них — философская антропология Рене Жирара, в 1960-х гг. описавшего (первоначально на материале классических европейских романов) явление «миметического желания», заставляющего нас желать того, чего или кого уже желают другие; отсюда, по Жирару, проистекают конфликты соперничества, катастрофические процессы в истории — войны, массовые преследования, — а также попытки людей усмирить миметическую стихию в жертвенных ритуалах или в иллюзорном романтическом представлении о самородной, неподражательной страсти[1]. Второе событие — сделанное в 1990-х гг. итальянскими нейрофизиологами во главе с Джакомо Риццолатти открытие «зер-

1 См.: *Жирар Р.* Ложь романтизма и правда романа / Пер. с фр. А. Зыгмонта. М.: Новое литературное обозрение, 2019; *Он же.* Насилие и священное / Пер. с фр. Г. Дашевского. 2-е изд., испр. М.: Новое литературное обозрение, 2010, а также другие книги этого автора.

кальных нейронов», возбуждение которых заставляет животное или человека воспроизводить телесные реакции, жесты, поступки, наблюдаемые им у других[2]; это открытие сулило возможность поставить исследование мимесиса на естественнонаучную основу.

Пересмотренное понятие мимесиса, проявляющегося и в творческой деятельности, и в быту, и даже в истории человечества, заставляет трактовать его как динамичный процесс, который расшатывает устойчивость и самодостаточность субъекта, ввергает его в интенсивное и небезопасное взаимодействие с другими. Ниже будут кратко разобраны четыре недавние книги о таком расширенном или обобщенном мимесисе, вышедшие в разных странах — Германии, Бельгии, Соединенных Штатах[3].

Монография Фридриха Бальке со скромным названием, которое можно было бы перевести «К введению в мимесис»[4], издана уже несколько лет назад и рассматривает мимесис прежде всего как предмет истории идей. Изложение в ней следует хронологическому порядку, показывая эволюцию представлений от античности до наших дней; здесь, конечно, невозможно проследить всю эту эволюцию, остановимся только на ее общих параметрах.



С познавательной точки зрения мимесис представляет собой дефектный объект — «главный скандальный момент для доброго порядка, которому привержена философия» (с. 14). Это обусловлено его неопределенностью, невозможностью провести точную границу между подражательным и неподражательным: в самом деле, взаимодействуя с кем-либо, мы неизбежно ему подражаем, хотя бы тем, что обмениваемся с ним репликами и жестами. Философы с давних пор пытались разделять мимесис на два разряда, относить его к «протокольно регулируемому и эксцессивному полюсам» (с. 17). У Платона «хороший», регулируемый мимесис характеризуется «знанием о месте единичного в социальном порядке и готовностью принимать это предоставляемое ему положение» (с. 17), то есть подчиненностью подражательных импульсов устойчивым общественным установлениям. Что же касается мимесиса эксцессивного, неумеренного, то он возникает тогда, когда «*протокольный* импульс мимесиса оборачивается восхищением от копирования оригинала или же заведомым подозрением в *симуляции*» (с. 18) — то есть когда подражание становится неотличимым от оригинала. Немецкий ученый опи-

2 См.: *Риццолатти Дж., Синигалья К.* Зеркала в мозге: о механизмах совместного действия и переживания / Пер. с англ. О.А. Кураковой, М.В. Фаликман. М.: Языки славянских культур, 2012.

3 На русском языке самый значительный на сегодня труд, развивающий новое понятие о подражании, — это двухтомный (по-видимому, незавершенный) «Мимесис» Валерия Подороги (2006–2011); см. о его первом томе в одном из моих прежних обзоров: *Зенкин С.* Умозрение и словесность (Заметки (не совсем) о теории, 15) // Новое литературное обозрение. 2007. № 85. С. 388–391.

4 *Balke F.* MIMESIS ZUR EINFÜRUNG. Hamburg: Junius Verlag, 2018. 255 S. Автор книги в течение нескольких лет руководил коллективным исследовательским проектом «Медиа и мимесис» в Рурском университете (Бохум, Германия), результатом которого стали еще несколько трудов о мимесисе в современной медиакультуре. См., например: Mimesis expanded: Die Ausweitung der mimetischen Zone / Hg. von F. Balke, E. Linseisen. Leiden: Brill Fink, 2022.

рается здесь на статью Луи Марена «Репрезентация и симулякр», из которой он цитирует сам термин «эксцессивный мимесис» (с. 194)[5].

Именно такой ничем не умеряемый, «дикий», неконвенциональный мимесис является основным предметом книги Бальке. Прослеживая различные его концепции в философии (у Кьеркегора, Бергсона, Делёза), социологии (Тард), философии истории (Маркс с идеей миметического повторения «в виде трагедии и в виде фарса»), а также в философской художественной прозе (например, в «Племяннике Рамо» Дидро), он в последней главе останавливается на новейших формах такого мимесиса, практикуемых в современных технических медиа. Этот «цифровой мимесис» (с. 195–196) производит полноценные трехмерные подобия предметов, которые начинают функционировать наравне с реальными предметами. Бальке даже пишет о «цифровом платонизме» (с. 202), подразумевая чистоту образа, почти эйдоса, освобожденного от всякой материальности: «Цифровые медиа допускают вполне прозрачное формообразование, чистота которого обеспечивается техническими, то есть дискретными операциями» (с. 195). Но при таком тотальном мимесисе, как давно уже показал Жан Бодрийяр, имитация доходит до превращения в подражаемую реальность (с. 217), а сама реальность утрачивает целостность, так как каждый ее элемент по отдельности поддается цифровому копированию и трансформации; для обозначения такой дереализации реального Бальке пользуется английским выражением ripping reality (одновременно «рваная» и «потрясающая» реальность, с. 218). Даже и словесный текст, обычно сопротивляющийся «эксцессивному мимесису» своей рациональной структурой, в новейших медиа сам вовлекается в него, уподобляясь вещественному артефакту (с. 227).

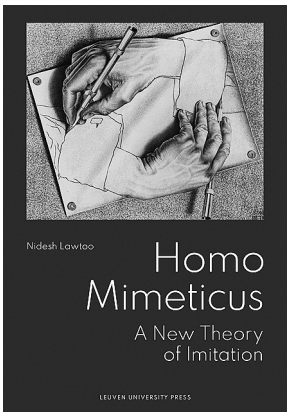
Фридрих Бальке трактует мимесис не столько как коммуникацию, сколько в традиционном смысле — как репрезентацию, вообще говоря, независимую от восприятия тех, на кого она направлена. Однако, сосредоточиваясь на динамике мимесиса, описывая его как «эксцесс» (в смысле Жоржа Батая), он фактически иллюстрирует современный этап в исследовании этого явления — «расширение области мимесиса» (название последней главы книги). Сдерживавшийся рациональными социальными структурами в классической культуре, мимесис в наше время срывается с тормозов, захватывая такие сферы жизни, где раньше господствовал мимесис упорядоченно-«протокольный».

В последние годы исследования мимесиса развернулись в Лёвенском университете (Бельгия), где работает группа *Homo Mimeticus* во главе с философом Нидешем Лоту; тот недавно перебрался в другой университет — Лейденский, продолжая руководить бельгийским проектом. Первым результатом работы стала его собственная монография, которая так и озаглавлена: «Homo Mimeticus»[6]. Подобно Фридриху Бальке, автор исследует не столько художественную или социальную практику мимесиса, сколько его теоретические концепции, выдвигавшиеся за последние полтора столетия; но изложение в книге следует не строго хронологическому, а тематическому порядку, показывая отдельно генеалогию современных «миметических исследований» в разных областях культуры.

---

5 На самом деле точно таких слов у Марена нет, хотя по существу его мысль действительно близка. У него речь идет об «обманке», полной иллюзии изображаемой реальности: «Устраняя дистанцию между моделью и копией, приостанавливая референциальное отношение, обманка заключает чувствительное зрение в ловушку “видимости-сущности”, в призрачное явление, предающее глаз-тело на волю фасцинирующего двойника» (*Marin L.* De la représentation. Paris: Hautes Études; Gallimard; Le Seuil, 1994. P. 309).

6 *Lawtoo N.* HOMO MIMETICUS: A NEW THEORY OF IMITATION. Leuven: Leuven University Press, 2022. 357 p.



Исходным пунктом служат идеи Ницше, на основе которых формулируется понятие «миметического пафоса» (с. 53) — подражательной коммуникации, не проходящей через рациональную инстанцию логоса: «…миметическая воля к власти, или *воля к мимированию*, запускает форму зеркально-бессознательной коммуникации, которая не просто старше языка или логоса — она еще и *пато*-логична, так как благодаря ей возникают и язык, и логос» (с. 54). Мимесис, таким образом, определяется как фундаментальное свойство человеческого состояния, источник прочих наших способностей. Он принципиально шире жираровского «миметического желания», так как «включает в себя любые аффекты, добрые и дурные, индивидуальные и коллективные, печальные и радостные, патологические и *пато*-логические» (с. 66). Его эволюция тянется от мимикрии в животном мире, заново осмысленной в статье Роже Кайуа «Мимикрия и легендарная психастения», до «гипермимесиса» в культуре цифровых симулякров (ср. «эксцессивный мимесис» в современных медиа у Бальке). Размышляя о нем, приходится рассматривать человека не как изолированное и внутренне устойчивое существо, а как «пластичного» «субъекта без свойств» (с. 143), находящегося в аффективной коммуникации с другими людьми[7].

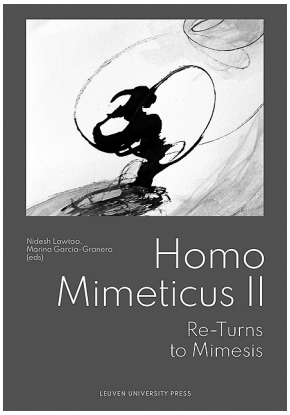
В актуально-идеологическом плане провозглашаемый автором книги «миметический поворот <…> в философии, эстетике и политике» (с. 44) противостоит «миметическому расизму» и «миметическому сексизму» (с. 201) — давним привычкам западной культуры, которые связывают миметические рефлексы с поведением «низших рас», женщин и угнетенных классов, якобы неспособных к рациональному, неподражательному мышлению. С одной стороны, возражает им Лоту, мимесис как таковой равно присущ всем людям и имеет не только пассивно-стадные, но и творческие проявления; с другой стороны, в самих теориях мимесиса следует различать два измерения, действительно связанных с гендерным различием, где женское начало, пожалуй, обладает преимуществом: «…если патриархальные генеалогии склонны отдавать предпочтение вертикальным, универсальным и насильственным иерархиям, помещающимся в сознании vita contemplativa, то материнские генеалогии более чувствительны к горизонтальным узам симпатии, которые телесно воплощены, интерсубъективны и открыты чувству vita mimetica» (с. 113).

Эти общефилософские рассуждения применимы и к эстетике. Так, Лоту предлагает по-новому трактовать мимесис в искусстве: «Вымысел миметичен не только в том идеалистическом смысле, что он отражает [*shadows*, букв. «изображает тенью», в смысле теней на стенах платоновской пещеры. — *С.З.*] мир; он также и прежде всего миметичен в том материалистическом смысле, что формирует и трансформирует субъектов» (с. 141). С этой точки зрения автор книги разбирает некоторые художественные произведения: например, фильм Вуди Аллена «Зелиг»,

7 Понятие пластичности Лоту находит у нескольких французских авторов — Ролана Барта, Жоржа Батая и нашей современницы Катрин Малабу. Эти заимствования в разной степени обоснованны: если Малабу действительно написала книгу «Пластичность» (2022) с философской концепцией работы мозга, то у Батая и Барта есть лишь отдельные упоминания этого понятия, причем у последнего речь шла не о человеческом субъекте, а о пластичных субстанциях, попадающих в сферу его осмысления (например, о пластмассе как универсальном материале современной цивилизации).

герой которого обладает уникальной способностью уподобляться окружающим, и этот его внутрисюжетный мимесис находит продолжение в гипнотическом воздействии, которое сам фильм может оказывать на зрителя; то есть кино миметично не только тем, что «представляет образы, которые мы можем созерцать с безопасной эстетической дистанции», но и своим «аффективным, перформативным» влиянием (с. 211). Другим примером служит поэзия Уолта Уитмена, передающая миметический опыт, который «колеблется подобно маятнику между непосредственностью телесного пафоса и опосредованностью зрительной дистанции» (с. 263) и предъявляет нам подвижное, текучее «призрачное эго» (с. 264), способное перевоплощаться в других субъектов[8].

Философский проект Нидеша Лоту привлекает своей амбициозностью, втягивая в свою орбиту идеи множества старых и современных мыслителей; опираясь на них, автор книги пытается заложить основу новой философской антропологии, рассматривающей человека в контексте сложной, неоднородной коммуникации. Эта коммуникация принимает как рациональные, так и безотчетно-миметические формы, а сам мимесис бывает как «ограниченным», когда его носителем является пассивная масса, отождествляющая себя с образцом, так и «обобщенным», когда творческий субъект сам «порождает художественные характеры, не лишенные формальных качеств» (с. 145), то есть сам создает воображаемую миметическую среду. Столь широкий спектр проблем трудно охватить в одной книге, и, пытаясь придать ей концептуальное единство, автор умножает и настойчиво твердит изобретаемые им термины: «пато-логия», «миметическая коммуникация», «гипермимесис» и т.п. Его книга носит характер одновременно генеалогического очерка и философского манифеста, направленного на то, чтобы застолбить территорию для развития замысла, который еще предстоит разработать конкретнее.



Более детальным развитием этого замысла занимаются, вместе со своим руководителем, сотрудники интернациональной группы *Homo Mimeticus*. Они уже выпустили несколько коллективных трудов, из которых мы здесь рассмотрим один — сборник статей под названием «Homo Mimeticus II»[9] (в 2025 г. должен выйти и третий том той же серии). Большинство статей продолжают генеалогическое исследование, выявляя миметические идеи у мыслителей прошлого — от античности до XX в. Миккель Борч-Якобсен показывает, как Платон, при всем своем осуждении поэтического мимесиса, сам пользуется миметической категорией энтузиазма, каковой должна внушать читателям его книга «Государство», — то есть «применяет мимесис против мимесиса» (с. 69). Тереса Касас Эрнандес подчеркивает у Платона устный характер рассматриваемого и критикуемого им мимесиса: устное словесное подражание отличается своим процессуальным характером, и эта опасная подвижность именно и страшит Платона, как в дальнейшем и Аристотеля, так что «оба они предохраняют центральный объект своей теории от вредных и опасных — в их представлении — эффектов оральности, от искажения» (с. 108). В «Поэтике» Аристотель обращается от сомнительного устного мимесиса к более надежному пись-

8 Выражение «призрачное эго» (*phantom ego*) варьирует название предыдущей книги Нидеша Лоту «The Phantom of the Ego» (2013).

9 HOMO MIMETICUS II: RE-TURNS TO MIMESIS / Ed. by N. Lawtoo, M. Garcia-Granero. Leuven: Leuven University Press, 2024. 380 p.

менному: «В понимании Аристотеля, импровизация есть результат первичного, устного мимесиса <…>. Письменный же мимесис противоположен устному — он целенаправленный, стабильный и надежный <…>. И своим конечным результатом он имеет писаный текст — статичный объект» (с. 118). Нидеш Лоту в собственной статье разбирает миметические идеи в философском творчестве Жоржа Батая, который, опираясь на психологическую теорию своего современника Пьера Жане, сводит вместе два способа мышления — рационально-трудовой и миметически-трансгрессивный, создающий «дестабилизирующую форму телесного сообщения» между людьми (с. 187)[10]. Ники Хадикусумо (так, очевидно, должна транскрибироваться ее голландская фамилия Hadikoesoemo) останавливается на недавних предшественниках миметической теории — таких, как Филипп Лаку-Лабарт, предложивший новаторский анализ «Парадокса об актере» Дидро, где вводится странная миметическая фигура — «мим, не имитирующий ничего» (по-французски — *mime de rien*), то есть подражатель без модели, представляющий на сцене лишь собственную подражательную способность как таковую (с. 229). Наконец, Генри Дикс пытается переосмыслить современную биологическую теорию подражания, опираясь на философию Хайдеггера с его идеей «открытости к бытию». Разбирая (вслед за психологом Майклом Томаселло) элементарный пример указующего жеста руки, он отмечает его различие у животных и людей: если для шимпанзе это чисто физиологический жест, активирующий зеркальные нейроны у партнера, которому он демонстрируется, то человек производит тот же жест в «декларативной манере»: «…когда мы показываем нечто одному или нескольким другим, данная вещь может стать *открытой по отношению к своему бытию*; иными словами, она становится открытым вопросом о том, что это за вещь» (с. 317). В такой интерпретации телесный мимесис получает онтологическое измерение: он может не просто служить для коммуникации, как, например, при современной технической репродукции вещей, но и изменять бытийный статус тех объектов, которые им затрагиваются.

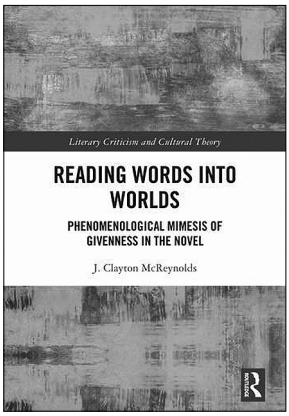
Несколько статей сборника носят уже не генеалогический, а предметно-аналитический характер, их авторы пытаются использовать новое понятие мимесиса для изучения произведений литературы и искусства. Мария дель Кармен Молина Бареа прилагает концепцию неэдиповского бессознательного (в смысле «Анти-Эдипа» Делёза и Гваттари) к театральному спектаклю Роберта Уилсона «Мэри сказала, что сказала», соотнося его телесную пластику со знаменитыми опытами Шарко над истеричками в больнице Сальпетриер. Кармен Бонасера останавливается на общей проблеме «негативной эмпатии» — то есть давно известного читательского или зрительского самоотождествления с отрицательным героем: «…негативная эмпатия все-таки остается *эстетическим* опытом. Хотя довольно трудно ощущать миметически-эмпатическую связь с обычными людьми, чьи поступки нарушают границы нашей морали, у вымышленного повествования есть некоторые чрезвычайные права и специальные нарративные стратегии, позволяющие людям отвлекаться от своего нравственного чувства и сближаться с персонажами, которые

10 Изложение творчества Батая не обходится без мелких биографических неточностей. Вряд ли обоснованно утверждение, с которого начинается статья и согласно которому Батай был «почти неизвестен в течение своей жизни» (с. 184): по крайней мере после Второй мировой войны он уже имел твердую репутацию в литературе как автор ряда книг и директор важного, выходящего поныне интеллектуального журнала «Критик». В другом месте из текста статьи можно понять, что книга «Суверенность» относится к «раннему» творчеству Батая (с. 186), — скорее всего, это просто неудачное выражение, потому что названная книга, не изданная при жизни автора, датируется 1953 г., то есть именно поздним, послевоенным периодом в его творчестве.

совершают отвратительные преступления и показаны как извращенные и аморальные» (с. 252). Киран Кохан (Kieran Keohan) и Кармен Кулинг (Kuhling) описывают литературное поведение Фернандо Пессоа — поэта, переживавшего «миметический», лишенный собственного стиля характер своего города Лиссабона и изобретавшего десятки гетеронимов, воображаемых альтернативных лиц, от имени которых он писал свои стихи. Этот странный мимесис доходил в быту до того, что, открыв дверь посетителю (видимо, не очень желанному), Пессоа был способен тут же изменить голос и от имени некоего другого человека заявить ему в лицо: «Фернандо Пессоа нет дома» (с. 274).

Эти конкретные приложения миметической теории производят впечатление оправданных, но и довольно робких попыток. Авторы останавливаются только на тематизированных проявлениях мимесиса, объектно предъявленных в произведениях или даже в поведении того или иного творческого человека, не вникая в более тонкий анализ формы их творчества, не контекстуализируя его в литературных или художественных традициях; для сопоставления используются лишь весьма удаленные факты и тексты, — например, в уже упомянутой статье о Пессоа таковыми служат Лиссабонское землетрясение 1755 г., «Буря» Шекспира и «Одиссея» Гомера, но не собственно португальская поэзия. Сказывается, видимо, то, что большинство авторов сборника являются философами, а не специалистами по истории литературы и искусства, что создает зазор между перспективными общими идеями и конкретным анализом текстов культуры.

Более последовательную попытку изучения мимесиса на материале романных текстов предпринял американский исследователь Клейтон Мак-Рейнольдс: его концептуальным объектом является «феноменологический мимесис данности»[11] — понятие, опирающееся на философию Жан-Люка Мариона[12]. Данность — это, объясняет автор книги, «качество мне-показанности [*showing-up-to-me*], необходимое свойство каждого существа в моем жизненном мире» (с. 36).



На эмпирическом уровне под мимесисом в книге подразумевается не что иное, как реалистическая иллюзия, то есть такая романическая репрезентация, которая заставляет читателя переживать вымышленный мир как реальный. Автор подчеркивает, что понимает реализм «не как мимесис вещей, а как мимесис структур феноменологической манифестации вещей» (с. 18). Эти структуры он разделяет на несколько уровней. Во-первых, при чтении романа мы соприкасаемся — в данном случае вполне реально, а не иллюзорно — с творческой волей автора, создавшего произведение; во-вторых, коль скоро речь идет о *романном* повествовании, — с собственными впечатлениями и чувствами героев, переживаемыми как правдивые, несмотря на вымышленность самих этих лиц; а в-третьих, роман еще и заставляет читателя, по крайней мере иногда, ощутить реальность самого вымышленного мира, окружающего этих героев, совершить «фикциональное погружение» не только в сознание персонажа, но и в материальную или человеческую «данность», с которой тот имеет дело. Этот последний повествовательный эффект Мак-Рейнольдс называет

11 *McReynolds J.C.* READING WORDS INTO WORLDS: PHENOMENOLOGICAL MIMESIS OF GIVENNESS IN THE NOVEL. New York; London: Routledge, 2025. XI, 193 p. (Literary Criticism and Cultural Theory).

12 *Marion J.-L.* Étant donné: Essai d'une phénoménologie de la donation. Paris: PUF, 1997.

труднопереводимым словом *worlding* (с. 4; «миротворение»? «мирополагание»?) и именно на нем сосредоточивает свое внимание. Читатель в любом случае оказывается «получателем» чего-то даваемого или даруемого ему, но если на первых двух уровнях данность вещей и событий соотносилась с некоторым конкретным «даятелем» (автором, рассказчиком, персонажем), передававшим нам соответствующие впечатления, то на третьем уровне она оказывается безличной — это данность мира как такового, у которого может быть лишь трансцендентный, божественный дарующий субъект[13].

В книге разобраны, с подробным обсуждением чужих интерпретаций, четыре классических английских романа — точнее, ряд фрагментов из них. В «Робинзоне Крузо» Даниеля Дефо демонстрируется значимость религиозной тематики, постоянных упоминаний Провидения, показывающих, что Робинзон переживает обретаемые или изготовляемые им вещи на необитаемом острове как «дарованные» высшей волей — фактически, конечно, волей автора: «Дефо погружает читателя в мир своего романа, побуждающий к феноменологическому мимесису данности, выдвигая на первый план руку Провидения, под видимостью которой может работать его собственная авторская рука…» (с. 71–72). В «Нортенгерском аббатстве» Джейн Остин исследователь обнаруживает то тут, то там «мимолетную инстанцию феноменологического мимесиса, быстро рассеиваемую сатирическим комментарием» (с. 94); то есть кое-где в тексте романа имитируется процесс интерпретации социального мира, которым занята героиня, — с этим-то познавательным процессом и предлагается отождествляться читателю: «Неважно, что Кэтрин и я читаем мир по-разному. Важно, что мы оба читаем его» (с. 98). В «Мидлмарче» Джордж Элиот эта структура усложняется множественностью персонажей и их точек зрения, некоторые из которых вообще безличны и принадлежат неопределенному сообществу «они». Смена точек зрения задает динамику читательского сопереживания — благодаря ей можно сочувствовать (в смысле «негативной эмпатии») даже малоприятному, казалось бы, персонажу, отождествлять себя с ним не по сходству, а именно по различию, сберегая свою непохожесть на него. Мак-Рейнольдс называет такую феноменологическую независимость персонажа его «самоданностью», или «самодарением» (*self-givenness*, с. 136), и именно благодаря такой независимости романные персонажи образуют социальную среду: «Дефо заставляет меня чувствовать реальность на уединенном острове, а Элиот заставляет меня чувствовать реальность в населенном людьми сообществе» (с. 136). Наконец, роман Томаса Харди «Джуд Незаметный», подчеркивая иллюзии героя и преследующую его злую судьбу, тем самым побуждает читателя к критическому взгляду не только на героя, но и на себя самого: «В качестве читателя я начинаю сомневаться в моей интерпретации романного мира, поскольку замечаю, сколь ошибочной оказывается интерпретация Джудом своего мира» (с. 151). В конечном счете любая такая интерпретация подсказана читателю автором романа, который более или менее сознательно разыгрывает перед ним комедию: «Где Дефо играл роль благожелательного Провидения, там Харди играет роль недоброжелательного Бога» (с. 155).

Последнее замечание особенно ясно говорит о том, что рассмотренные в книге Мак-Рейнольдса явления относятся к коммуникативному, а не только репрезентативному мимесису: посредством искусно организованных впечатлений романист *общается* с читателем, внушает ему тот или иной душевный опыт: «…вовлекая

13 Мак-Рейнольдс вполне серьезно относится к этому субъекту: он защитил диссертацию в частном религиозном университете Бейлор в Техасе, преподает в Академии Arma Dei в штате Колорадо, а традиционно-академический список благодарностей, предваряющий его книгу, завершается признательностью «Богу, моему отцу».

своего читателя в бытие-в-романе, романист может приводить его к переосмыслению своего бытия-в-мире» (с. 169). Такой мимесис развертывается в композиции текста, но также и в его рецепции; литературное произведение — не мертвый объект, а событие, в котором это произведение формируется при совместном участии читателей. Мак-Рейнольдс остроумно вспоминает по этому поводу сказку о «щах из топора» (в английской версии — «суп из камня»): сам по себе романный текст — несъедобный «топор» или «камень», но варево из него делается питательным и вкусным благодаря добавкам катализируемого им читательского опыта: «Итак, каждый роман — это суп из камня, и каждый романист — это якобы благожелательный обманщик» (с. 50).

Следует, однако, заметить, что читательский опыт анализируется в книге как опыт одинокого феноменологического субъекта — в пределе «меня самого», то есть критика: разбирая классические тексты, автор книги систематически употребляет первое лицо единственного числа — «я чувствую», «я замечаю», «я отождествляю себя» и т.п. Его «теория миметической феноменологии» (с. 10) не рассчитана на какую-либо генерализацию, социально-историческое обобщение читательского опыта, и тем более противоречит она формально-объективному изучению текста. Массированно применяя хайдеггерианскую фразеологию — «бытие-для-чтения» (с. 27), «бытие-в-романе» (с. 34), «как-бы-здесь-бытие» (с. 117) и т.п., — автор последовательно избегает пользоваться понятийным аппаратом риторики или нарратологии, о существовании которого не может не знать. Между тем очевидно, что по крайней мере некоторые рассмотренные им литературные эффекты могут быть описаны с помощью таких понятий, — например, как фигура анагнорисиса (процесс познания и интерпретации мира в романе Остин) или как подвижная фокализация (игра точками зрения в романе Элиот). Могут ли эти хорошо разработанные научные традиции послужить опорой для личного вчувствования в текст, сделать его анализ более точным, доказательным и исторически определенным? Попытка Клейтона Мак-Рейнольдса скорее говорит об их несовместимости.

Вообще, разобранные книги показывают, что в современной философии и других дисциплинах сложилась многообещающая концепция расширенного мимесиса, переориентированного с референциальных на коммуникативные отношения между подражаемым и подражающим, с подражания объекту на подражание другому субъекту. Как эффективно применить эту общую концепцию к анализу литературы и искусства, как соотнести ее со специфической структурой художественного высказывания, как согласовать ее с традициями филологического и семиотического исследования текстов — все это проблемы, ожидающие своего решения.

Евгений Савицкий

Экзотика бодрящая и обессиливающая:

К ИСТОРИИ КРИЗИСОВ КОЛОНИАЛЬНЫХ ЛИТЕРАТУРНЫХ НАРРАТИВОВ

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_315

Bergman F. Schreibweisen des Exotismus: Sinnesfülle und Fremdheit in der westeuropäischen Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert.

Berlin; Boston: De Gruyter, 2023. — VIII, 337 S. — (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 167).

Hutter E. Eskapade und Beherrschung: Krisen von Abenteuer und Männlichkeit in der deutschen Kolonialliteratur.

Paderborn: Brill | Fink, 2024. — X, 427 S. — (Philologie des Abenteuers; Bd. 7).

В 1814 г. во введении к первому тому «Путешествия в равноденственные области Нового света в 1799–1804 гг.» А. фон Гумбольдт отмечал, что сложность современных естественнонаучных знаний делает едва ли возможным сочетание в одном повествовании рассказа о путешествии со всеми его драматическими перипетиями и обстоятельное изложение ученых наблюдений:

> По мере того, как экспедиции стали совершаться людьми все более просвещенными или стремившимися к исследованиям в области описательного естествознания, географии и политической экономии, книги путешествий отчасти утратили единство композиции и наивность, отличавшие подобные произведения в прошлые века. Соединить множество разнообразных сведений с рассказом о путевых событиях стало почти невозможно, и место, так сказать, драматических эпизодов заняли чистые описания[1].

Это, однако, отталкивало многих читателей, желавших сочетать познание с развлечением, поэтому сам Гумбольдт решил чередовать «историческую часть» и «простые описания»[2].

Как показывает Франциска Бергман в книге «Способы письма об экзотическом: преисполненность чувствами и отстраненность в западноевропейской литературе XVIII–XX веков», Гумбольдт этим отнюдь не ограничивался: в более поздних

1 *Гумбольдт А.* Путешествие в равноденственные области Нового света в 1799–1804 годах: остров Тенерифе и Восточная Венесуэла / Пер. с фр. Т.Л. и В.И. Ровинских. М.: Географгиз, 1963. С. 31.

2 Там же. С. 32.

текстах он создавал подробные чувственные описания природы, порой весьма пугающей. Готовность к встрече с такого рода опытом подразумевает известную долю безрассудства, охоту подвергать себя и своих спутников риску, открытость приключениям. Авантюрность, однако, могла бросать тень на качество получаемого научного знания. Она также противоречила стремлению разных стран к стабилизации колониального порядка, который должен был быть основан на безупречно четкой и предсказуемой работе администраторов. Способность к самоконтролю мыслилась как ключевое отличие представителей европейской культуры от дикарей, а одним из признаков «колониальной дегенерации», то есть повреждения интеллектуальных и моральных качеств европейца под воздействием тяжелого климата и слишком долгого культурного соседства с туземцами, была как раз склонность к эскападам. Возникало, однако, противоречие между стремлением служащих в колониях представить свой труд как нечто героическое, выходящее за рамки бюрократической рутины, а потому заслуживающее почестей и соответствующего вознаграждения, и отказом правительств и широкой публики метрополий признавать ценность экстраординарных поступков, тем более что нередко они были связаны с совершением жестокостей в отношении туземцев, были чреваты нарушением хрупкого баланса сил, вели к конфликтам с иными колониальными державами. В этом отношении книга Элизабет Хуттер «Эскапады и самоконтроль: кризисы приключения и мужественности в немецкой колониальной литературе» дополняет исследование роли эксцессивно-чувственного в литературных репрезентациях экзотики у Бергман.

В свое время тема самоконтроля была важна и для антиколониальной критики. Так, Ф. Фанон в книге «Проклятьем заклейменные» (1961) отмечал, что законы и моральные нормы в колониях были европейскими, а значит, только европеец точно знает, где их границы, и способен вести себя в соответствии с ними. Колонизированному же человеку приходится жить в постоянном страхе нарушить неочевидные для него границы и быть за это наказанным. Это создает состояние постоянной нервозности и неуверенности в себе, хотя описанной Ф. Ницше в «Генеалогии морали» (а позднее и у М. Фуко применительно к истории европейской субъективности) интериоризации вины не происходит — она остается чем-то неопределенно-внешним. Невозможность рационально осмыслить себя и окружающий мир стимулирует, по словам Фанона, мифологическое мышление, которое, хотя и имеет колониальные истоки, укрепляет европейцев в их представлениях о примитивности туземцев.

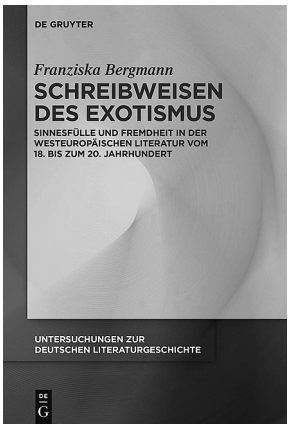
Опыт неотличимости права от преступления, как известно, еще до Фанона — и в другом контексте — был описан в «Процессе» (1915) Ф. Кафки, где речь идет о перипетиях некоего банковского служащего[3]. Как в свое время показала Э.Л. Стоулер, колониальным чиновникам также зачастую было неясно, является ли происходящее в их сфере ответственности чем-то нормальным или исключительным, несет ли оно угрозу и требует ли вмешательства или это только усугубит ситуацию. Зависимые от донесений туземцев служащие пополняли колониальные архивы рапортами, подрывавшими рациональность принятия решений[4]. Таким образом, описанная Фаноном ситуация оказывается перевернутой.

---

3 Позднее у Дж. Агамбена перманентное чрезвычайное положение с его неразличимостью нормы и исключения описывалось как специфически европейский опыт Новейшего времени; см.: *Агамбен Дж.* Homo sacer: суверенная власть и голая жизнь / Пер. с итал. М. Велижева, О. Дубицкой, С. Козлова и др. М.: Европа, 2011.

4 См.: *Stoler A.L.* Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense. Princeton: Princeton University Press, 2008. Стоулер отмечала, что именно слабость, беспомощность и напуганность колониальных служащих вела порой к эксцессам

Чуть ранее ту же проблему применительно к колониальной этнографии исследовал Й. Фабиан[5]. Заявляемые в отчетах об экспедициях претензии на научную строгость и сохранение самоконтроля в любых обстоятельствах на практике были неосуществимы, о чем свидетельствует множество совершенно фантастических, порой откровенно бредовых сообщений в таких отчетах. В этой связи можно заметить, что и намерение Гумбольдта разграничить и чередовать драматизм «исторической части» и «простые описания» было достижимо лишь путем измышления стабильного авторского «я». Как подобные противоречия виделись и разрешались другими авторами XVIII–XX вв.?



Бергман берет за отправную точку конец XVIII в., поскольку в культуре позднего Просвещения происходит постепенная реабилитация чувственности, связанная, в частности, с появлением эстетики как особой «науки чувственного познания», согласно определению А.Г. Баумгартена в его «Эстетике» (1750)[6]. Изначально эстетический опыт не был связан только с искусством. Экзотика тоже способна будить и освежать чувства, вызывать удивление, которое со времен Аристотеля считалось главным стимулом познания, использующего в том числе художественные средства (метафоры и т.п.). Отстаивая ценность чувственного познания, Баумгартен примыкал к критикам И.К. Готшеда, который, в свою очередь, дискредитировал чувственность ее экзотизацией: якобы итальянская опера, разжигавшая похоть и подрывавшая нравственность, была чужеродным для немцев явлением. Последователи Готшеда вроде О. фон Шёнейха критиковали чрезмерную чувственность «Мессиады» (1755–1756) Ф.Г. Клопштока, усматривая в ней наличие восточных мотивов. В романе И.Г. Шнабеля «Остров Фельзенбург» (1731–1743) робинзонада главного героя выглядит просто как рациональное доминирование над природой: у острова нет запахов или особого колорита, книга не создает у читателя каких-либо наполненных природной конкретикой переживаний. Это было характерно и для «Робинзона Крузо» (1719) Д. Дефо, где самое важное — действия героя, прагматичное освоение ресурсов острова.

Дискриминация чувственного не исчезает после Баумгартена, но другие тексты способствуют изменению ситуации. Э.Б. де Кондильяк в «Трактате об ощущениях» (1754) подчеркивал, что всякое познание идет от чувств, и особенно от осязания. Д. Дидро в «Письме о слепых» (1749) исследовал, какое влияние оказывает слепота на организацию восприятий человека, на его чувство красоты и моральные представления; так, преимущественное развитие у слепых тактильного и акустического ведет к неразвитости чувства стыда, поскольку пристойное покрытие тела не имеет

насилия, разрушавшим в итоге колониальный порядок. См. об этом также: Helpless Imperialists: Imperial Failure, Fear and Radicalization / Ed. by M. Reinkowski, G. Thum. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

5 См.: *Fabian J.* Out of Our Minds: Reason and Madness in the Exploration of Central Africa. Los Angeles: University of California Press, 2000.

6 *Баумгартен А.Г.* Эстетика / Пер. с лат. Г.С. Беликова, А.В. Белоусова, Д.В. Бугая и др. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021. С. 40. О более широком контексте попыток определить соотношение логического и пафического посредством эстетического во второй половине XVIII — начале XIX в. см.: *Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное / Пер. с фр. В.Е. Лапицкого. СПб.; М.: Machina, 2004.

значения. Следовательно, моральные нормы относительны, зависят от степени развития чувственности.

Все это, отмечает Бергман, подготавливало антропологический поворот конца XVIII в., рост интереса к физиологическим, психологическим и философско-антропологическим исследованиям. Новая культура чувственности проявляется в буржуазной драме Г.Э. Лессинга, в «поэзии сердца» последователей Ф.Г. Клопштока, в «Юлии» (1761) Ж.Ж. Руссо. Образ доброго дикаря способствовал распространению «этнографии наоборот», в которой европейское общество описывалось глазами более чувствительных к окружающему миру чужеземцев, образцом чего были уже «Персидские письма» (1721) Ш.Л. де Монтескье. В области физиологии И.Ф. Блуменбах с помощью эстетических критериев выстраивал иерархию, где «кавказский тип» (то есть «европеоиды») оказывался средним между «монгольским» и «эфиопским», избегающим их крайностей[7]. На основании этого С.Т. Зёммеринг в работе «О телесных отличиях негра от европейца» (1785) указывал на повышенную чувственность африканцев, на особенно сильное развитие у них соответствующих органов.

Таким образом, по словам Бергман, происходило становление преимущественно чувственного образа экзотики, в чем литература прямо участвовала, однако специфика ее вклада остается недостаточно исследованной. До сих пор культурная инаковость изучалась в основном как воплощенная в дискурсивных практиках, а роль эстетического измерения литературы недооценивалась. Применительно к Германии дело осложнялось еще тем, что, как долгое время считалось, интерес к экзотике пришел туда гораздо позже, чем во Францию и Англию, более вовлеченные в колониальные проекты.

В связи с этим Бергман обращает внимание на ошибочное, по ее мнению, стремление многих исследователей смешивать экзотизм и колониализм. Она соглашается с М. Хольденрид, А. Полашег и А. Дункером, отмечавшими, что экзотизация не обязательно подразумевает колонизацию или следует из нее[8]. Зачастую экзотизирующие тексты, напротив, антиколониальны — подчеркивают ценность иных культур, побуждают выступать против их разрушения. В этом смысле экзотизм не совпадает ни с введенным Э. Саидом понятием ориентализма, ни с аналогичными ему понятиями океанизма, африканизма, американизма, индигенизма и др., хотя ориентализм и может инструментализировать экзотику[9].

Вопрос о специфической связи экзотики, эстетики и литературы исследуется в книге на примере целого ряда текстов, начиная с повести К.М. Виланда «Кокскокс и Кикекетцель», экзотической рококо-идиллии, открывающей его сборник «Исследования о тайной истории человечества» (1770). В ней Виланд, по словам Бергман, создает собственную антропологию в литературной форме, определяя человека как прежде всего чувственное существо, склонное к наслаждениям. В повес-

---

7 См. об этом также: *Хагнер М.* Просвещенные монстры // Наука и научность в исторической перспективе / Под ред. Д.А. Александрова, М. Хагнера. СПб.: Алетейя, 2007. С. 72–121.

8 См.: *Holdenried M.* Künstliche Horizonte: Alterität in literarischen Repräsentationen Südamerikas. Berlin: Erich Schmidt, 2004; *Polaschegg A.* Der andere Orientalismus: Regeln deutsch-morgenländischer Imagination im 19. Jahrhundert. Berlin: De Gruyter, 2005; *Dunker A.* Kontrapunktische Lektüren: Koloniale Strukturen in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts. München: Wilhelm Fink, 2008.

9 См.: *N'guessan B.P.* Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde. Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2001; *Durbeck G.* Stereotype Paradiese: Ozeanismus in der deutschen Südseeliteratur 1815–1914. Tübingen: De Gruyter, 2007.

ти рисуется картина естественного состояния в духе Руссо, при этом используются, как и у Шнабеля, мотивы робинзонады, однако подробно описываются экзотические птицы и растительность. Мифический мексиканский герой Кокскокс страдает от одиночества после всемирного потопа, и только встреча с девушкой преодолевает разлад прекрасной внешней природы и печального внутреннего состояния юноши, пылкие любовные чувства восстанавливают гармонию. Виланд прибегает к языку «эстетической диетологии»; целый ряд авторов того времени — от Ж.Б. Дюбо и И.Я. Бодмера до И.Ф. Цюкерта и И.К. Больтена — писали, что необходимый для здоровья баланс телесных сил может обеспечиваться правильными чувственными ощущениями, при этом подчеркивалось, что с терапевтической точки зрения невозможно отличить реальные чувственные впечатления от воображаемых. В соответствии с этим Виланд, используя 21-томную «Всеобщую историю путешествий по земле и воде» И.И. Швабе, стремится представить читателям прекрасный ландшафт в многообразии его воздействий.

Заметим, что Бергман недооценивает нарочитую ироничность Виланда в использовании языка «эстетической диетологии». В том, что Бергман описывает как мультисенсорность описаний Виланда, по-особому позиционирующую его в медийных дискуссиях того времени, можно увидеть ироническое нагромождение: говоря о спящей — юной и для Кокскокса соблазнительной — Кикекетцель, Виланд использует одновременно осязательные, визуальные и знаковые средства. Говоря о прикосновениях главного героя к спящей девушке, он следует И.Г. Гердеру, писавшему, что только осязание по-настоящему удостоверяет не только реальность, но и красоту чего бы то ни было, что оно первейшее из наших чувств, поскольку им прежде всего пользуются дети в освоении окружающего мира. В то же время автор помещает в тексте визуальное гравированное изображение девушки, помня слова Лессинга в «Лаокооне», что изображение неподвижного тела принадлежит живописи. Не ограничиваясь этим, он дополняет изображение экфрасисом — словесно-знаковым описанием. Бергман заключает, что для Виланда важно одновременное воздействие разных искусств, при котором чувственное уравновешивается рациональным, но не подавляется им.

Затем рассматривается «Золотой горшок» (1814) Э.Т.А. Гофмана, где студент копирует восточные рукописи среди наполняющих дом архивариуса экзотических растений и птиц. По мнению Бергман, однако, обращение к отдельным экзотическим вещам имеет подчиненную роль и служит исследованию способностей воображения, которое раньше относилось к низшим человеческим способностям, но в течение XVIII в. (у Бодмера, Лессинга, Зульцера) переоценивается. Если в эпоху Просвещения считалось важным избегать эксцессов воображения (так, у Э. Бёрка оно ограничивается физическими ощущениями — с одной стороны, и правилами разума — с другой), то романтизм стремился максимально освободить воображение, полагая, что одной его силой можно изменить мир к лучшему. У Гофмана этот романтический энтузиазм подвергается релятивизации: при слишком большой концентрации на внутреннем мире легко пересечь границу безумия. В «Золотом горшке» отвлеченное воображение постоянно иронически сталкивается с реальным — одно то и дело помещается внутри другого.

Это столкновение и слияние фантастического с повседневным особенно показательно в описании растений в доме архивариуса, когда струящийся свет оказывается не просвещающим, а магическим, запахи же — устраняющими телесную дистанцию. По словам Бергман, домашний сад архивариуса напоминает декорации к «Волшебной флейте» обожаемого Гофманом Моцарта. При этом, если Готшед критиковал южную, чувственную, феминизирующую атмосферу опер, Гофман, наоборот, стремится интегрировать чувственно-экзотическую атмосферу

оперы в литературу, и особая роль здесь отводится запахам. В иерархии чувств они занимали самое низкое место; так, А. Корбен отмечал, что запахи в те времена несли на себе печать животного начала[10]. Дикари как близкие к животным не только сами сильно пахли, но и обладали острым обонянием. Соответственно, сильные благовония в культуре того времени маркировались как восточные, обоняние экзотизировалось. Позднее, в связи с гигиеническим движением, сильные запахи все больше вытесняются из буржуазной повседневности, во второй половине XIX в. на смену прежним духам на животной основе приходят легкие цветочные запахи. У Гофмана же запахи выступают как провокация обычной буржуазной культуры. При этом, отмечает Бергман, в немецком языке, особенно в то время, слово *Duft* могло означать не только запахи, но и эфемерные образы-покровы вроде дымки или тумана. Поэтому они и у Гофмана связаны с визуальностью, но не только: они еще и звучат, взывают к герою и даже помогают ему найти нужные слова для его сочинения. Синестетический опыт обоняния позволяет преодолеть границы языкового. Экзотика выступает как иммерсивная сила чувственного.

Особую экзотическую чувственность современники отмечали и в «Западно-восточном диване» (1819) И.В. Гёте — об этом подробно писал, например, Г. Гейне в «Романтической школе» (1833). Позднее, следуя этой интерпретации, об экзотизирующем противопоставлении Востока и Запада у Гёте как чувственного и рационального писал Саид. Согласно Бергман, Гейне сильно преувеличил значение чувственности для образов Востока у Гёте, для которого указанное противопоставление имело сугубо политический характер, что подчеркнуто в первых строках «Дивана». Гейне, однако, был прав, когда отмечал мультисенсорность лирики Гёте, не отдающей приоритета какому-то одному чувству. При этом чувственное экзотизируется, на что указывает используемая в первом же стихотворении рифма «Osten — kosten» («Восток — вкушать»)[11]. Экзотизация чувственного не означает, впрочем, экзотизации Востока. По мысли Бергман, Гёте старался, наоборот, уйти от характерных для ориентализма дуальных противопоставлений, выстраивая множество перспектив, играя с разными жанрами, стремясь к синкретизму культурных форм для воплощения идеи мировой литературы. Более того, Восток и Запад порой оказываются одним и тем же местом, как в стихотворении «Любезное сердцу»[12]. Обратимость создается и на уровне рифм, как, например, в стихотворении «Плыл мой челн и в глубь Евфрата…» из книги «Зулейка», написанном от имени этой девушки. В последнем четверостишии используется не совсем точная рифма «Morgenröte — Prophete», как бы приглашающая ее исправить — заменить являющееся обращением второе слово на «Гёте»[13]. Экзотический певец-прорицатель оборачивается самим автором. В другом месте неправильная рифма аналогично используется в связи с именем Хатема, возлюбленного Зулейки: за этой

10 См.: *Корбен А.* Миазм и нарцисс (главы из книги) / Пер. с фр. М. Божович, Е. Гальцовой, Е. Ляминой и др. // Ароматы и запахи в культуре: В 2 кн. / Сост. О.В. Вайнштейн. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Кн. 1. С. 326–439. См. также: *Вайнштейн О.В.* Историческая ароматика: одеколон и пачули // Там же. С. 440–466.

11 В русском переводе В.В. Левика эта рифма не сохранена, но мультисенсорность передается образом питья восточного воздуха: «На Восток отправься дальний / Воздух пить патриархальный» (*Гёте И.В.* Западно-восточный диван / Отв. ред. И.С. Брагинский. М.: Наука, 1988. С. 5).

12 Там же. С. 12–13.

13 В переводе Левика построена точная рифма, а кроме того, рассвет рифмуется не с прорицателем, а с поэтом, который в обращении поставлен на второе место: «Это снилось мне. Багряный / Пронизал листву рассвет. / Истолкуй мой сон туманный, / Ты, Провидец, ты, Поэт!» (Там же. С. 71).

парой проглядывают сам немецкий поэт и Марианна фон Виллемер. При этом Бергман соглашается с А. Бхатти, писавшим, что сходства у Гёте противостоят как полному разделению, так и полной идентификации[14], обеспечивается же это именно благодаря мультисенсорности[15].

Здесь Бергман не вполне удается опровергнуть критические замечания о Гёте со стороны Саида, которому важны не столько интенции авторов, зачастую вполне дружественные Востоку, а структурный уровень текстов, оперирующих широкими обобщениями и превращающих Восток в проекцию желаний. Не до конца убедительно и стремление Бергман вслед за Бхатти выявить систему открытых сходств, описанную Фуко применительно к эпистеме XVI в., в стихах Гёте, где все же есть один доминирующий прототип — поэт-европеец.

Далее Бергман переходит к «Картинам природы» (1808) А. фон Гумбольдта; в предисловии к первому изданию автор обещал не только дать «общий взгляд на всю природу», но и «возобновить наслаждение, получаемое чувствительным человеком при непосредственном воззрении на тропические страны»[16]. Акцентирование чувственности особенно заметно в очерке «Ночная жизнь животных в первобытном лесу», где основное внимание уделяется не визуальному, а акустическому опыту, который, впрочем, отнюдь не доставляет наслаждение, а внушает ужас и лишает сна. Как показывает Бергман, Гумбольдт сознательно строил свое повествование ономатопоэтически, по принципу ритмизированного музыкального нарастания. В этом он следовал более ранним описаниям далеких стран у Г. Форстера, Ж.-А. Бернардена де Сен-Пьера, Р. де Шатобриана и других авторов, отказываясь вместе с тем идеализировать природу. Визуальный опыт подавлен акустическим, который производит жуткое впечатление, поскольку источники звуков не видны, — здесь «Картины природы» близки к готическим романам с их таинственными звуками в темноте. Ночные шумы невозможно дифференцировать и строго описать, но как раз там, где естественнонаучное знание обнаруживает свои пределы, открываются возможности для эстетического переживания, которое, в духе кантовского понимания возвышенного, трансформирует пугающе-безграничное в источник удовольствия.

Таким образом, утверждает Бергман, экзотическое в текстах рубежа XVIII–XIX вв. выполняет важную функцию по возвышению чувственного, которое, в свою очередь, работает на валоризацию культурно инакового. Но ситуация меняется во второй половине XIX в., как это видно на примере рассказа «Панкрац Бука» (1855) из сборника Г. Келлера «Сельдвильские люди».

---

14 *Bhatti A.* «...zwischen zwei Welten schwebend...»: Zu Goethes Fremdheitsexperiment im «West-östlichen Divan» // Goethe. Neue Ansichten — neue Einsichten / Hg. von H.-J. Knobloch, H. Koopman. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007. S. 103–122; *Bhatti A., Kimmich D., Koschorke A. et al.* Ähnlichkeit: Ein kulturtheoretisches Paradigma // Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur. 2011. Bd. 36. H. 1. S. 233–247.

15 Русский перевод, напротив, порой акцентирует ориенталистские различия. Например, гётевское «Gottes ist der Orient, / Gottes ist der Okzident», где Восток и Запад оказываются почти одним и тем же по местоположению и звучанию, передается как «Богом создан был Восток, / Запад тоже создал Бог», где даже визуально, положением в конце и в начале строк, части света противопоставлены друг другу (*Гёте И.В.* Указ. соч. С. 8). Впрочем, и конструкции вроде «почти то же самое, но другое» («almost white, but not quite» и т.п.) Х. Баба описывал как характерные для европейского колониального мышления; см.: *Bhabha H.* The Location of Culture. N.Y.: Routledge, 1992.

16 *Гумбольдт А.* Картины природы: В 2 т. / Пер. с нем. А. Назимова. 2-е изд. М.: Типография М. Смирновой, 1862. Т. 1. С. VI.

Долгое время считалось, что Швейцария не имела никакого отношения к колониализму, но произведения Келлера, по словам Бергман, это опровергают, показывая, что многие швейцарцы участвовали как наемники в колониальных войнах или извлекали выгоду из колониальной торговли как предприниматели. В «Панкраце Буке» речь идет о молодом человеке, когда-то давно сбежавшем из дома, а теперь возвращающемся после службы в Индии и Алжире в чине полковника с багажом диковинных вещей и в сопровождении африканских животных. Ждавшие его долгие годы мать и сестра слушают рассказ о похождениях героя, но он слишком долог, полон ненужных подробностей и отступлений, и они засыпают. Реальность, скрывающаяся за первыми впечатлениями от прибытия героя, оказывается довольно малоинтересной. В реалистической прозе Келлера несоответствие рассказа ожиданиям демонстрирует кризис нарратива об экзотике. Служба в колонии — отнюдь не чудесная школа мужественности, после которой подросток вернулся бы «настоящим человеком». Он так же бестолков в конце, как был в начале.

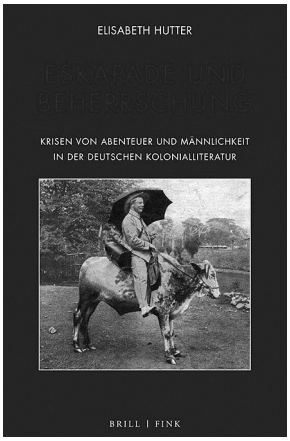
Затем Бергман обращается к роману Т. Фонтане «L'adultera» (1882), сравнивая его с «Добычей» (1872) Э. Золя. В обоих произведениях конструируется иммерсивная чувственность оранжерей с их теплом и влажностью, с красками, запахами и шелестом экзотических растений, заставляющими забыть о социальных нормах: герои предаются страстной любви. Аполлонический буржуазный порядок нарушается дионисийской разнузданностью, как это было уже в «Золотом горшке» Гофмана, однако, если Золя смешивает воздействия разных чувств и довольно откровенно описывает происходящее в оранжерее, то Фонтане более сдержан, стремится отграничить языковое от чувственно-экзотического.

Ненадежность замыкания в диковинно-прекрасном проблематизируется, по Бергман, в «Сказке 672-й ночи» (1895) Г. фон Гофмансталя, главный герой которой, склонный к эстетизму, окружает себя радующими его чувства вещами, но в итоге погибает от вынужденного столкновения с реалиями жизни социальных низов, о которых ранее не имел понятия. В этом смысле от героя Гофмансталя отличается уайльдовский Дориан Грей, который живет на грани прекрасного и отвратительного: коллекционирует гротескно выглядящие экзотические музыкальные инструменты и т.п. Как представляется, критика эстетизма — не единственная возможная трактовка «Сказки...»; не во всем убедительна и трактовка «Смерти в Венеции» (1912) Т. Манна в последней главе. Герой Манна вначале грезит о болотистом тропическом лесе, что рождает в нем жажду путешествий, а в конце он умирает от пришедшей из индийских болот холеры. Бергман трактует «Смерть в Венеции» как предостережение от нарушения баланса между аполлоническим и дионисийским, порядком и хаосом, нравственностью и чувственностью, что отсылает к диетическим теориям чувственности XVIII в. Судьба героя сложилась бы лучше, если бы он сохранял самоконтроль, не увлекался буйной игрой сходств в своем воображении, против которой предостерегал еще Кант, писавший, что «богатство воображения в его не основанной на законах свободе не порождает ничего, кроме нелепости»[17]. В связи с этой нелюбовью Канта к воображению Бергман пишет об «исключении из просвещенческого порядка рационализма мышления посредством сходств» (с. 243). У Канта, однако, в приведенной цитате речь идет лишь о совершенно беззаконном воображении сумасшедшего, отличающем его от гения, тогда как построенная на сходствах свободная игра воображения остается для философа ключевым элементом эстетического суждения[18]. Она хотя и должна соотноситься с законами рассудка, но отличается от логического суждения свободой

17 *Кант И.* Критика способности суждения. СПб.: Наука, 2006. С. 248.

18 См.: Там же. С. 159.

в их отношении[19]. Как представляется, субверсивность «Смерти в Венеции» заключается, среди прочего, в том, что гибель главного героя, как и сводящий с ума экзотический опыт Гумбольдта, вполне может быть описана в кантовских понятиях возвышенного. Впрочем, она может быть описана и иначе, как жалкое издыхание похотливого старика-педофила, и эта амбивалентность в конечном счете скорее подтверждает наблюдения Бергман о кризисе экзотической чувственности и связанных с ней нарративов.



В отличие от Бергман Хуттер в своей книге стремится не столько проследить внутрилитературную, эстетическую функцию экзотики, сколько показать в духе «нового историзма», как приключенческие нарративы вступали в конфликт с конкретными историческими обстоятельствами, вбирали их в себя и по-особому перерабатывали. Вопреки расхожим представлениям о приключенческой литературе многие написанные в этом жанре произведения отличались рефлексивностью, стремились предложить новые модели повествования в ответ на критику колониального авантюризма. Колониальные приключенческие романы при этом далеко не всегда занимались безоглядной апологией экспансионизма: нередко они, напротив, предоставляли возможность поставить вопросы о правильных моделях поведения европейцев в заморских владениях, о должном устройстве местной администрации, о необходимых личных качествах служащих[20]. Как и Бергман, Хуттер против того, чтобы сводить колониальную литературу к дискурсам и стереотипам, так как при этом упускаются многообразие взглядов и наличие многих спорных вопросов. Например, в колониальных романах могут встречаться отсылки к реальным скандалам, связанным со злоупотреблением властью. Именно критика неправомерного использования власти бросала тень на модель поведения приключенческого героя, больше заинтересованного в реализации своих амбиций, чем в отстаивании интересов государства.

Критика приключенческих нарративов в начале XX в. не была чем-то новым. Уже со второй половины XVIII в. — у И.Г. Зульцера, Л.Ю.Ф. Хёпфнера, К.Ф. Бланкенбурга и др. — порицалось бесконечное накопление неправдоподобных обстоятельств и завлекательных сцен, отличавшихся тривиальностью или аморальностью. Однако приключенческая литература была весьма неоднородной. Существовали романы для юношества, которые писались быстро, продавались недорого и действительно были простыми и шаблонными, но были и произведения, адресованные бо-

19 О выстраивающем сходства воображении как о ключевом элементе суждения вкуса писал и сильно повлиявший на Канта Э. Бёрк. Таким образом, эстетика в эпоху Просвещения возрождала значимость основанного на сходствах барочного «остроумия», отвергнутого французским классицизмом с его доминированием разума. См.: *Грасиан Б.* Остроумие, или искусство изощренного ума / Пер. с исп. Е. Лысенко // Испанская эстетика: Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Искусство, 1977. С. 175; *Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е.С. Лагутина. М.: Искусство, 1978. С. 53.

20 Стереотипизация, по словам Хуттер, была характерна вообще для популярной литературы, колониальная же отличалась часто тем, что ставила стереотипы под вопрос и, более того, иносказательно использовала экзотику для критики ситуации в Германии. См. об этом также: *Brehl M.* Vernichtung der Herero: Diskurse der Gewalt in der deutschen Kolonialliteratur. München: Fink, 2007.

лее взрослым и взыскательным читателям, имевшим достаточно денег, чтобы уделять время чтению. Так, К. Фалькенхорст (С. фон Ецевски) переносил приключенческую схему романов Ф. Купера из Америки в Африку, чтобы, используя образ обладающего разнообразными познаниями и навыками героя, донести до немецкого читателя понимание тех серьезных задач, что стояли тогда перед немцами. Он явным образом дистанцировался от чисто развлекательной, легкой приключенческой литературы. Подобные же цели ставили перед собой Отто Фельзинг, Софи Вёрисхофер и другие авторы, из которых в книге Хуттер подробно рассматриваются А. Функ, Р. Кюас и Г. Френсен.

В романе Функа «Африканские лавры» (1907) главный герой, офицер охранных частей в Германской восточной Африке, устанавливает идеальный порядок в подчиненном ему опорном пункте и устраняет угрозу, которую представлял для него мятежный вождь. Конкурирующие с военными за власть в колонии миссионеры разворачивают против офицера клеветническую кампанию, но в итоге он оправдан и награжден. Прототипом главного героя был К. Петерс, самовольно предпринявший кампанию по истреблению одного из восточноафриканских племен и повесивший без суда африканскую девушку, которая не раз пыталась бежать от него. Поступки Петерса стали предметом оживленных дискуссий в рейхстаге, где католическая Партия центра вместе с социалистами блокировала принятие бюджета колониального ведомства. Петерс был отозван в Германию и уволен без права на пенсию. Желая оправдаться, он записал свою версию истории, в которой попытался сочетать нарратив путешествий, чередующий научные наблюдения с рассказами об опасностях, и претендующее на прагматичный реализм повествование о сжигании деревень и истреблении их жителей, что, по убеждению Петерса, было единственным возможным способом утверждения власти в этой части света[21]. Деятельность Петерса открывала большие возможности для А. Бебеля и других оппозиционных депутатов в плане критики правительства, и проблема была не только в нем. Как отмечает Хуттер, в колонии отправлялись служить в основном те, кто не смог нормально устроиться и ужиться в метрополии. Это были не самые способные чиновники и военные, в большинстве своем не имевшие никакой специальной подготовки, которые и на новом месте, сталкиваясь со всевозможными трудностями, часто вели себя неадекватно.

Функ сочувствовал Петерсу, но понимал уязвимость избранной им модели самооправдания, а потому переписал его историю, придав ей черты рыцарского романа, где дикари подобны нарушающим установленный порядок средневековым монстрам, а разговоры в офицерской столовой напоминают беседы рыцарей круглого стола. Авантюрной фигурой при этом предстает соперник главного героя, офицер-алкоголик, губящий свой отряд в наспех организованной погоне за вождем мятежников. Впрочем, и положительный герой совершает ошибку, когда поддается зрелищу купания в реке очаровательной юной африканки и затем ночью уводит ее к себе, что, как в «Эреке» Гартмана фон Ауэ, создает противоречие любви и военной службы. Лишь позднее, едва отбив внезапное нападение враждебного племени, он понимает, что она была подосланной шпионкой, предательницей, и в ожесточении после боя приказывает повесить ее. То, что герою в итоге удалось, в отличие от Петерса, добиться оправдания, снятия обвинений в преступно-авантюрных деяниях, связывается в романе с реальным назначением в 1907 г. нового руководителя имперского колониального ведомства, настроенного на изменение

21 Такое построение нарратива Хуттер описывает как изобретение Петерса, но его можно найти и в более ранних текстах. Ср.: *Стенли Г.* В дебрях Африки / Пер. с англ. под ред. И.И. Потехина. М.: Географгиз, 1958.

политики в более мирном ключе — для извлечения прибыли, а не разрушения колоний.

Кюас, автор романа «От древа познания» (1911), сам долго служил в Того и Камеруне, и в его тексте много автобиографического. В отличие от Функа Кюас следует не эпической традиции возвеличивания героя, а литературе реализма с ее интересом к среднему человеку. Где-то в Западной Африке служит окружной чиновник, который не совершает ничего выдающегося, а занят мелкими хозяйственными и административными вопросами. Он не участвует, как другие европейские поселенцы, в попойках и оргиях с африканскими женщинами, а изо дня в день отечески приучает вверенных ему туземцев к усердному труду. Приехавшая из метрополии жена разочарована банальностью и мелочностью его повседневной жизни и даже начинает склоняться к тому, чтобы принять ухаживания отважного и дерзкого предпринимателя, критикующего чиновника. Когда начинается восстание туземцев, спровоцированное безрассудством одного миссионера и кознями туземного жреца, чиновник проявляет находчивость и героизм, возвращает себе уважение жены, но затем снова обращается к рутинной работе. Приключение чиновника оказывается вынужденным и служащим более прочному утверждению обычного порядка.

Наконец, в романе Френсена «Путь Петера Мора на Юго-Запад» (1906) изображается юноша, который мечтает о путешествиях, но не решается на них в одиночку. Другое дело — отправиться в путь за государственный счет в составе воинского подразделения. В пути он видит летающих рыб и прочие экзотические чудеса, но, когда он высаживается в Германской юго-западной Африке и оказывается вовлечен в войну против гереро, иллюзии быстро исчезают. Френсен, как пишет Хуттер, опрашивал участников той кампании, и впоследствии они подтверждали достоверность романа. Если его начало напоминает выезд рыцаря в поисках приключений, то затем изображается лишь не оставляющая места подвигу борьба за то, чтобы уцелеть. Френсен описывает быструю психическую и физическую деградацию солдат, но тем не менее, находясь в госпитале, главный герой ощущает, что ему чуждо отношение к войне наемников-авантюристов, готовых браться за что угодно и служить неважно кому. Их приключения не ведут к установлению порядка, они действуют, не чувствуя привязанности к родине, им все равно, где устроиться. Герой романа понимает, что нельзя жить бессмысленной чередой авантюр, лишенной высшего предназначения. А главное, война слишком серьезна, чтобы быть приключением. После прибытия подкреплений победа в войне с гереро достигается техническим преимуществом — использованием пулеметов и артиллерии, но Френсен стремится показать и роль простого солдата, который проходит эволюцию от эгоистичного искателя приключений до патриота, готового многое претерпеть ради общего, народного дела.

В отдельной главе Хуттер рассматривает немецкую рецепцию литературы для скаутов — движения, основанного британским генералом Р. Баден-Пауэллом, ветераном Второй англо-бурской войны, который стремился использовать опыт боевых действий в колонии для воспитания патриотически настроенного юношества. Генерал считал, что в каждом здоровом юноше кроется мечтающий о приключениях Робинзон, и нужно использовать это, чтобы отвратить молодых людей от развращающего воздействия городов, но не читая им лекции, а обращаясь к их воображению. Поэтому большое место в воспитании скаутов отводилось приключенческим историям, которые могли разыгрываться здесь же — в лагере, на природе. Немецкие руководства для скаутов, однако, отличались акцентом не на свободном поиске себя, а на усвоении норм поведения добропорядочного бюргера и военной дисциплине. Приключенческие истории для совместного чтения у костра подвергались сокращениям, после которых уже мало напоминали британские образцы.

Намеченная в конце книги сравнительная перспектива могла бы быть расширена, особенно учитывая, что в России начала XX в. не только реципировались руководства для скаутов, но и выходили в переводах колониальные романы Фалькенхорста, Вёрисхофер и других авторов, не только немецких. Некоторые из этих книг продолжали издаваться в советское время, стимулируя появление отечественных аналогов, другие же в силу специфики содержания стали переиздаваться только в постсоветскую эпоху[22]. Имел ли кризис имперских приключенческих нарративов влияние, сопоставимое, скажем, с воздействием детективов на восприятие власти в России XX в.? Этот вопрос еще надо исследовать.

К. Ю. Ерусалимский

«Свои» и «Другие»:

НОВЫЕ ПРОЧТЕНИЯ, НОВЫЕ ВОПРОСЫ

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_326

Образы «Других» в России, 1547–1917 / Под ред. К. Парппей, Б. Рахимзянова; пер. с англ. А. Черного, В. Петрова.

СПб.: Academic Studies Press / Библиороссика, 2025. — 586 с. — 200 экз. — (Современная западная русистика = Contemporary Western Rusistika).

Общая цель международного проекта Кати Парппей и Булата Рахимзянова все еще видна. О нем приходится говорить с полным осознанием условий его реализации — конфронтация, война, новые барьеры… В теоретическом Введении составители формулируют основы имагологии, науки об образах, определяющей свой предмет в особой нише между областями психологии, эстетики, антропологии и идеологии. Этот ряд сам по себе воспроизводит довольно оптимистический фрейм науки, созданный в трудах рубежа XX–XXI вв., когда сомнения еще не перевесили теорий социального конструирования. Среди первоочередных спутников Парппей, Рахимзянова и их коллег по проекту — Эдвард Саид, Стюарт Холл, Олави Фельт, Дэвид Ратц. Их объединяет убеждение, что образы могут не просто возникнуть и долгое время пребывать в коллективном сознании, но и вкладываться в него целенаправленно при помощи определенных технологий. Общей концептуальной рамки «Образов…» не коснулись ни ирония антропологов школы Ежи Бартминьского в от-

22 Так, например, впервые переведенная еще до революции трилогия Фалькенхорста «Африканский кожаный чулок» была переиздана в 1992 г. в Луганске тиражом 200 тысяч экземпляров, а уже в 1994 году появилось московское издание в серии-продолжении «Библиотеки приключений». Впоследствии Фалькенхорст еще не раз переиздавался разными российскими и украинскими издательствами, нетрудно найти его сочинения в книжных магазинах и сегодня.

ношении «национальных стереотипов» (стереотипизация — трудноуловимый механизм, ему на смену антропологи предлагают «стереоскопическую» оптику), ни хайдеггерианский пессимизм Ханса Ульриха Гумбрехта (его концепты «настроений» и «латентности» нацелены на подрыв классической герменевтики), ни пластичные логики «идентификации без групп» в духе Роджерса Брубейкера (далеко не все социальные образы и идентичности вообще имеют какую-либо референцию и призваны ее выстраивать).

Теория образа при изучении тревожащих успехов нашего времени в механизмах расчеловечивания уплощается и прямолинейно отвечает своим задачам. Если необходимо превратить человека в подопытного кролика или таракана, то это удается всякий раз без особого труда — путем прямой дегуманизации: «В итоге энемификация (конструирование образа врага) может привести к полной дегуманизации “другого”, вплоть до того, что “они” открыто приравниваются к животным и даже насекомым-паразитам» (Парппей и Рахимзянов, с. 16). Конечно, имагология не призвана упрощать картину, и авторы прекрасно отличают, скажем, перенятый у Советского Союза упрощенный образ единой многонациональной России в сегодняшнем официозе от сложных межэтнических, межконфессиональных, межкультурных и межграничных политических конфликтов эпохи Средневековья и Раннего Нового времени. Другие авторы сборника используют и некоторые иные научные термины для определения инаковости: «приемы описания» (М.В. Моисеев, с. 98 и след.), «топосы» (Н.И. Храпунов, с. 239–240), «дискурсы» (Д. Гутмейр-Шнур, с. 265 и след.), «изобразительные и словесные средства» (О. Минин, с. 448), «взгляды» (И.С. Ратьковский, с. 534). Арбитрами для определения предмета имагологии применительно к прошлому России (Российской империи, Руси и русских земель) служат работы таких историков-антропологов, как Эдвард-Льюис Кинан, Майкл Ходарковский или Дэвид Схиммельпеннинк ван дер Ойе. Акцент в их исследовании делался на гибком подходе имперских властей России к задачам «собирания земель». Принципы мягкой силы, шаг вперед — два назад, умолчания (культурная скотома, *damnatio memoriae*) и переоблачения в *Другого* («Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы…») воспринимаются в рамках этого подхода как особая стратегия доминирования.

Основной объем книги состоит из пятнадцати глав, разбитых на три неравных (по числу авторов) блока (части I–III). В каждом блоке свой сегмент имагологической конструкции и свой тематический пласт, охватывающий тот или иной аспект «образа “Другого”» (и образа врага) в истории России со времен Ивана Грозного и вплоть до Революции 1917 г. и генерала Лавра Георгиевича Корнилова. У каждого — еще и свои комментаторы, предваряющие тексты по узким проблемам общими соображениями, из которых трудно было бы составить единство, подводящее, например, каждый отдельный блок книги через эти обобщения к вводным ремаркам составителей. Но общие логики в структуре книге все же соблюдены.

Итак, часть I посвящена формированию прототипов, и ее авторы — Чарльз Гальперин, Яакко Лехтовирта, М.В. Моисеев и Рикарда Вульпиус, а роль keyspeaker’а взял на себя Дэвид Гольдфранк. Первый блок, таким образом, явно тяготеет к незапамятной «древности», когда и возникали «прототипы» *Других*. В этом смысле вполне логично, что первые два автора — видные специалисты по Ивану Грозному, авторы монографий о его правлении. Третий автор — знаток кочевых

культур Раннего Нового времени, в особенности Ногайской орды, а четвертый хотя и выбивается из общего ряда, но очень удачно венчает первый блок историей иноземцев, иноверцев и новокрещен в России XVII–XVIII вв. По пять авторов во второй и третьей частях сборника. Часть II раскрывает тему обозначения «внутренних Других». Ее авторы — Ю.Г. Акимов, В.Д. Пузанов, Н.И. Храпунов, Д. Гутмейр-Шнур и М.Ю. Щербакова, а автор вводных слов — Майкл Ходарковский. Здесь охвачен огромный период с XVII по начало XX в. и широчайший диапазон культур — соответственно, Сибирь, Джунгария, Крым, Кавказ и российские евреи. Наконец, авторы части III, посвященной «Другим» в эпоху противостояния и кризиса, — специалисты по «рубежу веков» А.М. Резвухина, А.И. Резвухина, С.А. Троицкий (им принадлежит первая из глав), Иммо Ребичек, Йоханна Вассхольм, Олег Минин, А.А. Авдашкин и И.С. Ратьковский. Комментатор раздела — Стивен Норрис. Темы продуманы под еще одним особым углом зрения: принцип фокусировки на сей раз не генетический и не географический, а скорее нишевый и субкультурный. В первой главе изучаются зооморфные метафоры в конструировании образа врага в 1890–1905 гг., во второй — «голодные и непохожие» в период голода 1891–1892 гг., затем культур-фронтирная тема — русские как враги в Великом княжестве Финляндском на узком хронологическом участке 1899–1900 гг., сатирическая пресса 1906–1908 гг. в репрезентации врагов и союзников монархистов, образ китайской «желтой опасности» (в наше время сказали бы: угрозы) и, наконец, репрезентации военных в «последний год жизни генерала Корнилова».

Этот проект вполне уместен в наши дни как своими многогранными оптиками, разрушающими в калейдоскопический узор монолитные конструкции идеологий в духе «элитной» истории идей или «сермяжной» классовой перелицовки источников, так и холодной хирургией идеологий насилия. Клоки подзабытых в науке концепций «своего пути» здесь и там свисают в статьях и обобщениях, напоминая о том, что специалисты все еще занимаются «русской историей», потому что ее положено изучать все же отдельно от «всеобщей». Но с первых же слов в методологической части, а особенно многогранно — в ремарках комментаторов разделов и в специальных статьях, очевидно внимание к общемировым контекстам развития местных имагологических тенденций, и прежде всего — *образов врага*. Россия — модерная страна, испытавшая все «прелести» модерной культуры и модернизации, включая имперские идеологии, колониализм, религиозную нетерпимость и иные формы дискриминации.

В томе содержится множество частных наблюдений, среди которых есть как весьма интересные, так и не вполне убедительные. Взять первые же главы: образ врага в лице иудеев, татар, поляков, литвинов, иноземцев. Формирование *прототипов* очень уж прямолинейное — напомню, что в антропологии, психологии, социологии и интеллектуальной истории наших дней немыслимо видеть формирование стереотипов или стереоскопических идентичностей как однонаправленный и бесконфликтный процесс. К этому же возражению подталкивают и многочисленные соображения авторов отдельных глав. Кто и как мог на практике принять стереотипы *татарина*, *ойрата*, *еврея* или *литвина*, если эти стереотипы противоречили повседневному опыту межкультурного общения? И как тогда работает сценарий «открытия» культуры в реформах Петра I и его наследников на поприще модернизации? Если эти дискурсы не препятствовали энемификации, то в каких случаях этот концепт пригоден, а в каких не работает или является аналитической декларацией и в своем роде рабочей гипотезой? Возможно, перед авторами была поставлена во многом нерешаемая задача, с которой каждый участник проекта справлялся в меру своих возможностей и информативности источников. Но все же — предыстория встроена в историю, а история венчается развязкой.

Подлинная развязка по хронологии расположена сильно дальше, чем «дотянулись» своими историческими рамками последние статьи сборника, и это позволяет надеяться, что у проекта будет продолжение или некий аналог с охватом и более поздних сюжетов, и, возможно, еще более радикальных проявлений российской имагологии. Исследования, посвященные образу врага в советской культуре, в эпоху Чеченских войн, войны в Грузии, СВО и в идеологии современной России, — это неотрывная часть той картины, в которой историзация создает череду мостов и последовательностей внутри проекта, интересно и обещающе реализованного под руководством Парппей и Рахимзянова.

Вводные слова к разделам являются вполне самостоятельными высказываниями. Их можно было бы даже рассматривать как попытки дезориентировать читателя. Обратимся к начальному разделу. Гольдфранк пишет о неведомом авторе «Повести временных лет»: «В первой части ПВЛ летописец с отвращением описывает языческие обряды славян <…>, после чего обрушивает свой гнев и на пришедших проповедовать свою веру иудеев, мусульман и латинян» (с. 33). Почему «с отвращением»? Почему «обрушивает свой гнев»? У летописцев очень разнятся эмоции по поводу славян-язычников и несходны мнения об авраамических конфессиях, из которых религия «латинян» на момент создания «Повести…» все еще с трудом отделялась от «веры греков». Или фактическая неточность о Лицевом своде Ивана Грозного: «В Своде сохранилось в общей сложности более 16 тысяч завершенных, неоконченных либо переработанных иллюстраций» (с. 35; ср. с. 68–70). Нет, их *было* «в общей сложности» в момент завершения работ 16 тысяч, а сохранилось до наших дней значительно меньше. Образ татар в период покорения Казани и Астрахани — был ли он конфликтный и противоречивый или здесь столкнулось множество взаимных оценок (московиты для воинов-татар — прежде всего рабы-гяуры), в которых по каким-то неведомым для многих современников причинам возникла вполне модерная идея полной и окончательной христианизации Казани, Поволжья, Крыма, а у кого-то — Османской империи и всего мира. И уж слишком оптимистично представлена в очерке Гольдфранка роль Петра I в «серьезном ускорении» культурных трансформаций России и «полезных контактов» с католиками и протестантами. Больное место первой части книги: первые три главы далеки от сюжетов, касающихся контактов с западнохристианскими конфессиями, тогда как на четвертую главу возложена непосильная задача — освещение не только обращения страны к Европе и модерну, но и отката от Азии и от *немодерна*. Конечно, к этой логике гла́вы Гальперина, Лехтовирты и Моисеева не подводят — и ее отнюдь не подтверждает работа Вульпиус. Гораздо ярче эта логика проявлена в статье М.Ю. Щербаковой о еврейской этнографии XIX — начала XX в., относящейся ко второй части, и в нескольких статьях третьей.

Как было отмечено выше, на совести составителей тома и авторов кратких обзоров трех его разделов лежит выбор исследовательской оптики. Было бы ошибочно полагать, что все они — два «мотора» и три интерпретатора проекта — единодушны в трактовке основного его предмета. Скажем, от оптимистической методологии Парппей и Рахимзянова заметно отстоит вводная статья ко второй части, написанная Ходарковским. Если следовать логике этого специалиста по истории кочевых народов Евразии и российской имперской политике, то образов *Других* у российских русских долгое время просто не было, особенно на азиатском направлении — в отношении многочисленных народов, для описания которых так и не возникло ни соответствующих наук, ни желания что-то про эти науки знать. В таких условиях было бы затруднительно воспринимать «образы» этих соседей и своих внутренних «инородцев» как нечто устойчивое и «конститутивное». Последнее понятие служит здесь напоминанием еще об одном ценном достижении антропо-

логии поздней гуманистической эпохи (или ее заката). Ивэр Нойманн создал ряд трудов, представляющих Россию в европейской этнографии и политической мысли как «конститутивного Другого», зеркальную структуру, служащую для самоидентификации не меньше, чем для доминирования над *Другим* (в данном случае — для научного «освоения» России)[1]. В одном из недавних проектов Ивэр Нойманн и Эйнар Виген представили широкую панораму «степных» отражений[2]. Вспомним и другие проекты, нацеленные на переосмысление кочевого *Другого* в российской истории, — книги Байана Боука[3], Стивена Сэбола[4], Кристофа Витценрата[5].

Этот же баланс между *само*-познанием и *друго*-познанием лежит в основе ряда «невозможностей» наших дней: невозможно свести к готовым формулам диаметрально противоположные подтексты *Другого* в концепции М.М. Бахтина и в постколониальных исследованиях, взаимной познаваемости субъектов у Гегеля и Гумбрехта, задач этнографической и политической *классификации московитов* в рамках европейской интеллектуальной традиции и расширения этой традиции *при участии московитов* (этот диалог невольно выстраивается в наши дни на расхождениях между концепцией Маршалла По и его продолжателей-критиков)[6]. В России ситуация затруднена выраженным отсутствием университетского и универсалистского гуманитарного дискурса вплоть до позднего XIX в. и до наших дней (периоды «оттепели» в этих сюжетах были столь краткосрочны и неплодотворны, что ими можно пренебречь). Концепция Ходарковского наносит именно такой болезненный укол попыткам окультурить те объективации *Другого*, в которых вслед за Нойманном допустимо видеть череду зеркальных самоидентификаций власти, элит, просвещенных интеллектуалов, революционеров, консерваторов или ранних российских субкультур.

Отчаянию Ходарковского нет предела, и только этим может объясниться, на мой взгляд, его тяга к пессимистическим обобщениям, столь же далеким от реалий, как и обратная крайность. Например: «И поскольку исторически религиозное обращение инспирировалось российским государством, “исконная терпимость”, приписываемая иногда Русской православной церкви, не имела ничего общего с самой церковью и объяснялась исключительно государственной политикой. На протяжении большей части российской истории православная церковь действительно была служанкой государства» (с. 161). Нет, это не так. Ни Вассиан Рыло на Угре, ни митрополит Филипп в Отроче монастыре, ни патриархи Иов, Гермоген, Никон, Иоаким или Адриан, ни старообрядцы, ни Стефан Яворский, Феофан Прокопович или Димитрий Ростовский, ни собирательный герой Н.С. Лескова Савелий Туберозов, ни К.П. Победоносцев отнюдь не подписались бы под словами Ходарковского. А из Российской православной церкви их имена не вычеркнуть — разве что

---

1 *Нойманн И.* Использование «Другого»: образы Востока в формировании европейских идентичностей / Пер. с англ. В. Литвинова, И. Пильщикова. М.: Новое издательство, 2004.

2 The Steppe Tradition in International Relations: Russians, Turks and European State Building 4000 BCE — 2017 CE / Ed. by I.B. Neumann, E. Wigen. Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

3 *Boeck B.J.* Imperial Boundaries: Cossack Communities and Empire-building in the Age of Peter the Great. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

4 *Sabol S.* «The Touch of Civilization»: Comparing American and Russian Internal Colonization. Boulder, CO: University Press of Colorado, 2017.

5 *Witzenrath C.* The Russian Empire, Slaving and Liberation, 1480–1725: Trans-cultural Worldviews in Eurasia. Berlin; Boston: De Gruyter, 2022.

6 *Poe M.* «A People Born to Slavery»: Russia in Early Modern European Ethnography, 1476–1748. Ithaca; London: Cornell University Press, 2000.

К.П. Победоносцева, поскольку он был не только формальным главой церкви, но и идеологом империи, или протоиерея Савелия, да и то не потому, что он фиктивный и собирательный исторический персонаж, а скорее как раз по воле Лескова, который стремился провести своего героя через тяжелейшие испытания («искусы») своего века.

Все говорит не в пользу «государственной политики», а скорее — большого модерного проекта, к которому российские власти и простые жители волей-неволей присоединились. На государственных служилых людей, церковных и академических деятелей, авторов травелогов и этнографов оказывали самое разное влияние схемы, знакомые по классическим модерным экспериментам над *Другим*: репрезентации в летописях и самосознании носителей власти (о чем пишут авторы первой части), принципы «богоданного» присоединения к Москве и налогообложения «диких» народов (Ю.Г. Акимов), выпадение из нормализации *Другого* в случае ойратов (В.Д. Пузанов), приближение природы человека к первобытному «зверю» в российском Крыму в духе Ж.-Ж. Руссо (Н.И. Храпунов) или ориенталистское доминирование над «отсталым» российским Кавказом при помощи фотоискусства (Д. Гутмейер-Шнур), навязанный и даже примеренный на *Себя* ориентализм в случае с евреями за чертой оседлости (М.Ю. Щербакова).

Не меньший интерес представляет комментарий С.М. Норриса к статьям третьей части. Необычно даже для саидовской традиции радикального антиколониализма звучат слова о том, как внутренние культурные границы и различия высвечивались благодаря войнам, в которых отношение российских интеллектуалов и обывателей к внешнему врагу нередко смещалось за грани человечности. Со ссылкой на книгу Ольги Майоровой «Из тени империи» (2010)[7] Норрис пишет: «Всплеск интереса к этнографии и истории по-своему усугублял эти различия, так как способствовал выдвижению на передний план понятия “русскости” и его дальнейшему осмыслению как признака превосходства над прочими, менее цивилизованными народами» (с. 340). Иными словами, в конце XIX в. мы все еще обнаруживаем себя на стадии *прообразов*, возможно, чуть более рафинированных, чем «прообразы прообразов» XVI в. Однако к проблемам идентификации в XVI в. добавляется стратегический ресурс: войны, насилие, этнографическое доминирование над внутренними «дикарями», национализмы окраин начинают сказываться на попытках идентифицировать имперское или национально-имперское целое.

Заключительная часть производит общее впечатление медицинской карты с диагнозом необратимой терминальной деградации. Имагология уступает место *афазии*, патологическим сценариям, формирующим зооморфные образы врага в канун и во время Русско-японской войны, иногда с учетом некоторых культурных ландшафтов карикатурного *Другого* (А.И. Резвухина, Ал.И. Резвухина, С.А. Троицкий), образ единого надэтничного, надконфессионального горизонтального сообщества у русских и татар на фоне общеимперского голода (И. Ребичек), образ странствующих по Великому княжеству Финляндскому русских «шпионов и агитаторов» сразу после подписания Николаем II Февральского манифеста 1899 г. о русификации и его обнародования в Финляндии (Й. Вассхольм), сатирические эскапады политических оппонентов в реакционной правой прессе в годы консолидации право-реакционной идеологии против «жидов, их прихвостней, левшей, кадюков, анархистов, бомбистов и тому подобной твари» (О. Минин, цит. из журнала «Кнут» на с. 457), расистские фобии перед «желтой опасностью», якобы исходящей из Япо-

7 *Maiorova O.* From the Shadow of Empire: Defining the Russian Nation through Cultural Mythology, 1855–1870. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2010.

нии, Китая и вообще с Востока (А.А. Авдашкин) или превращение генерала Корнилова из «своего» и «спасителя Отечества» во властолюбивого диктатора, а затем в изуродованное взрывами и сожженное «около скотобойни» тело (И.С. Ратьковский, цит. со с. 556).

Патология — не приговор, а диагноз, и подобный угол зрения вполне оправдан в рамках имагологии, науки о *воображении*. Конечно, это не значит, что мы автоматически согласимся со вкусовыми и не всегда взвешенными оценками. Предопределены ли они формулировками авторов статей? Это одна из проблем образовавшегося в сборнике внутреннего диалога. Сама логика подбора статей, сам порядок сюжетов наводят на мысль, что чем дальше во времени и чем ближе к современности продвигается российская имагология, тем ее предмет все дробнее, все менее связан с истоками и прообразами изучаемых «образов», тем труднее воображение идеологов, потребителей и проводников идеологий «достает» до истоков, заложенных в более ранние эпохи и все меньше в них нуждается. Вчитываясь в тексты статей, мы обнаружим не только дискуссионные, но и лишь едва намеченные построения, в которых от выводов не больше, чем в рабочих гипотезах. Например, Ю.Г. Акимов сравнивает русских в Сибири и испанцев в Мексике и Перу. Едва ли не в духе *Sonderweg* звучит следующая формулировка (без единой ссылки на литературу по обоим огромным правоведческим сюжетам): «Там европейцы принуждали индейцев играть по их правилам, например, ставить тотемные знаки на договорах, составленных по европейским стандартам, то есть как бы подписывать их, хотя индейцы не понимали их смысла. Что же касается “символических актов”, заимствованных у индейцев, то они не имели юридической силы (например, за индейцами в целом не признавалось юридических прав на землю)» (с. 184)[8].

Не менее загадочен пример из статьи В.Д. Пузанова, в которой также нет ни ссылок на литературу по обсуждаемому в ней вопросу, ни анализа первоисточников: «На юге Русское государство и джунгары фактически приняли ситуацию двоеданства, когда тюркские группы вынуждены были платить дань как русским, так и ойратам и таким образом быть в подданстве сразу двух государств» (с. 209). Что значит быть подданным «сразу двух государств»? Это нетривиальный политический сценарий, но — поскольку границы предмета здесь, как и в других статьях, весьма непрозрачны, и образ *Другого* всякий раз обнаруживается то в одной культурной нише, то в другой — никаких пояснений о «двоеданстве» в книге нет.

Не вызывает согласия (или не кажется проясненной) ремарка М.Ю. Щербаковой об отношении русского «фольклора» к евреям: «Образ еврея как “другого” присутствует в славянском фольклоре, уходящем корнями в христианские и дохристианские верования, этот образ вплетен в систему народных сказок и мифов, содержащих распространенные стереотипные представления о евреях» (с. 300). За бесспорной данностью, кроющейся в этом обобщении, совершенно непонятно, какой именно «фольклор» здесь подразумевается и куда именно он «уходит корнями». Источники фольклорных сказаний модерной эпохи, особенно в теме, довольно далекой от какого-либо «славянского фольклора» (что бы мы ни понимали под этой также весьма дискуссионной сущностью), не поддаются подобным обобщениям, тем более что за ними вырастают чудовищные образы непонятного и чаще всего псевдонаучного происхождения: славянское язычество и славянское христианство. Нет ничего более модерного, чем «древний фольклор».

---

8 Автору принадлежит одна из первых в российской историографии попыток масштабного сравнительно-исторического исследования в духе postcolonial studies: *Акимов Ю.Г.* Северная Америка и Сибирь в конце XVI — середине XVIII века: очерк сравнительной истории колонизаций. СПб.: Издательство СПбГУ, 2010.

Эксцесс политкорректности можно было бы увидеть в том, как сформулированы выводы в статье И. Ребичек о восприятии голода 1891–1892 гг. российским чиновничеством: «Порой чиновники, подобно [чиновнику петербургского Особого комитета по оказанию помощи пострадавшим Н.А.] Тройницкому, настаивали на существовании культурной иерархии, но отнюдь не для того, чтобы противопоставить татарам положительный образ русского крестьянина. Скорее, они желали таким образом подчеркнуть культурное превосходство в рамках единого сообщества» (с. 412). Как же можно было бы, по мнению автора, подчеркнуть культурное превосходство русских крестьян над татарскими (даже «в рамках единого сообщества») без противопоставления образов русского и татарского крестьянина?

Парадокс книги в целом и ее разноликих разделов по отдельности виден и в одном из самых ее «сильных» тезисов, неоднократно повторенном разными словами. Главный *Другой* Российского княжества-царства и Российской нации-империи — это евреи. В конце XV — середине XVI в. российские церковные и светские власти сделали все возможное, чтобы выдавить иудаизм и иудеев из страны, создать стерильное антииудейское сообщество, что удавалось и в отдельных современных им европейских и арабских сообществах. Однако с разделами Речи Посполитой и введением в 1791 г. черты оседлости этот «образцовый» *Другой* вновь ворвался в русскоязычное самосознание, наводнив его фобиями и фантомными переживаниями. В рассмотренной книге не нашлось ни одной специальной работы, которая бы напрямую проговорила этот латентный источник имаго-воображения. Даже те авторы, которые вскользь упомянули российских евреев или евреев в России, говорят не об иудеях и иудаизме в российском воображении, а либо об уже сложившейся «отсутствующей структуре», либо о том, как сами евреи воплощали или перевоплощали свой этнографический автопортрет. Отсутствие евреев в воображении невозможно приписать афазии, поскольку это отсутствие не вызывало устойчивых компенсаций и других проявлений вычеркнутой ответственности со стороны российского культурного воображения. Однако само это отсутствие, как представляется, составляет характерную особенность модерного проекта, заслуживающую специального исследования, даже если оно обречено на месте замалчиваний и подавлений обнаружить подлинное отсутствие.

Вероника Высокова, Алексей Попович

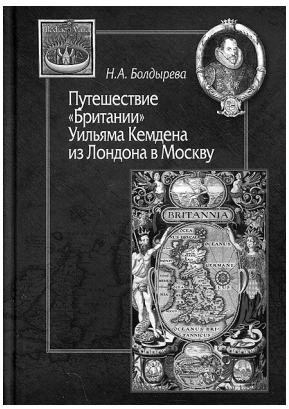
«Британия» глазами русских интеллектуалов XVII века

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_334

Болдырева Н.А. Путешествие «Британии» Уильяма Кемдена из Лондона в Москву (из истории англо-русских культурных связей XVI–XVII вв.).

М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2024. — 438 с. — 300 экз.

Книга Н.А. Болдыревой посвящена истории переводов и других форм рецепции в России XVII в. историко-топографического трактата «Британия» (Britannia <...>, 1586)[1] английского историка, топографа и нумизмата Уильяма Кемдена (1551–1623). Этот труд, написанный на латинском языке, еще при жизни автора выдержал шесть изданий, сразу получив признание как на родине автора, так и за ее пределами. В дальнейшем он часто использовался в различных картографических изданиях конца XVI — первой половины XVII в., что было связано с завершением эпохи великих географических открытий и созданием пространственной проекции Земли на бумаге.



В центре внимания рецензируемого исследования — два подобных картографических издания на латинском языке, имевших множество редакций и выдержавших острую конкуренцию со стороны схожих книг. Это «Атлас Герарда Меркатора, или Космографические соображения о сотворении мира и вид сотворенного» (Gerardi Mercatoris atlas sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura. Amsterodami, 1606; далее — «Атлас») и созданное на его основе и существенно переработанное «Обозрение шара земного, или Новый Атлас» (Theatrum orbis terrarum, sive atlas novus: in quo tabulae et descriptiones omnium regionum. Amsterodami, 1645; далее — «Новый Атлас»). Именно в составе этих атласов «Британия» Кемдена присутствовала в качестве сопроводительного текста к картам, зачастую в усеченном или даже существенно переработанном виде. Таким текст «Британии» попал и к русскому читателю в XVII веке.

«Британия» в составе атласов сразу получила широкое хождение. Уже в 1607 г. был сделан ее перевод в составе «Атласа» на французский язык. На немецкий, голландский и английский переводы появились не позже 1638 г. (с. 55). В 1637 г. по указу царя Михаила Федоровича переводчиками Посольского приказа Богданом Лыковым и Иваном Дорном был осуществлен перевод на русский язык[2]. В отличие от изданий на европейских языках, русский перевод долгое время ходил в списках (под заглавием «Книга глаголемая Космография, сиречь всего света описание»

1 *Camdenus G.* Britannia, sive florentissimorum regnorum Angliæ, Scotiæ, Hiberniæ, et insularum adjacentium, ex intima anti- quitate chorographica descriptio. Londini, 1586.

2 *Долгова С.Р., Лаптева Т.А.* Россия и Британия. XVI–XIX века. М., 2007. С. 57.

или «Космография Меркатора») и лишь в 1869 г. был опубликован в сокращенном виде историком А.Н. Поповым[3], а в полной версии «Космография Меркатора» увидела свет только в 1881 г.[4]. В переводе Лыкова и Дорна раздел, посвященный Британии, среди прочего «описания света» (объем рукописи в разных версиях неодинаков, но примерно составляет 1500 страниц; с. 127) занимает несколько десятков страниц (с. 57), а в издании 1881 г. всего 12 (с. 236–248). Кроме того, в переводе карты отсутствуют, хотя именно они составляли основное содержание издания «Атласа».

Для того чтобы объяснить извилистый путь «Британии» к русскому читателю, Н.А. Болдыревой приходится реконструировать аспекты разворачивающейся научной революции в Европе применительно к развитию картографии, печатно-издательскому делу и естественной истории земли[5]. Автору удается представить тексты «Атласа» и «Нового Атласа» как отдельные части большого научного проекта. Старт этого проекта был задан фламандским картографом Герардом Меркатором (1512–1594), который неустанно трудился в конце своей жизни над созданием карт Европы и издал «Атлас» в трех частях (в 1585 г. — карты Франции, Германии и Бельгии; в 1590 г. — карты Италии и Греции). Третья часть с шестнадцатью «великолепными картами» Британских островов увидела свет уже после его смерти — в 1595 г. (с. 54).

Второй этап этого издательского проекта определяется покупкой медных гравировальных досок «Атласа» Меркатора в 1604 г. после смерти его сына другим известным фламандским картографом Йодоком Хондием (1563–1612), который предпринял новое издание «Атласа», существенно увеличив количество карт и расширив описания к ним. Для составления последних он привлек выдающегося ученого-гуманиста (мужа своей сестры) Питера ван ден Берге (1560–1625), он же Петр Монтан. Оба были тесно связаны с Англией и лично знали Кемдена. Именно Хондию удалось «раскрутить» этот издательский проект (издания 1607, 1608, 1611 и др.; переводы на основные европейские языки) и сделать его выгодным. Издание «Атласа» Хондия 1613 г. попало в Россию.

Третий этап этого издательского проекта связан с голландским картографом и издателем Виллемом Блау (1571–1638), который в 1629 г. выкупил медные гравировальные доски Хондия. Он расширил атлас до четырех томов и дал ему новое название «Обозрение шара земного, или Новый Атлас» (первые два тома вышли в 1635 г., третий и четвертый соответственно в 1640 г. и 1645 г.). В издании Блау «Британия» Кемдена составила четвертый том — и уже в полнотекстовой версии (за исключением сокращенных глав об Ирландии и Шотландии); она также сопровождалась картами из атласа английского картографа Джона Спида (1552–1629). Именно это издание и попало в поле зрения патриарха Никона, и по его заказу был сделан перевод всех четырех томов «Нового Атласа» монахами Чудова монастыря Московского Кремля Епифанием Славинецким, Арсением Сатановским и старцем Исайей в 1650-е — 1661 гг. (с. 251). Перевод четвертого тома «Нового Атласа» был полностью осуществлен Исайей, его 1200-страничная рукопись стала полнотекстовой версией «Британии» на церковнославянском языке. С учетом путаницы титульных листов ряда изданий Болдырева предложила новую датировку (1648–1650) оригинала латинского издания Блау, которым пользовался Исайя (с. 256–257). Кроме того, она убедительно показала, что сохранившиеся в Россий-

3 *Попов А.Н.* Обзор Хронографов русской редакции. М., 1869. Вып. 2. С. 189–193.

4 Космография 1670 г.: книга глаголемая Космография, сиречь Описание всего света земель и городов великих. СПб., 1881.

5 См.: *Деар П., Шейпин С.* Научная революция как событие. М., 2015.

ской государственной библиотеке экземпляры данного издания «Нового Атласа» происходят непосредственно из библиотеки патриарха Никона (с. 236–240), хотя и не связывала эти экземпляры напрямую с Исайей, вероятно, не видя для этого достаточных оснований.

Сложная рецепции «Британии» заставляет Болдыреву, кроме поиска ответа на вопрос «Какие же издания атласа легли в основу русских переводов?», разобраться в другом вопросе: «С каких изданий самого трактата “Британия” были сделаны “кальки” в “Атласе” и “Новом Атласе”?» Только при жизни автора вышло шесть (каждый раз вновь доработанных) изданий, а также первый английский перевод Ф. Холланда 1610 г., осуществленный фактически под диктовку самого Кемдена[6]. На основе текстологического анализа Болдырева пришла к выводу, что в основу русского перевода в составе «Атласа» 1606 г. лег текст пятого латинского издания «Британии» 1600 г., а в составе «Нового Атласа» русский перевод «Британии» был сделан (хотя и в несколько сокращенном виде) с текста шестого латинского издания «Британии» 1607 г. (с. 22), то есть с самого полного варианта текста, вышедшего при жизни Кемдена. Кроме того, для оценки работы переводчиков XVII в. по переложению на русский язык частей атласов, повествующих о Британских островах, исследовательница привлекла дополненную и исправленную англоязычную версию «Британии» 1722 г., созданную под редакцией Эдмунда Гибсона.

Одним из самых больших достоинств книги Болдыревой является то, что в ней фактически впервые в отечественной историографии проведен подробный разбор содержания самого трактата «Британия». Это стало возможным в результате кропотливой работы над анализом перевода старца Исайи. Болдыревой удалось показать новаторский характер труда Кемдена, который стал важнейшим и долгое время непревзойденным достижением ренессансной науки не только в Англии, но и в масштабах всей европейской «республики ученых»[7]. Перед нами необычное сочинение, которое с современной точки зрения представляет собой синтез краеведения (описание памятников старины, географических особенностей местности, найденных кладов и т. п.), топонимики (размышления над происхождением названий рек, городов и т. п.) и истории — с вкраплениями геральдики, эпиграфики, сфрагистики и нумизматики с древнейших времен до современной Кемдену Британии. В достаточно пространном введении им дана хронологическая проекция истории Британии. Основную же часть трактата составляет историко-топографическое описание тридцати девяти графств с историческими экскурсами-интерпретациями рассматриваемых артефактов, что представляет немалый интерес — с описанием титулованной знати этих графств и историей их возникновения. Дает Кемден и описание административной и судебной систем Англии. Важным моментом здесь является то, что королевство предстает перед нами до момента Английской революции середины XVII в. Таким образом, Кемден стремился разглядеть следы прошлого в историко-культурном ландшафте Англии своего времени и впервые создал исключительно светскую версию истории Британии[8].

---

6 Britain, or A Chorographicall Description of the Most Flourishing Kingdomes, England, Scotland, and Ireland, and the Ilands Adioyning, out of the Depth of Antiquitie: Beautified With Mappes of the Severall Shires of England: Written First in Latine by William Camden Clarenceux K. of A. Translated Newly into English by Philémon Holland Doctour in Physick: Finally, Revised, Amended, and Enlarged with Sundry Additions by the Said Author. L., 1610.

7 Только в середине XVIII в. компилятивная «История Англии» Д. Юма стала заменять труд Кемдена.

8 См.: *Trevor-Roper H.* Queen Elizabeth’s First Historian: William Camden and the Beginning of English «Civil History». L., 1971.

Перевод «Космографии Меркатора» Лыкова и Дорна, существующий в двух редакциях, интересовал многих исследователей международных отношений, истории представлений в России о странах Западной Европы, состояния науки и картины мира, истории лексики и многих других областей знания[9]. Исследование Болдыревой выстроено в ином ключе по сравнению с предшественниками: ее интересует то, как был адаптирован текст У. Кемдена русскими переводчиками, что было ими понято и какие ошибки делались при переводе. Подобная постановка проблемы позволяет не столько «уличить» переводчиков в невысоком профессионализме и плохом знании латыни, сколько определить, в каком реальном объеме происходила адаптация западноевропейской ученой мысли, включая сведения из социальной, политической и экономической истории, а также понять, что мешало полноценному освоению этих знаний. В близком ключе перевод «Космографии Меркатора» исследовался лишь С.М. Глускиной[10], однако Болдыревой удалось уточнить историю переводов обеих редакций, подробно описать технику работы переводчиков в ее динамике (в частности, отметить улучшение качества перевода в процессе работы над ним) и прокомментировать конкретные ошибки.

Несмотря на то что перевод Лыкова и Дорна в целом не высоко оценен автором книги, нельзя не отметить его невероятный успех у русских читателей, среди которых были, например, князья Черкасские, Долгорукие, Щербатовы, бояре Головины, патриарх Никон, духовник царя Алексея Михайловича Андрей Постников, Евфимий Чудовский, Григорий Талицкий и многие другие[11]. На сегодняшний день перевод «Космографии Меркатора» обеих редакций известен (по данным О.Е. Кошелевой) в более чем 40 списках (с. 127).

К сожалению, круг владельцев и читателей многочисленных рукописей «Космографии Меркатора» в основном оставлен автором книги за скобками, тогда как любопытно было бы проследить динамику текста переводов, возможные исправления ошибок переводчиков, пометы и другие особенности читательской рецепции, во всяком случае имеющие отношение к сведениям из английской истории. Это также позволило бы пролить свет на отношение читателей к переводимой информации, понять, что именно они искали в этом тексте, как оценивали полученное знание, критиковали ли они его и применяли ли как-то в своей интеллектуальной деятельности.

Перевод старца Исайи, подробнейшим образом проанализированный Болдыревой, в силу немногочисленности списков предоставляет гораздо меньше возможностей для проведения подобных разысканий. Сохранилась лишь единственная рукопись этого перевода — «тяжеленный том в кожаном переплете <…>, исписанный мелкой трудночитаемой скорописью с еще более неразборчивыми исправлениями» (с. 7), явно представляющий собой черновую версию перевода. В отличие от Лыкова и Дорна, Исайя знал о «Британии» Кемдена как самостоятельном сочинении. Следует оговорить, что карты (суть этого издания) в рукописи отсутствуют (с. 290). Однако именно этот перевод дает представление о революционном характере работы Кемдена и представляет историографическую ценность для специалистов по истории Англии раннего Нового времени.

---

9 См., например, обзор: *Барандеев А.В.* Русские космографии XVI–XVII вв.: библиография // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2003. № 3 (13). С. 105–111.

10 *Глускина С.М.* Космография Богдана Лыкова 1637 г.: дисс. … канд. филол. наук. Л., 1949.

11 См.: *Кошелева О.Е.* Русский перевод 1637 года главы о Московии в «Атласе» Герарда Меркатора // Русский сборник: исследования по истории России. Т. 24. М., 2018. С. 483.

Перевод Исайи имел гораздо меньший успех как среди читателей, так и среди исследователей. Среди читателей «Вританнии» (так трактат озаглавлен в рукописи), помимо патриарха Никона, можно назвать иеромонаха Тимофея, взявшего рукопись в библиотеку основанного им в Москве греческого училища (с. 244–245), а также, возможно, протопопа Андрея Постникова, которым была заказана парадная копия перевода первого тома «Нового Атласа». С недавнего времени перевод атласа стал предметом исследовательского интереса Н.В. Николенковой в связи с вопросами языка, авторства, переводческих стратегий кружка Епифания Славинецкого (в основном относительно первого тома)[12]. Кроме того, Болдырева совместно с О.Е. Кошелевой опубликовала ту часть перевода атласа, которая посвящена Московии[13].

Н.А. Болдырева провела кропотливую работу с текстами. В подкрепление своих выводов автор каждый раз воспроизводит не только оригинальный русский перевод XVII в. и его латинский оригинал, но и дает в подстрочнике современный русский перевод последнего. Эти фрагменты представляют собой богатый материал для дальнейшего анализа переводческой практики и зачаточного состояния научной мысли нового типа, уступившей место другим формам научного знания уже в начале XVIII в.

В специальной (третьей) главе автор отмечает, что первое систематическое знакомство русского читателя с британской историей состоялось еще в XVI в. благодаря переводам «Хроники всего света» (Kronika wszytkiego świata <…>, 1551) Мартина Бельского. Этот перевод известен сегодня в десяти полных списках, в том числе в четырех рукописях, имеющих непосредственное отношение к Патриаршей библиотеке (с. 103–104). Таким образом, все три проанализированных Н.А. Болдыревой перевода интересовали книжников высших церковных кругов. Само по себе это обстоятельство является важной характеристикой церковной элиты как интеллектуального сообщества, а анализируемый материал становится существенным источником представлений интеллектуалов о Другом, а также отражением множества дискурсивных практик своего времени — от политических до ученых и исторических.

Автор исследует динамику переводческих стратегий, анализирует стиль переводов и очень подробно определяет степень усвоенности переводчиками латинского текста. Сопоставление переводов в аспекте проблемно-тематических полей, которое проводит Болдырева, можно только приветствовать. Помимо собственно географических реалий, она подробно останавливается на передаче переводчиками сведений о сословной, административной и судебной системах Англии, а также ряде других социально-политических характеристик. В то же время, сравнивая два опосредованных перевода текста Кемдена, Болдырева видит преимущество работы Исайи в некоем накоплении в русской традиции знаний об Англии и, в частности, обращает внимание на появление в Москве новых отчетов дьяка Посольского приказа Г.С. Дохтурова, посланного в 1645–1646 гг. гонцом в Англию с известием о воцарении Алексея Михайловича. В своей попытке связать два очень

12 См.: *Николенкова Н.В.* Русская географическая терминология во «Ввождении в Космографию»: лингвистический аспект // Историческая география. 2016. Т. 3. С. 108–145; *Она же*. Переводческая деятельность в московском Чудовом монастыре: новые данные о кружке Епифания Славинецкого // Вестник Московского университета. Сер. 9: Филология. 2018. № 6. С. 77–91; и др.

13 Главы о Московском государстве в «Новом Атласе» Блау в переводе Епифания Славинецкого / Введение Н.А. Болдыревой и О.Е. Кошелевой, подгот. текста О.Е. Кошелевой // Русский сборник: исследования по истории России. М., 2021. Т. 30. С. 444–499.

обособленных переводческих сюжета автор, на наш взгляд, не придает должного значения тому уровню образования и интеллектуальной культуры, которые были свойственны малороссийскому книжнику. И дело совсем не в общем объеме знаний или знакомстве с какими бы то ни было отчетами, а в принадлежности к иной традиции. Количество контактов и налаженность дипломатических отношений не находится в прямой корреляции со степенью открытости деятелей культуры к усвоению новых идей и понятий. Каждый переводчик склонен переводить текст другой культуры, принадлежа к собственной культуре (включая ее интеллектуальный, политический и культурно-религиозный уклад) и ориентируя на нее свой перевод, как осознанно, так и в силу других факторов так называемой «лаборатории понятий»[14].

К числу политических формул и понятий, которые можно было бы подробнее прокомментировать, относятся, например, следующие церковнославянские аналоги, действительно, не всегда точно передающие смысл латинского оригинала, но указывающие на особенности понимания его самими переводчиками: «парламент, сий речь приговор всей земле» (с. 163); «духовных людей сойм, их языком именуют парламент, сий речь совет» (с. 165); «juris libertatisque conditionem» — «к вере христианской и ко всяким чинам и обычаем» (с. 217); «vir patriae vere amans» — «муж известно отчестволюбимый» (с. 312); «B[ono] R[eipub] Natis» — «благому гражданства рожденным» (с. 341); «Iustitiarius» — «законхранитель» и «правоблюститель», «Senatus» и «senators» — «синклит» (с. 353); «Comitia Parlamentaria» — «совет парламентский» (с. 366); «ad Reipublicae salute, vel etiam privatum quemcunque» — «к гражданства всецелости, и или к приватному коемуждо» (с. 379); и др.

Делаемые интеллектуалами XVII в. ошибки не всегда говорят лишь о незнании ими латыни или реалий другой культуры, они указывают и на то, что существенно или нет для самой культуры-реципиента. Понятно, что автор не ставила перед собой задачу исследования российской интеллектуальной истории, а рецепция переводных текстов, идей и понятий должна анализироваться не только на «английской» части переводческого наследия XVII в., но и как минимум с обращением к другим частям «Космографии Меркатора» и «Нового Атласа». Однако возможно, что сопоставление столь разных политических культур, как русская и английская, стало бы наиболее показательным[15].

Исследование, проведенное Н.А. Болдыревой, позволяет пересмотреть два традиционных суждения, преобладающих в современной историографии. Во-первых, следует признать высокий уровень переводческой культуры в допетровской Руси. Во-вторых, признать, что уже «во второй половине XVI в. Англия была информирована о России и имела с ней более тесные связи, чем какое-либо другое западноевропейское государство»[16], о чем свидетельствуют богатые фонды РГАДА[17]. О «Вританнии» (если пользоваться терминологией старца Исайи) знали не понаслышке. Источником сведений служили английская Московская компания (Старый и Новый английские дворы в Москве), шотландцы на русской службе, а также

14 См.: Лаборатория понятий: перевод и языки политики в России XVIII века / Под ред. С.В. Польского и В.С. Ржеуцкого. М., 2022. С. 40–45.

15 См. также: «Культура духа» vs «Культура разума»: интеллектуалы и власть в Британии и России в XVII–XVIII веках / Под общ. ред. Л.П. Репиной. М., 2022; Идея «общего блага» в интеллектуальном дискурсе Британии и России (1650–1750) / Под общ. ред. Л.П. Репиной. М., 2024.

16 *Долгова С.Р., Лаптева Т.А.* Указ. соч. С. IX.

17 См., в частности: РГАДА. Ф. 35 (Сношения России с Англией).

работавшие в России британские специалисты — врачи, инженеры, моряки[18]. Как выясняется, в России XVII в. знали об Англии достаточно много. Успех перевода Лыкова и Дорна был обусловлен прагматическим интересом к Англии, а вот неуспех перевода Исайи определялся его высоким научным уровнем, который соответствовал стандартам середины XVII в. Однако именно перевод Исайи не потерял своего исследовательского потенциала сегодня, с него смело можно начинать историю изучения наследия Уильяма Кемдена в нашей стране[19].

18 См.: РГАДА. Ф. 138 (Дела о Посольском приказе и служивших в нем).

19 Исследование выполнено при поддержке гранта Российского научного фонда (проект № 22–18–00488–П «Кризис ценностей и стратегии преодоления: идея “общего блага” в интеллектуальном дискурсе Британии и России (1650–1750)»).

Анна Новикова

Катализатор и зеркало культурных трансформаций:

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ИСКУССТВЕ ВОСТОЧНОЙ ЕВРОПЫ

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_341

Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. — 2023. — № 30, 31: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s). — 345, 349 p.

Тема этого журнала «Slavica Tergestina» («Телевидение в восточноевропейской литературе, искусстве и медиа (с 1960-х по 2020-е годы)» сформулирована настолько широко, что поначалу ожидаешь от него характеристики развития литературы, искусства и медиа Восточной Европы за 60 лет. Однако цели, обозначенные в объемном введении «Телевидение в восточноевропейских литературе, искусстве и медиа» редактором выпуска — философом и исследователем медиальности *Юрием Мурашовым* — не сводятся к картированию, хотя некоторые авторы статей все-таки дают масштабные обзоры культурных трансформаций в своих странах во период распада СССР (в частности, в Казахстане и в Украине). Другие же, напротив, размышляют о роли телевидения в культуре стран социалистического блока, анализируя нарратив и выразительные средства одного или двух произведений.

В этой двойственности подходов нет противоречия. Оптика, которую описывает Мурашов, позволяет свободно сочетать подходы. Отталкиваясь от знаменитой формулы Маршалла Маклюэна «медиум есть сообщение», он видит в телевидении не только средство трансляции нарративов и образов, но также катализатор и зеркало культурных трансформаций. Это позволяет рассматривать телевидение одновременно как культурную форму, средство коммуникации и художественную метафору, репрезентирующую реальность и позволяющую исследовать ее различные грани. Можно сказать, что ведущим методологическим подходом проекта становится медиаэкология, достаточно успешно развивающаяся уже несколько десятилетий благодаря работам последователей Маклюэна. Однако Юрию Мурашову этого недостаточно. Для него наблюдения за изменениями медиальности — путь к пониманию механизмов разрушения советской идеологии и картины мира людей второй половины XX в., выросших в разных странах социалистического лагеря.

Такая многослойность исследовательского подхода оказывается органична не для всех авторов. Некоторые тексты сосредоточены лишь на одной из предложенных тем, и на общий круг идей они выводят преимущественно через заочный диалог друг с другом. В зависимости от того, выберет читатель линейный способ чтения (знакомясь с текстами в том порядке, в котором их расставили редакторы) или предпочтет другую последовательность, он может сделать разные выводы из прочитанного. Так что эта рецензия неизбежно отражает не все грани и смыслы проекта. Кажется, такой дизайн тематического выпуска вполне органичен для редакторского

коллектива и Юрия Мурашова как его идейного лидера. Профессор кафедры литературоведения, медиа- и искусствоведения Констанцского университета (Германия), он во многих своих исследованиях свободно комбинирует исследовательские подходы: от классического литературоведения (изучения русского символизма[1]) и истории советской культуры[2] до исследований медиализации тела и «символически обобщенных медиа» денег, закона и любви. Российскому читателю Мурашов известен как составитель сборников «Советское богатство» (СПб., 2002), «Медиа в советской культуре 20–30-х годов» (Мюнхен, 2003), «СССР: Территория любви» (М., 2008) и др. Его коллеги-соредакторы тоже много лет занимаются изучением роли медиа в культуре. Мария Жукова исследует дискурс о телевидении в литературе, публицистике и кинематографе СССР и стран Восточного блока. Фабиан Эрленмайер — влияние телевидения на поэтические, дискурсивные и институциональные практики постсоветского русского театра. Статьи каждого из соредакторов, их исследовательские подходы также позволяют увидеть внутренние связи между остальными текстами выпуска. Хотя они посвящены не только телевизионным форматам, но и кино, видео-арту, инсталляциям, сериалам, YouTube-шоу.

Кроме знания культурной ситуации в разных странах (России, Болгарии, Польши, Литвы, Украины и Казахстана) и интереса к процессам медиализации, все статьи объединяет стремление понять, как меняется зрительское восприятие реальности, опосредованное телевидением. Через искусствоведческую, философскую и медиаэкологическую оптику авторы смотрят на то, как искусство разных стран постепенно прощается с социалистической утопией, а затем формирует свое (особое в каждой стране) отношение к современным идеологиям.

Масштабы влияния телевидения на социокультурные процессы Мурашов связывает, среди прочего, с его способностью создавать вокруг себя аффективное сообщество. Вслед за Маклюэном он предлагает видеть в переходе от книжной культуры, ориентированной на создание мысленных образов и циркуляцию идей, к культуре перформативно-эмоционального участия одну из причин разочарования общества в социалистической мифологии. Переход от общих концепций и терминов к личным речевым актам, гораздо более эффективно воздействующим на аудиторию, приводит, по его мнению, к изменению общественных ожиданий и надежд. Телевидению удается удовлетворять и стимулировать стремление к уникальному и единичному, которое становится привлекательнее, чем стандартизированное. Это проявляется и в отходе от правил изысканной письменной речи в пользу более активного использования региональных диалектов и идиом. В качестве примера последствий такого влияния исследователь описывает ситуацию в бывшей Югославии, где возникшая благодаря телевидению чувствительность к региональным языкам приводит в итоге к переосмыслению политической структуры.

Еще одно важное изменение эпохи телевидения, которое также проиллюстрировано им на примере Югославии, — десекуляризация политических и социальных дискурсов и возвращение в общество религиозных настроений. Апеллируя к размышлениям Йозефа Фогля об эстетике экономического человека, Мурашов подробно рассматривает проявления взаимного влияния телевидения и потребительского общества: постмодернистскую трансформацию политики под воздействием культурных индустрий и экономического неолиберализма, перенос фокуса общественного внимания с политики на ментальную и психологическую сферу («психополитике»). Важными следствиями этих процессов становятся формирование

1 Например, «Jenseits der Mimesis» (1993), «Im Zeichen des Dionysos» (1999).

2 Одна из последних книг: «Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920er und 30er Jahre» (2021).

«сообществ убеждений», опирающихся на негодование, и регрессия знаний и рациональности до мнений, персонифицированных через харизматичных лидеров. Свое видение последствий описанных изменений Юрий Мурашов подтверждает примерами успешных предвыборных телевизионных кампаний Д. Трампа и В. Путина, а также популярностью программы Н. Михалкова «Бесогон». Последний, по мнению исследователя, использует склонность русского православного богословия к отождествлению государства и Церкви, что позволяет демонизировать любые проявления политической критики. Остальные авторы сравнительно редко обращаются за примерами к новостным и публицистическим текстам. Они соглашаются с утверждением редактора, что именно художественные произведения «представляют собой сферу, предшествующую концептуальным дискурсам, сферу, фиксирующую потрясения и сдвиги, вызванные технологическими инновациями и изменением конвенциональной структуры знаний и дискурсов культурного сообщества» (№ 30. С. 48).

Действительно, начиная с 1960-х годов традиционное повествование, представленное в книгах и фильмах, под воздействием поэтики перформативности, присущей телевизионным изображениям, значительно трансформируется, превращаясь в интертекстуальное, серийное, незавершенное, что отражает и одновременно формирует новый набор дискурсов. На разных этапах (во введении их выделено три) экранные медиа порождают различные модусы понимания мира и действия. Эти модусы Мурашов, развивая метафору Маклюэна, предлагает рассматривать в широком спектре от «холодной» перформативной вовлеченности до «горячей» аналитической дистанцированности. На первом этапе (1960–1980-е) «холодное» телевидение способствует деконструкции социалистических культур, основанных на слове и книге. На втором этапе (1990-е) экраны используются в многочисленных экспериментах концептуального искусства, помогая переопределять границы подлинности и документальности и противодействуя таким образом официальной идеологии. На третьем этапе (начало 2000-х) происходит глубокая трансформация телевизионной повествовательной культуры и формируется модель «сложного телевидения», связывающая между собой перформативно-аффективные установки (от осмеяния до восхищения). В полной мере это проявляется уже в серийных интернет-проектах (на YouTube и в стриминговых сериалах). Особенности каждого из этапов описываются в трех разделах спецвыпуска.

В первом разделе («Разрушение социалистических культур»), размышляя о разрушении социалистической культуры, *Мария Жукова* в статье «“Монолог распахнутой души”: телевидение и лирика в советском кино» подчеркивает двойственное положение позднесоветского телевидения, служащего одновременно площадкой для трансляции советской идеологии и средством для передачи обществу посланий, написанных эзоповым языком. Причину этой амбивалентности автор видит, в частности, в специфической позиции советских теоретиков кино (начиная с Владимира Саппака и Александра Юровского), настаивавших на необходимости отношения к телевидению как к искусству. Сравнивая медиальность телевидения и поэзии, Мария Жукова отмечает их сходство, заключающееся в способности интерпретировать реальность через фиксацию сиюминутных переживаний. Свой тезис исследовательница подтверждает примерами различных передач, переносящих поэзию на телевизионный экран (в частности, программ Сергея Смирнова и Ираклия Андроникова), а также фильмов «Переходный возраст» (1968) и «Москва слезам не верит» (1979). Анализ многослойной визуальной и звуковой среды этих фильмов, предпринятый исследовательницей, показывает, как преодолевается в них конфликт между идеологическим и музыкально-поэтическим началом, как бытовые сюжеты становятся аллегориями, а искренность и лирическая

раскрепощенность героев оказываются не просто данью моде, но формой сопротивления государственной цензуре. В итоге телевизионное кино служит передаче скрытого политического сообщения, которое не может быть передано напрямую в условиях государственной цензуры. Например, фильм «Москва слезам не верит» режиссера Владимира Меньшова напоминает зрителям о публично редко обсуждаемой в то время поэзии Бориса Пастернака.

Мостиком от исследования Марии Жуковой к статье Фабиана Эрленмайера становится фигура «лучшего рабочего», присутствующая в обеих работах. Подобные персонажи, появившиеся еще в 1930-х гг., должны были сочетать в себе моральную силу и способность к производственным рекордам. Своими чудесными деяниями они олицетворяли «нового человека» и подтверждали достижимость социалистической утопии. В фильме В. Меньшова этому образу соответствует Катерина Тихомирова. Сначала в статусе «лучшего рабочего» она появляется перед телекамерой своего возлюбленного Рудольфа, что заканчивается разрывом отношений. А потом уже в конце фильма, став успешным руководителем предприятия, она показана «передовиком» еще раз. Однако ни в начале, ни в конце фильма героиня не сводима к этому клише. Ломая стереотип, искренняя, любящая и страдающая женщина в финале отказывается от мифологического образа, выбирая простое человеческое счастье.

В фильме Анджея Вайды «Человек из мрамора» (1977), который анализирует *Фабиан Эрленмайр* в статье «Телевидение и развенчание мифа об образцовом рабочем в фильме Анджея Вайды “Человек из мрамора”», судьба «лучшего рабочего» завершается трагически. Обстоятельства жизни постепенно обнажают внутреннюю пустоту его личности, ставшей идеологическим символом. Для рассказа об этом режиссер выбирает повествовательную форму, соединяющую четыре ретроспективных пласта истории. Реальное и воображаемое в них смешивается, подчиняясь не хронологии событий и не дилеммам героя, а идеям и эмоциям, которые вызывают поиски героя у студентки Агнешки. Процесс распада «человека из мрамора» не последователен, он состоит из хаотичного набора оптических и акустических ситуаций и визуализирован через противопоставление двух методов съемки: старой кинематографической съемки со штатива и модной в тот момент съемке «с рук» (Агнешка несколько раз просит об этом пожилого оператора). По мнению Эрленмайера, это позволяет акцентировать внимание зрителей на визуальных метафорах «низвергнутого камня», кровоточащих рук, страдающей Богоматери и связать фильм с католической традицией и польской народной религиозной жертвенностью. Христианские аллюзии в итоге оправдывают героя в глазах зрителей.

Идея телевидения как медиума, одновременно конструирующего и деконструирующего социалистический миф, привлекает и исследователя болгарского телевидения *Тодора Христова* (статья «Тени реальности: репрезентации телевидения в болгарском кино, 1970–1984»). Он полагает, что болгарский телевизионный экран периода социализма не примиряет реальное и воображаемое, а становится полем конфликтующих сил, которые невозможно примирить и уравновесить. Этот тезис он доказывает на примере болгарских фильмов «Кит» (1970), «Собака в ящике» (1982) и «Интервью по многочисленным просьбам» (1984). Эти фильмы, по мнению автора, визуализируют конфликты, разрушающие перформативность официального дискурса несколькими способами: через несоответствие между телесным обликом говорящего и произносимыми словами; через обессмысливающую или гипертрофированную сигнификацию; с помощью визуального или звукового шума; через «перекошенное лицо», не согласующееся с официальным дискурсом (№ 30. С. 176). В заключительном разделе статьи Христев поясняет, как

такие способы визуализации способствовали появлению особой концепции реального, характерной для болгарского постмодернизма. Эта концепция рассматривает реальное как контрфигуру официального дискурса, как невысказанное, возможно, даже невыразимое, скрывающееся в трещинах и тенях, появляющееся из обломков, оставшихся после распада речи. Подобные идеи в 1980-е гг. встречалась преимущественно в литературе и театре, а в 1990-х понимание реального как невыразимого стало доминирующим для болгарского современного искусства. Их проявления и связь с телевизионной культурой исследователь рассматривает на примере романа Георгия Господинова «Естественный роман» (1999), состоящего из разнообразных фрагментов и обрывочных размышлений героя.

Второй раздел («Телевидение в постсоциалистическом искусстве и медиа») продолжает анализ медиальности авангардного искусства 1990-х гг. (в частности, видео-арта) в разных странах. Открывает раздел статья *Газинура Гиздатова* «Эстетика телевидения. Интермедиальность в современном искусстве постсоветского Казахстана». Основываясь на семиотической теории и связывая ее с наследием Маклюэна, автор стремится проследить, как в процессе коммуникации происходит семантизации перформансов и видео инсталляций. По мнению исследователя, современное искусство не только отражает квазиреальный мир казахстанского социокультурного пространства. Использование телевизионной и фотографической эстетики позволило художникам (Зияхану Шайгельдинову (Шай-Зия), Сергею Маслову, Ерболу Мельдибекову) превратить арт-проекты в единый критический общественно-политический «текст», существовавший вопреки неофициальному запрету на инакомыслие, и закрепить художественный акционизм в казахстанской практике. Анализируя арт-объекты, выполненные в разных техниках и мультимедийных проявления, Гиздатов, вслед за художниками, фиксирует постсоветскую казахстанскую действительность, которую он называет одновременно меняющимся и «застывшим обществом» (№ 30. С. 216). Использование при этом различных форм интермедиальности, по его мнению, позволяет лучше передать травматичность происходивших тогда и продолжающихся до сих пор общественных изменений.

Богдану Шумиловичу, анализирующему становление видео-арта 1990-х гг. в Украине и влияние на него визуального языка телевидения, ключевым стилистическим приемом представляется ирония. В статье «Твердое телевидение: украинское искусство 1990-х и его медиальность» уже в названии читателю предлагается как основа концепция Василия Цаголова о «твердом телевидении», в которой он пытается описать границу реального и фиктивного и обосновать свой художественный взгляд на реальность как на «твердую объемную телетрансляцию». Ее возникновение представляется Шумиловичу коллективным достижением украинского медиа-арта, что он подтверждает обзором эволюции украинского искусства. Активный критик идеологического аппарата медиа, Цаголов обобщает опыт коллег и демонстрирует в своих работах, как телевидение искажает реальную картину мира.

Важным этапом трансформации современного украинского искусства Шумилович считает Чернобыльскую аварию, окончательно изменившую отношение молодежи к советской идеологии и породившую ироническое отношение к СССР. Это подготовило почву для успеха новой культуры, начавшей активно развиваться после Перестройки, в частности, благодаря появлению западных грантов. При этом теоретические концепции, популярные в западной художественной среде, совсем не обязательно находили отклик в постсоветском обществе. В отличие от своих западных коллег, украинские художники были сосредоточены не на критическом политическом понимании капиталистических отношений, усугубляемых телевиде-

нием, а на философско-антропологическим осмыслении перехода к интермедиальной культуре. Видео-арт украинских художников на рубеже 1980–1990-х годов демонстрировал экзистенциальный кризис, вызванный сломом общественной системы, причем на этом этапе важным было не выяснение отношений с российскими художниками, а ощущение себя «периферией Европы», «европейской степью», неизведанным художественным пространством между Киевом, Одессой и Львовом (№ 30. С. 239).

Ирония и сатира как способы преодоления травмы, доминирование форм перформанса, инсталляции, хеппенинга, ленд-арта и кинетического искусства, эксперименты с кино, фотографией и новыми медиа — все это было не только характерной чертой времени, но и стратегией медиа-художников.

Статья Шумиловича содержит широкий и подробный обзор институциональных преобразований, произошедших в арт сфере Украины с середины 1980-х по конец 1990-х гг. В ней названы имена активных участников художественного процесса и отмечены наиболее резонансные работы, анализирующие художественными средствами телемедиальность как способ имитации реальности. В частности, в качестве яркого примера экспериментального медиаактивистского искусства, построенного на иронии, в статье анализируются проекты Арсена Савадова, Юрия Сенченко, Олександра Харчеко, ставших лицом нового украинского искусства («трансавангарда», «необарокко», «теплого постмодерна»). Понимая телевидение как квазирелигиозный институт, современные художники интерпретировали телесмотрение как утрату человеком собственных психических процессов.

Подробно рассматривая изменения роли телевизионного приемника, экрана и видеостудии в видео и инсталляциях Цаголова, Шумилович размышляет о трансформации понимания соотношения реальности и экранной реальности на рубеже 1990–2000-х гг., о цифровизации и интерактивности, стирающих границы между зрителем и арт-объектом. По мнению исследователя, «твердое телевидение» Цаголова стало наиболее полным художественным воплощением философии 1990-х гг., стремившейся к созданию непрерывного комментария к медиа в целом и телевидению в частности как компонента социальной жизни.

Философско-антропологическое осмысление интермедиальности продолжает и *Адам Мазур*, рассматривающий формат телевизионных фотокниг в статье «Фотокниги о телевидении: “Из Сибири в Киберию” Зофьи Кулик и “ТВ” Алгирдаса Шяшкуса». Переводя телевизионный опыт в неподвижные изображения и собирая их в книгу, эти проекты также деконструируют телекоммуникацию, при этом критикуя телевидение как идеологический аппарат государства (автор статьи сравнивает польский и литовский опыт) и подчеркивая поэтичность и красоту телевизионного образа реальности, его возможности как средства коммеморации.

Статья *Иннокентия Урюпина* «Патриотизм как возвращение к супрематизму: история телевидения в фильме Андрея Сильвестрова “Прорубь” и рассказе Владимира Сорокина “Белый квадрат”» завершает блок, построенный на сопоставлении медиальности телевидения и современного авангардного искусства. В ней автор размышляет над аффективностью телевидения: его способностью интимизировать все, что становится частью экранного зрелища, и инфантилизировать зрителей. По его мнению, и у Селиверстова, и у Сорокина телевидение выступает медиумом регрессии, а «супрематические» квадраты становятся знаком телекратии.

Статья *Надежды Григорьевой* «Телевидение в смеховом пространстве YouTube» хотя и находится во втором разделе тематического выпуска, более связана с темами третьего раздела, посвященного экранному юмору и новым форматам повествования. Со вторым разделом эту статью связывает эмпирический материал — видеоролики современных интернет-художников в русскоязычном сегменте YouTube.

Как и авторы большинства других статей, Надежда Григорьева отмечает двойственность отношения современного искусства к телевидению: с одной стороны, юмористический Рунет опирается на телеформаты (в частности, на «Comedy Club») как на фундамент, с другой — телевидение в цифровом пространстве становится мемом, символизирующим порабощение. Противостояние идеологизированного телевидения и свободной, как казалось в то время, интернет-культуры проявляется, в частности, в новом стиле речевого поведения, который анализирует исследовательница. Яркой его чертой становится использование нецензурной брани, а также «тупиковый цинизм» видеоблогов и стендап-выступлений. В статье описываются новые форматы, появляющиеся в начале 2010-х гг.: юмористические сериалы, сатирические видеоклипы и видеопародии на известных деятелей политики и шоу-бизнеса, сделавшие протесты составной частью индустрии развлечений. Также Григорьева полагает, что непристойные разговоры интернет-юмористов революционизировали психотерапию, отменяя психоанализ с его символизмом и предлагая вместо него «настоящую» исповедь, в ходе которой высказывается то, о чем люди редко говорят даже с близкими друзьями. Например, шоу «Скандальные истории», «Зашкварные истории», выступления стендапера Данилы Поперечного и клипы группы «Ленинград», названные в статье примером социально-философского эксгибиционизма, создают своего рода дипфейк реальности. А комедийные сериалы типа украинского «Слуга народа» (2015–2019) и российского «Внутри Лапенко» (2019–2020) одновременно рефлексируют над прошлым и прогнозируют будущее (№ 31. С. 30). Телевидение в этих проектах часто становится символом теряемого личного пространства, а Интернет — символом торжествующей публичности, тотальной открытости всего и вся. Сравнивая особенности юмористического контента двух медиумов, Григорьева приходит к выводу, что какими бы разными не казались телевидение и YouTube, в последние годы они свидетельствуют об одном и том же социокультурном процессе: крахе личной автономии. Регулируя ритм жизни и страхи одной части человечества (телевидение) и заманивая в ловушку мнимой свободы другую (интернет), современные медиа превращают жизнь в видеовыставку всемирных «взглядов». Смех при этом становится единственным оружием, позволяющим сопротивляться медиаагрессии.

Третий раздел («Смех, повествование и политика в “комплексном телевидении”») открывает статья *Любови Бугаевой*, посвященная репрезентации ценностей расследовательской журналистики в телесериалах. На материале сериала «Последняя статья журналиста» (2018) автор прослеживает трансформацию представлений о миссии журналиста во второй половине 1980-х — начале 1990-х гг. (до и после Перестройки). По мнению исследовательницы, в это время происходит смещение акцента с журналистского расследования на разоблачение в прямом эфире (и одновременно с фигуры журналиста на фигуру телеведущего). Это дает значительно более сильный эмоциональный эффект, но делает зрителей заложниками мнения публичной персоны.

Вольга Исакова в своей статье «Страшное смешное телевидение: “Звоните Ди Каприо!” в глобальном и локальном контексте» обращается к важной для редакторов выпуска теме сложного повествования на телевидении. Сериал режиссера Жоры Крыжовникова «Звоните Ди Каприо!» (2018), по мнению Исаковой, удачно вписывается в новую глобальную эстетику телевидения, возникшую в 2000-е гг. Он одновременно учитывает транснациональные тенденции индустрии зрелищ и создает сложную сеть отсылок к классической русской литературе, то есть может быть рассмотрен как пример «сложного телевидения» (Complex TV) Джейсона Миттелла (под «сложным телевидением» Миттелл понимает многослойные дра-

матургически и визуально изысканные телеповествования, в частности, сериалы, предполагающие, что зритель владеет множеством культурных контекстов). Его сложное метанарративное повествование сочетает структуру трагедии и приемы сатирической постановки, характерные для жанров кино- и телеиндустрии. Эта человеческая комедия, знакомящая зрителей с галереей архетипов и литературными тропами и лейтмотивами, вовлекает их в диалог с текстом через интерпретацию аллюзий и интермедиальных ассоциаций. Как и многие авторы тематического выпуска, Исакова рассматривает иронию и стеб, ставший стилеобразующим приемом сериала, как эстетический ответ андеграундного искусства сначала на советское, а после на неолиберальное идеологическое господство.

Третий сериал, оказавшийся в фокусе внимания авторов тематического выпуска, «Оптимисты» (два сезона — 2017 и 2021 гг.). *Стивен Хатчингс* в статье «Блестящие герои темных времен: транскультурация, космополитизм и двойной агент-посредник в мини-сериале телеканала “Россия-1” “Оптимисты”» демонстрирует, как даже в условиях жесткой авторитарной медиасреды телевизионная драма может играть политическую роль. (Подобным образом телевидение XXI в. возвращается к той же роли, которую рассматривала Жукова на примере фильма «Москва слезам не верит».) Режиссер «Оптимистов» Михаил Идов явно апеллирует и к советскому телевизионному кино, и к сериалу Валерия Тодоровского «Оттепель» (2013). Однако его герои, талантливые молодые лингвисты, придумывающие «новую дипломатию», способную противостоять гонке вооружений, больше укоренены не в эпохе Хрущева, а во вселенной советских историко-приключенческих фильмов. Они космополиты — посредники и межкультурные переводчики, которыми режиссер восхищается, но которых одновременно и высмеивает. Перенос действия в эпоху оттепели позволяет наполнять сюжет разнообразными аллегорическими смыслами, а нарративу перемещаться из советского прошлого в постсоветское настоящее и обратно. В результате на первый план выдвигается идея возможности диалога советских и постсоветских идентичностей с западным Другим, что сегодня звучит еще более актуально, чем в 2017 и 2021 гг.

Итоги тематического выпуска подводит статья *Ильи Калинина*, *Константина Каминского* и *Анны Зотиной* «Русский мир и его границы: смеховая культура и политическая сатира (российские и украинские телесериалы)». Прослеживая сходства и различия между комедийными приемами и стратегиями политической коммуникации двух стран, авторы находят в российских и украинских сериалах общие корни восточнославянской смеховой культуры: стремление к созданию пародийного, вывернутого наизнанку антимира и превращение его «кромешности» в бунт. Исследование эволюции жанров политической сатиры в России и в Украине после распада СССР показывает, как до 2014 г. постсоветские рынки развлечений двух стран были связаны между собой и подчинены единой телевизионной культуре, а позже начинается активный процесс расхождения, проявляющийся, в частности, в исходе стендапа из России. Анализ значимых сатирических сериалов конца 2010-х гг. («Домашний арест» (2018) Семена Слепакова* и Петра Буслова, «Содержанки» (2019) Константина Богомолова, «Чики» (2020) Эдуарда Огонесяна) позволяет исследователям сделать вывод, что пространство комического долгое время продолжало воспроизводить воображаемое сообщество СССР, оставаясь аффективным клеем, способствующим становлению авторитарных форм власти, трансформирующих человеческие черты в негативные политические практики.

---

* Включен минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Так, двигаясь через десятилетия политических и военных конфликтов, сотрясающих страны, возникшие на территории СССР, и страны Восточной Европы, исследователи подходят к вопросам, ставшим сегодня темой для множества индивидуальных и коллективных исследований: Почему не получились мирный отказ от социалистической утопии и деконструкция империй? Когда эти страны «свернули не туда» и могли ли исторические события развиваться иначе? Ответов на эти вопросы в тематическом выпуске нет. Но читатель может дать на них собственные ответы, услышав голоса славистов, собранные в журнале «Slavica Tergestina». Эти голоса не самые громкие, но они чрезвычайно важны в дискуссии. Ведь именно слависты много десятилетий распутывали клубок культурных, исторических и социальных проблем — последствий революций и войн XX в. в Восточной Европе.

Михаил Одесский

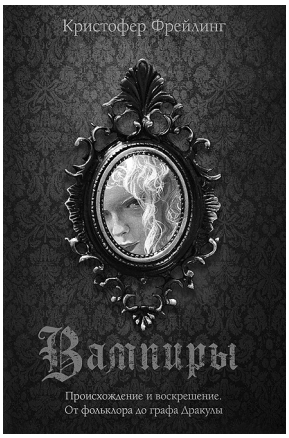
Проблемы изучения вампирического дискурса

Фрейлинг Кр. Вампиры: происхождение и воскрешение: от фольклора до графа Дракулы / Пер. с англ. Е. Шатской.

М.: Эксмо, 2024. — 480 с. — 3000 экз. — (Знаменитая классика с иллюстрациями).

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_350

Автор книги — английский историк литературы Кристофер Фрейлинг, успешный телеведущий, получивший общественное признание и удостоенный рыцарского титула. Он завоевал авторитет в области изучения массовой культуры, в частности, его давняя монография о литературных кровососах («The Vampyre. Lord Ruthven to Count Dracula», 1978) вошла в парадигматический список литературы вопроса. Та книга, которая переведена и издана в «Эксмо», была опубликована по-английски в 2016 г., и автор в предисловии внятно объяснил свои мотивы: «Стабильный интерес к готической теме и распространенность хорроров как в литературе, так и в кинематографе для всех возрастов создает впечатление, что вампир прочно и надежно вошел в нашу жизнь. <…> В академическом мире нежить становится все более популярной темой готических исследований — отчасти благодаря оригинальной версии этой книги (имеется в виду монография 1978 г. — *М.О.*). Поэтому я решил, что сейчас самое подходящее время, чтобы вернуться к моему исследованию вампиров, пересмотреть и обновить его, добавить новый материал, основанный на последних исследованиях, и снабдить наглядными эссе, которые идут параллельно основным темам текста» (с. 12). Говоря о «наглядных эссе», автор подразумевает композицию книги: она разделена на две части — первая («История литературы») содержит научное повествование, вторая («Антология») — «параллельные» тексты, преимущественно художественные. Вероятно, по этой причине книга включена в серию «Знаменитая классика с иллюстрациями». И, учитывая формат серии, сразу стоит произнести дежурные, но искренние слова: книга занимательна как для широкого читателя, так и для специалистов.



Излишне доказывать, что ключевая фигура — и в научной аналитике литературных вампиров, и в книге Фрейлинга — Дракула, не валашский (румынский) воевода XV в., а заглавный персонаж романа английского писателя Брэма Стокера (1897). С этой точки зрения, социологически показательны годы 1978-й и 2016-й, когда были изданы книги Фрейлинга. Дело в том, что в момент публикации ни роман «Дракула» (несмотря на бесспорный успех), ни его автор никак не претендовали на классический статус. Однако в 1970-х произошел перелом (о причинах далее). Знаковыми можно назвать: открытие в Лондоне памятного знака на доме (по адресу 18 St. Leonard's Terrace), где писатель жил, когда был опубликован «Дракула» (1977); включение его биографии в добавочный том (1993) словаря «Dictionary of National Biography» — стандартного указателя значимых фигур британской истории (выпускается с 1882 г.); публикация «Дракулы» в оксфорд-

ской серии классических памятников литературы (1983), а также издания романа, сопровождаемые комментариями разной степени пространности. В их числе — без всякой запоздалой рекламы — том в серии «Литературные памятники», подготовленный Т.А. Михайловой и мной (2020). Что касается 2010-х, то, по словам Фрейлинга: «И настало время для “Баффи — истребительницы вампиров” на телевидении и феноменально успешной саги “Сумерки”, в которой бледный привлекательный вампир играет на желаниях — и сдерживании чувств — своей подростковой аудитории <…>» (с. 12).

Соответственно, тогда же — при участии самого Фрейлинга — складывается схема аналитики вампиров. За исходную точку зрения принимается граф Дракула Брэма Стокера. При движении от «Дракулы» в прошлое привлекаются: 1) фольклорный материал; 2) тексты века Просвещения, когда сведения о вампирах, восходящие к австрийскому следственному делопроизводству, попали в сферу внимания европейских интеллектуалов, которые, в свою очередь, включили кровососную топику в социально-обличительный дискурс; 3) пред- и романтическая литература, вершиной которой стали фрагмент Дж. Байрона и повесть «Вампир» его врача Дж. Полидори — их трудами был вычеканен образ вампира-аристократа, пугающий и привлекательный; 4) вампирическая литература от Байрона до Стокера, прежде всего роман-фельетон «Вампир Варни, или Кровавый пир» (1847; был издан анонимно; теперь атрибутируется Дж. М. Раймеру) и более уважаемая повесть «Кармилла» (1871–1872) Дж. Шеридана Ле Фаню; 5) роман «Дракула» (часто с сопоставительным подключением современников — У. Коллинза, О. Уайльда, А. Конан Дойла и др.). При движении от Стокера в будущее привлекается, в частности, кинематограф, который в XX в. создал глобальную популярность Дракулы-вампира.

Переведенная книга Фрейлинга следует схеме, но практически без обращения к XX веку (хотя автор — специалист по массовой культуре) и, кроме того, с некоторыми особыми вариациями, всегда составляющими специфику значимого исследования. Этой схеме подчинены и научная часть, и детализирующая ее «Антология».

Фрейлинг в статье кратко излагает сведения о фольклорных вампирах (что понятно: адекватное изложение беспредельно расширило бы книгу), зато подробно останавливается на XVIII веке. В «Антологию» он включил отрывки из «Отчета о путешествии в Левант» (опубликован посмертно, 1717) французского ученого Жозефа Питтона де Турнефора и из «Трактата о привидениях во плоти, об отлученных от церкви, об упырях или вампирах; о вурдалаках в Венгрии и Моравии» (1746) бенедиктинца Огюстена Кальме. Оба автора не верили в существование вампиров, но описанные ими «случаи» (происходившие всегда вдалеке от цивилизованного мира) воспринимались как серьезное свидетельство: на Турнефора ссылался Байрон, а трактат Кальме можно прямо считать бестселлером.

Раздел о романтическом вампире представлен текстами Полидори, Байрона, отрывками из Дюма-отца и «Вампира Варни». Ситуация с Полидори и Байроном хорошо изучена. В 1816 г. Байрон и Шелли отдыхали в Швейцарии и решили соревноваться в написании хоррора. Как известно, в истории осталась классическая повесть «Франкенштейн» Мэри, жены Шелли (сам Шелли ничего не написал), и повесть сопровождавшего великих Дж. Полидори. Полидори развил фрагмент Байрона, и его повесть, изданная анонимно, была принята читателями за новое произведение Байрона, получив в этом качестве мировую известность. Раздраженный Байрон опубликовал свой текст, путаница выяснилась, но победному шествию «Вампира» Полидори это уже не препятствовало. Центральный персонаж — роковой лорд Рутвен — был столь же популярен, как позднее Дракула: текст переводили, ему подражали и активно инсценировали в разных странах. В частности, в Париже шла с успехом пьеса Шарля Нодье, и позднее Дюма в мемуарах (отрывок

«Визит в театр») вспоминал о своих юношеских впечатлениях, подробно пересказав сюжет и перемежая пересказ беседой с собеседником, компетентным в вампиризме. Фрагменты из «Вампира Варни» выбраны в той мере, в какой они мотивно перекликаются с «Дракулой» Стокера (нападение кровососа на беззащитную девушку и ее последующее вампирическое «воскрешение») и в какой они иллюстрируют тип вампира-аристократа.

Здесь необходимо подчеркнуть, что Фрейлинг не ограничивается вампиром-аристократом, а выделяет еще два литературных типа-источника, позднее актуализированных в романе Стокера: вампиресса (у Стокера Люси Вестенра) и фольклорный вампир-зверь, лишенный не только аристократического обаяния, но и человечности (граф Дракула объединяет в себе аристократа и животное).

Обращая специальное внимание на вампиресс, Фрейлинг следует резонансной книге итальянского филолога М. Праца «Плоть, смерть и дьявол в романтической литературе» (1930), где рассматривалась романтическая женщина-вамп, сексуально неотразимая и опасная. Как отмечено Фрейлингом, критик-эстет У. Патер «видел что-то из этого в Моне Лизе»: «Она старше скал, среди которых сидит; как вампир, она много раз была мертва и узнала тайны могилы <…>». «Вот почему, вероятно, — острит Фрейлинг, — она улыбалась. Чтобы скрыть свои зубы…» (с. 142) В разделе «Антологии» и выступают такого рода вамп-вампиресс («роковые женщины»). Действие «сказки» немецкого романтика Эрнста Раупаха «Не тревожь мертвых» (1822) развертывается в рыцарском замке (автор вообще тяготел к средневековью), необузданный хозяин предпочитает не ангелоподобную блондинку, а мертвую брюнетку: магически воскрешенная, та опустошает замок. Кстати, Раупах может быть отнесен как к немецким, так и к русским писателям: он в России профессорствовал (подвергся гонениям Д.П. Рунича) и печатался, хотя известности добился уже в европейский период. Второй текст не нужно комментировать: это — «Аврелия» Гофмана (из романа «Серапионовы братья»). Но хочется заметить: в рамках вампирического дискурса юная Аврелия представляет не вамп-вампиресс, а фольклорного вампира: у Гофмана нежная девушка (а не сексуальная соблазнительница) оборачивается просто монстром, с «волчьим аппетитом» грызет труп и изрыгает «нечто меж ревом или воем» (с. 301). Последняя повесть раздела — «Что это было?» (1859) Ф. Дж. О'Брайена — во многих отношениях необычна: автор (британский литератор, который перебрался в США и прославился произведениями в духе Эдгара По) — неожиданность и для широкого читателя, и для вампирической схемы. Более того, его сверхъестественный персонаж хотя и пытается укусить жертву за шею, скорее — представитель уникального вида нечисти: он невидим, но его можно схватить и связать. В любом случае, призрак-невидимка никак не вампиресса и его роль в ряду роковых женщин несколько загадочна. Логическая разгадка его привлечения дана в научной части книги. По Фрейлингу, повесть О'Брайена «демонстрирует ценный вклад ирландских и англо-ирландских писателей» — вместе с Ле Фаню, Уайльдом и самим Стокером (с. 134–135). Это позволяет автору книги сформулировать важную проблему: «С середины до конца 1980-х гг. — и с ростом академического интереса к исследованиям ирландской культуры и вопросам диаспор, истоков, идентичности — стало модным трактовать "Дракулу" как в некотором смысле ирландский роман <…>» (с. 135). Впрочем, Фрейлинг слишком консервативен и осторожен, чтобы безоговорочно принять «модную» трактовку: у Стокера это не было «основным интересом. По крайней мере, на сознательном уровне. Возможно, это было, а может, и нет. Мы действительно не знаем. Мы знаем только то, что миф о Дракуле неизмеримо глубже» (с. 137).

Тип фольклорного вампира представлен в «Антологии» двумя текстами. «Семья вурдалака» А.К. Толстого — для русского читателя классика; Фрейлинг

справедливо напоминает, что рассказ был написан по-французски и тем самым продолжает традицию стихотворной мистификации П. Мериме «Гузла, или Сборник иллирийских песен, записанных в Далмации, Боснии, Хорватии и Герцеговине». Вообще, русский вампиризм присутствует в книге Фрейлинга, но анализируется причудливо (автор не специализировался по русской литературе): «Николай Гоголь, Алексей Константинович Толстой и Иван Тургенев написали свои фольклорные произведения о вампирах в те времена, когда царская цензура была особенно строга, и, представляя их как крестьянские сказки («Призраки» Тургенева? — *М. О.*), смогли провести ясную аналогию между вампирами, и казаками и помещиками» (с. 160). Рассказ «Судьба мадам Кабанель» (1872) — снова любопытная неожиданность в вампирическом каноне. И английская писательница Элиза Лини Линтон — неосвоенное имя, и сюжет, кажется, не совсем годится для фольклорного вампира. В этом «редком примере истории о вампирах, которая понимает и осознает метафорическое или символическое значение мифа» (с. 352), невежественные обитатели глухой деревни в Бретани заподозрили в вампиризме и в припадке массовой истерии погубили «чужую» — милую англичанку. Притом главная охотница за вампирами — брюнетка, а псевдовампир — белокура, «как ангел», то есть все обратно ожиданиям (ср. «сказку» Раупаха). Однако цель Линтон не сводится к литературной игре с читательскими ожиданиями: автор изучает «реальные проявления безумия толпы и физического насилия» и (на чем настаивает Фрейлинг) «женскую сексуальность» викторианской эпохи (с. 351–352).

В научную часть книги введена пространная таблица (с. 86–129), где указаны даты текстов, фигурирующие в них вампиры, жертвы вампирических атак («предпочтения»), технические особенности вампирической атаки («отличительные особенности»), технические способы противостояния вампирам и содержатся всякого рода комментарии исследователя. Список открывается свидетельствами о вампирах конца XVII–XVIII вв. и завершается первым десятилетием XX в. К слову, странное впечатление производит то, что в рассказе «Судьба мадам Кабанель» жертву «отвели в “старый овраг” за деревней и воткнули кол в ее тело» (с. 109) — ведь героиня умирает, пока над ней готовится расправа.

В науке сложилась схема аналитики не только литературной традиции, но и романа «Дракула», и это также реализуется у Фрейлинга.

А именно, 1) исследуются использованные Стокером литературные типы — чему преимущественно посвящена рецензируемая монография — и литературные образцы. Так, эпистолярная форма «Дракулы» очевидно восходит к «Женщине в белом» (1860) У. Коллинза, а Фрейлинг напомнил о рассказе этого писателя «Мисс Мина и жених» (1887), который не содержит ничего сверхъестественного, но имя героини которого напоминает стокеровскую Мину (Харкер). В этот список соблазнительно еще добавить хотя бы «Трильби» (1894): Джордж Дю Морье — художник, приятель Стокера, запечатлевший быт его семьи в юмористическом рисунке — создал образ злокозненного гипнотизера Свенгали, выходца из Центральной Европы, подобно Дракуле угрожающего стабильности европейской цивилизации.

2) Изучаются современники Стокера, которые прямо или скрытно проникли в роман. Первый из них — блистательный актер Генри Ирвинг, верным сотрудником (по театру «Лицеум») и энтузиастическим поклонником которого был Стокер, настолько верным и энтузиастическим, что это напоминало вампирическую связь с Дракулой. В самом романе вампиролог Ван Хельсинг с пиететом ссылается на Арминия Вамбери, венгерского тюрколога и путешественника (см. повесть «Вамбери» (1926) советского писателя Н.С. Тихонова): не удалось подтвердить ни частотность контактов Стокера и Вамбери, ни интерес Вамбери к вампирам или историческому Дракуле, но доказательство «от текста» так весомо, что эрудит Вамбери

по-прежнему удобен при объяснении сведений автора «Дракулы». Сам Фрейлинг предполагает значимость для Стокера его встреч («как минимум дважды») с Максом Мюллером, прославленным востоковедом, который преподавал в Англии: он занимался языком и историей венгров, а граф Дракула возводит свой род к гуннам и Аттиле, принципиальным для венгерского этногенетического мифа — сходство опять же не полное, зато Стокер упоминал в черновиках романа «немецкого профессора истории» по имени Макс (!) Виндшоффель, что делает Мюллера очередным претендентом в прототипы Ван Хельсинга (с. 162–163).

3) Разумеется, специалисты взялись за валашского воеводу XV в. Влада Дракулу (Цепеша) — бесспорного прототипа графа Дракулы. В итоге его исследовали так интенсивно (в том числе обращаясь к русскому «Сказанию о Дракуле воеводе» XV века), что возникла почти отрасль гуманитарного знания. Пионером выступил Раду Флореску, потомок аристократической румынской семьи, который в соавторстве с бостонским коллегой Раймундом Макнелли издал обстоятельные монографии о воеводе (1972, 1973); сейчас в Германии печатается многотомное собрание документальных свидетельств («Corpus Draculianum»). Фрейлинг здесь снова консервативно сдержан, ограничившись бесспорным указанием, авторизованным Стокером, на сочинение английского историка У. Уилкинсона «Рассказ о княжествах Валахия и Молдавия» (1820). Впрочем, Уилкинсон лаконично повествует о жестокости Влада и ни разу не упоминает о вампиризме, а это заставляет искать иные источники (Вамбери и др.).

4) В «Антологии» Фрейлинг печатает выдержки из «оригинальных примечаний и заметок» Стокера: после их сенсационного приобретения «Фондом Розенбаха» (1970) они постепенно становятся достоянием научной общественности, позволяя восстановить ход работы над романом в 1890–1896 годы. Среди прочего они уточняют или обнаруживают источники, на которых основывался дотошный автор: пожалуй, важнейший — статья и книга Э. Джерард о Трансильвании, обычаях и суевериях ее жителей (в книге ее имя по неясной причине часто передается как Жерар), сочинения Ч. Бонера «Трансильвания: ее продукты и ее люди», Э. Кросса «Вокруг Карпат», Э. Джонсона «По следам полумесяца» и даже справки из путеводителя Бедекера.

5) Интерпретируя «Дракулу», Фрейлинг констатирует, что автор скромно считал свой роман «простой приключенческой историей, которая также была христианской аллегорией» (с. 159). Однако признаки жанрового новаторства у Стокера все-таки имеются. В романе успех положительных персонажей достигнут благодаря тому, что они изучили кодифицированные правила поведения вампира. Формулируя эти правила, Стокер, конечно, опирался на литературные образцы и фольклорные верования, но превзошел предшественников в систематизации. О сознательности устремлений автора «Дракулы» свидетельствуют списки привычек графа из «оригинальных примечаний и заметок», которые приводит Фрейлинг в «Антологии» (с. 382–384). Иными словами, борьба в романе положительных и отрицательных персонажей не столько манифестирует конфликт Добра и Зла, сколько реализует внеморальные правила, обязательные для обеих борющихся сторон — романтический конфликт трансформируется в неоромантическую литературную игру (ср. произведения Конан Дойла или Стивенсона). И если современники реагировали на первичный эмоциональный шок, то для культуры XX и XXI вв. в «Дракуле» актуализировался скорее «вампирский этикет», а значение романа Стокера выразилось в отождествлении правил вампирологии с правилами литературной игры и, тем самым, — в формировании отдельного влиятельного «вампирского» жанра в литературе и кино. Явно отдавая себе отчет в своем художественном открытии, Стокер эксплицировал «вампирский этикет» и в поздней-

шем романе «Леди в саване» (1909). Фрейлинг не занимается поэтикой, но — будучи уверен, что «смысл романа явно гораздо глубже» (с. 159), чем думал автор — обратился к внелитературным уровням: околофрейдистскому кровно-сексуальному комплексу (многократно изучался), а также — к геополитическому посланию. По утверждению Фрейлинга, граф Дракула, как его представляет романист, «мог иметь какое-то отношение к английскому империализму» (с. 161). С одной стороны, Стокер любовно фиксировал применяемые героями научно-технические средства и, составив команду охотников за вампирами из англичан, американца и голландца (Ван Хельсинг), сконструировал символический образ западной цивилизации, сражающейся с угрозой из Центральной Европы (роман публиковался на фоне бриллиантового юбилея королевы Виктории — репутационной вершины Британской империи). С другой стороны, роман отражал противоречия капитализма. Научную часть книги Фрейлинг завершает эффектной гипотезой. Он напоминает, что «Карл Маркс любил читать страшные рассказы Гофмана и Дюма-отца, чтобы отдохнуть перед сном» (с. 164), и — вслед за публицистами XVIII в. — часто уподоблял капитализм вампиру (это было уже замечено). Более того, автор «Капитала» в подглавке «Неутолимая жажда прибавочного труда. Фабрикант и боярин» («Der Heißhunger nach Mehrarbeit»), сравнивая формы эксплуатации у фабрикантов и феодалов, взял в качестве примера феодала — валашского боярина. Основатель марксизма опирался на труд французского историка Э. Реньо «Политическая и социальная история дунайских княжеств» (1855), а в этом труде фигурирует Влад Дракула. Значит, — ликует Фрейлинг — валашский боярин в «Капитале» не кто иной, как Дракула, и английский перевод «Капитала» (1887) стал «первой ссылкой на Дракулу как символического персонажа (а не исторического) на английском языке» (с. 165–166). Но автор «Капитала» все-таки анализировал те материалы Реньо, которые относились к XIX в., и гипотеза о «боярине»-Дракуле остается принадлежащей к недоказанным источникам вампиризма (кстати, Маркс имел привычку прогуливаться в районе Хэмпстед, где у Стокера злодействовали вампиры!) Да, признаться, и в целом антикапиталистическая направленность «Дракулы» не убеждает.

«Антология» венчается Брэмом Стокером: рассказом «Гость Дракулы» (обработанный пролог романа, не вошедший в основной текст и опубликованный вдовой после смерти автора) и фрагментами «Дракулы» (перевод Т. Красавченко, который — с вариациями — восходит к полному переводу в «Литературных памятниках» 2020 г.).

В заключение — беглый очерк того культурного комплекса, который реализовался и реализуется в «стабильном интересе к готической теме и распространенности хорроров». С начала 1930-х гг. роман Стокера устойчиво функционирует как образцовое произведение массовой культуры. Верный показатель этого — многочисленные экранизации, то есть завоевание кино (для XX в. — искусства искусств). Также масскультовый статус выражается в двойной автономизации Дракулы. Во-первых, роман «Дракула» автономизировался от конкретно-исторического контекста творчества писателя Брэма Стокера и английской литературы рубежа XIX–XX вв.; во-вторых, заглавный персонаж автономизировался от текста романа. Тем самым Дракула пополнил список новых «вечных образов» (Шерлок Холмс, Питер Пен, Голем, Тарзан — вплоть до Микки Мауса), которые эффектно подтверждают «смерть автора». Другими словами, масскультовая интерпретация Дракулы уже апеллирует не столько к роману Стокера, сколько к его переделкам: 1) в пределах от адаптаций для сцены и экрана — до сиквелов и приквелов: уже Флоренс Стокер в 1914 г. — почти одновременно с русским «Фантастическим романом барона Олшеври» (сиквел) — опубликовала «Гость Дракулы», который в качестве са-

мостоятельного текста оказался предысторией Дракулы (приквел); 2) от сиквелов и приквелов — до совершенно новых текстов, которые почти не связаны с романом «Дракула». Наконец, масскультовый статус Дракулы подразумевает воздействие литературного персонажа на социальное пространство. Это, например: 1) международные организации (с последней трети XX в.), собирающие информацию о вампирах (в порядке «странного сближенья» — советский проект «физиологического коллективизма» А.А. Богданова); 2) молодежная мода; 3) формирование в посткоммунистической Румынии туристических маршрутов по местам действия романа и биографии воеводы Влада, поиски в Трансильвании замка Дракулы и т. п.

Объем рецензии не позволяет сказать все, что можно сказать о книге Фрейлинга и по ее поводу. Перевод — а текст безусловно сложный — удовлетворительный; тем не менее встречаются погрешности того классического рода, который связан с передачей имен собственных: колебания типа Джерард / Жерар или превращение французского писателя Анри Мюрже (автора «Сцен из жизни богемы», прославленных оперой Пуччини) в Генри Мюргера (с. 303). Заглавия двух любовно-приключенческих романов Стокера (1895) лучше переводить не как «Воды Моу (The Watter's Mou')» и «Плечо Шасты (The Scoulder of Shasta)» (с. 372), а как «Уотерз Моу» (название котловины рядом с заливом Краден Бэй, где развертывается борьба юного офицера таможенной службы с контрабандистами) и «На склоне Шасты» (роман навеян посещением США во время гастролей «Лицеума»; Шаста — гора на севере Калифорнии; там путешествуют герои и девушка влюбляется в мужественного американца-проводника).

Татьяна Мисникевич

Музыкальные коды русской литературы:

ПОИСК И РАСШИФРОВКА

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_357

Пильд Л. Musica Aeterna в поэзии русского позднего романтизма и модернизма.

Тарту: University of Tartu Press, 2024. — 266 с. — 100 экз.

Леа Лембитовна Пильд, многолетний сотрудник кафедры русской литературы Тартуского университета, известна как ученый, обладающий широким кругозором, в сферу ее интересов входят русская литература второй половины XIX в., русский модернизм в самых различных аспектах, история и теория перевода. Интерес Пильд к музыкальной образности в русской поэзии и глубокая осведомленность в сфере музыкальной культуры вполне закономерны, поскольку начало ее профессионального пути непосредственно связано с музыкой: Пильд окончила Псковское музыкальное училище по классу фортепиано и три года преподавала в детской музыкальной школе.

В книгу вошли статьи, подготовленные Пильд за последние два десятилетия и так или иначе связанные с темой музыки. В предисловии «От автора» она поясняет, под каким углом зрения будет рассмотрено поэтическое творчество А. Фета, Я. Полонского, А.К. Толстого, К. Случевского и М. Кузмина: «“Музыкальность” будет пониматься здесь как толкование музыки в поэзии, как музыкальный экфрасис, т. е. попытка автора описать музыкальное произведение, образ композитора или звучание музыкального инструмента в слове. В книге сделаны попытки выявить, какие сочинения музыкальной классики были (или могли быть) знакомы поэтам, о которых идет речь. <…> Затронут и вопрос о том, как меняется стихотворение, положенное композитором на музыку, какие поэтические смыслы теряются, когда словесный текст становится объектом музыкального прочтения» (с. 7). Важно, что Пильд тщательно учитывает работы отечественных и зарубежных исследователей, представляющие различные аспекты музыкальной темы в русской поэзии.

Первый раздел книги посвящен поэзии К. Случевского. Его открывает статья «О литературных претекстах и рецепции стихотворения К. Случевского “После казни в Женеве”». Данная статья является прекрасным образцом анализа творческой истории произведения в контексте особенностей его поэтики: от замысла и возможных источников до последующего осмысления ключевой темы в поэтической традиции. В стихотворении Случевского Пильд выделяет две части: описательную (европейское пространство) и показывающую реакцию лирического «я» на события с использованием российских реалий. Убедителен выявленный ряд реминисценций, задействованных в создании картины казни: из очерка И.С. Тургенева

«Казнь Тропмана», повести «Последний день приговоренного к смерти» В. Гюго, письма о казни супругов Маннингов Ч. Диккенса, романов «Идиот» и «Братья Карамазовы» Достоевского. Л. Пильд отмечает ярко выраженный в стихотворении Случевского контраст между равнодушием власти в лице палача и его окружения к осужденному на смерть преступнику и восприятием лирического субъекта, представленным во второй части стихотворения с помощью описания его кошмарного сна-галлюцинации, где он отождествляет себя с казненным преступником, подвергнутым мучительной казни колесованием; переживание смертных мук передано с помощью образа звенящей струны, натянутой на балалайке, что символизирует также муки творчества и отсылает к образу Музы в лирике Некрасова, а также «тянет за собой круг значений особо актуальной для Случевского темы "песни и пляски смерти"» (с. 23). В статье также рассматривается актуальный для понимания смысла стихотворения текст — статья В.А. Жуковского «О смертной казни» (1850), в которой представлена версия «эстетизированного» обряда смертной казни. Л. Пильд приходит к выводу, что «Случевский как бы объединяет трактовку темы смертной казни у Жуковского и Достоевского, подчеркивая в ней отвергаемый им самим религиозно-эстетический момент» (с. 24), а стихотворение «После казни в Женеве», опубликованное впервые в 1881 г., после гибели Александра II и казни народовольцев, «волей или неволей оказалось среди текстов, осуждающих публичную смертную казнь» (с. 28).

В следующей статье очерчен литературный и музыкальный контекст цикла Случевского «Мефистофель». Л. Пильд рассматривает данный контекст на самых разных уровнях — строфики, метрики, ритмики, лексики, образной структуры и выявляет претексты стихотворений. Исследовательница убедительно доказывает, что «уже в первом стихотворении цикла высокая тема "мирового зла" снижена жанровым контекстом (цыганского) романса», а структура этого стихотворения («Мефистофель в пространствах») «задает ключ к осмыслению всего цикла и его заглавного персонажа» (с. 32). В качестве источников цикла названы стихотворение «Баркарола» («Гондольер») драматурга-водевилиста Ф. Кони, положенное на музыку К. Арнольдом и А. Варламовым, стихотворения А. Кольцова, А. Григорьева, Н. Некрасова, Я. Полонского, стихотворный цикл «Смерть» А. Голенищева-Кутузова, оперная версия «Фауста» Гете Ш. Гуно, произведения М. Мусоргского, в частности его памфлет «Раек», оперетта французского композитора Эрве (Ф. Ронже) «Маленький Фауст» (другое название — «Фауст наизнанку»). В заключение Пильд отмечает, что ряд линий, намеченных Случевским, нашли непосредственное продолжение в поэзии А. Блока, во втором и третьем томе его лирики, а также в поэме «Двенадцать».

Статья «Поэтический мир Жуковского как объект художественной рефлексии К. Случевского» представляет собой многоплановое исследование, в ходе которого анализируется восприятие Случевским балладного творчества Жуковского в свете интереса поэта к национально-исторической проблематике и его осмысления различных вариантов национального мифа, представленных в русской историографии (Н.М. Карамзин, С.М. Соловьев, П.Н. Кудрявцев, Т.Н. Грановский) и религиозно-философских сочинениях (Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, К.Н. Леонтьев). Основываясь на многочисленных примерах, Пильд приходит к выводу: «В своих стихотворениях Случевский пытается разрушать национальные мифы, создавать такое представление о российской исторической действительности, которое не предполагало бы прямолинейного разграничения исторического добра и исторического зла. При этом поэт, по-видимому, пытается ориентироваться на массовую читательскую аудиторию» (с. 54); она также учитывает влияние на Случевского произведений балладного жанра Лермонтова, А.К. Толстого, а также аллюзии на

стихотворения Пушкина, Языкова, Тютчева, В.Г. Бенедиктова, А.А. Голенищева-Кутузова. Среди возможных музыкальных источников балладного творчества Случевского указан вокальный цикл М. Мусоргского «Песни и пляски смерти», опера Р. Вагнера «Лоэнгрин».

Осмысление балладного творчества Случевского продолжено в следующей статье раздела; в ней речь идет о поздних балладах, опубликованных поэтом в 1880–1890-е гг., а точнее — о метаисторическом балладном повествовании: «...объектом художественного описания у Случевского становятся не столько события и факты национальной истории, сколько мысль об этих событиях и фактах» (с. 59). Историческая концепция Случевского рассмотрена с привлечением анализа текстов баллад «Каменные бабы» (1880), «Два царя» (1888) и «Горящий лес» (1895) (метрики, строфики, композиционной структуры, реминисценций). Этот анализ позволил Пильд прийти к следующему выводу: «...в каждом из рассмотренных текстов Случевский обращается и к некоторым константам истории Российской империи, и к общей оценке исторического процесса, и к осмыслению русской истории в поэтической традиции (преимущественно балладной, но не только). Его художественная рефлексия направлена на отрицание мифологизирующего отношения к национальной истории и культуре, их идеализации» (с. 70–71). В заключение Пильд рассуждает о судьбе балладного жанра в русской литературе XIX и XX вв.

Статья «К. Случевский и М. Лермонтов (о стихотворениях Случевского, написанных пятистопным хореем)» посвящена «лермонтовскому циклу» (по определению К.Ф. Тарановского) — всем стихотворным вариациям в творчестве Случевского на тему стихотворения «Выхожу один я на дорогу...», написанным пятистопным хореем. Тарановский упомянул Случевского в ряду авторов подобных вариаций; Пильд обращается к подробному разбору его «лермонтовских» стихотворений; она высказывает предположение, что вариации на тему «Выхожу один я на дорогу...», а также других стихотворений Лермонтова носят у Случевского осознанный характер, о чем свидетельствует их маркированное размещение в его сборниках стихотворений. Л. Пильд ставит своей задачей «проследить, каков смысл этих неоднократных обращений к текстам Лермонтова и как они связаны с обширным “лермонтовским” пластом в лирике Случевского» (с. 74); основываясь на тщательного анализе стихотворений Случевского, она приходит к следующему выводу: «Случевский, вне сомнения, скрыто считал себя продолжателем лермонтовской традиции, а открыто находился с Лермонтовым в непрестанной поэтической полемике, изменяя те антитетические построения, которые находил в его же поэзии. Центральная оппозиция, реализующаяся в поэтическом мире Случевского (противопоставление Добра и Зла), восходит к поэзии Лермонтова» (с. 88). Интересны также наблюдения над использованием Случевским «лермонтовского» мотива пения, а также рассуждения о влиянии взглядов Владимира Соловьева на восприятие Случевским поэзии Лермонтова.

Воздействие поэтического мира Некрасова рассмотрено на примере поэмы Случевского «Поп Елисей», созданной в конце 1870-х гг. Л. Пильд выявляет некрасовские источники ее тематики, образов и мотивов: глава «Поп» первой части поэмы «Кому на Руси жить хорошо» (мотив тягостного житья), «Памяти Добролюбова», «Пророк», поэмы «Несчастные и «Дедушка» (житийные мотивы, мотив подавления любовной страсти, образ народного заступника и просветителя), «Железная дорога», «В полном разгаре страда деревенская», «Свобода», «Стихотворения, посвященные русским детям» (тема контакта поколений). Особое внимание уделено важному для понимания смысла поэмы образно-мотивному ряду, связанному с пением и духовной музыкой, восходящему, в частности, к «Послед-

ним песням» Некрасова. Кроме того, образ главного персонажа поэмы Пильд связывает с полемикой вокруг «мифа о Некрасове», возникшего после его смерти, а завершает статью размышлениями о поисках позднего Случевского «более масштабного жанра, в котором наряду с сюжетностью (конкретностью, бытовым и/или историческим правдоподобием) должен, по замыслу автора, присутствовать некий обобщающий план, переключающий все описываемые события в интеллектуально-аналитическую, экзистенциальную или метафизическую сферу» (с. 98–99).

Задача разобраться в нюансах литературной эволюции Случевского, а также уточнить «наше представление о логике выбора тем, сюжетов и стихотворных размеров поэтами и прозаиками конца XIX — начала XX вв.» (с. 100) поставлена в статье «Александр I в поэме К. Случевского “Призрак”». Поэму «Призрак» Пильд определяет как сюжетно-тематическую параллель к «Посмертным запискам старца Федора Кузмича» Л.Н. Толстого и связывает ее с пушкинской традицией. В качестве претекстов поэмы упомянуты также рассказ Н.С. Лескова «Привидение в Инженерном замке», «Двенадцать спящих дев» и «Ночной смотр» Жуковского, «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина. В ходе наблюдений над текстом поэмы Пильд приходит к выводу, что образ Александра I у Случевского «ориентирован на облик раскаявшегося грешника, искупающего свою вину “незаметным деяньем” и явно избегающего публичной огласки своего поступка» (с. 109).

Завершает раздел, посвященный творчеству Случевского, статья «К. Случевский — несостоявшийся соратник “старших” символистов: взгляд Валерия Брюсова». Точкой отсчета рассуждений о влиянии Случевского на младшего современника является стихотворение Брюсова «Ученик» (озаглавленное впоследствии «Жрец Изиды»), вошедшее в раздел «Любимцы веков» его книги стихов «Tertia vigilia». Главным претекстом стихотворения Пильд называет балладу Случевского «Мемфисский жрец»; исследовательница отмечает: «Брюсов не столько “подражает” Случевскому, сколько имитирует подражание и называет себя его учеником, в первую очередь для того, чтобы подчеркнуть художественный радикализм Случевского конца 1850-х — начала 1860-х гг. и его близость эстетическому максимализму русских декадентов. <…> Брюсов не только вписывает балладу Случевского в контекст школы французского “Парнаса”, на которую сам ориентируется, но как бы намекает на то, что и в русской поэзии существует аналогичная, сходная тенденция, зачинателем которой явился Случевский, а продолжателем (“учеником”) — Брюсов» (с. 116). Важно, что Пильд не ограничивается анализом текстуальных перекличек со Случевским у Брюсова, а делает обобщения о характере оценки поэтом-символистом старшего современника: Брюсова привлекает широта тематического диапазона Случевского-поэта, его эрудиция, ярко выраженный европеизм, он хочет видеть его в роли своего «соратника», при том что Случевский, очевидно, исключал понимание и преемственность между различными поколениями художников слова и не усматривал в творчестве символистов нового этапа в искусстве.

Второй раздел книги включает статьи, основное содержание которых напрямую связано с темой музыки в творчестве русских поэтов.

В статье «“Правда” о личности Моцарта в поэме Я. Полонского “Кузнечик-музыкант”» затронута тема становления и развития образа «русского» Моцарта в творчестве поздних романтиков, в первую очередь Полонского, достаточно образованного в музыкальном плане и осмыслявшего в своей поэзии творчество композиторов и музыкантов. Л. Пильд ставит целью «определить, почему именно в конце 1850-х гг. у Полонского появляется потребность обратиться к образу Моцарта или моцартианства» (с. 132), и для ее достижения дает подробный анализ

поэмы «Кузнечик-музыкант», центральный образ которой современники связывали с личностью автора и одновременно проецировали этот образ на пушкинского Моцарта. Л. Пильд расценивает поэму как полемическую по отношению к современникам — сторонникам позитивистской и материалистической эстетики, отрицающих самоценное искусство, и доказывает, что Полонский при этом переосмысляет романтический миф о Моцарте: «Полонский создает образ “артиста”, стремящегося примирить живущих *на земле*. Пушкина же Полонский, скорее всего, считал “двойником” Моцарта, как и многие другие интерпретаторы маленькой трагедии “Моцарт и Сальери”. Приятие пушкинской трактовки личности Моцарта Полонским позволяет говорить о поэме как весомой реплике в споре между сторонниками “пушкинского” и “гоголевского” направлений в русской литературе, развернувшейся в 1850-е годы главным образом в критике» (с. 142).

Статья «“Concordia discors” и другие музыкальные понятия в творчестве А.К. Толстого 1850-х — начала 1860-х гг.» представляет собой попытку показать, что «представление об онтологической картине мира и музыкальной природе Вселенной восходит у Толстого не только к романтической эстетике и философии <…>, но также непосредственно к античности и средневековым христианским идеям» (с. 145). На материале произведений Толстого, прежде всего его драматической поэмы «Дон Жуан», Пильд показывает, что он стремился к «контрапунктному» изображению действительности и полемизировал с «утилитарной» литературной критикой, ориентированной на реалистическую эстетику. А.К. Толстой, при глубочайшем интересе к музыке, следуя средневековым христианским мыслителям, еще большее значение придавал идее «музыкализированной» христианской любви.

Далее Пильд обращается к музыкальным аллюзиям в творчестве А.А. Фета. Исследование семантического ореола музыки Бетховена предваряет экскурс в историю изучения обозначенной в работе М.П. Алексеева «Бетховен в русской литературе» (1927) проблемы истолкования личности и музыки Бетховена в русской литературе XIX — начале XX вв. Л. Пильд видит свою задачу в анализе «музыкального экфрасиса» — «художественных приемов изображения музыки Бетховена в творчестве Фета» (с. 160). Кроме того, исследовательница описывает историю «погружения» Фета в музыку Бетховена, основываясь на материалах биографии поэта, а также источниках формирования его представлений о творчестве композитора, реализованных в дальнейшем в образности его лирики и прозы, — музыкальной критике В.П. Боткина, немецкой музыкальной эстетике и романтической литературе (книга Э.Т.А. Гофмана «Крейслериана» (1814–1815) и сочинение Беттины Брентано (фон Арним) «Гюндероде» (1840). Л. Пильд отмечает, что «семантический ореол музыки Бетховена в зрелом творчестве Фета связан с представлением о художнике, настраивающем свою душу на разрешение драматически-напряженных переживаний» (с. 169). Отдельное внимание уделено образу бетховенской музыки в позднем стихотворении Фета «Quasi una fantasia», импульсом к созданию которого могли явиться, в частности, собственно «музыкальные» обстоятельства; затрагивается также тема поэтического «косноязычия» Фета: «В пору непростого для поэта постижения фортепианных сочинений Бетховена Фет связывает сложившиеся в романтической культуре представления о музыке композитора с мотивами поэтического “косноязычия”, творческого бессилия и их преодоления в собственной лирике. В позднем творчестве поэта музыка Бетховена ассоциируется с цельным, гармоничным и лишенным противоречий миром искусства» (с. 176).

Тема «перевода музыки в слово» продолжена в следующей статье, посвященной циклу Фета «Romanzero». Стихотворения, включенные в цикл, были написаны

в июле-августе 1882 г. и опубликованы в первом выпуске сборника Фета «Вечерние огни». Л. Пильд предполагает, что название цикла связано с выходом в свет 15 тома «Собрания сочинений Генриха Гейне в переводе русских писателей» (1881) под редакцией В. Чуйко, включающего стихи книги «Romanzero» (1851), вероятно, ассоциирующейся у Фета с завершением творческого пути. Анализ стихотворений предваряют общие замечания о механизмах отражения в лирике Фета вокальной музыки: Пильд делает заключение, что «Фет переводил с языка музыки на язык слова *ритмический рисунок*, *динамические оттенки*, "*настроение*" романса или песни. Однако первоначальный импульс все-таки шел в стихах поэта от слова — т. е. того текста, на который была написана музыка» (с. 179); при этом музыкальные впечатления совмещались у поэта с литературными ассоциациями и с собственными воспоминаниями об исполнении того или иного произведения.

Статья «Идея мировой музыкальной гармонии в поэтическом языке А. Фета» содержит ряд наблюдения теоретического характера, дающих ключ к постижению особенностей представлений о музыкальной сущности Вселенной, о мифологизации музыкальных произведений у русских поэтов второй половины XIX в.; под идей мировой музыкальной гармонии подразумевается пифагорейско-платоновская теория музыкального устройства Вселенной на основе божественного разума. Л. Пильд анализирует актуальное для Фета представление о «музыке сфер», отраженное в его статьях, переводах и лирических произведениях (в них среди образов, репрезентирующих музыкальную гармонию, преобладают «трепет» и «дрожь», что было замечено еще современниками Фета, в частности Полонским и Тургеневым).

Эпоха модернизма представлена двумя статьями о творчестве М. Кузмина. Первая из них посвящена анализу литературного контекста некрасовской цитаты в произведениях Кузмина. Появление отсылок к Некрасову у Кузмина Пильд связывает с его вхождением в круг посетителей «Башни» Вячеслава Иванова и переживаниями, связанными с рядом любовных романов. Исследовательница анализирует стихотворение «Я цветы сбираю усталые...» из сборника Кузмина «Сети» (цикл «Вожатый») и воссоздает литературные контексты, которые могли вызвать обращение поэта к стихотворению Некрасова «Влас» (1855). Обозначен связанный с творчеством Некрасова мотив «кающегося грешника», ранее появившийся у Кузмина в цикле «Духовные стихи», написанном специально для музыки, и отмечено, что в двух лирических единствах есть общий персонаж — Михаил Архангел, а образ грешницы в пьесе «Комедия из Гелиополя, или Обращенная куртизанка» (1907) сопровождает образ Богородицы, дающий очевидные отсылки к значимому для Кузмина образу матери, что, в свою очередь, знаменует близость Кузмина к Мережковскому и Некрасову, поэтизировавшим данный образ в своих произведениях. Перекличка с Мережковским важна, по мнению Пильд, потому что именно ему среди модернистов принадлежит первенство в осмыслении Некрасова как религиозного поэта. Развивая тему сюжета о «кающемся грешнике», Пильд привлекает тексты поэм Некрасова «Кому на Руси жить хорошо» и «Коробейники», фрагменты из которых стали народными песнями, ставшими особенно популярными в 1906–1907 гг., когда Кузмин работал над циклом «Вожатый».

Моцартовские и блоковские мотивы в поэтическом цикле М. Кузмина «Пути Тамино», включенном в его книгу «Параболы» (1923), Пильд рассматривает в контексте творческой эволюции Кузмина в послереволюционную эпоху; характеристика отдельных стихотворений книги дана в свете трактовки поэтом оперы Моцарта «Волшебная флейта» и лирики Блока «второго тома». Исследовательница также поставила своей задачей разобраться в конкретных причинах обращения Кузмина к этому произведению Моцарта в июне 1921 г. (в первую очередь — не-

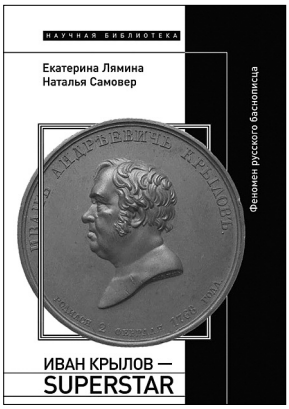
осуществленное намерение написать биографию Моцарта и чтение исследования о композиторе Германа Аберта). Л. Пильд отмечает, что, помимо мотивов музыки Моцарта, смысловое единство циклу придают и упоминания других композиторов, оперных персонажей и музыкальных инструментов. Блоковские реминисценции обнаружены в стихотворениях «Брызни дождем веселым...», «Озеро» (отсылки к поэме «Ночная фиалка», циклу «Пузыри земли», драме «Незнакомка»).

Несомненным достоинством книги является продуманное расположение статей внутри разделов. Общие и частные проблемы, обозначенные в той или иной статье, в ином контексте обсуждаются в другой, что создает эффект единого текста, монографического исследования. Стоит отметить, что книга вносит ценнейший вклад в изучение русской поэзии периода, предшествовавшего символизму, продолжая лучшие традиции тартуской научной школы, прежде всего учителя Пильд Зары Григорьевны Минц, которой в предисловии выражена глубокая благодарность. Труд Пильд является увлекательным, хотя и не легким чтением, понимание сложных и четко мотивированных ассоциативных рядов в нем требует усилий, однако дает возможность выйти на новый уровень понимания текстов произведений русских поэтов.

Крылов в контексте

БЕСЕДА АБРАМА РЕЙТБЛАТА С ЕКАТЕРИНОЙ ЛЯМИНОЙ И НАТАЛЬЕЙ САМОВЕР

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_364



В 2024 году издательство «НЛО» выпустило монографию Екатерины Ляминой и Натальи Самовер «Иван Крылов — superstar: феномен русского баснописца», в которой был представлен новый взгляд на Крылова, причем не столько на его творчество, сколько на его поведение, на формирование его публичного образа и литературной репутации. Это было достигнуто за счет включения поэта в бытовой, литературный, политический контексты того времени. В результате работа эта важна не только как исследование жизни и творчества Крылова, но и как попытка выработки новой методологии изучения литературы. Авторы работают как социологи и близки методологии движения, представленного в отечественной науке о литературе такими исследователями, как А.В. Вдовин, К.Ю. Зубков, М.С. Макеев, А.С. Бодрова, С.Н. Гуськов и ряд других ученых. В частности, их «контекстуальный» подход во многом близок подходу М.Б. Велижева в монографии «Чаадаевское дело: идеология, риторика и государственная власть в николаевской России» (2022). Член редакции журнала «Новое литературное обозрение» А.И. Рейтблат побеседовал с авторами книги о ее задачах и основных выводах.

А. Рейтблат (далее — **А.Р.**): Что подвигло вас на писание объемистой книги? Ведь Крылов не относится к числу авторов, о которых спорят критики, литературоведы и простые читатели. Характерно, что он при любой власти был в чести.

Н. Самовер (далее — **Н.С.**): Мы заинтересовались Крыловым давно, примерно двадцать лет назад. Наткнулись на него случайно — он оказался одним из участников костюмированного бала 6 января 1830 года, о котором мы тогда писали статью. Кроме него, героями этого исследования были Жуковский и Пушкин, и мы были поражены тем, как трудно оказалось интерпретировать Крылова на том же уровне, в той же системе координат и с той же глубиной, что и этих двоих. Крайне смущала нас та самая бесспорность и «вроде-бы-изученность», которыми Крылов был окружен, потому что при ближайшем рассмотрении все оказалось, наоборот, совершенно темным и непонятным. Дежурные примитивные объяснения нас не удовлетворяли, они явно не работали, и пришлось буквально ощупью начать самостоятельное движение куда-то в неизвестность. Потом мы еще несколько раз обращались к Крылову, напечатали несколько статей, и в конце концов почувствовали, что отдельные, с таким трудом нащупанные элементы мозаики начинают

складываться в более масштабную картину. Это позволяло подняться на следующий уровень сложности — уловить и сформулировать некоторые системные принципы, организующие весь этот эмпирический материал. И тогда мы начали работать над книгой. Надо было, в сущности, обновить едва ли не весь методологический инструментарий крылововедения, который оказался страшно архаическим, и соответственно пересмотреть научные взгляды на все традиционные представления о Крылове, а для этого требовалось привлечь много нового материала. Объем книги мы, конечно, заранее не планировали; просто писали столько, сколько было нужно для того, чтобы изложить и обосновать свои наблюдения и выводы, которые касаются не только самого Крылова, но и многих важных аспектов становления и развития публичной сферы в России первой половины XIX века.

А.Р.: Какой смысл вы вкладывали в название своей книги? Это аллюзия на знаменитую рок-оперу «Иисус Христос — суперзвезда»?

Н.С.: И это тоже, но в первую очередь мы отталкивались от прозвища «дедушка Крылов», которое фактически заменило нашему герою имя. С ним связаны все самые банальные представления о Крылове. Поэтому первая аллюзия — ироническая — отсылает к известному анекдоту: «Дедушка стар, дедушка очень стар… Дедушка суперстар!!!» Это касается маски, которая Крылову была в значительной степени навязана, и ее невиданной успешности. А вторая аллюзия, о которой вы говорите, — на рок-культуру — подсвечивает реальную глубину, которая, как в доме папы Карло, скрыта за размалеванным холстом. Вообще-то Иван Крылов, жесткий, дерзкий, умный и необыкновенно артистичный индивидуалист — типичная рок-звезда, и наблюдение за тем, как такого человека превосходящие силы идеологии и культуры обращают в плюшевого «дедушку», предъявляемого читающей и просто публике, придает книге, как нам кажется, некоторый драматизм.

А.Р.: Чем ваша книга отличается от предшествующих работ о Крылове?

Е. Лямина (далее — **Е.Л.**): На наш взгляд, это первая интеллектуальная биография Крылова, то есть исследование, в котором биографические и другие факты не только проверяются и уточняются, прежде чем быть связанными в повествование, но также интерпретируются в контексте идеологии, истории идей, истории публичной сферы и, конечно, истории литературы как социального института, книгоиздания, книжного рынка, причем не только в России, но и в Европе. Поэтому значимое место рядом с Крыловым у нас занимают другие фигуры «поля литературы» (по Пьеру Бурдье) 1800–1840-х годов — императоры Александр I и Николай I, министр народного просвещения С.С. Уваров, директор Публичной библиотеки А.Н. Оленин, глава III отделения А.Х. Бенкендорф, цензоры, журналисты, писатели. Причем они интересуют нас именно как движущиеся и конфликтующие игроки этого поля, в указанный период тоже постепенно менявшегося. Поэтому же мы постоянное внимание уделяем материальным аспектам: стоимости выпуска тех или иных изданий, ценам на книги и на многое другое, пенсионам, награждениям, гонорарам, пожертвованиям (на Крыловскую стипендию — при его жизни и на памятник Крылову — после его смерти), государственным ассигнованиям и т. д., патрон-клиентским отношениям, а также массе бытовых реалий. Все это, на наш взгляд, не «презренная проза», а аспекты функционирования «символического капитала», указания на паттерны социального поведения, карьеры (в том числе на поприще литературы), на возможности, статус, репутацию. Смело можно сказать, что таким панорамным и в то же время подробным образом Крылов и его

путь — жизненный и литературный — еще не рассматривались. Это не значит, конечно же, что хороших и очень хороших работ о Крылове не было — они есть, и их не так мало; мы постоянно ссылаемся на найденное и сделанное нашими предшественниками. Но все-таки, как правило, исследователи, умеющие четко ставить задачу и работать с разным материалом, сосредотачивались на конкретных эпизодах или сторонах крыловского творчества или его биографии. Мы же смотрим и на жизнь Крылова, и на его смерть и похороны, и на то, что происходило с его публичным обликом, с восприятием современниками его самого и его текстов после того, как он умер, то есть пытаемся схватить целое. Поэтому мы и дали книге подзаголовок «Феномен русского баснописца».

А.Р.: На мой взгляд, большое влияние на вас оказали работы Ричарда Уортмана и Юрия Лотмана. Так ли это? Ведь основное внимание вы уделяете семантике поведения Крылова и отношения власти к нему.

Е.Л.: Разумеется. И работы Лотмана в области семиотики бытового поведения и исследования литературных стратегий, и «Сценарии власти» Уортмана — это уже такая классика, которая превратилась в воздух науки, которым все дышат, сами того не замечая. Но применительно к Крылову нельзя не сказать, что первыми его поведение как семиотическую систему предложили рассматривать братья Михаил Аркадьевич и Яков Аркадьевич Гордины и их отец Аркадий Моисеевич. Это произошло в конце 1970-х — начале 1980-х годов. Благодаря тому, что они подобрали к Крылову ключ как к своего рода шифру, появилась возможность интерпретировать как осмысленное и системное все то, что до них считалось разрозненным, случайным и причудливо-произвольным. Однако Крылов оказался еще и узловой, фокусной фигурой для неожиданно большого количества явлений и процессов в разных сферах — не только литературных, но и общественных, идеологических, художественных. Соответственно, мы не смогли бы продвинуться дальше, если бы не опирались на целый куст исследований романтического национализма и разных аспектов интеллектуальной истории и художественной культуры России первой половины XIX века, а также на работы по функционированию русской литературы как социального института, которые вышли за последние тридцать лет. С большинством их авторов мы имели честь общаться, обсуждать разные исследовательские и эвристические проблемы, поэтому вводная часть нашей книги завершается длинным списком благодарностей.

А.Р.: Когда вы описываете фарсы Крылова, какой смысл вы вкладываете в слово «фарс»?

Е.Л.: Мы обозначаем этим словом отдельный эпизод какого-либо демонстративного поведения — театрализованного, рассчитанного на то, чтобы произвести определенное впечатление на публику. В том числе при помощи фарсов Крылов лепил свой публичный образ, дополняющий и подкрепляющий его литературную репутацию. Дело в том, что баснописец — это не просто поэт, предпочитающий работать в жанре басни. С древнейших времен принято считать, что это особый тип личности, недаром Эзопа причисляют к числу великих греческих мудрецов. Для того, чтобы в 1810–1820-е годы все признали в Иване Крылове современного русского баснописца, он должен был не только сочинять оригинальные басни, но и воспроизводить на русском материале те поведенческие паттерны, которые заставляют признавать баснописцев в греке Эзопе и французе Лафонтене. Для этого Крылов при его огромной актерской и режиссерской одаренности выработал специальное

фарсовое поведение, включающее элементы разных театральных и цирковых жанров. Даже его костюм и прическа были частью сценического образа, в котором он показывался на людях. Вообще-то, в этом не было ничего необычного. Эпоха конца XVIII — начала XIX века знала многих людей, которые подчеркнуто ассоциировали себя с античными героями, но их стихией была трагедия, а особенность дарования Крылова состояла в том, что он тяготел к комическому. Любимой его краской был гротеск, и он охотно пользовался приемами площадного театра. Отсюда и термин «фарсы». Кроме того, к реальным фарсам примыкают его фарсовые рассказы, то есть вымышленные элементы фарсового поведения. А все целиком оно отразилось в крыловиане — разветвленном анекдотическом эпосе, который в глазах современников и потомков успешно заместил реальную биографию Ивана Андреевича Крылова.

А.Р.: Поясните, пожалуйста, что вы имеете в виду, когда пишете о «фронтальной контекстуализации» биографии Крылова?

Е.Л.: Контекстуализация, как мы все знаем, это выявление релевантных для того или иного явления (фигуры, события и т. д.) контекстов, их описание, сопоставление и анализ. На наш взгляд, в научной традиции, сложившейся вокруг Крылова, ощущался дефицит именно этой операции, примененной последовательно и на большом материале. Крылов нередко понимался как абсолютный уникум, из ряда вон выходящее явление, искать аналоги разным граням которого нет особого смысла. Мы же стремились едва ли не любой факт, известный нам о Крылове, рассматривать в контексте, и желательно не в одном. А кроме того, раз уж мы заговорили о методологии и эвристике, — ничего не брать на веру и перепроверять любое утверждение по возможно большему количеству независимых источников, то есть придерживаться критического отношения к предмету и объекту исследования, чем, как ни странно, наука о Крылове тоже не избалована. Поясню на одном примере. Хорошо известно, что выражение «дедушка Крылов» вошло в обиход из имевшего большой успех приветственного стихотворения П.А. Вяземского, положенного на музыку и неоднократно пропетого на крыловском юбилее — праздновании 50-летия его литературной деятельности 2 февраля 1838 года. Этот набор сведений вкупе с красочными описаниями праздника кочует из одной работы в другую. Между тем, наше понимание происходившего существенно изменится, если поискать дополнительные источники и через них более цельным образом увидеть существовавшие контексты: какие еще юбилеи в России праздновались до крыловского? А после? Как и кем они устраивались? Исполнялись ли на них подобные песнопения, на какую музыку и кем? Какие качества юбиляра в них превозносились? Есть ли в предшествующей литературной традиции аналоги сочетанию «дедушка Крылов»? Какими смыслами оперировал Вяземский и на какие уже сформировавшиеся аспекты публичного облика Крылова наложилось это его *mot*, удачное и само по себе, и особенно — на пересечении упомянутых контекстов? Ответы на все эти и многие другие вопросы содержатся во второй главе нашей книги, как раз посвященной празднику 2 февраля, но характерно, что большая часть вопросов описанным — фронтальным — образом никогда прежде не ставилась. Соответственно, не было и ответов на них, связанных вот этой контекстуальной логикой. То же касается многого другого — как крупных событий жизни Крылова, так и фоновых, от создания и публикации им текстов, сделки с книгоиздателем Смирдиным (40 тысяч рублей за право издать в течение десяти лет «Басни в восьми книгах» общим тиражом 40 тысяч экземпляров), полученных им чинов и наград до найма прислуги, покупки одежды, экипажа и дома, а также его шуток, литературных отно-

шений, конфликтов. Как нам кажется, примененный метод позволил с достаточной ясностью показать дистанцию между реальной жизнью Крылова и творимой (им, другими) легендой.

А.Р.: И еще один терминологический вопрос. Что вы понимаете под «стратегиями Крылова»?

Н.С.: Как любой человек, Крылов ставил перед собой прагматические цели — приобретение материального благополучия, личной независимости, признания со стороны собратьев-литераторов и т. п. Определенный способ действия, направленный на достижение цели, которого он со свойственным ему исключительным упорством и последовательностью придерживался иногда на протяжении очень длительного времени, — это и есть стратегия. Она могла быть избрана рационально или нащупана интуитивно, но в любом случае осознание исследователями стратегий поведения Крылова позволяет увязывать в цепочки, объединенные общей логикой, те его поступки и высказывания, которые в противном случае рассыпаются в бессмысленный хаос. Скажем, анализ поведенческих стратегий позволяет структурировать уже упомянутое фарсовое поведение.

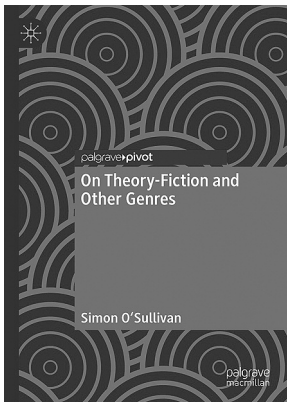
А.Р.: Сквозным мотивом вашей книги является идея «апроприации государством» творчества и литературной репутации Крылова. Но литературная репутация зависит прежде всего как от произведений и поведения писателя, так и от отношения к нему читателей и критики. Мы прекрасно знаем, что произошло с репутациями Кочетова, Софронова и других подобных авторов после падения советской власти. И про Крылова вы пишете, что, когда жанр басни вышел из моды, он рассматривался как детский писатель. В то же время, как вы хорошо показываете, отношение власти к Крылову способствовало укреплению престижа литературы и писателей в русском обществе, что вряд ли входило в намерения власти. Не вернее ли говорить о попытках «апроприировать» Крылова, которые не очень удались, а фигурой, которая действительно была успешно апроприирована властью, стал Пушкин?

Н.С.: Это, безусловно, очень важный разговор и перспективное направление для будущих исследований. Если в школьную оппозицию «поэт и власть» ввести еще один элемент — общество, получается, что Пушкин спустя некоторое время после смерти был апроприирован сначала либеральными и революционно-демократическими идейными кругами, превратившими его в эстетический символ русской свободы, противостоящий русской несвободе, то есть самодержавию, а затем его образ, соответственно препарированный и отформатированный, был подхвачен и поднят на щит уже новым, советским государством, которое приспособило его для своих идеологических целей. При этом с каждой следующей итерацией образ Пушкина подвергался все большей политизации и примитивизации. Что касается Крылова, то его апроприация государством произошла еще при жизни, когда литературное сообщество только начинало складываться в самостоятельную общественную силу. В тот момент в России была предпринята первая попытка сформировать государственную культурную политику. В ее основе лежала идеология официальной народности, а у руля стоял талантливый и энергичный Уваров. «Дедушка Крылов» как эмблематическая фигура русского консерватизма был вылеплен буквально в ручном режиме в уникальной ситуации равновесия, когда еще не произошел раскол между властным и оппозиционным дискурсами, которые уже скоро будут создавать себе собственные пантеоны. Важно, что государственные заслуги «знаменитого русского баснописца», как он практически официально име-

новался, уже в тот момент интерпретировались преимущественно в социально-дидактическом и педагогическом ключе. В результате, когда хрупкий консенсус общественных сил разрушился, «дедушка Крылов» в качестве детского писателя остался фигурой бесспорной, равно почитаемой в обоих лагерях. В сущности, его идеологизированный взлет оказался очень коротким, зато его сразу же подхватило педагогическое сообщество, которое именно в это время формировало школьный литературный канон. В отличие от Кочетова и Софронова Крылов успел надежно закрепиться в хрестоматии для начальной школы раньше, чем на общественное поле вышли люди, которые могли бы предъявить ему какие-то политические претензии. В результате уваровский конструкт, продукт романтического национализма, без особенных проблем пережил все идеологические пертурбации и совершенно естественно вписался в новый советский канон, куда допускались только «проверенные товарищи». В системе, где Пушкину была отведена роль героя и мученика, Крылов преспокойно продолжал занимать нишу всеобщего дедушки, созданную специально под него еще в 1830-х годах. Да, в тотально идеологизированной советской картине мира это выглядит немного странно, но так было. Можно сказать, что Крылова покрыла консервативная тень советского революционного проекта.

Новые книги

O'Sullivan S.
On Theory-fiction and Other Genres.



Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2024. — XIII, 157 p.

Книга Саймона О'Салливана «О теоретическом фикшене и других жанрах» посвящена исследованию трех новых литературных жанров — «теоретического фикшена», автофикшена и арт-письма (*art writing*), которые объединяет способность по-разному «драматизировать» и «разыгрывать свое содержание» (с. 2). Введение и структура оглавления обещают читателю последовательный анализ трех названных жанров: раскрытие их формально-содержательных особенностей, описание контекста формирования и развития, указание на основных представителей. Все это в книге есть, но первое, что бросается в глаза при чтении основного текста, — автор явно не стремится к тому, чтобы его тезисы и аргументы соответствовали стандартам научной объективности и доказательности.

Для теоретического исследования в книге на удивление мало теории — ее место занимают личные впечатления и расплывчатые дефиниции. Так, под «теоретическим фикшеном» автор подразумевает «литературу, которая работает в теоретическом ключе или, по крайней мере, область работы которой лежит за пределами чисто литературной сферы» (примерно так переводится туманная фраза: «fictions that operate theoretically or, at least, have a realm of operation beyond a strictly literary setting», с. 12). Что имеется в виду под теоретической работой и что такое чисто литературная сфера — неясно. Ниже дается определение автофикшена: «тип письма, в котором автор является персонажем в той или другой форме» (с. 47). Очевидно, при желании под эту формулировку можно подогнать почти любое произведение.

Когда автор пишет: «…литературный вымысел (что бы это ни значило)…» (с. 119), он словно заявляет: точность дефиниций — не моя забота. В другом месте он, как бы подмигивая, бросает замечание: автофикшен «все еще может считаться жанром» (с. 49). Кажется, будто автор ведет диалог с кем-то, кто в курсе последних новостей из мира автофикшена и внимательно следит за изменениями его жанрового статуса. Книга полна подобных недосказанностей, «случайных» фраз и то ли заигрываний, то ли подмигиваний. Вместе с тем нельзя сказать, что она не представляет интереса или не способна сказать ничего полезного о жанрах. Просто поиск подхода к книге представляет собой творческую задачу, которую автор сознательно ставит перед читателем.

Саймон О'Салливан — профессор искусствознания в Голдсмитском колледже Лондонского университета, автор работ о Ж. Делёзе и Ф. Гваттари, о роли мифа в современном искусстве и философии. Вместе с тем, согласно персо-

нальной страничке на сайте колледжа, он «теоретик и художник, работающий на стыке современного искусства, перформанса и континентальной философии». Пожалуй, этим и объясняется своеобразие книги: в ней важно не столько содержание, сколько его «исполнение». Форма, стиль, способ подачи материала демонстрируют то, чего не могут передать туманные дефиниции — авторское понимание жанров не излагается, а «разыгрывается». Разрабатываемый здесь метод можно назвать перформативным жанроведением: это такой способ исследования жанра, при котором форма теоретизирования и есть главный инструмент его описания.

По мысли О'Салливана, в трех обсуждаемых им жанрах на первый план выдвигаются авторское «я», ситуативно обусловленная личная перспектива (см. с. 29, 51). Так же и его собственный рассказ о жанрах — прежде всего рассказ о себе, о своем знакомстве с текстами, писателями и художниками, о личном понимании их работ. Разумеется, личность не только писателя, но и ученого всегда проглядывает сквозь текст — от себя не уйдешь. Однако для О'Салливана важен именно момент выдвижения, при котором «я» пишущего становится и точкой отсчета для построения аналитического текста, и центром притяжения читательского интереса. Не случайно он указывает на близость своей книги к работам К. Кастанеды, для которого научное и субъективное были неразделимы, а личный опыт был ядром антропологического описания. Подобная сфокусированность на своем «я» позволяет ввести в анализ материала новое измерение — контекст автора, обусловивший его человеческую и научную позицию.

Из пяти глав три посвящены вышеуказанным жанрам, а в двух других О'Салливан рассуждает о жанровой природе собственной книги. В жанроведческих главах он фокусируется на том, как жанры «разыгрывают свое содержание», как достигают своих прагматических целей, лежащих в социальной плоскости. Вместе с этим автор останавливается на проблеме «сцены» жанров, то есть реальных мест их бытования и функционирования.

В «теоретическом фикшене» приемы литературного повествования используются для раскрытия теоретических проблем, но не абстрактных и умозрительных, а личных, связанных с интимным переживанием писателем своих тела, гендера и расы. В этом контексте рассматриваются, например, «звуковые вымыслы» (*sonic fictions*) Кодво Эшуна, британского критика и художника родом из Ганы, который при помощи научно-фантастической образности осмыслял роль популярной музыки в истории афродиаспоральной культуры. «Теоретический фикшен», пишет О'Салливан, для того и нужен, чтобы делать интимное социо-политическим и тем самым воздействовать на социальную реальность, менять ее к лучшему. Подобные произведения, продолжает автор, не могут выходить в крупных и уважаемых университетских издательствах, это «пара-академический» (с. 27) жанр, который обитает в независимых издательствах и который расшатывает привычные дисциплинарные и институциональные границы.

Точно так же и в автофикшене «я» пишущего осмысляется через стиль и форму. Но здесь, отмечает О'Салливан, уже сложился набор узнаваемых тропов и приемов (правда, каких — не уточняется), которые позволяют опознавать тексты этого жанра, но в то же время препятствуют выражению «я» сочинителя. И все же автор указывает на произведения, в которых сквозь конвенции и знакомую форму проглядывают личные обстоятельства письма, в особенности, когда оно передает опыт «помеченного тела» (*marked body*, с. 49) — отмеченного гендером, расой, полом.

Большое внимание он уделяет «трансписьму», считая его предшественником и даже источником современного автофикшена.

Под арт-письмом понимается разновидность письма, практикуемая художниками для выражения творческой концепции или художественной теории. В этом жанре, как и в предыдущих, теоретическое содержание доносится посредством формы, «исполняется» стилистическими средствами. Здесь вновь субъектность художника выдвигается на передний план, но в то же время этот жанр отличает внимание к внешнему облику текста, его материальному воплощению и конкретным формам присутствия перед публикой. Поэтому произведения в жанре арт-письма нередко становятся экспонатами на выставках и в галереях.

Нельзя не прийти к мысли, что и сама книга О'Салливана принадлежит к одному из изучаемых в ней жанров: содержание ее, как было сказано, тоже передается посредством «исполнения», в котором авторское «я» явно доминирует над непосредственно сообщаемым. Впрочем, по словам автора, его работа все же выполнена в более традиционной академической манере, поскольку его задачами было составить карту современных форм письма и вдохновить других на их освоение. И все же отметим еще одну черту книги, которая обусловила специфику жанроведческого подхода О'Салливана. Дело в том, что выдвижение вперед авторского «я» отчетливо проявилось в отборе и описании материала, в формировании исследовательской перспективы. Так, в качестве ключевых представителей «теоретического фикшена» фигурируют Ж. Батай, Д. Харауэй, Р. Нагарестани и еще несколько менее очевидных авторов, однако о П. Байяре, который, как считается, и придумал это понятие, не сказано ни слова. В главе об автофикшене О'Салливан как будто нарочно очерчивает круг писателей так, чтобы акцентировать свою особую перспективу, индивидуальное понимание жанра: пишет о Делёзе и представителях «транс-письма» и даже не называет самого ожидаемого здесь имени — С. Дубровски.

Вероятно, автору важно было не столько дать репрезентативный список представителей рассматриваемых жанров, сколько указать посредством своего нарочито избирательного перечня на пространственно-временную точку отсчета своего субъективного понимания жанров, а именно на Лондон 1990-х гг., где происходило его интеллектуальное становление, знакомство с новыми формами творчества, художниками и писателями (с. 29). Такая демонстративная субъективность немыслима в научном тексте, но уместна в этой книге, если рассматривать ее отчасти как артистический жест. Как писал Ц. Тодоров, ни один жанр не может существовать без дискурса о нем, и можно сказать, что жест О'Салливана направлен не столько на описание, сколько на формирование и поддержание дискурса.

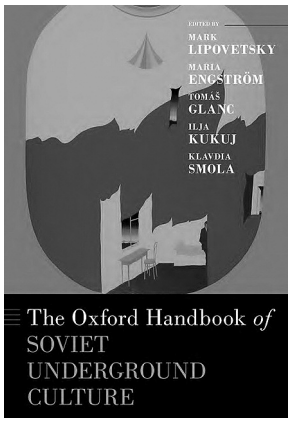
Артем Зубов

The Oxford Handbook of Soviet Underground Culture / Ed. by M. Lipovetsky, M. Engström, T. Glanc, I. Kukuj, K. Smola.

New York: Oxford University Press, 2024. — XXVIII, 1044 p.

Выход «Оксфордского путеводителя по культуре советского андеграунда» стал большим событием в историографии неофициальной культуры. На протяжении нескольких лет эта книга, глава за главой, публиковалась в электронном формате на сайте издательства. Таким

образом, уже с 2021 г. на суд читателей были представлены не только (частичное) содержание тома, но и главенствующая методологическая установка его составителей. Дело в том, что от многих других изданий в подобном жанре «Путеводитель...» отличает попытка авторов не просто собрать и обобщить знания о предмете, но и выработать новый подход к нему. И поскольку этот подход, с одной стороны, представлен как логический вывод из прошлых этапов развития историографии неофициальной культуры, а с другой — содержит в своей основе сложное философско-социологическое понятие «жизненный мир», восприятие и усвоение получившегося тома, вероятно, растянется на долгий срок.



Три года назад на этих самых страницах я уже подступался к анализу «Путеводителя...» (см.: Новое литературное обозрение. 2022. № 177. С. 351–359). В то время он еще был сравнительно далек от завершения и материального воплощения в виде книги. Кое-какие из сделанных тогда суждений кажутся мне вполне релевантными и сегодня, другие же требуют уточнений и дополнений. В этом постскриптуме к той публикации я сфокусируюсь на том, какое место в историографии претендует занять «Путеводитель...» и как оно соотносится с существующими в исследованиях андеграунда традициями.

Перед нами в некотором смысле парадоксальная книга. Уже в силу жанра в ней заложена функция, которую можно назвать энциклопедической. Речь о том, что «хэндбуки» и «компаньоны», выходящие в англоязычных академических издательствах, призваны в первую очередь знакомить условно непосвященного читателя с теми или иными явлениями истории, культуры, литературы или философской мысли. А следовательно, их составители стремятся охватить тему максимально широко. Объем рассматриваемого тома впечатляет: более тысячи страниц, сорок четыре статьи, сорок три автора (включая пятерых составителей). Тематический охват и вовсе беспрецедентен: неофициальная и полуофициальная литература, искусство, жизненные практики, субкультуры, и все это — с 1920–1930-х гг. и до конца столетия. Другую важную функцию «Путеводителя...» можно назвать концептуальной или методологической. При выработке своего подхода составители выбрали из существующих в историографии тенденций ту, что сфокусирована на коммуникации внутри художественной среды и на жизнетворчестве как практике, параллельной устремлениям и достижениям авангарда. Таким образом, книга, нацеленная на суммирование и обобщение крупного комплекса тем, сюжетов, явлений и материалов (а многие авторы представили в своих главах выводы из суммы своих прежних работ), одновременно отличается оригинальным подходом к предмету, притом универсальным, то есть претендующим объяснить андеграунд сразу и целиком.

В центре этого подхода находится понятие жизненного мира, происходящее из феноменологии Эдмунда Гуссерля и переосмысленное и взятое на вооружение Юргеном Хабермасом. В «Путеводителе...» оно означает совокупность андеграундных практик, в первую очередь коммуникативных (ср. теорию комму-

никативного акта Хабермаса), но далеко не только их — это важное расширение горизонта. В жизненный мир также включены материальные аспекты неофициальной культуры и в целом повседневность ее акторов. Артефакты, произведенные представителями нонконформистского искусства, будь то картины, стихи или музыкальные композиции, входят в общую совокупность коммуникативных практик. Подобный подход позволяет едва ли не впервые поставить вопрос о том, для кого эта культура существовала. Кого мыслили художники и поэты в качестве своих зрителей и читателей и как это влияло на их жизнь и работу? Понятие жизненного мира андеграунда в трактовке составителей «Путеводителя…» позволяет ответить: зрителями были они сами, они производили свои артефакты на суд друг друга, и именно поэтому их «эстетизированная коммуникация» (понятие из теоретического Введения) гораздо важнее и интереснее ее побочных продуктов.

Смещение акцента с текстов на контексты, в том числе на условия коммуникации, является одной из мощных традиций в изучении неофициальной культуры, берущей начало в реалиях холодной войны. Иными словами, несмотря на его новизну, «Путеводитель» все же вписывается в одну из исследовательских традиций. (Другая, противоположная ей, заключается в акценте на артефактах и в попытках работать с устоявшимся культурным каноном ради включения в него этих артефактов. Этот подход предполагает целый ряд проблем, начиная с вопроса о том, возможно ли вообще реформировать канон. См. в этой связи исследования Петра Пиотровского, впрочем, не имеющие прямого касательства к советской неофициальной культуре.)

Одна из важных проблем, поставленных в книге (пусть и, скорее, имплицитно), — проблема хронологии. «Путеводитель…» открывается разделом «Предшественники» («Precursors»), посвященным литераторам, работавшим в 1920–1930-е гг. и во время войны и повлиявшим на неофициальную культуру эпохи «оттепели». Между тем, вопрос об истоках андеграунда многосложен. С одной стороны, он включает в себя проблему связи или связей между авторами, активными в предвоенные десятилетия, и героями «оттепели». С другой — это еще и вопрос о том, уместно ли говорить об андеграунде в 1930-е гг., когда после постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» многие писатели и художники продолжили свои эксперименты, но уже не в публичном пространстве, а за закрытыми дверями своих квартир и комнат. «Путеводитель…» не дает ясного ответа, но все же само наличие целого раздела со статьями об обэриутах, Михаиле Кузмине и литературном андеграунде военных лет показывает, что рубежи между периодами советской культуры, во многом искусственные, постепенно переосмысляются и преодолеваются.

Столь же важно и принципиальное отсутствие в «Путеводителе…» границ между видами искусства — в том смысле, что в нем рассматривается история не только литературы, но и визуальных искусств и музыки, притом в некоторых главах параллельно. Правильное решение: редкий художник работал в те годы безо всяких связей с поэтами или прозаиками, или музыкантами, или театралами. С этой точки зрения «жизненный мир» — очень удобное для исследований андеграунда понятие, поскольку в первую очередь оно касается связей между разными участниками культурного процесса.

Можно с известной осторожностью констатировать, что изучение советской неофициальной культуры находится сегодня на подъеме; многие пробелы заполняются, а стереотипы — постепенно

преодолеваются. На этом пути рассмотренный том, вероятно, станет важным подспорьем и надолго останется ориентиром — но и поводом для дискуссий.

Георгий Соколов

Опоздание как сюжет: Статьи и материалы /

Сост. А.Ю. Сорочан.

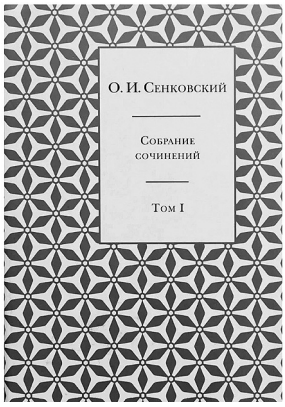
Тверь: Альфа Пресс, 2025. — 316 с. — (Время как сюжет; Вып. 14).

Содержание: От составителя; *Сорочан А.Ю.* Репрезентация как запаздывающий феномен; *Архангельская А.В.* Мотив опоздания в древнерусских произведениях, связанных с походом Игоря на половцев; *Лобакова И.А.* Ошибки переписчиков, или исчезнувшие святые?; *Кузнецова О.А.* Веселый старик как опоздавший жених в комических сценках XVIII–XIX вв.; *Белозерова К.Р.* Опаздывающий герой: особенности восприятия времени в повести И.С. Тургенева «Затишье»; *Ельцова К.А.* «Опоздавшая» статья И.А. Гончарова; *Липинская А.А.* Расхождение во времени как сюжетный механизм готической новеллистики; *Поздняков К.С.* Функции опоздания как сюжетного узла в отечественной фантастической повести первой половины XIX в. (повести В. Жуковского, В. Титова, А. Бестужева, В. Одоевского, А. Толстого); *Мотеюнайте И.В.* Альтернативная история как способ справиться с опозданием (на примере пушкинского мифа русской литературы); **Отставание в лирике:** *Денисенко С.В.* «Я опоздал. Вы вышли за другого»: Опоздание в балладно-романсной традиции; *Белова Т.В.* Мотив «опоздание» и его смысловое развертывание в поэтическом тексте; *Аллахвердиева С.А.* «Поздно, больше в моей груди не живут птицы»: мотив опоздания в турецкой поэзии; *Сомова Е.В.* Опоздавшие родиться: об одном мотиве в отечественной поэзии XXI века; *Артёмова С.Ю.* «Опоздайка»: принципы номинации в поэзии Г.В. Сапгира; *Куц Н.В.* «На последней пустой электричке доеду, успею»: Мотив опоздания в лирике Бориса Рыжего; *Колымагин Б.Ф.* Тема опоздания в актуальной поэзии; **Социология опоздания:** *Васильева А.М.* «Опаздывающая» провинция в столичных журналах второй половины XIX века: культурные и исторические трансформации; *Барабанова М.А.* Опоздавшие к революции (молодежь 1880-х годов); *Лобин А.М.* Монументальная память о Великой Отечественной войне и запоздалая «окопная правда» в повести Д. Гранина «Наш комбат»; *Дроздова А.О.* Соотношение времени личности и времени социума в поэтике А.Л. Величенского; *Еланская С.Н.* «Не проиграв, не победить!»: опоздание как определение ситуации в системе кайротических взаимодействий в фильмах Э. Рязанова; *Меркушов С.Ф.* Миметическая репрезентативная стратегия в фикциональном дискурсе («Понедельник начинается в субботу» бр. Стругацких); *Карпов Д.Л.* Опоздавшая молодежь: сюжет, которого не было; *Николаева Ж.В.* «Медленная архитектура» как итальянское изобретение; **Вечное опоздание:** *Савченкова А.А.* Опоздание как движущая сила нарратива в средневековых костяных ларцах на сюжет «Кастеляншi из

Вержи»; *Малышев А.А.* Куда опаздывал русский путешественник Н.М. Карамзина; *Завьялова Е.Е.* Мотивы запаздывания и опоздания в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»; *Громова П.С.* «Почему я не родился сто лет тому назад?»: Опоздание как судьба; *Васильева С.А.* «Опоздавшая» любовь в рассказе Л. Андреева «Два письма»; *Грачева А.М.* Опоздание на две мировые войны: роман Алексея Ремизова «Плачужная канава»; *Урюпина А.С.* О поздних встречах Алексея Ремизова; *Голубева А.А.* Запоздалая встреча в Париже: Алексей Ремизов и Мстислав Добужинский; *Пинаев С.М.* Запоздалая истина, или Психология расплаты («Этрусская ваза» Проспера Мериме); *Карандашова О.А.* «Сегодня в срок прийти хотел»: опоздание в литературе для детей.

Сенковский О.И.

Собрание сочинений: в 5 т. / Сост., вступ. статья и коммент. А.В. Кошелева, В.А. Кошелева.



М.: Дмитрий Сечин, 2021–2024. — 300 экз.

Известный пушкинист В.А. Кошелев и его сын А.В. Кошелев, тоже пушкинист, выпустили собрание сочинений О.И. Сенковского, заполнив серьезную лакуну. Сенковский — фигура очень важная для русской литературы и журналистики 1830-х гг. Это был выдающийся ученый-востоковед, полиглот, путешественник по Востоку. Среди русских литераторов первой половины XIX в. других людей такого кругозора и такой эрудиции не было. Кроме того, Сенковский в совершенстве знал (по подлинникам, а не по переводам) современную европейскую литературу, не говоря уже о восточной. И, наконец, он был чрезвычайно остроумен. Все это позволило ему занять особое положение в русской литературе. В 1834 г. он создал первый русский толстый журнал «Библиотека для чтения», в котором печатал свои повести, рассказы, критические и научные статьи. Журнал имел большой успех. Кошелевы цитируют воспоминания И.С. Тургенева: «…правду говоря, не на Пушкине сосредоточивалось внимание тогдашней публики <…>. Барон Брамбеус (псевдоним Сенковского. – *А.Р.*) царствовал» (т. 2, с. 12). Приведу еще одно свидетельство современника: «Громкая известность г. Сенковского началась с “Новоселья”, где <…> помещена юмористическая статья его “Большой выход у Сатаны”; она увеличилась появлением “Фантастических путешествий Барона Брамбеуса” и, в особенности, редакциею “Библиотеки для чтения” <…>. “Библиотека” имела огромный, неслыханный успех; влияние ее было обширно; публика верила ей безусловно…» (*Герсеванов Н.Б.* Газетные заметки // Северная пчела. 1858. № 190). Причиной этого во многом был своеобразный стиль текстов Сенковского. Как точно замечают публикаторы, у него «главным становится не сюжет, а рассказчик, строящий свое повествование как бесконечный монолог, полный отступлений, высмеивания всего и вся, постоянно обнажающий прием и подвергающий критическому переосмыслению жанровые условности» (т. 2, с. 19). У Сенковского появилась масса подражателей среди писателей второго и третьего рядов: М.И. Воскресенский, С.М. Любец-

кий, А.П. Протопопов, Ф.Н. Соловьев, А.И. Чуровский и др. Повлиял Сенковский и на многих русских фельетонистов, от Ф.В. Булгарина до А.В. Дружинина, И.И. Панаева и А.С. Суворина.

После смерти Сенковского было издано в 1858–1859 гг. собрание его сочинений в 9 томах, причем очень качественно для того времени, я бы даже сказал, любовно. Его подготовил востоковед П.С. Савельев, ученик Сенковского. Издание включало обширное предисловие, библиографический указатель публикаций Сенковского, его художественные произведения, научные и критические статьи. Однако сейчас это собрание сочинений малодоступно, кроме того, оно лишено комментариев, да и на полноту не претендовало.

Впоследствии Сенковского издавали редко. Если не учитывать перепечатки в антологиях, то можно назвать только сборник «Сочинения барона Брамбеуса» (1989), составленный В.А. Кошелевым и А.Е. Новиковым, и сборник фантастических произведений «Записки домового» (1990, переиздан с дополнениями в 1996 г. под названием «Фантастические повести»), составленный Ю.М. Медведевым.

Пятитомник дает гораздо более объемное представление о творчестве Сенковского. Составители выбрали не хронологический принцип расположения переиздаваемых произведений (они слишком разнородны для этого), а тематический. 1-й том включает произведения восточной тематики, 2-й — раннюю беллетристику, то есть произведения, написанные от лица Барона Брамбеуса (так они были и подписаны), 3-й — повести 1834–1840 гг. и фельетоны, в том числе литературно-критические, помещенные в «Библиотеке для чтения», 4-й — роман «Идеальная красавица» и более поздние повести и, наконец, 5-й – «Листки Барона Брамбеуса», то есть фельетоны, которые Сенковский печатал в последние два года жизни в журнале «Сын Отечества». Подавляющее большинство текстов републикованы по первым публикациям в периодике.

Другие произведения более или менее известны историкам литературы и журналистики, а вот «Листки…», не входившие в девятитомное собрание сочинений, мало кто читал. А они чрезвычайно интересны. В них можно прочесть о торговле и промышленности, о громадном влиянии телеграфа на социальную жизнь и о важности общественного мнения, о кулинарии и русском языке, о путешествиях Брамбеуса в Индию и во Францию. Являясь монархистом и противником парламентарного строя, Сенковский в то же время парадоксальным образом был сторонником гласности и выступал против цензурных ограничений. Он считал, что гласность, «будучи началом существенно патриархальным и самодержавным и придавая самодержавию безусловную полноту силы и единство действия, <…> только и безопасна под сенью чистого самодержавия, как скоро им самим признана надежнейшим орудием отеческой верховной власти, вернейшим средством все знать, все слышать, все видеть издали, царствовать единою волею, равно повелевать всем и всеми, с полною уверенностью, что священные Царские веления исполняются свято повсюду» (т. 5, с. 733). Более того, в одной из своих последних работ он писал: «Единственное средство исправления нравственности, без всякого сомнения, — страх печати, занимающейся отечественными фактами и делами…» (Посмертные записки // Современность. 1880. № 163), что и сегодня звучит весьма актуально.

Каждый том снабжен предисловием, которое написано живо, в популярном ключе и ориентировано на широкую читательскую аудиторию. В целом пятитомник дает довольно полное представление о прозаическом наследии Сенковского, чего нельзя сказать о его

литературной критике. Явно не хватает его статей о русской исторической драме, о русском историческом романе, о романе Н.И. Греча «Черная женщина», об «Одиссее» в переводе В.А. Жуковского и о романах Е. Тур и В.А. Вонлярлярского. А без них невозможно ни реконструировать его литературно-эстетические взгляды, ни понять, какое место занимал он в литературной критике того времени.

Есть в томах и подробные комментарии, которые носят научный характер. При таком количестве предисловий и, особенно, примечаний, в них не могли вкрасться некоторые неточности, наиболее важные из которых стоит отметить.

В первом томе сказано про Сенковского, что «по национальности он был поляк, точнее литвин» (с. 4). Это неточно: мать у него была белоруской, а «литвин» — это не национальность, а указание на принадлежность в рамках Речи Посполитой не Королевству Польскому, а находящемуся с ним в унии Великому княжеству Литовскому или к этому региону, когда он оказался после трех хищнических разделов Речи Посполитой в составе Российской империи.

Во втором томе можно прочесть, что «“Выжигин” [Ф.В. Булгарина] предназначался для непритязательного читателя, воспитанного на лубочной литературе…» (с. 5). На самом деле роман «Иван Выжигин» был ориентирован на средний слой читающей публики, выше низовой аудитории и ниже узкой прослойки элиты. Н.А. Полевой писал, что «в кабинетах, в гостиных, на бирже, в городах, в деревнях, в целой России сочинения г-на Булгарина, и особенно “Иван Выжигин”, составляют предмет разговоров. Просвещенные и невежды, умные и неразумные, дамы, старики, офицеры, купцы, чиновники, даже девушки и дети толкуют о Булгарине, о его успехах литературных» (Московский телеграф. 1829. № 13. С. 65); роман положительно оценили и Николай I, и Н.В. Станкевич.

Слова «юная словесность» публикаторы в том же томе комментируют так: «Этот термин для обозначения французского романтизма впервые употреблен в настоящей статье. Сенковский очевидно соединил два обозначения: “неистовая словесность” (frenetique) и “la jeune France” — юная Франция (так называли себя молодые французские поэты и писатели романтического направления, объединившиеся после революции 1830 г. вокруг В. Гюго)» (с. 670). То, что Сенковский имел в виду «неистовую словесность», совершенно верно, но характеристика «Юной Франции» ошибочна. Так назывался «маленький кружок малоизвестных литераторов, который принял название les Jeunes-France. Название это — неологизм, введенный в оборот газетой “Фигаро”, которая в целом ряде статей августа-сентября 1831 г. высмеивала карикатурный тип “юнофранцуза” (le Jeune-France)» (*Мильчина В.А.* «Порода в женщинах» и «Юная Франция»: попытка комментария // Мир Лермонтова. СПб., 2015. С. 563). В кружок этот входили Т. Готье, Ж. де Нерваль, П. Борель и др., но не В. Гюго.

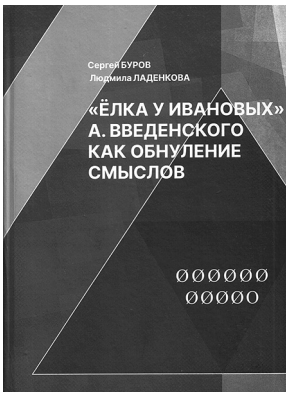
В целом задача возвращения в круг чтения такой яркой фигуры, как Сенковский, выполнена публикаторами чрезвычайно удачно. Это издание хорошо вписывается в ряд таких собраний сочинений писателей, относимых литературоведами к авторам «второго ряда», как Собрание сочинений Е.П. Ростопчиной в 6 томах, выпущенное тем же издателем в 2019–2022 гг., и подготовленные на уровне академических изданий и выпущенные издательством «Владимир Даль» полные собрания сочинений К.Н. Леонтьева (2000–2021; 12 т.) и Кохановской (Н.С. Соханской) (2023–2024; изданы 4 т. из запланированных семи). В результате появляются новые яркие фигуры на карте русской

литературы XIX в., хотя шансов на вхождение в устоявшийся корпус классиков у них, на мой взгляд, мало.

А.И. Рейтблат

Буров С.Г., Ладенкова Л.С.

«Елка у Ивановых» А. Введенского как обнуление смыслов.



СПб: Петрополис, 2023. — 440 с. — 1000 экз.

Авторы книги увлечены поиском источников тех или иных мотивов и выражений. Прежде такой подход к Введенскому развивал, например, М. Йованович. Действительно, это позволяет многое обнаружить. «Мне скучно, писарь» — явная отсылка к «мне скучно, бес» из «Сцен из Фауста» Пушкина (с. 184), после чего замечательно уверение «Ей-Богу», обращенное к персонажу, прототип которого — дьявол (с. 189). Возможно пояснение некоторых реплик соотнесением с поэмой Маяковского «Люблю» (с. 170). Раскрывается тождественность Сони и убившей ее няньки срубленной елке (с. 198) — во время террора под топором все, и убиваемые, и убивающие.

Но часто применение такого метода кажется неумеренным. Если девочка Дуня у Введенского собирается прыгать вокруг елки и хохотать, авторы обязательно отметят, что здесь «отражено состояние одной из девочек из рассказа “Ангелочек” (1899) Л. Андреева» (с. 317). Без претекста прыгать у елки невозможно? Ожидание елки может быть взято только из «Кукольного дома» Ибсена (с. 108)? Реплика Федора о невесте «она очень красивая» соотносится со стихами Пастернака и Маяковского, но слово «красивая» используется повсеместно.

Лесоруба Федора предлагается соотнести с Достоевским (с. 115), однако вскоре говорится о проекции Федора на Пастернака (с. 120). Реплика первого лесоруба о елке «ну и фрукт» соотносится и с трудностью перетаскивания елки, и со словами Нагорной проповеди о добром плоде (с. 127); с таким же успехом можно было бы сказать, что елка — плод леса. На основании существования сборника А. Кручёных и Зины В. «Поросята» (с. 1913) авторы предполагают, «что под Свиным поросенком выведен сам Кручёных» (с. 146). При этом практически сразу следует соотнесение с пьесой Е.В. Сперанского «Поросенок в ванне» (1935), где поросенок Ваня — символ затхлого старорежимного быта. Кажется, авторы или не замечают путаницы (функционирование авангардного поэта и символа мещанства в связях текста очень различно), или считают текст Введенского в принципе бессвязным. На с. 147 добавляются еще и «Три поросенка» С. Михалкова…

При попытке соотнесения с поэмой «Двенадцать» Блока исследователи отмечают: «Катьку убивает ее бывший дружок Петька — у Введенского он “превращен” в годовалого брата Сони — Петю Перова, в фамилии которого актуализируется уголовный и писательский аспекты» (перо писателя и «перо» — нож) (с. 111). Но у Введенского Петя Перов никого не убивает и ничего не пишет. К маку авторы находят ритуальный претекст в виде древнееврейских слов «Мак Бенах», «плоть отделяется от

кости» (с. 252) — не уводит ли это в сторону от более вероятного сонно-наркотического значения мака? Связанные с маком слова «радость» и «ночь» подкрепляют его более, чем масонско-алхимическое значение. Отметим, что при желании Введенский делал пародийные отсылки, например, к «учиться, учиться и учиться» Ленина, вполне явными, несмотря на опасность этого.

Видимо, авторы сводят понимание фрагмента текста к опознанию его источников (с. 320). Анализом очень значимых для Введенского сдвигов языка они не занимаются. «Языку поэт, тем более один из крупнейших поэтов столетия, каковым был Введенский, не может не доверять априори — иначе он не мог бы писать» (с. 137). Но письмо Введенского часто рождается именно из критики языка, пусть и его средствами.

Исследователи видят в пьесе Введенского «антилитературность, направленную на обезличивание чужих текстов, их смысловое обнуление» (с. 42). Дискредитация распространяется и на авторскую литературу, и на фольклор. Семеро детей и нянька, возможно, отсылают к сказке «Волк и семеро козлят» (с. 310). Авторы отмечают, что многие персонажи носят фамилии художников: Иванов, Перов, Серов… Видимо, о русской классической живописи Введенский думал не лучше, чем о литературе. «“Елка у Ивановых” как сплошной массив интертекстов — это поле авторских ожиданий того, что читатель / слушатель / зритель начнет опознавать первоисточники и, задавшись вопросом о генезисе текста, определит мир как ничто» (с. 26). Однако столь ли тотальны пародийные намерения Введенского? Он ставил под вопрос не мир, а старые неадекватные пути к нему.

Исследование обнаруживает много противоречий. «Под вопрос в произведении, написанном в период Большого террора и после разрешения властями новогодней елки, было поставлено все, кроме смерти» (с. 4); персонажи пьесы забыли о Рождестве, о Христе, ждут только елку под советской, а не вифлеемской звездой. «Их смерти в пьесе — самоуничтожение зла» (с. 8), «пьеса отражает глубину антихристианского падения» (с. 23). Одновременно «“Елка у Ивановых”, быть может, одна из последних попыток драматургов авангарда показать, что жизнь проникнута игрой, театром, что она смешивается с искусством» (с. 18). Но никаких попыток выяснить, как соотносятся игра, террор, забвение Христа и смерть, в книге не делается. Обыденность умирания героев пьесы Введенского может быть понята и как умирание картонно-механических, толком и не живших персонажей, и как балаганность самой смерти, «самоуговоры автора, направленные против страха смерти» (с. 315). При этом множественность интерпретаций лишь вскользь констатируется, без дальнейшего разговора о ней. «Жирафа — чудный зверь» соотносится со стихотворением Гумилева — но у Введенского жираф в положительном контексте, получается, что Гумилев выводится из тотальной критики литературы? Рычание Пузыревой-матери связывается с голосом духа у Я. Бёме (с. 336), но тогда Пузырева-мать не такая уж бездуховная?

Хотят ли персонажи пьесы Введенского порадовать «телесные очи после того, как порадовали духовные», как персонажи новеллы Сервантеса (с. 208–209)? Порой возникает впечатление, что исследователи делают шаг назад и пытаются сгладить абсурдность. В частности, они считают, что почти все, воспринимаемое как признаки абсурда, объясняется присутствием между читателем / слушателем / зрителем и текстом фигуры автора, вольно искажающего текст (с. 16), что Введенский был вынужден «опускать множество смысловых звеньев, из-за чего во многом и создавалось впечатление абсурдности изображаемого» (с. 37). Но Введенский

скорее стремился точно репрезентировать видимый им абсурд и вряд ли нуждался в зазывале, поддерживающем интерес публики, и из-за скептического отношения к публике, и из-за очевидной невозможности представить пьесу публике сталинского СССР. Сами исследователи говорят о закрытости структур пьесы для кого-то внешнего (с. 32), об отсутствии у Введенского желания и попыток опубликовать пьесу или добиться ее постановки (с. 37).

Если у части персонажей фамилии совпадают с фамилиями художников, исследователи любой ценой стараются найти такие соответствия для всех, в ход идут очень малоизвестные фигуры. Был ли Введенский столь занудно последователен? «Введенский произвел Страшный суд над Ивановыми» (с. 139) — едва ли Введенский присваивал место Бога. Если действие пьесы — «изгнание Богом членов семейства Ивановых» как аналог описанного в Каббале «изгнания Богом Себя в самого Себя» (с. 380), за этим должно последовать развертывание Бога в качестве Бога-Творца, на что в пьесе Введенского и намека нет. То есть Введенский дискредитирует и Каббалу? А может быть, просто с ней никак не соотносится?

Возможно, исследователи смогли бы найти больше, если бы не сосредотачивались на одном методе? Несколько примеров этого есть. В частности, обнаружение городового, читающего Маркса: в 1938 г. это дискредитация Маркса, в 1898 г., к которому отнесено время действия пьесы — дискредитация системы власти в царской России (с. 189). Помогает старый добрый мотивный анализ: бег в «Елке у Ивановых» сопоставляется с бегом в «Разговоре о бегстве в комнате», в обоих произведениях Введенского он оказывается бесцельным действием, приводящим к смерти (с. 167). Но слишком часто эрудиция авторов книги и огромный объем проделанной ими работы ведут не к доказательности, а к хаосу.

Александр Уланов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104, Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Хроника научной жизни

Международная конференция **«Антропология неопределенности: жизнь в переломные эпохи»**

(«*Новое литературное обозрение», Европейский университет в Санкт-Петербурге, Ереванский центр международного образования, Ереван, Армения, 24–26 октября 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_382

Вряд ли найдется понятие, играющее в данный момент бóльшую роль в нашей жизни, чем понятие неопределенности. Мы практически каждый день сталкиваемся как с объективной стороной неопределенности — отсутствием достоверной информации об имеющих для нас важное значение аспектах действительности, то есть неизвестностью, — так и с ее субъективной стороной — невозможностью планировать свою жизнь и выбирать собственный курс действий, то есть неуверенностью. В одиночку или совместно с другими мы пытаемся выработать стратегии приспособления или преодоления неопределенности; для некоторых из нас эта деятельность стала в последние годы чуть ли не основной. Но даже если абстрагироваться от обстоятельств конкретного времени и места, неопределенность и борьба с ней являются неотъемлемой частью «состояния человека» (*human condition*), как наши западные коллеги обозначают объект изучения социальных и гуманитарных наук.

Поэтому вполне логично, что именно неопределенность стала основной темой конференции, организованной в рамках возрожденного совместного проекта «Нового литературного обозрения» и Европейского Университета в Санкт-Петербурге «Слова и вещи: антропологический поворот в гуманитарных и социальных науках». Стартовавший в 2016 году, этот проект предполагает организацию ежегодных конференций, объединяющих исследователей в области социальных и гуманитарных (а также иногда и естественных) наук и имеющих целью, согласно манифесту проекта, «продвижение российской гуманитарной научной мысли в международное научное сообщество, формирование нового поколения ученых-гуманитариев в России, противодействие изоляционистским тенденциям в научной сфере». К сожалению, уже упомянутые выше обстоятельства времени и места серьезно препятствовали осуществлению проекта: в 2020 году цепочка конференций прервалась из-за пандемии, а последующие события, как казалось, и вовсе похоронили проект. То, что в 2024 году проект удалось возродить, является, несомненно, выдающимся достижением его организаторов, а также их партнера в Армении — Ереванского центра международного образования.

Конференцию открыл пленарный доклад французского социального антрополога *Арно Эскера* (Национальный центр научных исследований, Париж). Труды этого ученого не очень хорошо знакомы российским исследователям, не читающим по-французски, хотя широта их тематики поражает — от практик «промывки мозгов» (*brainwashing*) в религиозных культах через исследование клиентов гадателей, астрологов и других «практиков паранормального» до влияния массового введения кремации на отношение и практики взаимодействия с усопшими в современной Франции. Свой англоязычный пленарный доклад исследователь посвятил, по его собственному выражению, «французским идеям о неопределенности» и их связи с социальными институтами и исследованиями в социальных науках. Определив «неопределенность» как «невозможность знать что-то, что для нас важно» исследователь указал на необходимость различать «уменьшаемую неопределенность», когда невозможность точного знания может быть частично компенсирована расчетом вероятностей или хотя бы ограничением числа альтернатив, и «неуменьшаемую неопределенность», при которой такая компенсация невозможна. Важной функцией наук, искусств, религии и эзотерики является, по мнению исследователя, работа с уменьшаемой неопределенностью путем ее все большего уменьшения, либо создания видимости такового. Последнее, кстати, характерно далеко не только и даже далеко не столько для эзотерических предсказаний. Как указал Эскер, характерные для современных общественных наук статистические исследования, такие как расчеты уровня самоубийств, школьной успеваемости, заболеваемости и т.д. для определенных сообществ, создают видимость уменьшения неопределенности в этих сферах, но на самом деле не уменьшают ее, поскольку, как известно любому изучавшему математическую статистику, они не дают возможности делать заключения о вероятности самоубийства, болезней, тех или иных экзаменационных оценок в отношении конкретных членов этих сообществ, а именно такое знание, скорее чем знание среднего по группам, действительно важно для нас (и его отсутствие создает неопределенность). С другой стороны, эзотерические предсказания помогают уменьшить неопределенность для их заказчика, структурируя определенным образом его будущее: объявляя, что неудачи, какие бы они ни были, будут сменяться в его или ее жизни удачами (что, несомненно, правда). Предсказатель заставляет клиента увидеть свое будущее в более определенном свете. Наконец, одна из важных функций общественных институтов, включая государство, заключается в том, чтобы превращать неуменьшаемую неопределенность в сфере социальных взаимодействий в уменьшаемую, делая одни формы человеческого поведения более (а другие — менее) вероятными и, соответственно, увеличивая уровень доверия между людьми. Преодоление неопределенности, таким образом, является важным мотивом человеческой деятельности, включая общественную, научную и творческую.

Работа первого дня конференции проходила в рамках четырех секций — шедших, к сожалению, часто параллельно. Такой регламент, однако, позволил отвести на каждый секционный доклад по 30 минут — достаточно много времени для конференции такого масштаба, — причем докладчики были сами вправе решать, какую часть этого времени занять докладом, а какую оставить на вопросы.

Первую секцию конференции под названием «*Теоретические подходы к анализу неопределенности*» открыл доклад *Александра Панченко* (Европейский университет в Санкт-Петербурге / ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург) «*Conspirituality в современной российской культуре: "общество риска" и новые религиозные онтологии*», посвященный конспиритуальности — явлению в религиозной жизни, известному с 1970-х годов, но получившему особое распространение в России в последние десятилетия. Сущность этого явления составляет соеди-

нение активного поиска путей духовного преображения себя и мира (*spirituality*) с верой в одну или сразу несколько теорий заговора (*conspiracy*) — явлений, которые еще совсем недавно считались практически (если даже не логически) несоединимыми. Примерами конспиритуальности в религиозной жизни современной России является распространение среди православных, особенно активных членов приходских социальных сетей, веры в существование суперкомпьютера «Зверь», расположенного где-то за рубежом и собирающего информацию о жизни каждого человека на земле — разумеется, с целью установления тотального контроля. Другим примером недавних лет может быть распространение среди тех же активных членов православных приходов веры в «люцеферин» — вещество, лишающее человека воли и добавляемое некими злыми силами в вакцину против COVID. Как показал исследователь, оба сюжета имеют явные аналогии за пределами России и скорее всего распространились из США, где они впервые были замечены в среде так называемых консервативных евангеликов. Распространение этих сюжетов, преодоление ими политических и конфессиональных границ, да и вообще распространение самого́ явления конспиритуализма требуют объяснения. По мысли докладчика, они связаны с ростом неопределенности и растущим в обществе ощущением опасности (сложением общества риска по Ульриху Беку), особенно опасности потери агентности. Такая потеря может быть вызвана, например, техническим прогрессом.

Работу секции продолжил дистанционный доклад *Виктории Васильевой* (Университет Париж III Новая Сорбонна, Франция / Казахский национальный университет имени аль-Фараби, Алма-Ата, Казахстан), подготовленный совместно с *Алексеем Васильевым* (Варшавский университет, Польша), «*Лиминальность как аналитический инструмент анализа социально-культурной неопределенности: история и современное состояние проблемного поля*». Докладчица подробно рассмотрела историю этого понятия от его введения в научный оборот антропологом Арнольдом ван Геннепом в конце 1940-х в связи с анализом обрядов перехода, через труды Виктора Тернера и до современной политической антропологии. Васильева показала, что в начале своего существования понятие «лиминальность» относилось к временному, переходному состоянию, которое должно смениться состоянием стабильности. При этом некоторый элемент неопределенности относительно исхода лиминальности отмечался уже в ранних исследованиях. С течением времени, однако, акцент в понимании лиминальности все более переносился с временности этого состояния на неопределенность его исхода, т.е. дальнейшего развития. В современной литературе лиминальность может пониматься как длительное состояние, однако оно по-прежнему понимается как переходное, неустойчивое и, главное, непредсказуемое и неопределенное. К сожалению, докладчице не хватило отведенного времени для того, чтобы рассмотреть, как литература по лиминальности может быть использована при анализе неопределенности. Тем не менее, о перспективности такого использования несложно догадаться. Например, значительная часть этой литературы, посвященная переживанию лиминальности, вполне может быть привлечена к анализу влияния неопределенности на человеческое поведение и эмоции.

Тему исследования лиминальности (переходности) и ее связи с исследованием неопределенности продолжил доклад «*Как исследовать эпохи неопределенности: три возможных подхода*» *Ирины Прохоровой* («Новое литературное обозрение», Москва). Ее выступление было посвящено трем специальным тематическим номерам журнала «Новое литературное обозрение», затрагивающим переходные эпохи и моменты в новой и новейшей истории. В одном из них детально, буквально по дням, проанализирован 1990 год в истории России — последний год существования

СССР. В другом — месяц август, несколько раз на протяжении XX века определявший судьбу России и Европы: в 1914 (начало Первой мировой войны), 1939 (начало Второй мировой войны), 1945 (окончание Второй мировой), 1968 (студенческие протесты и ввод советских войск в Чехословакию — подавление Пражской весны) и 1991 (августовский путч в СССР, положивший конец существованию этого государства). Наконец, последний выпуск посвящен окончанию эпохи длинного XIX века. Докладчица показала, что подобные всесторонние исследования отдельных переходных исторических моментов могут очень многое сказать о неопределенности, ее переживании людьми и человеческом поведении под ее влиянием.

Осмысление исторических событий находилось в центре внимания и в докладе философа истории *Андрея Олейникова* (Билефельдский университет, Германия) «*Неопределенная историчность: сохраняет ли различие между прошлым и настоящим свою нормативную роль для исторического мышления?*» Олейников отметил, что характерное для эпохи модерна противопоставление прошлого и настоящего, трактующего прошлое как нечто свершившееся, объективно ставшее, неизменное и существующее вне и помимо нашей воли в противовес изменчивому, становящемуся и подчиненному хотя бы в какой-то степени нашей воле настоящему, является по сути сконструированным и нормативным: такое противопоставление важно, например, для обоснования претензий исторической науки на объективное знание и силы ссылок, например, в политической сфере, на исторические примеры. В то же время у этого противопоставления есть серьезные проблемы: его ставят под сомнение как случаи продолжающегося переживания событий прошлого его участниками, так и постоянное переосмысление, переинтерпретация и, следовательно, изменение прошлого самими историками с позиции современности, что подчеркивает течение презентизма в философии истории. Поэтому справедливо поставить вопрос: сохраняет ли различие между прошлым и настоящим смысл в современной исторической мысли? Сам докладчик, если мы правильно его поняли, склоняется к позиции умеренного презентизма, выраженной, например, в трудах малоизвестного в нашей стране немецкого философа Ахима Ландвера. Согласно этой позиции, прошлое и настоящее имеют все-таки несколько различные онтологический и эпистемологический статусы, однако граница между ними не абсолютна, проницаема и в любом случае не может иметь нормативной роли. Доклад вызвал интересный обмен репликами об истоках и сущности презентизма и, в частности, о времени его возникновения (Олейников отнес его к началу XX столетия).

Завершающим на секции стал онлайн-доклад *Кирилла Постутенко* (Билефельдский университет, Германия / Хельсинкский университет, Финляндия) «*“Неопределенность”/“Свобода”: приключения понятийной пары*» о соотношении неопределенности и свободы. Оттолкнувшись от известного замечания (приписанного им Джону Кейнсу) «неопределенность делает нас свободными», докладчик показал, что дихотомия неопределенности и свободы имеет отношение к ситуации выбора между альтернативами, точнее наличия или отсутствия сил, принуждающих нас в такой ситуации сделать определенный выбор. Если мы правильно поняли мысль Постутенко, отсутствие или по крайне мере невыраженность таких сил маркирует свободу выбора. С другой стороны, поскольку альтернативы в такой ситуации представляются более или менее равными, выбор между ними оказывается связанным с неопределенностью. Таким образом, ситуация выбора с минимальным принуждением / подталкиванием может трактоваться и как ситуация свободы, и как ситуация неопределенности. Докладчик привел примеры такого альтернативного толкования из недавней политической истории США и из средневековых текстов, показывающих, что рассматриваемая дихотомия является достаточно старой.

Параллельно с первой секцией в другом зале проходила панель «*Личные нарративы в эпоху неопределенности*», на которой обсуждалась роль неопределенности в индивидуальных биографиях и биографических нарративах. Спектр источников, использованных докладчиками, включал устные воспоминания и трудовые автобиографии, материалы архивной коллекции Исаака Минца, личные дневники и газетные публикации. Отталкиваясь от этих материалов, докладчики пытались определить биографическое место неопределенности, неизбежно составляющей важный параметр человеческой жизни в любую эпоху.

Доклад «*Разговоры о страшном: механизмы фольклоризации нарративов о войне от ВОВ до наших дней*» *Сергея Белянина* (ШАГИ ИОН РАНХиГС, Москва) и *Екатерины Закревской* (ИНИОН РАН, Москва), участников исследовательской группы «Мониторинг актуального фольклора», собиравшей (начиная с 2012 года) материалы о проведении акции «Бессмертный полк», был посвящен фольклоризации военного прошлого в современных устных историях. Используя три примера биографических рассказов, Белянин и Закревская проанализировали эффект остенсии (это понятие было введено Линдой Дег и Эндрю Важони), связанный с влиянием фольклорного текста на реальное поведение людей, и пришли к выводу о том, что рассказ о прошлом становится способом продемонстрировать и аргументировать политические взгляды в ситуации, когда разговор о политике затруднен, а сама память приобретает повышенный остенсивный потенциал.

Наталья Граматчикова (Институт истории и археологии УрО РАН, Екатеринбург) в докладе «*“Ура не получилось”: неопределенность в трудовых биографиях и рукописных историях предприятий (1970-х — 2000 гг.)*» рассказала о любительских автобиографиях и мемуарах, написанных сотрудниками уральских предприятий в 1970–1980-е и 2000-е годы. Используя в качестве сквозной метафоры образ белого медведя, с невозмутимым видом шагающего по плывущим льдинам, докладчица локализовала в биографических текстах ситуации неопределенности и показала, с помощью каких риторических и повествовательных приемов они нейтрализуются авторами для того, чтобы личная история приобрела эпические и устойчивые формы.

Иван Грибков (ИОН РАНХиГС, Москва) в докладе «*Затянувшийся выбор: творческая интеллигенция оккупированной Одессы в пространстве неопределенности*» представил биографии актеров, служивших в Одесском драматическом театре в период оккупации города во время Второй мировой войны, используя интервью, опубликованные в 1942–1943 годах в газете «Буг», и архивные документы из коллекции Исаака Минца. Обращаясь к этим материалам, Грибков интерпретировал опыт работы при оккупационном режиме как период неопределенности в жизни актеров, который в биографических нарративах одновременно служил и поводом для оправданий, и описывался как личная жертва принесенная во имя высших ценностей.

Доклад *Светланы Амосовой* (Институт славяноведения РАН, Москва) был озаглавлен «*Понятия судьбы и провидения в нарративах о Холокосте*». Обращаясь к материалам интервью, записанным в бывших еврейских местечках России, докладчица показала, что в своих воспоминаниях люди интерпретируют акты геноцида как неизбежные, используя в качестве объяснительной модели концепцию фатальности и судьбы, изменить которую невозможно.

Последний доклад в этой секции «*“И прошлое видится сном…”: пермские студенты-историки 1987–1991 годов о судьбах социализма в СССР (по эго-документам)*» был посвящен еще одному периоду неопределенности — эпохе перестройки и рецепции реформ конца 1980-х годов в студенческой среде Пермского университета. *Андрей Кабацков* (Пермский государственный национальный ис-

следовательский университет) работает с материалами политического кружка «Актуальные проблемы современности», созданного в 1985 году студентами-историками, подхватившими реформаторские призывы Горбачева. Обращаясь к личному дневнику одного из студентов, позволяющему реконструировать события 1987–1989 годов, Кабацков продемонстрировал множество противоречий, возникших как внутри самого кружка, так и между официально поддерживаемой идеологией перестройки и теми локальными формами политического активизма, которые возникли на ее основе.

Третья секция — «*Антропология неопределенности: понятия, аффекты, нарративы*» — состояла из двух частей и включала семь докладов, посвященных современным формам неопределенности, с которой столкнулись жители России в последние годы. В рамках докладов, представленных на панели, обсуждались различные подходы к анализу субъективно и социально проживаемых форм неопределенности, проблемы разрыва и поддержания связей, вызванные эмиграцией представителей близкого социального круга, формирование новых сообществ и новых идиом кризисной темпоральности. Докладчики представили материалы больших проектов 2022–2024 годов, включающих глубинные интервью с представителями самых разных групп россиян — как оставшихся в стране (доклады *Анны Зайцевой* (Тулузский университет им. Жана Жореса, Франция) и *Елены Коркиной* (независимый исследователь)), так и покинувших ее (совместный доклад *Федора Веселова* и *Алисы Алиевой* (оба — Университет Джорджа Вашингтона, США), а также доклад *Даны Степановой* (независимый исследователь)). Работая с этими материалами, исследователи помещали их в сравнительный контекст наряду с другими примерами жизни в нестабильные и экстремальные времена, а также другими формами транснациональной миграции, с которой сталкиваются все современные страны. Используя такие понятия, как «поломка времени» (Коркина), «множественность дома» (Степанова), «треугольник страха» (Веселов, Алиева) и «частичное доверие» (Зайцева) докладчики анализировали социальные и эмоциональные эффекты проживаемой неопределенности. Два доклада были посвящены особенностям языка современных медиа, который используется для описания и обсуждения критических событий 2022–2024 годов, а также формированию и диверсификации эмоциональных сценариев репрезентации травмирующих событий. *Лидия Енина* (Уральский гуманитарный институт УрФУ, Екатеринбург) сравнила два региональных телеграм-канала, обращаясь к проблеме использования эзопова языка и двоемыслия, а *Дарья Радченко* (ШАГИ ИОН РАНХиГС, Москва) использовала понятие «киберкасание» кризиса, предложенное Ади Кунстман, чтобы определить существующие эмоциональные режимы обсуждения болезненных вопросов и появление так называемых «эмоциональных карманов», диктующих жесткие нормы допустимой эмоционализации высказываний. В заключение секции *Екатерина Мельникова* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) и *Зинаида Васильева* (Мюнхенский технический университет, Германия) провели круглый стол, посвященный сложностям и перспективам исследований неопределенности в эпоху современной турбулентности в России.

Четвертая секция первого дня конференции «*Художественная рефлексия о неопределенности*» была посвящена связи неопределенности с художественным творчеством. К сожалению, формат обзора не позволяет рассказать обо всех докладах, прозвучавших в рамках этой интереснейшей секции. Остановимся только на наиболее теоретически важных.

Сергей Зенкин (Европейская академия, Лондон) в своем докладе «*Художественная литература и опыт неопределенности*» рассмотрел феномен неопределенности в художественном литературном тексте и показал, что этот феномен

можно обнаружить на различных уровнях. На уровне феноменологии любой текст схематизирует действительность, заставляя читателя додумывать ее по-своему (тематическая неопределенность); на уровне риторики неопределенность создается такими средствами, как метафора и эллипс (фигуральная неопределенность); на уровне восприятия художественный текст заставляет читателя порывать с объективной реальностью и уходить в неопределенный мир субъективных переживаний (субъектная неопределенность); а на уровне самой ткани повествования мир текста гораздо менее детерминирован и в этом смысле более неопределенный, чем реальный мир (историческая неопределенность). Особое внимание в докладе было уделено коммуникативной неопределенности, возникающей из взаимодействия двух локусов коммуникации, содержащихся в тексте, — семиотического (собственно знакового) и миметического (возникающего из-за того, что читатель неизбежно ставит себя на место героя или автора текста и пытается сопереживать ему). Расхождение или иногда противоречие между этими локусами коммуникации создает ощущение неоднозначности мира и опыта в нем и, как показал докладчик на примере текстов Стендаля, может являться эффективным способом художественного познания мира.

Венгерская исследовательница *Тюнде Сабо* (Печский университет, Венгрия) в своем докладе «*Категория "неопределенности" и ее контексты в работах Ю.М. Лотмана*» проследила изменение роли, отводимой феномену неопределенности в теоретических построениях Юрия Лотмана. Она показала, что пока в центре внимания Лотмана находились в основном тексты художественной литературы, неопределенность не играла особой роли в его построениях, хотя иногда и учитывалась им. Это, судя по всему, было связано со статичностью создаваемых теоретических моделей. Неопределенности стало предаваться большее значение после того, как в центре внимания Лотмана оказывается кино, где статичные модели становятся недостаточными. Наконец, когда исследователь поставил перед собой задачу теоретически осмыслить сам феномен культуры, неопределенность стала одним из центральных элементов такой теории: одновременно свойством и движущей силой динамики культурных систем. Доклад Сабо произвел большое впечатление на участников секции, хотя заявленная ей трактовка неопределенности как «отсутствия информации» вызвала среди них некоторое недоумение.

Татьяна Автухович (Гродненский государственный университет имени Янки Купалы, Беларусь) в своем докладе «*Моделирование возможных вариантов будущего в ситуации неопределенности (на материале современной русской литературы)*» о характерных чертах современных российских антиутопий связывает эти черты — крайний пессимизм, изображение мира будущего как времени бесконечных войн, социальных конфликтов и расчеловечивания — с чувством неопределенности и страха перед будущим, вызванного, по крайне мере в нашей стране и постсоветском пространстве, так и не избытой травмой прошлого, травмой настоящего, связанной с быстрыми изменениями, к которым не удается приспособиться, и кризисом идентичности.

Наконец, *Анна Новикова* (НИУ ВШЭ, Москва) и *Юлия Лернер* (Университет имени Бен-Гуриона, Израиль) посвятили свой доклад «*Молодые герои постпамяти между социальной критикой, национальной политикой и развлекательным жанром: "Совецка" (Израиль, 2023) и "Слово Пацана" (Россия, 2023)*» анализу образов и поведения героев двух стриминговых «хитов», завоевавших популярность и ставших предметом широкого общественного обсуждения каждый в своей стране: израильского сериала «Совецка» и российского сериала «Слово пацана». По мнению докладчиц, герои обоих сериалов пытаются обрести идентичность и выстроить отношения между собой и обществом в эпоху перемен и неопределен-

ности (конец 1980-х в СССР и предвоенное десятилетие в Израиле). При этом важной составляющей таких попыток является конструирование постпамяти — образа исторических событий и процессов, которые сам герой в силу своего возраста переживать не мог. Доклад был очень интересно построен, иллюстрирован отрывками из сериалов, которые вызвали особенный интерес аудитории потому, что сериал «Совецка» недоступен к просмотру за пределами Израиля. После выступления состоялась долгая и интересная дискуссия, которая, правда, касалась в основном сериала «Слово пацана»: насколько его создание было ответом на политический заказ, а насколько — на запрос, реально существующий в обществе, насколько он отражает реальный опыт старших поколений и насколько он инструментален в формировании постпамяти современной российской молодежи.

Второй день конференции начался с пленарного доклада политолога *Александра Искандаряна* (Институт Кавказа, Ереван) под названием «*Вихри враждебные веют над нами*». В своем выступлении исследователь подробно рассмотрел распространенную в современном анализе международных отношений позицию, в соответствии с которой в мире наступает период неопределенности, когда перестают действовать прежние аналитические инструменты и даже сам язык описаний, на котором они базируются (например, противопоставление идеализма и рационализма в международной политике). Признав, что этот взгляд действительно отражает определенные и важные изменения в международных отношениях, докладчик отметил, что он основывается на ряде распространенных в современной политологии интерпретаций, которые вполне могут быть подвергнуты критике. Так, например, считается, что система международных отношений, вступающая сейчас в эпоху неопределенности, сложилась после Вестфальского мирного договора, завершившего Тридцатилетнюю войну в Европе. Однако исторический анализ показывает, что хотя Вестфальский договор и выдвинул ряд идей, призванных оформить и упорядочить отношения между политическими игроками на международной арене (и дать определение самим этим игрокам), практическое влияние этих идей было в лучшем случае весьма ограниченным: международные отношения оставались хаотичными и их анализ неопределенным. То же самое можно сказать о последующих попытках упорядочить международные отношения, такие как Венский конгресс 1814–1815 годов и создание Лиги наций после Первой мировой войны. Привнести определенность в международные отношения удалось лишь после Второй мировой войны, что было связано с появлением двух конкурирующих центров силы, обладающих средствами уничтожить мир. Однако распад биполярного мира снова сделал международные отношения неопределенными. Таким образом, период, когда международные отношения являлись более или менее определенными, был кратким и исключительным в мировой истории, а нынешний рост неопределенности следует считать скорее возвращением к нормальности, которая будет продолжаться неопределенно долго, как бы это ни было нам горько осознавать.

Секция «*Антропология эмоций в эпохи неопределенности*» объединила исторические доклады, посвященные эмоциональным режимам неопределенности в Российской империи и революционной России. Используя понятие «футуршок» Элвина Тоффлера, *Владислав Аксенов* (ИРИ РАН, Москва) в своем докладе «*Темпоральные модели мышления в эпоху неопределенности 1914–1922 годов: “отложенное будущее”, “наступающее прошлое” и “вечное настоящее”*» рассматривал столкновение различных темпоральные режимов в России периода Первой мировой войны. Определив три типа неопределенностей — неопределенность как состояние футуршока, вызванного стремительным развитием технологий, как конфликт разных темпоральных моделей — и позитивную неопределенность или состояние бифуркации, связанной с сосуществованием как позитивных, так и негативных образов

будущего, — Аксенов пришел к выводу, что именно такая форма неопределенности была характерна для темпорального режима в России в постреволюционную эпоху.

Игорь Нарский (Пермский государственный национальный исследовательский университет) в докладе «*Разрушение во имя преодоления неопределенности (на примере разгромов винных складов в провинциальной России осенью 1917 года)*» представил материалы, с которыми уже неоднократно работал с начала 2000-х годов. Рассматривая распространение погромов винных складов, начавшихся после введения в 1914 году запрета на торговлю алкоголем, Нарский использовал тезис Норберта Элиаса о сокращении цепочек действий, в которые включен индивид, в обществах без стабильной монополии на насилие, и показал, как в периоды падения авторитета государства на смену длинным цепочкам запланированных действий приходят другие модели поведения, ориентированные на готовность к риску и сиюминутную удачу.

Светлана Волошина (ИОН РАНХиГС, Москва) в выступлении «*"Завидовать тем, которые ушли от этого волкана в покойное пристанище нашей святой Руси": ощущение неопределенности у Николая I в 1848 году и ее последствия*» обратилась к еще более раннему примеру столкновения с неопределенностью в российской истории, рассмотрев реакцию Николая I на революционные события во Франции 1848 года. Опасаясь распространения европейских революционных настроений, Николай I, как показала Волошина, пытался обуздать страх и неопределенность, представляя Россию оплотом спокойствия и стабильности, островом закона и порядка посреди охваченной революционным пожаром Европы.

Продолжая тему работы с неопределенностью, *Татьяна Петрова* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Нормативные эмоции и символическое сопротивление в реакциях советских граждан на смерть В.И. Ленина и И.В. Сталина*» проанализировала спектр эмоциональных реакций на смерть Ленина и Сталина. Используя в качестве материалов сценарии похорон, газетные публикации, письма во власть и дневники современников, Петрова подчеркнула, что несмотря на официальную риторику нейтрализации эффекта неопределенности, обе смерти спровоцировали всплеск критических ожиданий и страхов, вызванных разрушением горизонта будущего. Однако, если в случае смерти Ленина, неопределенность и ужас перед грядущим соединялись для большинства людей с чувствами горечи и утраты, то в 1953 году эмоциональная реакция была более диверсифицированной, разделив тех, кто вторил официальным СМИ, воспроизводя идиомы горя и печали, и тех, кто испытывал радость, надеясь на возможные перемены в стране.

Вторая секция второго дня конференции «*Общество и закон в турбулентные эпохи*» была посвящена роли неопределенности в праве и правоприменении и проблемам, связанным с ней, — теме, которая занимает, пожалуй, одно из центральных мест в юридической науке с момента ее создания, и которая приобрела в последнее время особую общественную значимость в нашей стране. Заседание открыл доклад *Николая Плотникова* (Рурский университет Бохума, Германия) «*Идея справедливости — поиск нормы в ситуации неопределенности*», посвященный понятию справедливости и (особенно) трактовке этого понятия в тех ситуациях, когда применение существующих писаных правил и норм затруднено или они не могут быть применены однозначно, то есть в ситуации правовой неопределенности. Обратившись к развернутой теории справедливости, содержащейся в «Никомаховой этике» Аристотеля, докладчик обратил внимание, что в ней разделяются два понятия, связанные со справедливостью: δικαιοσύνη (dikaiosyne, в русском переводе — справедливость), заключающееся в неукоснительном соблюдении законов и норм, а также равенстве в распределении наград и наказаний, и επιείκεια (epieikeia, на русском в разных переводах — соразмерность, доброта, правда), относящаяся к си-

туационным суждениям в условиях неопределенности, когда применение закона невозможно из-за неясности самой ситуации, потому что закон в таких ситуациях неприменим, либо потому, что его применение нежелательно, поскольку нарушает принцип равенства — или по другим причинам. Аристотель считал, что επιείκεια стоит выше δικαιοσύνη. Разделение этих двух типов справедливости сохранялось в европейском праве и в средние века, когда считалось, что, принимая решение о наказании, судья должен руководствоваться милосердием скорее, чем законом. В новое время применение επιείκεια в праве отрицалось из-за органически присущей ей субъективности и произвольности, но полностью избавиться от него оказалось невозможным. Поэтому и в современном праве признается, что механическое применение закона не всегда справедливо, и этим открывается дорога к субъективности и произвольности в праве. Можно сказать, что поскольку праву постоянно приходится сталкиваться с неопределенностью, оно обречено вечно искать путь между Сциллой механистичности применения закона и Харибдой произвола, о каждую из которых справедливость рискует разбиться.

Тему продолжил доклад *Антона Лютынского* (Череповецкий государственный университет) «*Революционная законность без закона: советская уголовная юстиция и неопределенность (1917–1922): по материалам северных советских губерний (Вологодская, Череповецкая губернии)*», посвященный попытке полностью отбросить аристотелевскую δικαιοσύνη и оставить лишь επιείκεια, предпринятую в первые постреволюционные годы в России. Как хорошо известно, в период с 1917 до примерно 1922 года старые законы (кроме некоторых процессуальных норм) на территории, подконтрольной «красным», были отменены и судебные решения предполагалось выносить исходя из революционного правосознания, справедливость которого гарантировалась правильным классовым происхождением. В докладе подробно описывалось, как проблемы, к которым это приводило, заставляли самих правоприменителей вернуться к кодификации права. Выступление вызвало оживленную дискуссию в том числе о том, как замещение закона классовым правосознанием сказалось на суровости приговоров. Докладчик отметил, что судить о суровости приговоров в данном случае трудно: с одной стороны, количество смертных приговоров в этот период и правда было большим, но с другой — остальные приговоры оказывались удивительно мягкими, возможно, из-за малого количества и плохого состояния тюрем. Широко применялись амнистия и условные наказания, в том числе «расстрел условно».

Доклад *Анны Разогреевой* (Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону) «*Находка — это кража, переписка в ВК — насильственные действия сексуального характера, все, что угодно — мошенничество: как работают и что чувствуют адвокаты в условиях "темного" уголовного закона и непредсказуемой правоприменительной практики*» был посвящен состоянию адвокатского дела в современной России. Он начался с замечания, что одной из функций закона является предупреждение преступлений посредством внесения ясности в то, какие действия и каким образом наказуемы. Однако в современной России закон не выполняет этой функции, поскольку правоприменительная практика полностью непредсказуема: очень сложно предсказать, какие действия могут быть квалифицированы как преступные сейчас или в будущем. С другой стороны, начало уголовного преследования у нас в стране фактически делает неизбежным наказание, поскольку оправдательных приговоров суды практически не выносят (а если они случайно выносятся, то их отменяют). Поэтому российская адвокатура не может выполнять ни консультативную (поскольку правоприменение полностью неопределенно), ни защитную (поскольку итоги судебного рассмотрения полностью определенны) функции и находится в кризисе.

Наконец, последний доклад секции «*Легалистический милленаризм в движении "Граждане СССР": новые версии постсоветского недовольства*», с которым выступил *Сергей Штырков* (Ереванский центр международного образования, Армения), был посвящен достаточно странному явлению в жизни современной России — движению «Граждан СССР»*. Это движение, как ни удивительно, целиком и полностью основано на понятии и интерпретации права: в его основе лежит убежденность, что с правовой точки зрения Советский Союз до сих пор существует и с помощью определенных юридических действий любой россиянин может восстановить свой статус гражданина СССР и получить связанные с этим права и льготы, включая получение крупных денежных выплат, возможность не платить за коммунальные услуги, не возвращать кредиты, а также освобождение от службы в армии и мобилизации. Несмотря на всю абсурдность этого убеждения, оно отражает определенное правосознание. Впрочем, как показал докладчик, движение является копией западных образцов и во многом повторяет их риторику.

Вечерняя часть второго дня конференции включала секцию «*К антропологическому пониманию неопределенности: взгляд из Арктики*», которая началась с длинного (представлявшего собой три совмещенных тридцатиминутных сообщения) доклада *Кирилла Истомина* (Европейский университет в Санкт-Петербурге / Институт языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, Сыктывкар), *Елены Лярской* и *Валерии Васильевой* (обе — Европейский университет в Санкт-Петербурге) о проблемах, связанных с исследованием феномена неопределенности в антропологии. Антропология позиционирует себя как наука, цель которой — взглянуть на мир глазами представителей изучаемых сообществ и описать, как мир выглядит с их точки зрения. Таким образом, антропология неопределенности должна описывать неопределенность — или ситуации неопределенности — с точки зрения представителей различных локальных сообществ. Однако оказывается, что понятие «неопределенность» совсем не так распространено, как порой кажется академическому сообществу: опыт антропологического изучения неопределенности в Арктике, полученный докладчиками в ходе выполнения большого проекта РНФ, показывает, что это понятие не только отсутствует в языках многих народов Севера, но и не является частью активного словаря большинства русскоязычных жителей этого региона. Большое количество информантов испытывали сложности с пониманием и интерпретацией этого слова. Другие интерпретировали это понятие не так, как исследователи. Как можно описать неопределенность с точки зрения информантов, у которых нет понятия неопределенности, или это понятие радикально отличается от нашего? Докладчики предложили несколько подходов к преодолению этой трудности. Один из них заключается в исследовании взгляда информантов на классы ситуаций и феноменов, которые мы, как исследователи, считаем связанными с неопределенностью, и которые, в этом случае, следует описать в терминах близких информантам. Так, в своем исследовании докладчики применили этот подход, спрашивая информантов не о неопределенности, а о возможности и горизонте планирования в разных ситуациях. Другой подход состоит в изучении тех феноменов, которые сами информанты связывают с неопределенностью, если такие феномены есть. Второй подход более антропологичен и ведет к интересным результатам: например, он демонстрирует, что неопределенность для некоторых информаторов носит нормативный характер. Первый подход, с другой стороны, позволяет антропологам участвовать в междисциплинарных проектах изучения неопределенности, дополняя данные других наук. Возможно и совмещение обоих подходов.

---

* Движение признано Минюстом РФ экстремистской организацией 19.08.2022.

Тему этого выступления частично продолжил короткий доклад «*Неопределенность вне "голов информантов": значение языкового регистра*» *Анастасии Карасевой* (Тартуский университет, Эстония / Гамбургский университет, Германия): на основе исследования базы данных устных диалогов и переписок в мессенджерах она показала, что употребление термина неопределенность характерна для определенного регистра речи — разговоров, чаще всего затрагивающих профессиональные либо общественно-политические темы, причем оно спонтанно встречается в основном у образованных профессионалов. Поскольку полевые антропологические интервью ведутся обычно в ином регистре, проблемы, возникающие с понятием «неопределенность» при их появлении, вполне логичны. Это не значит, однако, что информанты не сталкиваются с неопределенностью, но сам термин в интервью следует заменять. В дискуссии после доклада было, впрочем, высказано мнение, что понятие регистра в данном случае, возможно, излишне: скорее всего активное использование термина характерно именно для определенной социальной группы (образованные профессионалы), и проблемы с ним возникают при обращении ко всем другим группам.

Два завершающих доклада секции были посвящены неопределенности в жизни мигрантов и транспортной неопределенности в Арктике (то есть неопределенности, связанной с неразвитостью и непредсказуемостью — в силу погодных условий — транспортной инфраструктуры). В первом из них, «*Неопределенность как стратегия, опасность и ресурс в миграции из Дагестана в Арктику*», *Екатерина Капустина* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) исследовала неопределенность, с которой встречаются мигранты из Дагестана на севере Западной Сибири. Докладчица показала, что эта неопределенность вовсе не связана исключительно с местом прибытия. Несмотря на то что мигранты из Дагестана транслокальны (то есть не теряют связей со своей родиной и постоянно посещают ее), при долгой жизни на Севере они утрачивают некоторые навыки жизни на родине и социальные связи, необходимые для нее, поэтому неопределенность они начинают испытывать и при возвращении в родное село. Во втором докладе, «*Управление неопределенностями: работа активного ожидания во время переезда в Чукотку*», *Елена Давыдова* (Венский университет, Австрия) исследовала практики активного ожидания, используемые жителями Чукотки во время путешествий на различных видах транспорта по своему региону. Поскольку транспортная инфраструктура бедна и непредсказуема, использование ее всегда включает элемент неопределенности и сопряжено с удачей, которую приходится ждать. Однако удачу эту можно приблизить некоторыми приемами, связанными с активным поиском транспорта или хотя бы регулярным напоминанием о себе.

Параллельно с секцией, посвященной опыту антропологического изучения неопределенности в Арктике, в другом зале проходила секция «*Проблемы управления в переломные эпохи*». Первая часть панели объединила три доклада, авторы которых использовали очень разные подходы и методологии. Тем не менее, во всех трех случаях в центре оказывался процесс дестабилизации структур, выполнявших роль несущих конструкций государственного режима. В первом докладе «*Антропология серой зоны. Терезинское гетто*» *Марины Корецкой* (Самарский государственный медицинский университет) такой структурой было Терезинское гетто, созданное в 1941 году в качестве потемкинской деревни, образцово-показательного лагеря для еврейской элиты Рейха, использовавшееся как пропаганда для демонстрации комфортных условий содержания евреев в нацистской Германии. Несмотря на то что Терезиенштадт служил для многих евреев лишь транзитным пунктом для последующей отправки в Аушвиц и другие лагеря смерти, а в самом Терезинском гетто умерло больше половины узников, лагерная инфраструктура имитировала

гражданские формы жизни и самоуправления. Докладчица обратилась к вопросу об организации среды, порождающей эффект неопределенности статусов жертвы и палача, и поведению людей, оказавшихся в ситуации такой аномии, как этот статус называет Джорджо Агамбен. Корецкая выделила несколько стратегий поведения, включающих как коллаборационизм, так и разные формы умолчаний, уловок и сопротивления, которые интерпретировались как способы проживания неопределенности собственного статуса, положения и роли.

В центре доклада *Степана Козлова* (МВШСЭН, Москва) «*Видение "Катастрофы": строительство Чернобыльской атомной электростанции*» оказалась другая структура — Чернобыльская АЭС, служившая символом успехов советского атомного проекта. Авария 1986 года не только дестабилизировала саму эту структуру, разрушив ее символическое значение, но и сама по себе стала примером эпистемической неопределенности, как ее назвал докладчик, — ситуации, лишенной интерпретативных моделей, разворачивавшейся и принимавшей определенные формы непосредственно в процессе развития самой техногенной катастрофы. В своем выступлении Козлов тщательно реконструировал процесс превращения неопределенности аварии в собственно «чернобыльскую катастрофу», результатом которой стала трансформация советской ядерной энергетики.

В заключительной части заседания *Екатерина Мельникова* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) в докладе «*Цена неопределенности: переговоры о передаче исторического и культурного наследия в эпоху перемен*» представила еще одну структуру, существовавшую в позднесоветскую эпоху, но дестабилизированную в процессе реформ 1980-х — 1990-х годов. Обращаясь к истории Валаамского архипелага, «градостроительным предприятием» которого с конца 1970-х был историко-культурный и природный музей-заповедник, Мельникова показала, как либерализация отношений с Русской православной церковью, изменение режима собственности и законодательной базы в отношении церковной реституции привели к ситуации неопределенности цены наследия, статус которого еще совсем недавно не вызывал вопросов. Отказываясь от противопоставления секулярных и религиозных групп, интересов и сообществ, Мельникова проблематизировала историю переоценки Валаамского наследия в терминах дестабилизации некогда устойчивого режима наследия, ставшей проблемой для всех участников этого процесса.

Вторая часть этой панели была посвящена проблеме неопределенности как важному элементу управления рисками и одновременно экономическому и политическому ресурсу. Два доклада — *Эвелины Зандер* (Кобленцский университет прикладных наук, Германия) и *Дарьи Терешиной* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) — были непосредственно обращены к анализу предпринимательской практики работы с неопределенностью. *Эвелина Зандер* представила проект «*Управление в условиях неопределенности: этнографические наблюдения в коммерческом и социальном секторе*», имевший как прикладные, так и научные задачи, связанные с анализом организационной социализации сотрудников на средних и крупных предприятиях Германии. Большой массив данных, собранных в 14 организациях, представляющих разные сферы деятельности, позволил докладчице прийти к выводу о том, что неопределенность входит в число базовых характеристик культуры любого предприятия (по оценкам самих сотрудников), а с другой стороны, является естественным элементом практики управленческих решений и представляет собой норму, а не исключение из правила в современном организационном менеджменте.

Захватывающий доклад *Дарьи Терешиной* «*Семейные предприятия и их риски: на пересечении рынка, дома и эмоций*» приоткрыл завесу над хитросплетениями родственных и деловых отношений в российской практике ведения бизнеса.

Опираясь на материалы длительного антропологического исследования, проведенного в Смоленске, Терешина рассмотрела эти материалы в контексте управления рисками, но рисками, обусловленными не привычной волатильностью больших экономических и политических процессов, а непосредственно связанными с семейными и родственными отношениями, составляющими важный аспект многих форм бизнеса. Докладчица подчеркнула продуктивный потенциал исследования не только социальных отношений, но и социального отделения (*detachment*). Разводы — как реальные, так и потенциальные — определяют бизнес-стратегии современных предпринимателей, выбор форм собственности и типов легализации семейных отношений, а политика «исключающего включения», как Терешина обозначила это явление, пользуясь концепцией Джорджо Агамбена, определяет стратегии предпринимателей по исключению своих потенциальных партнеров по браку из отношений собственности. Подобная политика приводит к фундаментальной двусмысленности самих понятий «брак» и «бизнес», чья нормальность оказывается под вопросом. Акты исключения, встроенные в супружеские отношения в форме незарегистрированного брака или отделения от супружеской собственности, создают серые зоны принадлежности, оставляющие неопределенными отношения к собственным фирмам или семьям, а сама эта неопределенность превращается в важный ресурс для предпринимателей.

Заключительный доклад этой панели перенес участников в более далекие исторические реалии. *Глеб Александров* (НИУ ВШЭ, Москва) рассказал в своем выступлении «*For our Better Ordering and Preservation: развитие самоуправления и репрезентативной власти в колониях Новой Англии в XVII веке в контексте политической и социальной неопределенности*» об условиях складывания модели управления в колониях Новой Англии XVII века. Он подчеркнул значение так называемой «экзистенциальной неопределенности» как важного элемента пуританского мировоззрения, которая наряду с идеологией, ориентированной на поддержание горизонтальных связей в сообществе, стала залогом формирования устойчивого политического объединения.

Кевин Платт (Университет Пенсильвании, Филадельфия, США), пленарный докладчик третьего дня конференции, посвятил свое сообщение «*Неразличимость и арбитраж в эпоху трех миров*» явлению, которое он назвал «культурным арбитражем». Напомним, что в экономике арбитраж — это получение прибыли от купли-продажи одного и того же товара на разных рынках, основанное на разнице цен между ними. Понятие «культурный арбитраж» в экономике также присутствует — так называется получение прибыли на разнице цен на товар на двух рынках, обусловленной разницей его культурных смыслов (простейший пример — покупка молодых рогов оленя в России, где они стоят относительно дешево, и их продажа в Китае, где эти рога являются важным ингредиентом традиционной медицины и поэтому стоят дорого). Однако Платт использовал этот термин в более широком смысле — как игру на разнице в культурной / эстетической ценности произведений, обусловленной идеологическими или политическими различиями между странами и регионами. Докладчик подробно рассказал, как такой арбитраж работал в случае Говарда Фаста, американского писателя, придерживавшегося в послевоенное десятилетие левых взглядов, и писателя-диссидента Владимира Войновича. Оба автора были лишены доступа к читателю на родине по политико-идеологическим причинам, но пользовались огромной популярностью в стане ее идеологических противников — СССР и странах Восточной Европы в случае Фаста и странах Запада в случае Войновича. Использование культурного арбитража — продвижения своих произведений через «железный занавес» — обеспечило обоим писателям имя, известность и влияние в мире литературы, которое они смогли

в том числе и монетизировать. Например, Войнович получал доход, выдавая уезжающим из СССР эмигрантам-евреям письма своему литературному агенту на Западе с просьбой выдать их подателям определенную сумму из своих гонораров и получая за них эквивалент этой суммы в советских рублях. Благодаря такой операции эмигранты получали возможность вывезти из СССР средства, значительно превышавшие установленный законом обменный фонд. Иными словами, Войнович опять использовал арбитраж, правда на сей раз не культурный. Третьим примером, приведенным докладчиком, стала мексиканская левая группа художников TGP. Создавая художественные произведения, ориентированные на идеологические запросы СССР, эта группа смогла получить и в дальнейшем поддерживать известность в восточном блоке. Такая известность помогала ей продвигать свои произведения в США и других странах Запада, причем в этом случае продвигались произведения, специально созданные для западного зрителя и не предназначенные для экспонирования или продажи в восточном блоке. Обобщая эти примеры, докладчик заметил, что эпохи политического и идеологического раскола в мире, в одной из которых мы, похоже, находимся сейчас, несут, помимо неопределенности (а точнее, во многом благодаря ей) возможности для арбитража в различных сферах, включая, что важно, и культурный арбитраж. После доклада Кевину Платту был задан вопрос, не думает ли он, профессор Университета Пенсильвании, что конференцию в Ереване и его участие в ней можно считать актом научного арбитража в смысле близком к описанному им. Подумав, Платт ответил на этот вопрос утвердительно.

Первая секция заключительного дня конференции «*Антропология города в эпоху перемен*» была посвящена неопределенности в городской среде и собрала доклады из очень разных областей знания. Ее открыло выступление *Тиграна Арутюняна* (независимый исследователь, Москва) «*Архитектура в нестабильной системе*» об архитектуре Еревана постсоветского периода. Докладчик подробно (и используя конкретные примеры) описал, как разрыв со стандартным набором архитектурных стилей советского времени привел к тому, что он назвал «индивидуализацией» архитектуры: каждый строительный проект выполнялся в индивидуальном стиле, часто являвшемся продуктом компромисса между архитектором и заказчиком, видевшими его в совершенно различном свете. Это приводило к известному архитектурному анархизму, эклектике, частому выпадению из архитектурного контекста, но также и к смелым экспериментам с материалами и решениями. Хотя большинство строений этого времени, по всеобщему мнению, выглядит ужасно, докладчик видит в них определенную логику и интерес. Возвращение к порядку началось лишь в первом десятилетии XXI века, причем большую роль в нем сыграли спонсируемые государством мегапроекты, такие как строительство Северного проспекта. В ходе дискуссии, последовавшей за докладом, выяснилось, что те же процессы и особенности характеризовали постсоветский период и в других городах, включая Москву и Санкт-Петербург.

Доклад *Галины Орловой* (НИУ ВШЭ, Москва) «*Сейсмический паспорт 90-х: недвижимость, инженерное гражданство и экспертиза на Камчатке в эпоху тектонических сдвигов*» был посвящен специфической неопределенности, существующей в наиболее сейсмоопасном районе России — на Камчатке. Сейсмическая обстановка в этом регионе такова, что вероятность стихийного бедствия — крупного и разрушительного землетрясения или цунами — в долгосрочной перспективе очень высока, но предсказать его время и точный характер невозможно. Докладчица рассказала, как эти факты осмыслялись в позднесоветский период, особенно после землетрясения в Армении, и в постсоветский период, когда сейсмическая настороженность начала уменьшаться. По ее мнению, квинтэссенцией

такой настороженности были сейсмические паспорта городских строений — сейчас практически исчезнувшие.

Доклад *Александры Пиир* (журнал «Антропологический форум» / Европейский университет в Санкт-Петербурге) «*Рождение сообщества из духа неопределенности: петроградские / ленинградские жилые дома от Февральской революции до победы социализма*» был посвящен формам самоорганизации жителей петербургских домов в эпоху политических потрясений с февраля 1917 по конец 1920-х годов. На примере двух домов, располагавшихся в различных районах Петрограда / Ленинграда, докладчица показала, как неопределенность, возникшая после Февральской революции, привела к образованию домовых комитетов сначала для самозащиты жильцов домов от криминала, а затем для поддержания дома в приемлемом состоянии, снабжения жильцов продуктами и так далее. Несмотря на недоверчивое отношение к комитетам большевиков, комитеты продолжали действовать и исполнять эти функции и после октября 1917 года, причем даже их формальное преобразование в домовые комитеты бедноты не привело к серьезным изменениям в их работе и составе. Гораздо большее влияние на них (уже после их преобразования в жилтоварищества) оказала дифференциация квартирной платы в зависимости от классовой принадлежности жильцов и возложение на них обязанностей по ее сбору. Это во многом привело к утрате жилтовариществами престижа и функций к началу 1930-х годов. В целом самоорганизация жителей домов — это еще один пример самоорганизации «снизу», который до сих пор не окончательно изучен.

Наконец, последний доклад секции (докладчики — *Сабина Балишян, Данил Архангельский* и *Виктория Астахова* (все — МВШСЭН, Москва)) «*Город без государства: практики, материальные артефакты и мировосприятие в Сергиевом Посаде-15*» описывал бюрократические проблемы и порожденные ими вполне практические неопределенности в жизни населения городка Сергиев Посад-15. Этот бывший военный городок уже второй десяток лет находится в процессе передачи от Министерства обороны к гражданской администрации, что породило административный вакуум, — не совсем понятна даже его региональная принадлежность (официально он относится к Владимирской области, хотя большинство его жителей оказались прописаны в Московской области). Все это порождает целый ряд проблем: достаточно сказать, что жители городка не могут участвовать в выборах, в том числе президентских, из-за того, что неясна их принадлежность к определенному избирательному участку. Несмотря на это, городок вполне продолжает жить и даже иногда испытывает рост населения.

Вторая секция в этот день — «*Образование в эпоху неопределенности*». Три доклада, представленные на заседании, охватывали историю педагогических исканий протяженностью в целый век, начиная с 1920–1930-х годов в докладе *Николая Вахтина* и *Елены Лярской* (оба — Европейский университет в Санкт-Петербурге) и заканчивая современностью в докладе *Ксении Хайруллиной* (ИМО КФУ, Казань). *Денис Ананин* (МГПУ, Москва) разметил долгую историю советского образования ключевыми вешками. В фокусе докладчиков находились проблемы как средней, так и высшей школы. *Николай Вахтин* и *Елена Лярская* в докладе «*Этнографическое образование в эпоху неопределенности (1920-е — 1930-е годы)*» сосредоточились на вопросах, вставших перед студентами и преподавателями этнографического отделения Географического факультета Петроградского, затем Ленинградского университета, ставшего первой научной школой этнографии в России и воплощением программы этнографических исследований, разработанной Владимиром Богоразом. Используя значительный корпус архивных материалов, включая письма студентов из полевых экспедиций, докладчики реконструировали

раскол в студенческой среде, вызванный противоречивым значением народнического проекта Богораза в условиях резких изменений политических установок 1920–1930-х годов. Для многих студентов, выбравших университет в качестве социального лифта, народнический фундамент этнографического образования, задуманный Богоразом, утратил свою актуальность, а предлагавшиеся на отделении знания потеряли практическое значение. Расхождение позиций учителей и учеников, отразившееся и на самом студенческом сообществе, Вахтин и Лярская описали с помощью категорий «ученых-карьеристов» и «узников и посланцев». Научные траектории и тех, и других в дальнейшем стали определяющими для советской этнографии.

Денис Ананин в своем выступлении «*Российское учительство в поворотные моменты истории страны: трансформация, переосмысление, саморефлексия*» предложил широкую картину развития российского учительства как социально-профессиональной группы, сравнивая две точки бифуркации — 1920–1930-е и 1990-е годы. Оба периода были связаны с резкими изменениями как в социальном положении самих педагогов, так и с более общими трансформациями экономического и политического порядка. Ананин отметил общие для обоих периодов процессы пролетаризации учительства и слома мировозренческой системы ценностей, подчеркнув, что именно неопределенность стала формирующим элементом этой профессиональной группы в России.

Ксения Хайруллина продолжила в своем докладе «*Учебники по истории Татарстана периода суверенитета (1993–2000 годы). Поиск новых слов о Золотой Орде*» рассмотрение проблем школьного преподавания, сравнив учебники по истории Татарстана, выпускавшиеся в 1990–2000-е годы. В центре выступления находился исторический нарратив о Золотой Орде, канонизированный советской историографией, но ставший предметом бурных обсуждений в Татарстане после принятия декларации о суверенитете республики. Докладчица показала, как эти дискуссии отразились на разных изданиях учебников, в которых авторитетные ссылки на труды Маркса, Энгельса и Ленина были заменены цитатами из книг Льва Гумилева, и все большее внимание уделялось истории Казанского Ханства и Волжской Булгарии.

На секции «*Гендерные аспекты эпохи неопределенности*» обсуждались особенности рецепции переломных эпох в женских эго-документах. Петербургская исследовательница *Мария Нестеренко* (НИУ ВШЭ, Санкт-Петербург) в докладе «*“Эх, вот тоска-то. Что-то дальше будет?”: повседневность в девическом дневнике Марии Шкапской (1907–1912)*» представила самый ранний из сохранившихся дневников Марии Михайловны Шкапской (Андреевской), ставшей впоследствии известной поэтессой и журналисткой. Рассматривая тексты 1907–1912 годов, Нестеренко сфокусировалась на гимназической повседневности предреволюционного десятилетия, теме неопределенности и поисках начинающим автором собственной идентичности, отразившихся на страницах дневника.

Юлия Жердева (Самарский национальный исследовательский университет) в своем выступлении «*“Жизнь кажется такой ненужной, нелепой”: эмоциональные маркеры темпоральных стратегий в женских автодокументальных текстах Первой мировой войны*» удачно подхватила тему женских дневников, но сфокусировалась на их особом жанре — фронтовых дневниках женщин-комбатантов. Источником стал текст Юлии Владимировны Буторовой, участницы Первой мировой войны и правнучки Дениса Давыдова. Жердева предложила рассматривать его не только как текст, но и как архив свидетельств, включающий также более 200 любительских фотографий, сделанных Буторовой в те же годы, которые до сих пор не опубликованы и хранятся в сызранском архиве. Опираясь на подход Джея Винтера

и Пола Фассела к анализу языка военной скорби, докладчица показала значение эмоциональных маркеров в рефлексии переживаемого опыта. Не менее интригующей стала и история современного бытования текста дневника. Некоторые его фрагменты были опубликованы и вошли в архив центра «Прожито» ЕУСПб, другие стали основой спектакля «Милосердие» Театра.doc. И, кроме того, текст активно используется сегодня в коммеморации, связанной с памятью о Денисе Давыдове, его потомках и самом селе Верхняя Маза, где когда-то находилось имение Буторовых.

Завершил эту панель доклад *Ксении Сак* (ИВИ РАН, Москва) «*Женские стратегии выживания в оккупации в период Великой Отечественной войны: от сопротивления до полового коллаборационизма*». Вопросы, поднятые в этом выступлении, до сих пор остаются табуированными в российской историографии и крайне плохо исследованными, хотя, как подчеркнула Сак, материалы об этой стороне женской повседневности широко представлены в документах архивной комиссии Исаака Минца, с которыми работала и сама исследовательница. Доклад, в котором были обозначены различные формы адаптации женщин к неопределенности оккупации, вызвал оживленное обсуждение, что совершенно неудивительно, учитывая болезненность поднятых тем, долгий период умолчания и отсутствие современной дискуссии об этом опыте.

Пожалуй, одной из самых необычных частей конференции стала секция «*Разные неопределенности: естественные и социальные науки о климате, антропоцене и Земле*», занявшая вторую половину последнего дня. В рамках этой секции о неопределенности получили возможность высказаться представители естественных наук, в основном климатологи и гидрологи, которые в силу специфики исследуемых ими феноменов постоянно с ней сталкиваются, и были вынуждены выработать свои методы работы с неопределенностью. Приглашение представителей естественных наук на гуманитарную конференцию сопряжено с определенными рисками. Тем не менее, организаторам конференции удалось построить работу этой секции так, что диалог между ее участниками не только вполне состоялся, но и оказался интересным и полезным, по крайне мере для представителей гуманитарных дисциплин.

Секцию открыл доклад *Александра Киселева* (МГУ) «*Неопределенность и прогнозирование климата*», ставший для слушателей-гуманитариев своеобразным популярным введением в климатологическую проблематику, включая понятие климата, методы климатического прогноза и роль неопределенности в них. Пожалуй, наиболее ценной частью выступления с точки зрения тематики конференции стала демонстрация докладчиком того факта, что неопределенность во многом зависит от уровня рассмотрения процесса: в то время как детали процесса вполне могут содержать большой элемент случайности и поэтому отличаться большой неопределенностью, общие тенденции зачастую вполне просчитываемы и никакой серьезной неопределенности не содержат. Соответственно, на определенном уровне детальности становится возможным и моделирование, и прогнозирование процессов. Выступление также содержало много интересной информации о глобальном потеплении, его особенностях в различных местностях и борьбе с ним.

В докладе гидролога *Ирины Федоровой* (Институт ботаники им. А.Тахтаджяна НАН Республики Армения, Ереван) «*Неопределенность в горной гидрологии*» было продемонстрировано, с какими проблемами и неопределенностью сталкивается прогнозирование поведения водных систем на локальном уровне. На примере прогнозирования таких систем в Армении докладчица показала, какое количество разнообразной информации требуется для того, чтобы спрогнозировать детали поведения таких систем, имеющие огромное практическое значение в масштабах небольшой страны. Она также указала на трудности, связанные с добычей такой информации.

Доклад *Павла Константинова* (Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, КНР / МГУ, Москва / Российский государственный гидрометеорологический университет, Санкт-Петербург) «*Моделирование климата: степень надежности и новые вызовы*» был посвящен истории и основным особенностям моделирования климатических систем и работе с неопределенностью при таком моделировании. Сумев избежать специальной терминологии и математических выкладок, которые были бы сложны для многих ученых-гуманитариев, докладчик показал, как шло развитие математических климатических моделей от моделей лишь самых общих процессов ко все более детальным и частным и как это приводило ко все большему уменьшению неопределенности в таких моделях, хотя полностью избавиться от последней не удалось и, скорее всего, никогда не удастся. Как и два предыдущих докладчика, Константинов подчеркивал роль большого массива актуальных данных для корректной работы такой модели, важность системы сбора таких данных, а также требования, которые качественное моделирование климата предъявляет к вычислительным мощностям. Он также познакомил слушателей с климатическими моделями вымышленных миров — Средиземья и Арракиса — которые, несмотря на вымышленность объекта моделирования, дают интересные и неожиданные результаты.

Ольга Бычкова (Европейский университет в Санкт-Петербурге) обобщила в своем докладе «*Управляя неопределенностью и рисками: российские климатологи и знание о планете*» итоги проекта Центра науки и технологий Европейского университета, посвященного исследованию климатологии и работы климатологов с неопределенностью. Именно этот проект во многом сделал возможным организацию секции. Начав свое выступление с краткого обзора целей и методов антропологии науки, исследовательница перешла к анализу проблемы выстраивания дисциплинарных границ учеными и связи такого выстраивания с неопределенностью. Она отметила, что представители многих дисциплин пытаются выстраивать границы этих дисциплин так, чтобы оставить все связанное с неопределенностью за их пределами. Климатология, однако, в силу своей специфики не могла пойти по этому пути и поэтому климатологам пришлось разрабатывать специфические методы работы с неопределенностью в своих исследованиях и «замалчивания» или «маскировки» (хотим подчеркнуть, что докладчица не использовала этих терминов, однако надеемся, что мы поняли, что она имеет в виду) при представлении их результатов для неспециалистов. Следует заметить, что такая презентация результатов неспециалистам, в том числе лицам ответственным за принятие политических решений, воспринимается как самими климатологами, так и окружающими как важная часть их деятельности и проявление их экспертности. Интересно, что хотя уйти от темы неопределенности в таких презентациях невозможно, — в конце концов эти презентации в основном дают представление о рисках и вероятностях, — сообществом климатологов разработан целый комплекс стилистических и риторических приемов, позволяющих говорить о неопределенности, не употребляя этого понятия и сохраняя «дух экспертности».

Секцию завершил доклад *Ивана Наумова* (Европейский университет в Санкт-Петербурге) «*“Искусство замечать”: о новых основаниях политики в эпоху Антропоцена*», посвященный философскому анализу феноменов климата и неопределенности.

Последняя секция на конференции — «*Неопределенность советского мира*» — была посвящена неопределенности советского мира и включала доклады, обращенные к большим вопросам советской истории: репрессивной машине 1930-х годов, колхозному строительству и политическому агитпропу. *Ольга Скубач* (АлтГПУ, Барнаул), историк культуры и литературовед, в своем докладе «*“Пионер” между*

временем и вечностью: 1937 год в публикациях советского детского журнала» представила результаты работы с публикациями в журнале «Пионер», убедительно продемонстрировав заметную даже в детской публицистике конца 1930-х годов одержимость темой смерти: юбилеи гибели знаковых исторических героев становятся гораздо более частыми предметами публикаций, чем даты их рождений. Такую озабоченность мортальной тематикой Скубач объяснила страхом, порожденным большим террором, и попытками преодолеть травмирующий опыт неопределенности смерти, превратив ее в безопасную вечность, гарантирующую бессмертие.

Александр Никулин (МВШСЭН / РАНХиГС, Москва), хорошо известный специалист по истории крестьянства, главный редактор журнала «Крестьяноведение» и соратник Теодора Шанина, в докладе «*Колхоз и перестройка: парадоксы уверенности и неуверенности в завтрашнем дне*» нарисовал масштабную картину колхозного предприятия как типичного социального института советской эпохи, представив его в виде «ресурсных песочных часов», означавших компромисс между крупным огосударствленным и мелким семейным сельскохозяйственным производством. Основное внимание Никулин уделил собственно эпохе неопределенности, наступившей в перестроечный и постперестроечный период, — длительному этапу агонии колхозной жизни, в результате которой колхоз перестал быть главной формой сельской жизни. Проследив биографии бывших советских колхозов, большинство которых оказались в руинах и прекратили существование, докладчик выделил и несколько типичных сценариев преодоления неопределенности, приведя примеры так называемых «олигархозов» и «постколхозов», которым удалось вполне успешно адаптироваться к новым экономическим условиям, превратившись в культурно-экологические рекреации или подстроившись под нужды столичного региона.

Алексей Попов (Крымский федеральный университет, Симферополь) в заключительном докладе на этой секции «*Последний кризис советского агитпропа: агония дискурсивного порядка в праздничных призывах ЦК КПСС 1985–1990 годов*» также представил масштабный корпус данных, но на этот раз речь шла о базе официальных призывов ЦК КПСС периода «перестройки» (1985–1990), собранной докладчиком совместно с *Екатериной Поповой*. Большой массив источников позволил Попову наметить общую динамику в истории политической пропаганды. Начав с советской практики публикации списков официальных призывов, предназначенных для использования во время праздничных мероприятий и демонстраций, докладчик проследил, как меняется сама эта практика, а также содержание и стиль политических лозунгов. Попов обратил внимание на то, что новая лексика, связанная с ключевыми понятиями перестроечных реформ, включающая понятия «гласность», «кооператив» и собственно «перестройка», появляется в лозунгах с опозданием. В то же время государство постепенно утрачивает монополию на определение формы политического призыва, а сами лозунги становятся все более разнообразными и стилистически сложными, допускающими разнообразие толкований. По мнению докладчика, динамика использования и содержание официальных праздничных призывов в эпоху перестройки отражают кризис дискурсивного порядка советской идеологии, подтверждая вывод Алексея Юрчака о произошедшем в позднем СССР перформативном сдвиге.

Конференция завершилась подведением итогов и обсуждением возможных тем для будущих встреч. Все участники дискуссии согласились, что понятие неопределенности, выбранное в качестве центрального для обсуждения в Ереване, оказалось очень продуктивным для совместного разговора, позволяя взглянуть на многие традиционные вопросы советской и постсоветской историографии под но-

вым углом зрения. В то же время Сергей Зенкин обратил внимание на существование разных подходов к его интерпретации и недостаточную философскую рефлексию этого понятия. Действительно, неопределенность — очень широкий термин, который служит одновременно и удобным зонтиком, способным укрыть специалистов разных дисциплин и направлений, и безбрежным морем возможных подходов и толкований. Вопросы о том, возможен ли и нужен ли единый концептуальный аппарат для разговора о неопределенности, есть ли у современной неопределенности, с которой мы все столкнулись в последние годы, какая-то историческая, культурная или социальная специфика, кажется, остались открытыми. И все-таки, как и показала конференция, неопределенность — это не только проблема и препятствие, но и важный ресурс для развития.

Списка тем, предложенных участниками для будущих конференций «Нового литературного обозрения», наверняка хватит на многие годы. Среди них были утрата и доверие, антропология субъектности, личности и границ, экспертиза и солидарность в кризисные эпохи, объекты заботы и удивления, понятия зазора и интервала, окно возможностей и примирение. Каждая из этих тем может стать прекрасным предметом для междисциплинарного диалога на совместном форуме «Нового литературного обозрения» и Европейского Университета в Санкт-Петербурге, который, как мы надеемся, еще не раз состоится в будущем.

Кирилл Истомин, Екатерина Мельникова

Международная конференция **«“Время перемен” в славянской и еврейской культурной традиции»**

(*Институт славяноведения РАН, Научно-гуманитарный центр «Сэфер», Москва, 1–3 декабря 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_402

1–3 декабря 2024 года состоялась международная конференция «“Время перемен” в славянской и еврейской культурной традиции», организованная центром славяно-иудаики Института славяноведения РАН и Научно-гуманитарным центром «Сэфер». Конференция стала уже двадцать восьмой ежегодной встречей в рамках международного исследовательского проекта «Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия», осуществляемого с 1995 года центром славяно-иудаики Института славяноведения РАН в сотрудничестве с Центром «Сэфер» и другими научными и образовательными организациями, проявляющими интерес к диалогу культур. Темы прошедших конференций охватывали мифологию, обряды, семейные ценности, культурные концепты, такие как грех, чудо, сотворение мира, сакральная география и другие, создавая пространство для диалога между традициями и исследуя их взаимовлияние на протяжении веков.

Организаторы стремятся исследовать славяно-еврейский мир во всем его многообразии, проводя параллели с современностью. В декабре 2022 года состоялась конференция «“Последние времена” в славянской и еврейской культурной тради-

ции», которая была посвящена эсхатологической тематике, отраженной в текстах древности и Средневековья, литературе, фольклоре и иконографии, а также сюжетам и образам Апокалипсиса. Концепция конференции 2024 года была сосредоточена на переменах: за «последними временами» всегда наступают «новые времена», и на смену темным векам приходит эпоха возрождения. Таким образом, «время перемен» становится не только рубежом эпох и переходным периодом, но и хронологическим пространством, в котором происходят повороты в истории и культуре.

Учитывая многовековой опыт этнокультурного соседства славян и евреев, в рамках заявленной темы были рассмотрены вопросы, связанные с преодолением кризисов и социальных катаклизмов в обществе (смена общественного строя, социальный слом, сословное расслоение, революции, выход за черту оседлости, народ и власть, переселения, Холокост, периоды ксенофобии, конфессиональных конфликтов и борьбы с религией, переход от мира к войне и от войны к миру), проанализированы культурные явления, которые несет в себе «время перемен» (новации и консерватизм в традиционной культуре, трансформация этнокультурных стереотипов в условиях новых формаций, этноязыковые процессы в общественном и политическом контексте). «Время перемен» — это время не только нестабильности, но и время выбора, перелом эпох — это время построения сценариев будущего. Образ меняющихся времен нашел отражение в исторических и эго-документах, в произведениях литературы и фольклора, в текстах «устной истории», в языке и символах культуры.

В конференции приняли участие 39 докладчиков из России, Беларуси, Израиля, Казахстана и США. Они представили очно и онлайн 38 докладов, в которых «время перемен», преодоление кризисов и катаклизмов было рассмотрено в исторической перспективе, на основе анализа текстов языка и культуры, материалов устной истории.

Во время конференции прошла презентация новых изданий, выходящих под грифами Института славяноведения, Центра «Сэфер» и Еврейского музея и центра толерантности: ответственный редактор *Ольга Белова* (ИСл РАН, Москва) рассказала о выпуске ежегодника «Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия» — «Концепт границы в славянской и еврейской культурной традиции» (М., 2024), — главный редактор «Judaic-Slavic Journal» *Виктория Мочалова* (ИСл РАН, Центр «Сэфер», Москва) представила сдвоенные юбилейные номера журнала № 1–2 (9–10) (М., 2023), № 1–2 (11–12) (М., 2024) и анонсировала прием статей в номер 2025 года, который будет посвящен предстоящему двадцатилетию этнографических и фольклорных экспедиций центра славяно-иудаики Института славяноведения РАН и Центра «Сэфер». *Ирина Копченова* (ИСл РАН, Центр «Сэфер», Москва) познакомила слушателей с печатной версией сборника «The Belarusian Shtetl. History and Memory» (Indiana University Press, 2023; под редакцией Ирины Копченовой и Михаила Крутикова), ряд статей книги была написана сотрудниками Центра «Сэфер» и центра славяно-иудаики ИСл РАН.

Доклады конференции можно распределить по нескольким тематическим блокам. Первый большой блок был посвящен изучению изменений в обществе на основе исторических, литературных, публицистических и художественных источников в разные периоды истории и на большом географическом пространстве: от начала эпохи эллинизма на Ближнем Востоке IV века до н.э. до 1980-х годов в СССР.

Алексей Сиверцев (Университет Де Поля, Чикаго, США) в докладе «*Мера времени: время перемен в арамейских текстах из коллекции Халили и в Книге Даниила*» рассмотрел особенности восприятия времени и попытки нормализации меняющегося мира на основе анализа арамейских текстов позднеахеменидской бюрократии в Бактрии из коллекции Халили конца IV века до н.э. и книги пророка Даниила

II века до н.э., описывающих период падения империи Ахеменидов под властью Александра Македонского — одного из поворотных моментов в истории цивилизации. Среди сквозных тем анализируемых документов автор выделил роль языковых структур (вводных формул) в осмыслении времени перемен и представление имперских чиновников о преемственности царств. В книге Даниила есть попытка организовать историю в соответствии со схемой четырех царств (Даниил 2 и 7). Эта схема представляет собой еще одну попытку придать смысл времени и переменам, структурировав их в упорядоченном и, следовательно, понятном виде. Подобно плавной последовательности четырех царствований в системе датировки бактрийских записей, четыре империи Даниила создают эпистемологию, которая сглаживает влияние меняющихся времен, делая вид, что (в принципе) времена не меняются.

Лидия Чаковская (ГИИ, Москва) в докладе «*В предвкушении Рая: райские сюжеты в мозаиках византийской Святой Земли и их контекст*» обратилась к трансформации иконографии райских сюжетов и теме близости небесной жизни в материальной культуре Святой Земли, синагогальном и раннехристианском искусстве. Еще в период Второго Храма распространилось представление, что прикоснуться к небесному богослужению можно не только в Иерусалиме, но и в других местах Святой Земли, и даже в синагоге, — революционном религиозном институте, который расцвел в период Второго Храма. После разрушения Храма и с развитием богатой литературы толкований райские сюжеты занимают прочное место в иконографии еврейских мозаик. Первым райским образом становится финиковая пальма — символ Иудеи на римских монетах. Пальмовое дерево с финиками, хотя и кажется, общечеловеческим символом благоденствия и вечности в раннехристианскую эпоху, тем не менее представляет собой результат иконографического творчества Святой Земли. Именно тут пальма стала синонимом Земли обетованной, а затем символом Рая. Вторым райским сюжетом Святой Земли стали изображения, связанные с Нилом и Александрией, получившие широкое распространение в синагогах и в церквях.

Роза Ашкенази (независимый исследователь, Санкт-Петербург) предприняла попытку в своем докладе «*Гонения на евреев Ирана в период правления династии Сефевидов (1501–1722) как причина возникновения новой художественной формы еврейско-персидской культуры*» выявить связь между началом антииудейской политики со стороны иранского государственного аппарата династии Сефевидов и появлением еврейско-персидских иллюстрированных рукописей, что стало с точки зрения докладчицы адаптивной практикой встраивания еврейского сообщества в персидскую культуру в эпоху перемен и показало, какие сложные процессы самоидентификации проходили среди евреев.

Екатерина Белкина (ИВР РАН / СПбГУ, Санкт-Петербург) в докладе «*“Книга войн Господних” Салмона бен Йерухама — литературный пример караимской полемики с раббанитами X века*» представила первые этапы изучения текста и перевод с иврита на русский язык двух малоисследованных рукописных списков «Книги войн Господних» Салмона бен Йерухама из коллекции Института восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге. Значимость этого текста для «времени перемен» обусловлена как литературной составляющей в формировании караимского течения в иудаизме, так и его «злободневностью» для диаспор Ближнего Востока X века, находящихся на распутье между раббанитами и караимами. Докладчица высказала удивление в связи с тем, что такой значимый текст остается до сих пор практически не изученным как в России, так и за рубежом.

Максим Гаммал (ИСАА МГУ, Москва) в докладе «*Восприятие идей Гаскалы в караимской общине Крыма на примере стихотворной переписки Авраама Луцкого и Ильи Казаса*» раскрыл очень ограниченное восприятие идей Гаскалы

(еврейского Просвещения) в караимской общине Крыма в XIX веке, связанное в том числе с уравниванием в правах караимов с христианским населением Российской империи в 1863 году и отсутствием необходимости борьбы за эмансипацию у караимов, что было важной составляющей движения еврейской Гаскалы. Илья Казас, чью биографию представил докладчик, оказывается по сути первым и единственным маскилом (последователем Гаскалы) в караимском сообществе.

Георгий Прохоров (ГСГУ, Коломна) в докладе «*Еврейские проекты ассимиляторов XIX века: религиозный и светский варианты*» обратился к двум направлениям национального еврейского проекта ассимиляторов XIX века (В. Португалова, Я.М. Прилукера (Бен-Сиона), А. Алексеева (Вульфа Нахласа), М.О. Гершензона, Л.А. Куперника): светскому, предполагающему языковую и социально-экономическую интеграцию, и религиозному, ставящему своей целью христианизацию еврейского населения Российской империи. Сама по себе важность сохранения еврейства как коллективного тела ассимиляторами скорее не оспаривалась. В то же время была видна закономерность: публицисты предлагали ассимиляцию в наиболее значимых для себя областях, сохранив обособленность на периферийных элементах. Докладчик подчеркнул, что проекты ассимиляторов XIX века сохраняют свою актуальность в качестве интерпретационной модели для современных аналогичных радикальных проектов, например, воззрений организации *J Street*.

Дмитрий Фельдман (РГАДА, Москва) в докладе «*За чертой оседлости: еврейские адреса Санкт-Петербурга на рубеже XVIII—XIX веков*» рассмотрел малоисследованную тему места жительства евреев за пределами недавно созданной черты оседлости (указ Сенату 23 декабря 1791 года) в начале XIX века в Санкт-Петербурге на основе прошений евреев российским властям. В завершающей части прошений, где располагается подпись и должность (сословие) просителя, мог быть указан и временный адрес его проживания. Сплошной просмотр и анализ текста еврейских прошений рубежа веков позволяет обнаружить интересующие нас локации временного жительства евреев в столице, выявить возможные причины выбора таких мест и предпочтения евреев, снимающих жилье у определенных домохозяев. В конечном счете появляется возможность сравнить ситуации с проживанием евреев в Москве и Санкт-Петербурге, что расширяет, углубляет и детализирует наши представления о повседневной жизни евреев в России в рассматриваемый период.

Валерий Дымшиц (ЕУСПб, Санкт-Петербург) в докладе «*Кризис традиционной еврейской элиты в период "Великих реформ"*» обратился к новому типу культурного героя — «лишнему человеку» (наиболее ярким представителем которого является Менахем-Мендл из произведений Шолома-Алейхема), чье возникновение докладчик связывает с кризисом традиционной еврейской элиты в период реформ Александра II, когда отмена крепостного права привела к обнищанию старой общинной элиты и арендаторов, ориентированных на польских помещиков. Этот комический персонаж стал средоточием социальных проблем, возникших в традиционной еврейской общине в эпоху перемен.

Илья Печенин (РГБ, Москва) в докладе «*Трансформация еврейской прессы в Российской империи на рубеже XIX–XX веков*» обратился к феномену кардинального изменения еврейской печати на рубеже веков, обусловленному несколькими факторами: цензурой, нападками антисемитской печати, «войной языков» (идиша и иврита), небывалым расцветом еврейской политической жизни. На основе изучения как еврейской прессы, так и малоизученных архивных материалов докладчик попытался ответить на вопросы: чем обусловлена необычайная острота еврейского вопроса на рубеже XIX–XX веков, а не в конце XVIII века, когда евреи появились в Российской империи; кто и как читал данные тексты, что он хотел

найти в них; как видоизменялся язык прессы, какие идеологии стояли за, казалось бы, внешне вполне нейтральными словами, чем был обусловлен выбор той или иной лексики. Трансформация прессы этого периода интересна и как предвестие многочисленных направлений еврейской прессы, возникших уже в XX веке в странах Восточной Европы, в США и Израиле.

Маргарита Горбачева (ИСАА МГУ / ИВ РАН, Москва) в докладе «*Изменение индоктринации как способ борьбы с сионистской пропагандой в восточноевропейской еврейской общине на рубеже XIX–XX веков*» проанализировала материалы антисионистских манифестов восточноевропейских ортодоксов и обратила внимание на внедрение новаторских методов распространения информации, заимствованных в том числе у сионистов: если раньше изучение Торы было привилегией меньшинства, то отныне ортодоксия напрямую обращалась к большинству, а ее слова должны были быть понятны также евреям, чьи познания в Торе и Талмуде неглубоки. Именно поэтому ортодоксия призывала основывать неформальные кружки изучения Торы, возрождать жанр комментария, писать понятные антисионистские статьи, в которых общине транслировалась бы «обманность» сионистского учения. Так, угроза выхода из религиозного сознания повлияла на изменение индоктринации восточноевропейской ортодоксии.

Анна Юдкина (ИСл РАН, Центр «Сэфер», Москва) в докладе «*Не было бы счастья, да несчастье помогло: роль кризисов в судьбе синагог в Российской империи*» проследила примеры как положительного, так и отрицательного влияния «времени перемен» в Российской империи начала XX века на успех борьбы еврейских общин вне черты оседлости с бюрократической машиной за открытие новых зданий синагог. Иногда кризисы мешали реализовать первоначальный замысел архитектора из-за распоряжения властей, трактовавших новые императорские указы не в пользу иноверцев, или недостатка финансирования накануне и во время Первой мировой войны и революций 1905 и 1917 годов (Екатеринбург, Казань, Калуга, Тула, Петрозаводск, Ярославль), иногда благодаря этим кризисам принимались положительные решения об открытии уже построенной синагоги (Москва) или утверждение плана строительства, которого еврейские общины ждали десятилетиями (Санкт-Петербург).

Мария Третьякова (Алматы Менеджмент Университет, Алматы, Казахстан) в докладе «*Еврейские солдатки в Степном крае в годы Первой мировой войны: социально-правовые аспекты*» предприняла попытку проанализировать социально-правовой статус жен еврейских солдат в Степном краю Российской империи на основе документов Центрального государственного архива Республики Казахстан: персональных и коллективных обращений жен мобилизованных в областные администрации Степного края, отчетов чиновников Акмолинской, Омской и Семипалатинской областей, впервые вводимых в научный оборот. Докладчицей рассмотрен ряд индивидуальных ситуаций еврейских солдаток, столкнувшихся с необходимостью искать средства к существованию. Сравнительная характеристика положения еврейских и русских солдаток демонстрирует значительное поражение первых в гражданских правах. Однако еврейские солдатские жены находили выход из тупиковой ситуации: устраивались на работу, ходатайствовали о приезде родственников своих мужей, подавали прошения о получении пособий.

Екатерина Норкина (СПбГУ, Санкт-Петербург) в докладе «*Еврейские студенты Санкт-Петербурга в начале XX века и время перемен*» обратилась к теме изучения путей преодоления еврейскими абитуриентами и студентами начала XX века кризисных ситуаций, связанных с процессом получения высшего образования в Санкт-Петербурге: ситуации отказа в зачислении в число студентов, отчисление, вынужденное прерывание обучения в связи с призывом в армию или на

военные действия в годы Первой мировой, принятие решения о получении высшего образования и связанный с этим переезд как вступление в новые для своей жизни времена.

Виктория Герасимова (независимый исследователь, Варшава, Польша) в докладе «*“С базара на землю”. Евреи Сибири в поисках способов выживания в новой советской действительности*» представила историю сельскохозяйственных еврейских поселений Сибири 1920–1930-х годов как способ выживания в новой советской действительности. Переезд и участие в работе поселений становились для евреев методом, снимающим ограничивающий статус лишенца, укрытием в удаленном от центра репрессий убежище и способом сохранения идентичности в эпоху кардинальных социально-политических перемен.

Семен Падалко (СПбГУ, Санкт-Петербург) в докладе «*Статус раввина в позднесоветских еврейских общинах: институциональные вызовы и адаптационные стратегии*» рассмотрел вопрос о статусе раввина в 1970–1980-х годов в СССР как с точки зрения советских чиновников и их отношения к проблеме нехватки кадров иудейского духовенства, так и со стороны членов формальных и неформальных еврейских религиозных общин на основе архивных, мемуарных и полевых материалов.

Аркадий Ковельман (ИСАА МГУ, Москва) в докладе «*Муки родов Мессии как цена прогресса*» представил оригинальную концепцию, связывающую «муки родов Мессии» (муки, предшествующие наступлению новой эры и являющиеся ее ценой) — понятие, присутствующее как в еврейских (Танах, Талмуд), так и в христианских источниках (Евангелия), — с марксизмом, который сделал его одной из основ марксистско-ленинской идеологии («Насилие — повивальная бабка каждого старого общества, беременного новым» — К. Маркс).

Следующий блок докладов был посвящен кризисам «времени перемен» на пограничье: как географическом, так и социально-политическом (вне черты оседлости). *Сергей Грунтов* (Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск) в докладе «*“Все катафалки совершенно испорчены”: похоронный кризис 1918–1922 годов в Витебске и его конфессиональная специфика*» уделил внимание малоизученной конфессиональной специфике похоронного кризиса: влияния кризиса на христианские и еврейские кладбища города было неравномерным, и еврейские кладбища в целом быстрее адаптировались к новым условиям существования. Однако необратимые последствия в развитии похоронной инфраструктуры города привели к распространению идеи о необходимости ликвидации в 1920–1930-е годы многих городских кладбищ, в том числе еврейских, за которыми новые власти не могли устроить надлежащий уход.

Анастасия Бегеба (БрГУ им. А.С. Пушкина, Брест) в докладе «*Жизнь еврейского населения Полесского воеводства в межвоенный период (на примере Коссовского повета)*» рассмотрела демографический состав еврейского населения в Коссовском повете, образованном после вхождения Западной Беларуси в состав Польского государства, синагоги, школы и культурные организации, и биографические данные людей, которые осуществляли религиозную деятельность в регионе.

Янина Карпенкина (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Время перемен для евреев советского пограничья: культурные и социальные трансформации накануне Великой Отечественной войны*» выявила основные направления и результаты советизации для евреев бывших польских территорий и еврейских беженцев из нацистской Германии в новом советском пограничье с сентября 1939 по июнь 1941 годов: борьба с религией, преследование частной торговли, рост бытового антисемитизма. Евреи оказались в амбивалентном положении, когда с одной стороны новая власть декларировала борьбу с антисемитизмом, свободу вероисповеданий, по-

мощь беженцам (в большей части оказавшимся евреями), а с другой стороны боролась со «спекулянтами» и закрывала здания синагог.

Галина Зеленина (ИСАА МГУ, РАНХиГС, Москва) в докладе «*“Пришло время согласно Слова именно сейчас”: об одном апшеронском процессе 1960-х годов, воле к переменам и прагматике разоблачения*» представила противоречивые документы советской прессы, суда и журналистского расследования об апшеронском процессе конца 1960-х годов (1968/1969) над Давидом Вицзелем и группой пятидесятников и субботников. Докладчица показала, что в разных документах не совпадают даже годы заседания суда, а личность и биография самого Бицзеля, впоследствии эмигрировавшего в Израиль, крайне загадочна.

Юлия Кузовая (РГГУ, Москва) в докладе «*Смена имени в эпоху кризисов: влияние политической ситуации XX века на еврейскую антропонимию*» продемонстрировала на новом полевом материале, в том числе экспедиций центра славяно-иудаики ИСл РАН и Центра «Сэфер» в Ростов-на-Дону, Ярославль, Рыбинск и Кострому, стратегии смены имени или выбора нетипичного имени для ребенка у советских евреев вне бывшей черты оседлости в иноэтничном окружении под влиянием политической обстановки в СССР: как под влиянием советской пропаганды, так и как способ выживания в эпоху перемен. Докладчица коснулась и случаев «переосмысления» традиционных еврейских имен (один из информантов придумал для партии легенду о том, что его отца назвали в честь буденовки — Шлемом, а не еврейским именем Шлёма).

Андрей Мороз (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*“Старые песни о главном”: о чем “громко пел соловей”*» проследил истоки популярной песни, обнаружив существенное влияние романса литературного происхождения и духовного стиха, распространенного в основном у старообрядцев беспоповских согласий, на создание вариации песни — так называемой «сиротской песни», связанной с новыми обстоятельствами и новыми условиями бытования песенного фольклора.

Доклад *Ольги Беловой* (ИСл РАН, Москва) «*“Неспокойные времена”: события 1920–1930-х годов на Смоленщине в текстах устной истории*» был построен на материалах архивных документов из фондов Государственного архива Смоленской области и Государственного архива новейшей истории Смоленской области, в которых отразились настроения населения в связи с антирелигиозной политикой власти, бытовыми трудностями первых советских лет, переменами во властных структурах, политическими событиями послевоенного времени и содержат немало фольклорных мотивов (народно-религиозных, эсхатологических, профетических, связанных с этническими стереотипами), сочетая в себе элементы, присущие как традиционной культуре, так и новой советской культуре.

Следующий блок докладов был посвящен изучению кризисов и переломных моментов с точки зрения антропологии, фольклористики и устной истории, в центре внимания докладчиков оказались субэтническая группа горских евреев, история и мемориализация Холокоста. *Владимир Колесов* (независимый исследователь, Краснодар) в докладе «*От кожевенников и торговцев-менял через заготовителей и цеховиков к “мастерам шубного дела”: трансформации хозяйственной деятельности горских евреев Северного Кавказа в XIX–XX веках*» показал адаптацию горско-еврейских поселенцев к социально-экономическим и политическим изменениям в стране в ранние и поздние советские годы, в том числе активное участи в системе заготовительной кооперации и возникновение теневых цеховых производств.

Елена Фоменко (ЕМЦТ, Москва) и *Светлана Амосова* (ИСл РАН, Москва) в докладе «*Как повлияли потрясения и миграции 1990–2000-х годов на агентность и самопрезентацию горских евреек*» рассмотрели взаимосвязи социально-эконо-

мических процессов в рамках группы горских евреев, находящейся в состоянии активной миграции (исчезновение общины в Грозном, сокращение еврейского населения в Дербенте, Буйнакске, рост новой общины в Пятигорске), с фактической агентностью женщин из этого сообщества и их самовосприятием, основываясь на полевых материалах, записанных в Пятигорске в 2022–2024 годах. Именно женщины должны были адаптироваться к новым условиям, примерять новые социальные и семейные роли, принимать важные решения о жизни и стратегиях семьи, бороться на новом месте с настороженным отношением местного более традиционного еврейского большинства.

Мария Каспина (Центральный архив истории еврейского народа, Иерусалим, онлайн) в докладе «*Начало войны в нарративах свидетелей, переживших Холокост и Вторую мировую войну: основные мотивы*» представила исследование восприятия свидетелей начала Великой Отечественной войны по материалам мемориала «Яд Вашем» 2022–2024 годов, акцентируя внимание на том, как эти нарративы отражают изменения в общественном сознании и формируют коллективную память о событиях, кардинально изменивших историю.

Светлана Амосова (ИСл РАН, Москва) в докладе «*Варианты одной истории: нарративы о спасении еврейской семьи из Краславы*» изучила три варианта широко известных нарративов о спасении еврейской семьи Баркан из Краславы (Латвия) во время Холокоста (интервью с местными неевреями, библиографические интервью с братьями Баркан и эго-документ одного из братьев Баркан) и показала путь складывания канона с определенным набором сюжетов, с чем связана популярность этих сюжетов, как влияет деятельность журналистов и краеведческого музея на формирование подобных нарративов.

Алексей Андрюшин (НИУ ВШЭ, Москва) посвятил доклад «*Роль локального текста в конструировании воспоминаний о Холокосте (по материалам экспедиции в Ростов-на-Дону)*» влиянию городского пространства на конструирование воспоминаний о Холокосте, эвакуации, послевоенном восстановлении города и о местах памяти по материалам экспедиции в Ростов-на-Дону центра славяно-иудаики ИСл РАН и Центра «Сэфер» 2024 года. Докладчик выделил вспомогательную и конструирующую роли локального текста, поскольку события часто связываются с важными местами в памяти людей, человек воспроизводит контекст, исходя из воспоминаний места и изменений места по сравнению с тем, каким он его помнит.

Екатерина Закревская (ИСл РАН, Москва) выделила в докладе «*Принципы закрепления рассказов о прошлом в устной традиции на примере историй о спасении евреев во время Холокоста*» ряд «фильтров», через которые должны пройти истории о спасении евреев во время Холокоста, чтобы закрепиться в каноне и превратиться в фольклорный меморат: они должны соответствовать советским, постсоветским и западным представлениям — все, что выходит за эти фильтры, умирает вместе со свидетелями произошедшего и не преодолевает границу устности.

Следующий блок докладов был посвящен этноязыковым процессам перемен в общественном и политическом контексте. *Юлия Будман* (РГУ им. А.Н. Косыгина, Москва) в докладе «*Словно вода, в которой варились макароны»: иврит в Италии на рубеже XVI–XVII веков*» представила результаты историко-филологического анализа писем венецианского раввина Йехуды Арье (Леоне) да Модена, одной из центральных фигур еврейско-итальянского раннего Нового времени на рубеже XVI–XVII веков, выдвинув гипотезу, что Модена одним из первых сформулировал правило орфографии заимствованных слов в иврите, и рассмотрев исторические и текстуальные детали, касающиеся культурной жизни евреев Феррары и Венеции на рубеже веков.

Юлия Маккавеева (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Иврит как государственный язык: смена статуса и перераспределение функций*» проследила историю бытования иврита как разговорного и государственного языка, показывая очень сложную социолингвистическую ситуацию в современном Израиле. Политика «плавильного котла» времен создания государства Израиль сменилась концепцией «миски салата», стали развиваться идеи самоидентичности — и уже не иврит, а другие еврейские языки стали брать на себя идентифицирующую функцию у третьего поколения эмигрантов. В целом современный израильтянин имеет в своем распоряжении богатейшую палитру языковых инструментов для конструирования своей идентичности.

Николай Маккавеев (ИВ РАН, Москва) и *Юлия Маккавеева* (НИУ ВШЭ, Москва) в докладе «*Израильская поэзия после 7 октября 2023 года*» проанализировали поэтический опыт переживания Катастрофы в Израиле (сборники стихов «Shiva», «Проект 7 октября», стихи поэтессы Ади Кейссар), рассматривая их в общем контексте еврейской поэтической традиции. Именно поэзия предоставляет возможности для осмысления травмы, разрушительной для восприятия мира.

Глеб Пилипенко (ИСл РАН, Москва) в докладе «*Военная диктатура в странах Южной Америки и ее влияние на языковую ситуацию славянских переселенческих сообществ*» рассмотрел свидетельства представителей переселенческих сообществ (русских, украинцев, поляков, югославов) о периоде военной диктатуры в Аргентине и Уругвае 1970–1980-х годов и ее влияние на языковую ситуацию славянских сообществ на основе полевых исследований, проводившихся докладчиком в 2015–2024 годах. Пилипенко акцентировал внимание на взаимосвязи между прекращением передачи языка от старшего поколения младшему и периодом правления военных в рассматриваемых странах и других факторов.

Мария Ясинская (ИСл РАН, Москва) в докладе «*Итальянизация словенцев в Италии в период фашизма и ее отражение в их языке, культуре и самосознании*» проанализировала нарративы, записанные от словенского этнического меньшинства в Италии в ходе экспедиций 2018–2022 годов, в которых присутствуют свидетельства об итальянизации словенцев в период фашизма: ее методах, наказаниях за использование словенского языка, попытках сохранения своей идентичности.

Ряд докладов затрагивал анализ кризисов эпохи перемен в фокусе литературы. Так, *Ирина Адельгейм* (ИСл РАН, Москва) посвятила свое выступление «*“Постъялтинское детство” в польской постсоциалистической прозе: постпереселенческая травма*» воплощению в польской прозе периода после исторического перелома 1989 года (творчество А. Юревича, А. Загаевского, С. Хвина, П. Хюлле, А.Д. Лисковацкого, И. Ивасюв, Б. Хельбиг, И. Батор, З. Орышин) постпереселенческой травмы, связанной с топосом Возвращенных территорий: бывших немецких земель, отошедших к Польше по условиям Ялтинской и Потсдамской конференций, а также переговоров с СССР 1945–1956 годов. Описание Возвращенных территорий в 1990-х годах как наследуемого и бережно-ностальгически прочитываемого палимпсеста сменяется в 2000-е годы исследованием травмы и неуничтожимости памяти, замалчивание которой приводит к наследованию травмы следующими поколениями.

Виктория Мочалова (ИСл РАН, Центр «Сэфер», Москва) в докладе «*Еврейский “маленький человек” в вихре мировых перемен*» рассмотрела произведения еврейских писателей 1920-х годов — роман «Форд» (1927) Юлия Берзина, роман «Минус шесть» (1928) Матвея Ройзмана и самое известное — сатирическую повесть «Бурная жизнь Лазика Ройтшванеца» (1928) Ильи Эренбурга, посвященные судьбам еврейских героев, захваченных временем исторических перемен.

Нелли Шульман (Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль) в докладе «*Евреи как иные в эпоху перемен — еврейская тема в романе “Андрей Кожухов”*

С.М. Степняка-Кравчинского» исследовала особенность изображения евреев в романе С.М. Степняка-Кравчинского, где они рассматриваются с иной перспективы (чем обычно в литературе данного периода), с акцентом на их роли в эпоху перемен, евреи здесь выступают не маргиналами, «чужаками» и объектом предрассудков, но важными участниками преобразований и даже символом более широкой социальной трансформации.

Юлия Матушанская (КФУ, Казань) в своем докладе «*Иосиф Флавий и "Капитанская дочка": частная жизнь в эпоху перемен*» взяла для сравнения изображения частной жизни автора и литературных героев в эпоху перемен в исторических трудах Иосифа Флавия («Иудейская война», «Иудейские древности» и «Автобиография») и произведениях Александра Пушкина («История пугачевского бунта» и повести «Капитанская дочка»).

В 2025 году планируется выход одноименного выпуска по материалам конференции «"Время перемен" в славянской и еврейской культурной традиции» в ежегоднике академической серии «Культура славян и культура евреев: диалог, сходства, различия».

Ирина Копченова

Конференция
«Глобальная реконституция: Constituens et Naturans»

(*Берлинский университет имени Гумбольдта, Институт глобальной реконституций (IGRec), Берлин, 10–11 октября 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_411

10–11 октября 2024 года в стенах Берлинского университета имени Гумбольдта состоялась конференция «Constituens et Naturans»[1], организованная Институтом глобальной реконституции (IGRec)[2]. Проведенная впервые, но призванная стать ежегодной, конференция объединила исследователей в области политической теории, философии природы и исследований государственной политики вокруг проблемы *поликризиса* — состояния современности, характеризующегося множественными угрозами для глобального порядка. Вызовы экологического кризиса и кризиса либеральной демократии были проанализированы участниками в свете двух направлений теоретизирования: политической экологии и теории конституционализма, образуя два центральных тематических блока конференции.

1 *Constituens et Naturans* с латинского можно дословно перевести как «Учреждающее и творящее». *Constituens* — причастие от глагола *constituo* («учреждать»), а *naturans* — причастие от *natura* («природа»), которое часто встречается в словосочетании, обозначающем активное природное начало — *natura naturans* («творящая природа»).

2 Институт глобальной реконституции (IGRec) — исследовательская инициатива группы российских ученых, которая была основана в 2024 году и в настоящее время базируется в Берлине. Институт возглавляет Артемий Магун — бывший директор Центра практической философии «Стасис» при Европейском Университете в Санкт-Петербурге.

Первую панель «*Философия учредительной власти*»[3] открыл доклад философа растительной жизни *Майкла Мардера* (Университет Страны Басков, Витория-Гастейс, Испания) «*Быть неофитом*». Напомнив о важности внимания к языку, Мардер указал на вегетативные метафоры, которые находятся в основании мышления о многих политических и социальных феноменах. Так, слово диаспора описывает и часть растения, служащую для размножения (например, семена), и дисперсию человеческих коллективов. Другой термин, охватывающий одновременно растительные и социальные миры, — неофит (от греческого *neos* «новый» и *phuton* «растение»), — обозначает как новое для определенной местности растение, так и новичка в религиозном смысле. Растение-неофит воплощает собой принцип постоянного роста, рождения заново — принцип, который также находит отражение в инициационном опыте неофита. Согласно Мардеру, возможность нового, которая заключена в понятии неофита, созвучна идее натальности у Ханны Арендт, которую Мардер видит в центре ее понимания политического. Однако в отличие от вегетативного процесса непрерывного обновления, натальность у Арендт отсылает к активному началу и становлению политическим субъектом как второму рождению, обладающему трансформационным потенциалом политического действия.

Следующим выступил *Артемий Магун* (Институт глобальной реконституции, Берлин, Германия) с докладом «*Диалектическая теория права*», который был посвящен внутренним противоречиям закона и законности. Сперва он обратил внимание на то, что существует известное напряжение между буквой и духом закона, поскольку буквальное следование *формулировке* закона по-прежнему может нарушать стоящее за ним *намерение*. В основе этих противоречий, по мысли докладчика, лежит оппозиция между объективностью и субъективностью: закон одновременно выступает и как система норм и привычек, и как приказ, подкрепленный угрозой применения наказания. Перевес в сторону объективистской составляющей находит отражение в инертности легального порядка и репрессивном прецеденте, а злоупотребление субъективистской стороной чревато неограниченным деспотизмом суверенитета[4]. Однако с диалектической точки зрения, которую развивает Магун, эти противоречия не рассматриваются как проблема, подлежащая разрешению, а составляют сами основания закона. Закон воплощает диалектику субъекта и объекта — народ выступает и источником, и объектом воздействия законности. Вместе с тем, предупреждает Магун, это противоречие имеет обратную, демоническую (используя понятие Вальтера Беньямина) сторону: защищенное законом право частной собственности обеспечивает одним накопление и сохранение богатства за счет других, законная монополия государства на насилие нормализует его применение в виде полицейского произвола, и так далее. Как считает Магун, преодолеть демоническое способна учредительная (экстра-легальная) власть народа,

---

3 Понятие учредительной/учреждающей власти (*constituent power*) подразумевает власть народа принимать конституцию и учреждать политический и правовой порядок, который обладает высшей легитимностью. Впервые сформулированная Эммануэлем Сийесом, концепция учредительной власти является одной из центральных в дебатах о конституционализме и радикальной демократии (о траектории дебатов подробнее в: *Негри А.* Учреждающая власть. Трактат об альтернативах Нового времени. Гнозис, 2024; *Loughlin M., Walker N.* (eds) The Paradox of Constitutionalism: Constituent Power and Constitutional Form. Oxford University Press, 2008; *Rubinelli L.* Constituent power: a history. Cambridge University Press, 2020). При этом за пределами дискуссий о конституционализме учредительная власть может также пониматься в более широком смысле (пере)определения оснований общественной жизни.

4 В теории права это противоречие иногда трактуется в терминах нормативизма и децизионизма (*decisionism*).

реализуемая через мета-нормативность: эмансипацию субъекта от правовой нормы и восстание против санкционированной законом диктатуры.

В рамках второй панели «*Учредительная власть: история и актуальность*» первым выступил *Андреас Каливас* (Новая школа, Нью-Йорк, США). Его доклад «*Учредительная власть у Карла Маркса: Революция и диктатура*» был посвящен политической мысли Маркса с точки зрения понятия учредительной власти. Каливас утверждает, что хотя сам Маркс никогда эксплицитно не использовал эту концепцию, анализ его работ указывает на два различных подхода к учредительной власти, которые соответствуют двум периодам его творчества. Ранний Маркс понимает учредительную власть как демократическое, эмансипаторное движение, нацеленное на преодоление политического отчуждения. В «Критике гегелевской философии права» он предлагает знаменитый аргумент, согласно которому демократия — это не *частная форма* государственного строя, а (учредительная) сила демоса, являющая истиной *любой* политической формы. Народ является единственным настоящим субъектом суверенитета, а все другие виды государственного устройства (как монархия) являются искажением демократии. Согласно Каливасу, именно демократия, а не классовая борьба, является центральной политической категорией Маркса того периода. Однако далее он резко отошел от демократико-гуманистического подхода, что, как считает Каливас, было вызвано разочарованием в революциях 1848–1849 годов. В последующих работах (с 1850 года) Маркс утверждает в качестве учредительной уже диктаторскую власть пролетариата — борьбу рабочего класса против сил контрреволюции. В текстах о Франкфуртском и Парижском национальных собраниях 1848 года Маркс пишет, что неудача этих органов в деле победы рабочего класса была вызвана неспособностью действовать решительно, то есть диктаторски. Так, заключил Каливас, следуя прагматике революционной борьбы, вместо субъектности народа Маркс выдвигает на первый план субъектность рабочего класса, вместо демократии — республиканскую модель диктатуры, разработанную в терминах гражданской войны и революционного чрезвычайного положения.

Следующий доклад «*Гоббс как теоретик учредительного правления (authority) (не власти)*» представил *Дэвид Дайзенхаус* (Университет Торонто, Канада). Он начал с того, что учредительная власть в политической философии Томаса Гоббса находится в рамках правового порядка, а не проистекает из внеправового основополагающего акта учреждения конституции и политии. По Гоббсу, создание любого государства сопряжено с насилием, поэтому правовые основания и легитимность государства невозможно найти в моменте его учреждения. Вместо этого, как указал Дайзенхаус, государство и единство общества утверждаются через непрерывное создание правового порядка, что делает концепт учредительной (первоначальной) власти необязательным для построения теории законности. Дайзенхаус также подчеркнул различие между линейной и круговой теорией права, которое предложил исследователь конституционализма Марк Уолтерс: линейная теория предполагает, что правовые нормы связаны иерархическими отношениями, и можно найти изначальный источник легитимности следуя по восходящей от нормы к норме. Право, с такой точки зрения, связано нитью, и существуют некие силы, которые держат конец этой нити. Типичным линейным теоретиком, согласно Дайзенхаусу, является Карл Шмитт. С позиции кругового подхода правовые нормы встроены во взаимосвязанные сети, и попытка проследить источник их легитимности всегда возвращает нас обратно к той, с которой мы начали, тем самым делая вопрос об учредительной власти нерелевантным.

Завершил панель *Роберто Нигро* (Люнебургский университет Леуфана, Германия) с докладом «*Что есть учредительного в учредительной власти? Ограничения и сила понятия*». Сперва докладчик очертил контуры проблемы экстра-

ординарного в теории учредительной власти Карла Шмитта. Шмитт различал учредительную власть и власть учреждаемую — власть создавать конституцию и правовой порядок суверенным актом воли, которая находится вне и над законом, так как сама создает его основы, и власть учрежденного государства и закона. Учредительная власть манифестирует себя во время чрезвычайного положения, в кризисные моменты мобилизации народа для переопределения конституционных основ общества, однако, как заметил Нигро, теория Шмитта не дает убедительного ответа об источнике этой экстра-легальности. Для осмысления экстраординарной политики Нигро предложил обратиться к традиции итальянского операизма, в частности, к работам малоизвестного мыслителя этого направления Никола Массимо де Фео. Де Фео писал, что в отличие от политических революций, направленных на реформирование законного порядка, история знает социальные революции, которые оспаривают сами его основания. Он предложил понятие автономии негативности — духа восстания, отвергающего существующий политический и правовой статус-кво. В заключении Нигро также коснулся марксова понятия живого труда (труда, создающего прибавочную стоимость) у Антонио Негри и предложил поставить его в центр размышления об учредительной власти.

Третья панель — «*Конечная природа*», — началась с доклада *Оксаны Тимофеевой* (Институт глобальной реконституции, Берлин, Германия) «*Психополитика природы*», который был посвящен представлениям о душе и их траектории в западной философии. Тимофеева указала, что древнегреческие мыслители рассматривали душу как часть космоса, неотделимую от природы. У Платона душа устроена как идеальный город-полис, а психические структуры гомологичны политическим. Однако, как утверждает Тимофеева, в результате секуляризации душа утратила метафизический холизм и стала пониматься индивидуалистически, как «истинное Я». В пост-гегелевской философии душа вытесняется более общим, историзированным понятием духа (*geist*). Так, Шелер писал о различии между душой (жизненным качеством) и духом как уникальной для человека сущностью (это же различие мы можем встретить, например, у Хайдеггера). По мнению Тимофеевой, этот сдвиг в понимании души ознаменовал поворот к антропоцентризму, отделив человека от других форм жизни и закрепив иерархию между ними. Ссылаясь на идею Маркса о метаболическом разрыве — нарушении природных циклов, спровоцированном капитализмом, — она отметила, что масштабный экологический кризис отражает утрату связи между душой и природой. В конце Тимофеева предложила более постантропоцентрический взгляд на душу, который бы реинтегрировал человеческий и природный миры в рамках единой планетарной экологической системы.

Следующим взял слово *Иэн Джеймс* (Кембриджский университет, Великобритания) с докладом «*Разделяя конечность: о биосфере, семиосфере и био-сообществе*», поместив в центр внимания идею конечности, которую развивал Жан-Люк Нанси. Нанси указывал, что человеческое существование конечно, подразумевая два смысла — конечность как преходящесть, временность, и как ограниченность субъекта горизонтом проживаемой диспозиции. Конечность делает настоящее радикально открытым и неопределенным, а значит недоступным для философской артикуляции в виде онтологических или метафизических принципов. Пространство совместной жизни, которое Нанси называл непроизводимым сообществом, избегает всякого определения и фиксированных (политических) идентичностей. Джеймс рассмотрел размышления Нанси о непостижимом творческом бессознательном мира в свете экологии разума Грегори Бейтсона. Разум, по Бейтсону, — взаимосвязанная система, которая не ограничивается сознанием индивида, а вбирает в себя окружающие социальные, культурные и биологические поля. Разум не является чем-то уникальным для человеческого опыта, так как все живые существа

контактируют со средой и получают о ней информацию через сети обратных связей. Аналогично, понятие семиосферы Юрия Лотмана отсылает к пространству смыслов, которые люди создают совместно во взаимодействии. Таким образом, попытка осмыслить сложные реляционные системы, возникающие в процессе интеракций и встреч, объединяет этих трех теоретиков. Опираясь на них, Джеймс предложил эпистемологический и политический проект био-сообщества, этос которого учитывал бы взаимосвязанность человеческих и нечеловеческих коллективов. В политике био-сообщества различные ценности, взгляды и группы взаимодействуют инклюзивным, интегративным образом, избегая грандиозных нарративов и тотальных идеологических схем, которые производят разделение и антагонизм.

Четвертую панель «*Война и мир*» открыл *Грегор Модер* (Люблянский университет, Словения) с докладом «*О вечном мире и периодических войнах: Кант, Гегель и всемирная история*». Он обозначил два разных философских подхода к феномену войны: согласно позиции Канта, которую он изложил в своем труде «К вечному миру», можно выделить определенный набор условий, выполнив которые человечество приблизится к идеалу мира без войны и оставит вооруженные конфликты в прошлом. Гегель, напротив, настаивал на том, что человеческие институты не могут контролировать ход истории, который неизбежно включает войны между государствами. Далее Модер рассмотрел тезис Фрэнсиса Фукуямы о наступлении конца истории и торжестве либеральной демократии как вершины эволюции политической организации человечества, который тот сформулировал в 1992 году. Модер отметил, что этот тезис возродил взгляд на историю как на телеологический процесс, имеющий конечную точку, — взгляд, который разделяли Гегель и Кант. Тем не менее, уже современные утверждению Фукуямы события — в частности, югославские войны, — показали его преждевременность и наивность. Модер отметил, что провозглашенная постисторическая эпоха не принесла мирного сосуществования под эгидой либерально-демократических институтов. Космополитический идеал Канта остается актуальным, но не в свете конечности истории, а именно потому, что будущее является радикально открытым.

Второй выступила независимая исследовательница *Мария Кочкина* с докладом «*Военные животные: призыв к международному негуманитарному праву*», который был посвящен использованию животных в вооруженных конфликтах. Докладчица рассказала, как живые существа — дельфины, белухи и птицы — задействуются военно-промышленным комплексом, выступая одной из технологий (наряду с беспилотниками или искусственным интеллектом) по сбору разведданных или для уничтожения противника, будучи оснащенными соответствующими устройствами. Согласно Кочкиной, эта практика является частью зооиндустриального комплекса в вооруженных силах разных государств. Она также подпитывает конспирологические и пропагандистские нарративы, например, о вражеских биолабораториях, где перелетных птиц и насекомых якобы используют для распространения болезней, сея среди населения страх перед природными силами. Несмотря на участие животных в боевых действиях, международное гуманитарное право не содержит положений об их защите (единственный запрет касается только некоторых случаев использования животных в качестве бомб-ловушек), игнорируя эксплуатацию и страдания нечеловеческих существ. Завершая доклад, Кочкина предложила концепцию негуманитарного права в качестве решения обозначенной этической проблемы, которая признала бы автономность и разумность животных, рассматривая их иначе, чем просто в качестве инструментов. Непредсказуемость животных субъектов, как заключила Кочкина, открывает нам постгуманистическую перспективу на то, как природа противостоит разрушительному воздействию милитаризованного, технологичного мира.

Последнюю, пятую панель под названием «*Учредительная власть за пределами национального государства*» открыл *Петер Нисен* (Гамбургский университет, Германия) докладом «*Изгнание и учредительная власть*», где рассмотрел роль изгнанников (*exiles*) в реализации учредительной власти. Нисен указал, что хотя участие граждан, которые были вынуждены покинуть свою страну из-за преследований или несправедливости, в ее политической жизни и принятии конституции кажется парадоксальным, все же они остаются важными агентами на этом поле. Жан-Жак Руссо и Иеремия Бентам рассматривали их как акторов в конституционном процессе: в частности, Бентам предложил идею трибунала общественного мнения, через который внешние голоса вынужденных эмигрантов могут претендовать на учредительную власть и представлять моральную и космополитическую перспективу на будущее своей родной страны. Нисен полемизирует с теоретиком демократии Клаудио-Лопесом Герра, который выступает против права на голосование для экспатриантов, так как они не связаны обязательствами по отношению к государству, судьбу которого определяют. Докладчик отметил, что лишенные возможности вернуться изгнанники хоть и находятся за пределами действия учрежденного порядка, но сохраняют связь со страной исхода, и потому являются частью ее конституционного демоса (термин Дэвида Оуэна). По мнению Нисена, помочь в разработке нормативной теории транснационального политического участия может концепция гражданства заинтересованных сторон (*stakeholder citizenship*) Райнера Баубека, которая подчеркивает права и обязанности людей, глубоко включенных в более чем одно политическое сообщество.

Долгий первый день конференции завершился докладом *Робина Селикатеса* (Свободный университет Берлина, Германия) «*Миграция и/как учредительная власть*», который был посвящен вкладу мигрантов в процесс (пере)определения политического порядка. Как считает Селикатес, движения мигрантов — в двойном смысле и перемещений через границы, и мигрантских политических движений — оспаривают институциональные структуры национального государства, такие как гражданство и границы, которые обычно воспринимаются как сами собой разумеющиеся. Трансформационная сила миграции ставит под вопрос мифологизированную категорию национальной идентичности, знаменуя масштабный эпистемический сдвиг в привычном понимании государства и общества. Селикатес отметил, что так называемый миграционный кризис спровоцировал реакцию консервативных и правых сил, поскольку сделал видимыми глубокие противоречия в идее единой, сплоченной нации. Страх перед культурной разобщенностью лежит в основе как требований ограничения миграции (предъявляемых правыми националистами), так и обязательной интеграции мигрантов (центристами). Этот государственнический интеграционистский дискурс доминирует даже в практиках помощи беженцам, поскольку направлен на их ассимиляцию в однородное национальное сообщество. Тем не менее, как считает Селикатес, миграция может послужить отправной точкой для критической рефлексии над глобальной системой неравенства и наследием колониализма, которые и являются миграционным драйвером (миграция выступает с этой точки зрения формой деколонизации, согласно исследовательнице Тендаи Ачиуме). В заключение Селикатес указал, что присутствие мигрантов, их политические голоса и требования закладывают основания для действительно демократической инклюзивной политики.

Второй день начался с панели «*Политики природной трансформации*» и доклада *Сваралипи Нанди* (Академия Лойолы, Хайдарабад, Индия) под названием «*Стратегический технологизм: де-риторизация солнечного будущего от правого популизма в Индии*». В своем выступлении Нанди рассмотрела, как националистическая правящая партия Индии *BJP* (Индийская народная партия) во главе

с Нарендрой Моди кооптирует экологические дискурсы о необходимости перехода к возобновляемым источникам энергии в свой правопопулистский нарратив. В идеологии хиндутвы (индусскости) сакральные индуистские представления о солнце и особой связи индуистов с природой служат маркером национального возрождения, воплощаемого фигурой Моди. Докладчица привела примеры проектов деревни Модхера и храмового комплекса Рам Мандир, которые работают на солнечных батареях и воплощают использование солярной риторики для продвижения бхарата — символического единства всех индусов вокруг традиционных религиозных ценностей. Нативистский идеал бхарата, пропагандируемый *BJP*, является эксклюзивным и репрессивным по отношению к другим религиозным идентичностям в Индии, особенно к исламу. В конце Нанди поставила вопрос о том, какой может быть прогрессивная экологическая политика, ориентированная на эффективное решение проблемы климатического кризиса в таком мультиконфессиональном и разнообразном обществе, как индийское, и предположила, что такая политика должна быть светской и избегать включения сакральных/религиозных представлений.

Второй выступила *Ангелина Давыдова* (Институт глобальной реконституции, Берлин, Германия) с докладом на тему «*Где и почему глобальное управление климатом терпит неудачу. Что можно сделать? Размышления перед COP29*», представив предварительные размышления по поводу 29-ой Конференции ООН по изменению климата (11–22 ноября 2024 года, Баку). Давыдова отметила нарастающую напряженность в публичном поле по поводу конференции за месяц до ее проведения, связанную с противоречивой ролью Азербайджана как принимающей страны ввиду ориентации его экономики на доходы от ископаемого топлива и нарушения прав человека. Показательным в этом плане является санкционирование протестов рядом с местом проведения конференции, поскольку оно на время будет подчинено юрисдикции ООН, тогда как в остальном Азербайджане митинги жестко подавляются. Критики также обращали внимание на возможное стратегическое использование Азербайджаном климатических переговоров для усиления своего геополитического влияния — так, по утверждению Давыдовой, Азербайджан инструментализирует деколониальный дискурс и привлекает страны-бывшие колонии из Тихоокеанского региона, оплачивая их участие. Кроме того, есть множественные проблемы и непосредственно с самой борьбой с изменением климата: ей препятствуют нескоординированность национальных правительственных структур, нехватка и неэффективность финансирования, сопротивление бенефициаров экстрактивизма и прочее. Подводя итоги, спикерка заключила, что в ситуации текущего поликризиса необходим гибкий и системный подход, а также соединение социальной и экологической политики.

Последним на этой панели выступил независимый исследователь *Феликс Ятнер* с докладом «*Новая глава экстрактивизма? Экологическое и климатическое управление в России в эпоху поликризисов*». Он выделил три эколого-экономических режима в России, соответствующих специфическим стратегиям в сфере производства и добычи ресурсов. Прежде всего, это военное кейнсианство — макроэкономическая политика, направленная на реиндустриализацию военно-промышленного комплекса и смежных отраслей, побочным эффектом которой является улучшение уровня жизни занятого в производстве населения за счет повышения зарплат и «вливания» денег в региональные экономики. Далее, зеленый экстрактивизм — Россия развивает водородные технологии для адаптации ко все более безуглеродной глобальной энергетической политике, однако производство водорода по-прежнему следует экспортной модели, практически не влияя на экологическую ситуацию внутри страны. И последнее направление — добыча невозоб-

новляемых источников энергии для последующей продажи на мировом рынке (привычная ресурсная модель развития в России), так называемый коричневый экстрактивизм (*brown extractivism*). Как заключил Ятнер, ни один из обозначенных режимов не является устойчивым и/или экологичным: даже вкладываясь в безуглеродную отрасль и производя водород, Россия остается поставщиком сырья для более технологически развитых стран, что закрепляет ее периферийную роль в глобальной системе разделения труда. Воспроизводя экстрактивистскую логику в подходе к зеленым технологиям и направляя все ресурсы на вооружение, Россия едва ли сможет адаптироваться к изменению климата и декарбонизации энергетики.

Вторая секция «*Экстрактивистские культуры*» открылась выступлением *Анны Винкельман* (Университет Радбауд, Неймеген, Нидерланды) «*Не спасайте планету: романтический взгляд на экологический кризис*». Винкельман проблематизировала распространенный троп о необходимости «спасения природы», заявив, что такой объективирующий взгляд на природу закрепляет между ней и человеком иерархические отношения, делая перспективы преодоления экологического кризиса все более призрачными. Согласно Винкельман, призывы к «ответственному потреблению», например к сокращению использования пластика, ограничивают наш экологический горизонт, не позволяя критически посмотреть на фундаментальные аспекты взаимодействия с окружающей средой. Опираясь на натурфилософию Шеллинга и традицию немецкого романтизма, в рамках которой природа понималась как самоподдеживающаяся, самоорганизованная сущность, Винкельман указала, что императив вмешательства в природу и ее «спасения» ошибочен. Она предложила пересмотреть эту инструментальную экологическую перспективу, которая предполагает контроль и регуляцию естественных процессов, и двинуться в сторону сбалансированного, неинвазивного сосуществования.

Следующим взял слово *Александр Эткинд** (Вена, Австрия) с докладом «*Идеология и утопия антропоцена*», который был посвящен взгляду на климатический кризис в идеологических и утопических нарративах. Эткинд различает способы мышления об антропоцене на идеологию и утопию (заимствуя это разделение у Карла Мангейма), и определяет идеологию как картину мира, служащую сохранению статуса-кво, а утопию — как видение, через которое воображаются альтернативы. По мнению Эткинда, дискурс о поликризисе является примером идеологии, которая объясняет и нормализует текущие условия, в то время как «справедливый переход» к устойчивому развитию представляет собой утопическое мышление. Понятие поликризиса подразумевает прямую каузальность, тогда как с точки зрения Эткинда нужно говорить о множественных кризисах, усиливающих друг друга через петли обратной связи. В конце докладчик указал, что даже если катастрофических событий избежать невозможно, они являются ресурсом для адаптации и рефлексии.

Последним в панели выступил *Илья Калинин* (Институт глобальной реконституции, Берлин, Германия) на тему «*Советская нефть и русский космизм: техноконсервативная формация*». В центре доклада стояло специфическое соединение модернизации и традиции, которое Калинин диагностирует в творчестве таких авторов, как писатель Александр Проханов и режиссер Андрей Кончаловский. Техноконсерватизм (термин Калинина) позднесоветского периода объединил оптимизм по поводу технологических достижений страны с философской рефлексией о культурных корнях России, как бы продолжая традицию русского космизма. Докладчик рассмотрел эту техноконсервативную формацию на примере репрезентации нефти

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

и ее добычи в киноэпопее Кончаловского «Сибириада» и романах Александра Проханова «Роза кочевников» и «Место действия». У Проханова промышленные реалии изображаются наряду с русскими сельскими традициями, а нефть предстает как энергетическая сила, связывающая современных советских людей с их предками. Схожую транспоколенческую связь Калинин находит у Кончаловского в «Сибириаде» (1978), где нефть служит воплощением *конденсированной истории*, которая при добыче метафорически воскрешает умерших предков в совместном движении на пути к прогрессу. Как считает Калинин, конструируемая в результате радикальная утопия парадоксальным образом сочетает в себе гипермодернизм и экологическую чувствительность.

В рамках третьей панели «*Пределы либерализма*» первым выступал *Петр Сафронов* (Амстердамский университет, Нидерланды) с докладом «*Другой закон: о нелиберальном конституционализме*». Сафронов выделил три основные дилеммы при разработке конституции: 1) права меньшинств(а) vs права большинства — конституция должна обеспечивать баланс между защитой прав меньшинства и соблюдением интересов большинства, что создает внутреннее противоречие; 2) стабильность vs экстраординарность — конституция направлена на сохранение установленного политического и правового порядка, однако предусматривает право на восстание и моменты чрезвычайности, которые этот самый порядок подрывают; 3) антикоррупционные правила vs коррупция из-за правил — хотя конституция защищает правовое поле от влияния корыстных интересов, именно государственный аппарат по обеспечению законности является причиной коррупции. В рамках обсуждения прагматической проблемы, связанной с разработкой новой конституции в пост-авторитарном контексте, Сафронов предложил использовать процессуальный подход, который подразумевает поэтапное движение конституционных переговоров от предварительного нелиберального компромисса в сторону балансирования различных интересов и достижения демократического консенсуса.

Следующей взяла слово *Ева Атанасов* (Берлин, Германия) с докладом «*Либеральный конституционализм под испытанием (Liberal Constitutionalism on Trial)*», в котором она рассмотрела кризис либеральной демократии западного типа, проистекающий из дефицита легитимности — увеличивающегося разрыва между народом и государством. Для того, чтобы проанализировать современные вызовы либерального конституционализма, Атанасов обратилась к работам его канонического апологета — Алексиса де Токвиля, и радикального критика — Карла Шмитта. Токвиль, отстаивая либеральную демократию, считал равенство (существование неотчуждаемых и всеобщих человеческих прав) и народный суверенитет (право народа на самоопределение) центральными ценностями, которые определяют современные политические системы, основанные на наследии американской и французской революций. Атанасов отметила, что Шмитт хоть и развивал идеи Токвиля, но тем не менее предполагал, что народный суверенитет как воплощение воли *конкретного* политического сообщества подразумевает разделение на тех, кто принадлежит, и тех, кто не принадлежит этому сообществу, воплощаемое в известном различении друга и врага. Он считал, что либеральный принцип всеобщего равенства входит в противоречие с демократическим принципом суверенитета: он не может поддерживать политическое сообщество, поскольку не способен определить его границы. Таким образом, универсалистские, глобальные притязания либерализма по Шмитту несовместимы с демократической государственностью. Атанасов разделяет взгляд Токвиля, который также проводил различение между демократией и либерализмом, но указывал, что чувство принадлежности, национальная идентичность, является решающим фактором для сохранения либеральных институтов, тем самым полагая сочетание партикулярности и универсальности сущ-

ностной чертой либерализма, а не непримиримым противоречием либеральной демократии.

Четвертую панель «*Учредительная власть: история и актуальность*» открыл *Ян Смоленский* (Варшавский университет, Польша) докладом «*За пределами Улисса: пересмотр идеи самоограничения в конституционной теории*». Он указал, что либерально-демократический конституционализм предполагает существование системы сдержек и противовесов — определенного набора институциональных ограничений, который призван защитить демократию от саморазрушения. Смоленский обратился к метафоре, предложенной Джоном Элстером: как Улисс (Одиссей), приказывает привязать себя к мачте для того, чтобы не соблазниться песнью сирен, так и народ налагает на свою волю (воплощаемую избранными представителями) конституционные ограничения ради сохранения демократии. По мнению Смоленского, модель самоограничения имеет три ключевых недостатка: 1) конституции предоставляют правительствам законную возможность игнорировать волю народа, допуская дисбаланс власти; 2) конституции связывают ограничениями не только своих учредителей, но и их потомков, создавая проблему асимметрии власти между поколениями; 3) конституции не защищены от иностранного влияния, которое может нарушать суверенитет страны. Для преодоления этих недостатков Смоленский предложил более демократичное, более гибкое понимание конституционных ограничителей — не через «смирительную рубашку» закона, а через вовлечение большего числа акторов и институций в коллективное управление, которое бы ограничивало не народ, а правительство.

Завершила секцию *Ольга Башкина* (Левенский католический университет, Бельгия), рассмотрев в своем докладе разные подходы к учредительной власти. Как считает Башкина, уже у Сийеса, выдвинувшего понятие учредительной власти, мы можем увидеть зерно фундаментального противоречия, которое принято называть парадоксом конституционализма: субъектом учредительной власти является народ, но вместе с тем народ не может править напрямую и нуждается в представителях. Делегируя власть учредительному собранию или другому представительному органу, он исчезает со сцены конституционной политики. Последующие направления теоретизирования, согласно Башкиной, склонны воспроизводить этот парадокс и подчеркивать в понятии учредительной власти либо эмансипаторный аспект, ограниченный революционным моментом народного самоопределения, либо легальный, воплощенный в политико-правовой системе государства. Первый подход не может решить задачу стабильного, длящегося демократического правления, тогда как проблема второго заключается в недостатке демократии, так как народ не имеет прямого доступа к реализации власти. Башкина отметила, что в современных подходах скорее доминируют государственно ориентированные интерпретации учредительной власти, отодвинувшие на второй план идею активного народного участия в пользу более статичной формы представительства. Она предлагает рассматривать учредительную власть не в терминах дихотомии основополагающего события и правительства, но как процесс, включающий разнообразные формы гражданского участия (акты гражданского неповиновения, выборы и другие способы политического самовыражения). Для анализа политических режимов ключевым вопросом тогда будет не «кто обладает учредительной властью», а «сколько учредительной власти (как меры вовлечения общества в политические процессы) существует в системе».

На последней, пятой панели «*Демократия и конституционные процессы в Восточной и Южной Европе*» выступила *Кети Чухров* (Университет искусств и дизайна Карлсруэ, Германия) с докладом «*Сравнительная политэкономия автократии и демократии в постсоциалистических условиях*». Она указала на ключе-

вые, по ее мнению, различия постсоветских автократий и либеральных демократий западного типа. Во-первых, это иная конфигурация классовых отношений: если в западных демократиях борьба разворачивается между бедными и богатыми, то в России и других постсоветских странах креативный урбанизированный средний класс находится в оппозиции как олигархической элите, так и массам, чья лояльность гарантирована системой социального обеспечения. Во-вторых, Чухров противопоставляет западный когнитивный капитализм и российскую «консервативную революцию», направленную против институций культуры, производства знания и инноваций. Подавляя развитие когнитивного капитализма, Россия, по словам Чухров, лишает себя статуса страны второго мира для того, чтобы возглавить деколониальное движение периферийных государств. Последнее различие связано с неформальностью правовых и экономических систем в автократиях, которые основаны на коррупции, личных связях и использовании закона в целях репрессий, в противовес демократическим императивам прозрачности и защиты прав человека.

Следующей взяла слово *Бара Коленц* (Люблянский университет, Словения) с докладом «*Югославия 1945–1991: Социальный эксперимент в четырех конституциях*». Начав с исторического экскурса, она указала, что частая смена политических режимов и разрыв отношений со сталинским СССР в 1948 году сформировали югославский проект как динамично развивающийся и критичный по отношению и к авторитарному социализму советского типа, и к западному капитализму. Коленц отметила, что четыре конституции (1946, 1953, 1963 и 1974 годов) отражают эволюционное движение Югославии на пути разработки новых форм социального государства: от королевства к Народной республике, затем к Социалистической республике, и в конечном счете к социалистическому самоуправлению, закрепленному конституцией 1974 года. Автор проектов четырех югославских конституций, Эдвард Кардель, был одним из лидеров антифашистского сопротивления в Словении во время Второй Мировой и видел партизанские низовые ячейки как успешный пример самоорганизации и коллективного принятия решений. Это видение Кардель привнес в конституцию 1953 года, которая предусматривала разные формы прямой демократии (рабочие советы, республиканские, районные и городские советы и др.), и расширил в конституции 1974 года принципом социалистического самоуправления. По мнению Коленц, отличительной чертой конституций Югославии было установление не только политических, но и экономических основ общества: рабочего самоуправления (с запретом на вмешательство со стороны государства), равной оплаты женского труда, семичасового рабочего дня, бесплатного образования и здравоохранения, жилищных гарантий и других прав. Подводя итоги, Коленц заключила, что несмотря на крах Югославии из-за возобладавших национальных противоречий, ее пример важен как реальная попытка построения социализма в соответствии с идеалами социальной справедливости, автономии и демократизации экономических отношений.

Завершил конференцию доклад *Эртуга Томбуша* (Берлинский университет имени Гумбольдта, Германия) «*От автократа к меньшему злу: дилемма демократического перехода в Турции*». Он представил критический анализ коалиционной политики на парламентских и президентских выборах в Турции в контексте более широкой проблемы демократических преобразований в авторитарных условиях. Сперва докладчик коснулся вопроса роли выборов в автократиях, указав, что хотя они и открывают возможности для смены власти, в случае победы правящих сил выборы работают на легитимацию действующего режима. В Турции на выборах 2023 года оппозиция сформировала широкий коалиционный блок, известный как «стол шести», который объединил идеологически разнородные партии — ле-

воцентристскую Республиканскую народную партию (*CHP*), националистическую «Хорошую партию», и несколько других правых и исламистских партий. Главной целью коалиции была победа над Эрдоганом и его «Партией справедливости и развития» и возврат к парламентской форме государственного устройства, отмененной в результате референдума 2017 года. Однако, как утверждает Томбуш, для демократических сил императив идеологического компромисса и альянсов по принципу «меньшего зла» проблематичен по нескольким причинам. Объединение с националистами и фундаменталистами нормализует подобную риторику в публичном поле и, учитывая авторитарные тенденции внутри самих этих групп, отдаляет перспективы действительно демократических преобразований, поскольку может привести к замене одного автократа другим и консервации авторитарного правления. Как считает Томбуш, задача оппозиции в этих условиях — не просто победа на выборах, но и выработка последовательно демократической программы на основе ценностей равенства и социальной справедливости. Вместо краткосрочной прагматической ориентации на электоральные циклы, по его словам, необходима фундаментальная трансформация политических дискурсов и институтов.

Подводя итоги конференции, хочется отметить, что она выступила важной площадкой для дискуссий по актуальным вопросам конституционализма, экологической политики и дефицита демократии, наблюдаемого по всему миру как в откровенно авторитарных, так и формально демократических режимах. Как часто бывает на хороших конференциях, обсуждения после докладов оказались не менее значимой частью, чем сами доклады. Так, к концу второго дня разгорелись дебаты по вопросу национализма между сторонниками либеральной демократии (в лице Евы Атанасов) и левыми шмиттеанцами (которых представлял Андреас Каливас). Атанасов отстаивала необходимость политики национальной идентичности для поддержания демократических институтов, тогда как Каливас скептически отнесся к идее «хорошего национализма». Доклад Эртуга Томбуша о демократических стратегиях при авторитаризме также спровоцировал энергичное обсуждение после провокационного комментария Артемия Магуна о том, что голосование за автократа может быть рациональной стратегией широких слоев населения, например в условиях геополитического соперничества. В своем возражении Магуну Ева Атанасов раскритиковала идеализм по поводу массового политического участия, свойственный левым, представив конституционное (мэдисоновское) понимание демократии. Более подробное обсуждение полемики на сессиях вопросов и ответов, к сожалению, выходит за рамки данного обзора. Заметим только, что если задачами конференции были поддержание академических связей между российскими и зарубежными коллегами и анализ траектории российского режима в контексте глобальных политических трансформаций, то организаторы с ними справились.

Наталья Наумова

Международная конференция
«Даниил Хармс: поэтика, история, контексты»

(*Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского, Санкт-Петербург, 16–17 мая 2025 года*)[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_196_6_423

16–17 мая 2025 года в Русской Христианской Гуманитарной Академии состоялась международная конференция «Даниил Хармс: поэтика, история, контексты», приуроченная к 120-летию писателя и поэта Даниила Хармса (1905–1942). Заседание открылось приветственным словом ректора РХГА *Дмитрия Богатырева*, а также приветственными выступлениями членов оргкомитета. Программа включала доклады, посвященные различным аспектам изучения творчества Хармса — от биографии и творчества до музеефикации хармсовского наследия. На конференции собрались ведущие отечественные специалисты в области хармсоведения, а также зарубежные ученые из Швейцарии, Сербии, Румынии и Франции.

Первый день конференции начался с погружения в историю отечественного авангарда. В докладе ведущего хармсоведа *Жана-Филиппа Жаккара* (Женевский университет, Швейцария) «*От "черного квадрата" до рыжего человека. Об одной философской катастрофе*» были подробно рассмотрены пересечения между творческими поисками Даниила Хармса и Казимира Малевича. Начав свой доклад с вопроса «Следовало ли бояться "Черного квадрата"?», Жаккар предложил проследить историю взаимоотношений Хармса и Малевича. Свои первые поэтические шаги Хармс сделал в середине 1920-х, будучи весьма близок к Малевичу, как в конкретных рамках практического и организаторского сотрудничества, так и на теоретическо-эстетическом уровне. По словам исследователя, в 1920-е годы у Хармса можно обнаружить ту же логику «негативного представления», которая была характерна для ранних авангардистов, занимавшихся беспредметным искусством. Концепты «ноль», «бесконечное», «тотальность», «чистота», возникающие в хармсовских текстах, стали плодом внимательного изучения идей Малевича. Однако в 1930-е годы поколение, к которому принадлежал Хармс, переживает крушение утопических построений исторического авангарда и на его руинах выстраивает философию и эстетику абсурда.

Докладчик проиллюстрировал свой тезис хрестоматийным произведением Хармса из «Голубой тетради №10» о рыжем человеке, в котором остается одно лишь абсолютное «Ничто». Проза Хармса — это, прежде всего, проза отсутствия, причем отсутствия и той связи, которой надлежало представлять тотальность частей мирозданья в связности — связности, представлением которой надлежало быть «Черному квадрату». Для позднего Хармса беспредметность становится способом выражения абсолютного «ничего», «отсутствием любого присутствия», что и являлось «философской катастрофой», имевшей экзистенциальные последствия.

Один из ключевых публикаторов и комментаторов Даниила Хармса *Валерий Сажин* (независимый исследователь, Санкт-Петербург) выступил с докладом «*II Разрушение*». Одна из частей выступления была посвящена теме «Хармс как религиозный писатель». Докладчик подчеркнул, что в отношении религиозности Хармса

1 Обзор подготовлен в рамках реализации гранта Российского научного фонда № 24–28–01177, https://rscf.ru/project/24-28-01177/; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

остается много лакун. Например, не изучены хармсовские пометы в Библии — писатель подбирал собственные «параллельные места» к фрагментам Нового Завета, — также не были исследованы и многие другие артефакты, которые могли бы раскрыть природу религиозной мысли писателя. Во второй части доклада Сажин выделил, на его взгляд, наиболее существенные направления «разрушительной деятельности» Хармса. Прежде всего, писатель разрушает привычный облик русской литературы. Хармс вводит в литературу произведения с отсутствующими мотивировками. Это касается и детских произведений Хармса, таких как «Миллион». О том, каковы были причины этого и почему писатель избрал именно такой художественный метод, Сажин пообещал рассказать в докладе, посвященном уже 125-летию Даниила Хармса.

Феликс Кувшинов (ЛГПУ им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, Липецк) в докладе «*Стихотворение Д.И. Хармса "Утро" (к истории и логике создания)*» проанализировал мотивную структуру в стихотворении «Утро (пробуждение элементов)». Это стихотворение, по словам Кувшинова, явилось результатом особых творческих усилий поэта, длившихся в течение одной «поэтической» недели (с 11 по 18 января 1930 года). В отличие от предшествующих текстов этого периода, для которых характерны нервозность, неустроенность, обреченность, «Утро» представляет бытие как торжество мировой гармонии, в основе которой находится Бог. Единство божественного, человеческого, животного, растительного и даже неживого (горы) создает атмосферу спокойствия и в то же время осмысленности. «Славословие», которым оканчивается «Утро» может пониматься как восхваление не просто нового дня, а Бога.

Докладчик предположил, что это стихотворение является своего рода поэтической иллюстрацией философских идей Хармса о строении мира. Вторая часть произведения называется «пробуждение элементов», что Кувшинов считает отсылкой к трактату Хармса «I. О существовании…», где писатель вводит категории «это», «то» и «препятствие»: «Единая пустота, испытывая некоторое препятствие, раскалывается на части, образуя троицу существования. Препятствие является тем творцом, который из "ничего" создает "нечто". <…> Прочтя предыдущее размышление, нам делается понятно учение о ипостаси: Бог един, но в трех Лицах»[2]. В отношении бытия, включающего в себя и материальный, и нематериальный мир, Хармс придерживается идеалистической позиции.

Доклад *Дмитрия Токарева* (независимый исследователь, Экс-ан-Прованс, Франция) «*"Так говорил я себе о старухе": "Старуха" Хармса и "Стереоскоп" Александра Иванова*» был построен на интертекстуальном анализе, дополняющем литературную генеалогию хармсовской «Старухи». По словам Токарева, от исследователей ускользнул один из претекстов хармсовской повести — написанный в 1905 году «Стереоскоп» Александра Иванова. Докладчик акцентировал внимание на перекличках текста Иванова со «Старухой» Хармса на уровне построения сюжета, а также системы образов. У Хармса, как и в новелле Иванова, старуха оказывается триггером памяти, образом вернувшегося прошлого. Доклад вызвал оживленную дискуссию, в рамках которой Александр Кобринский высказал сомнение в правомерности утверждать, что на Хармса мог повлиять малоизвестный текст предреволюционных годов, написанный автором второго ряда. Кобринский отметил, что в записных книжках Хармса отсутствуют следы чтения данного произведения. Тем не менее, по словам докладчика, мотивная структура двух текстов очень похожа и выходит за рамки только лишь типологических сближений.

---

2 *Хармс Д.И.* Полное собрание сочинений в 4 т. Т. 4: Неизданный Хармс. Дополнения к т. 1–3: Трактаты и статьи. Письма. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001. С. 31, 35.

В докладе *Анны Герасимовой* (независимая исследовательница, Москва) «*О черновиках Хармса*» были представлены наблюдения, касающиеся особенностей творческой работы Хармса и его психологии письма. По словам Герасимовой, то, что производит впечатление спонтанного творческого процесса, на деле является результатом кропотливой работы над текстом. Приведя примеры вычеркнутых сцен и отвергнутых фрагментов в рукописях Хармса, Герасимова подчеркнула особенность работы автора над замыслом. Он часто вычеркивает и бракует рискованные моменты, как в случае с незавершенным рассказом про Лидочку и старика: «Хотел написать гадость и написал. Но дальше писать не буду, очень уж гадко». Правка такого рода имеет отношение к той незавершенности, удерживанию себя от решительного шага, иными словами — неосуществлению чуда. По наблюдениям Герасимовой, с возрастом Хармс-прозаик преодолел свою нерешительность — его поздние рассказы находятся далеко за гранью допустимого/дозволенного в области насилия и пола.

Специфику хармсовской работы над произведениями, его многочисленные правки и пометы в черновиках Герасимова сравнила с черновиками Александра Введенского. По словам исследовательницы, разница между рукописями Хармса и Введенского — простая и основополагающая: Хармс все время правит текст, Введенский пишет практически набело. При этом, когда Хармс в 1930-е переходит от стихотворений к прозе, то ситуация меняется — прозу он пишет прямо готовую, как надиктованную, с минимальными исправлениями.

Алексей Дмитренко (издательство «Вита Нова», Санкт-Петербург) выступил с докладом «*Даниил Хармс и компания: к истории будущего музея "случаи и вещи"*», в котором рассказал об истории собирания коллекции мемориальных предметов, связанных с писателем, его рукописей и документов. Среди архивных находок Дмитренко отметил дневник отца Даниила Хармса Ивана Ювачева, редкие детские фотографии Хармса, его личные вещи (радиоприемник, шкаф). Докладчик также затронул важную тему музеефикации наследия обэриутов и упомянул о планах создания в Петербурге музея Александра Введенского. Дмитренко выразил надежду, что организаторы этого музейного проекта смогут довести его до конца и представить публике уже в ближайшие годы.

Текстология Хармса и его биография стали предметом исследования профессора *Александра Кобринского* (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) / РХГА, Санкт-Петербург). В докладе «*Хармс и его женщины*» исследователь обратился к дневниковым записям Хармса с целью проанализировать закономерности в отношениях писателя с женщинами: кто его интересовал и почему, как он сам воспринимал женщин в своей жизни. Позиционируя данное исследование как часть комментирования дневников и записных книжек Хармса, Кобринский осветил несколько конкретных случаев любовных романов писателя, подробно останавливаясь на биографиях некоторых его возлюбленных.

Хотя центральной фигурой на конференции обоснованно являлся Даниил Хармс, внимание было уделено и другим представителям ОБЭРИУ. *Алина Митрофанова* (РХГА, Санкт-Петербург) посвятила свой доклад «*Николай Олейников — "оглашенный при ОБЭРИУ"*» истории взаимоотношений Олейникова с обэриутами. Затрагивая вопрос о поэтике Олейникова, Митрофанова упомянула его опыты в создании литературных масок, от лица которых Олейников переосмыслял «галантерейный язык» XIX века и «речь обывателя».

Тема эсхатологии в лирике Хармса была проанализирована *Бьянкой Кирилэ* (независимая исследовательница, Бухарест, Румыния) в докладе «*Мотив апокалиптического пиршества в лирике Даниила Хармса 1930 года*». Исследовательница обратилась к стихотворению «I Разрушение», которое, как известно, написано по случаю изменений в советском рабочем календаре — перехода на пятидневную тру-

довую неделю в 1929 году. Хармс трактует эту реформу не только как десакрализацию неподвластного человеку времени, но и как вмешательство государственной власти в божественный порядок Времени. Закономерно, считает Кирилэ, ряд стихотворений Хармса 1930-х годов преподносит читателю тему катастрофы. В этот период нередко появляется тема бушующего водного катаклизма, смерти, апокалипсиса. Эти поэтические образы, темы и мотивы, как отмечает Кирилэ, были обусловлены культурно-историческим контекстом.

В продолжение интертекстуальной темы на конференции прозвучал доклад *Тимура Хайрулина* (РХГА, Санкт-Петербург / ГМИРЛИ им. В.И. Даля, Москва) «*От абсурда к нонсенсу: Даниил Хармс и Льюис Кэрролл в битвах со смыслами*», в котором речь шла о влиянии творчества Льюиса Кэрролла на Хармса. Как утверждает Хайрулин, в пьесе «Елизавета Бам» Хармс позаимствовал идею «обратного» течения времени из второй книги Кэрролла «Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье», как и мотив наказания без преступления, который встречается в «Алисе в Стране чудес». Хронологический казус, темпоральный сдвиг, разбивающий привычные цепочки причинно-следственных связей — это то, что могло привлечь Хармса в Кэрролле и что первый мог использовать в своем раннем творчестве.

Сцену суда из кэрролловской сказки Хайрулин считает парадигматической, повлиявшей на такие произведения XX столетия как «Процесс» Франца Кафки и «Приглашение на казнь» Владимира Набокова. Хармсовская пьеса «Елизавета Бам» оказывается в этом же ряду текстов, осмыслявших человеческое существование сквозь призму судебно-юридической метафорики. Кэрролловский нонсенс проник в драматургическое произведение Хармса, что вполне закономерно, ведь его пьеса является обэриутским программным манифестом, вобравшим в себя опыт алогизма других авторов.

Второй день заседания был отмечен обращением к контексту эпохи, в которой происходило становление и развитие Даниила Хармса. Акцент был сделан на исследовании биографических аспектов наследия писателя, истории его семьи, литературных контактах. В то же время обратили на себя внимание литературоведческие исследования, в которых анализировались стиховедческие и интертекстуальные аспекты творчества Хармса.

Юрий Орлицкий (ИФИ РГГУ, Москва) в докладе «*Верлибры у Хармса*» рассмотрел стихотворные произведения поэта, полностью написанные свободным стихом или с его использованием. Исследователь отметил, что интерес Хармса к верлибру начинается с начала 1920-х годов. В этот период поэт пишет по одному верлибру в год, а вот в 1929–1933 годы создается наибольшее количество подобных стихотворений. При этом в самый ранний период у Хармса встречаются переходные тексты, которые находятся в промежуточной зоне между свободным стихом и гетероморфным. Самым ранним образцом чистой формы, целиком написанным свободным стихом, следует считать «Нетеперь» (1930). Хармсовский свободный стих ориентировался как на «уитменовскую» модель, так и на французскую. Как отмечает Орлицкий, можно даже говорить о жанровых предпочтениях Хармса — тексты, которые он называет молитвами, генетически восходят к молитвословному типу стиха. Всего в основном корпусе хармсовских произведений Орлицкий насчитывает как минимум 67 текстов, которые в разной степени сопоставимы со свободным стихом, что, по подсчетам исследователя, является третьей (после Хлебникова и Кузмина) авторской группой русского верлибра в рамках поэзии Серебряного века.

Оживленный интерес у аудитории вызвали наблюдения исследователя, касающиеся контекста появления верлибра у Хармса именно в начале 1930-х годов.

Орлицкий отметил, что, вероятно, это было общей тенденцией в литературе, поскольку верлибры встречаются в этот же период у Николая Заболоцкого, Георгия Оболдуева и Михаила Малишевского.

Игорь Лощилов (Институт филологии СО РАН, Новосибирск) в докладе «*“Марш конца вещей”: между водевилем и “Илиадой”*» представил интерпретацию стихотворения «Осса». Стихотворение датировано 6 августа 1928 года и было написано под воздействием эфира, употребление которого в случае Хармса было единичным эпизодом, в отличие от Александра Введенского. Анализ, представленный в докладе, позволяет выявить источник ряда образов, связанных с одним из имен, упомянутых в стихотворении. По мнению Лощилова, возникающая в тексте фамилия Каратыгин указывает на Петра Андреевича Каратыгина, написавшего комедию-водевиль «Чудак-покойник, или таинственный ящик», которая дважды появлялась в печати (в 1841 и 1880 годах).

Результаты архивных исследований, посвященных жизни и творчеству Хармса и его литературного окружения представила *Юлия Валиева* (СПбГУ / РХГА, Санкт-Петербург). В докладе «*Хармс и Заболоцкий у “Осьминогов”*» исследовательница рассказала об истории ленинградских кружков и неформальных объединений, близких к обэриутам. Воспоминания Дмитрия Максимова раскрывают важные подробности существования домашнего кружка «Осьминог», в котором выступал Хармс. Архивные материалы позволяют дополнить биографический портрет Хармса, в том числе уточнить особенности его манеры чтения стихов. Также Валиева рассказала о деталях знакомства Максимова и Заболоцкого.

Об истории создания советского комикса на материале журналов «Еж» и «Чиж» рассказала *Ирина Антанасиевич* (Белградский университет, Сербия). В докладе «*Иван Топорышкин как комикс-персонаж*» исследовательница остановилась на теме путешествия комикс-персонажей Ивана Топорышкина и Макара Свирепого, отметив, что в детской литературе 1920-х годов эта тема была довольно частой. Мотив путешествия активно использовался советской пропагандой, чтобы отобразить положение Советского Союза на международной арене. Имеет свою традицию и прием создания сквозного персонажа для журнала — исследовательница рассказала о герое французского комикса репортере Тинтине, взятом в качестве модели создателями «Мурзилки» и «Крокодила». В этом контексте Антанасиевич рассматривает и появление персонажа Ивана Топорышкина, который становится героем постоянных рубрик журнала «Еж», причем его внешний облик воспроизводит черты самого Хармса.

В докладе *Татьяны Никольской* (независимая исследовательница, Санкт-Петербург) «*Прямо-наоборот, или три дворника*» была рассмотрена история влияния творчества Хармса на отечественную рок-культуру. В частности, Никольская подробно проанализировала примеры обращения к текстам обэриутов в творчестве Леонида Федорова, лидера группы «АукцЫон». Анализируя альбом «Постоянство веселья и грязи», записанный Федоровым совместно с Игорем Крутоголовым, Никольская обратилась и к другим музыкальным интерпретациям этого стихотворения. К хармсовскому стихотворению «Постоянство веселья и грязи» впервые обратилась группа «Странные игры» в 1983 году. В 1989 свою версию сделала другая ленинградская группа «Знаки препинания». По словам Никольской, в стилистике, напоминающей обэриутов, сочиняли и продолжают сочинять свои песни многие группы отечественной музыкальной сцены.

Петр Казарновский (независимый исследователь, Санкт-Петербург) в докладе «*Владимир Эрль в работе над Бременским собранием Д. Хармса*» сосредоточил внимание на текстологической работе с хармсовским наследием виднейшего представителя неподцензурной словесности — Владимира Эрля (Владимир Иванович

Горбунов). Казарновский представил обзор этапов его деятельности, результатом которой стало подготовленное совместно с Михаилом Мейлахом бременское Собрание произведений Хармса (1978–1988). Особое внимание было уделено рукописной тетради, в которую Эрль скопировал знаменитый «гроссбух» Хармса. Автор считает, что есть все основания предполагать, что через руки Владимира Эрля прошли все тексты Хармса — в рукописях или фотографиях — и что все они им были переписаны или перепечатаны. Часто Эрль, пользуясь помощью приятелей, прибегал к фотосъемке, воспроизводя в точности все хармсовские исправления. В рамках доклада Казарновский показал факсимильно воспроизведенные рукописные копии и машинописи, в том числе принадлежавшие литературоведу, текстологу и архивисту Николаю Харджиеву, который был лично знаком с Хармсом.

Творчество Хармса оказало значительное влияние на последующее развитие литературы. *Никита Трофимов* (СПбГУ) в докладе «*"Хармсовский текст" в творчестве Южинского кружка на примере рассказа "Бабушка" Е.В. Головина*» продемонстрировал, как произведения Хармса повлияли и на членов Южинского кружка. Сопоставляя «Бабушку» Головина и «Старуху» Хармса, Трофимов пришел к выводу, что у Евгения Головина образ старухи, возникающий в ряде головинских текстов, всегда связан с потусторонним миром. Головина интересовал мотив оживления мертвого, его рассказ «Бабушка» наполнен гротескными образами и временными сдвигами, характерными именно для хармсовской прозы. Впрочем, Трофимов касался, скорее, типологических пересечений между Головиным и Хармсом. Татьяна Никольская, комментируя доклад, внесла важные уточнения, отметив, что в Южинском кружке могли знать тексты Хармса. В частности, Владимир Пятницкий общался с филологом Николаем Котрелевым, который мог сообщить о хармсовских произведениях.

Помимо историко-литературных исследований на втором заседании конференции прозвучали доклады, в которых творчество Хармса анализировалось в литературоведческом ключе. Так, *Елена Панкратова* (Смоленский государственный университет) в докладе «*Проблема художественного пространства в творчестве Д. Хармса*» подвергла имманентному анализу стихотворения Хармса с точки зрения функционирования в них категории пространства. По мнению Панкратовой, универсальные оппозиции «верх-низ» определяют параметры мира Хармса. При этом исследовательница высказала предположение, что хаотичность художественного мира Хармса может быть истолкована как одновременное существование объектов в разных формах и в разных точках пространства.

В свою очередь *Данила Сидоров* (Смоленский государственный университет) в докладе «*Принцип "заражения" в творчестве Даниила Хармса*» рассмотрел одну из закономерностей, лежащих в основе нарушений каузальности в художественном мире Хармса. По его словам, принцип «заражения» может проявляться в цепочках одинаковых мотивов с аналогичными объектами действия и в цепочках схожих мотивов. Принцип «заражения» может проявляться по-разному. К примеру, в точно повторяющихся мотивах с аналогичными объектами действия. Самым известным и ярким примером такой связи является текст Хармса «Вываливающиеся старухи».

Заседание завершилось докладом внучатой племянницы Даниила Хармса *Марины Махортовой* (Санкт-Петербургский техникум библиотечных и информационных технологий) «*Рождение Ювачева-сына*», чей рассказ касался биографии писателя. Опираясь на дневники отца Хармса, Ивана Ювачева и другие архивные материалы, Махортова коснулась взаимоотношений Хармса с семьей. Большое внимание было уделено роли матери в воспитании будущего поэта, противоречиям в характерах и жизненных взглядах родителей Хармса. Махортова отметила, что

биография матери, как правило, остается в тени при изучении жизни писателя. Забывается также, что единственным источником некомплементарной оценки личности Надежды Ивановны являются дневники ее мужа, Ивана Павловича Ювачева. В то же время письма матери рассказывают о счастливом детстве «Дани», его интересах, этапах взросления. Махортова призвала пересмотреть взаимоотношения Хармса с матерью, смерть которой, по словам исследовательницы, осталась для писателя «невыплеснутой» трагедией. Несмотря на отсутствие упоминаний об этом событии в записных книжках Хармса, в его корпусе текстов содержится ценное стихотворение, в котором отражены его переживания.

В конце конференции было зачитано приветственное письмо британского слависта, исследователя творчества ОБЭРИУ *Робина Милнера-Галланда* в адрес участников заседания. Отдельного упоминания заслуживает визуальное сопровождение мероприятия, отсылавшее к абсурдистским практикам обэриутов — музыкант и художник *Дмитрий Каховский* украсил аудиторию оригинальными портретами Хармса и Введенского, а также надписями «Три левых часа» и «стихи — не пироги, мы — не селедки». По материалам конференции запланирован выход сборника.

Тимур Хайрулин

Errata

В № 194 НЛО указана ошибочная аффилиация одного из авторов — Евгения Савицкого. Правильная аффилиация:

Евгений Савицкий
Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
e_savitski@mail.ru.

В № 195 не были указаны сведения о следующих авторах номера:

Игорь Кобылин
РГГУ, кафедра теории и истории гуманитарного знания, доцент; ПИМУ, кафедра социальногуманитарных наук, доцент; кандидат философских наук
kigor55@mail.ru.

Евгений Савицкий
Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
e_savitski@mail.ru.

Анна Швец
МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, старший преподаватель; кандидат филологических наук
ananke2009@mail.ru.

Приносим извинения авторам и читателям!

Наши авторы

Ольга Балла
Литературный критик, эссеист
gertman65@gmail.com.

Илья Виницкий
Принстонский университет; профессор кафедры славянских языков и литератур; доктор филологических наук
vinitsky@princeton.edu.

Вероника Высокова
Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, кафедра новой и новейшей истории, профессор, доктор исторических наук
vyssokova@mail.ru.

Любовь Гольбурт
PhD; Калифорнийский Университет в Беркли, США, доцент кафедры славянских языков и литератур
lgolburt@berkeley.edu.

Анна Гумерова
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ им. А.М. Горького РАН
gratia4@yandex.ru.

Саша Дагдейл
Поэт, писатель, переводчик.

Константин Ерусалимский
ЕУСПб, исследовательский центр «Res Publica», профессор; доктор исторических наук
kerusalimski@mail.ru.

Сергей Зенкин
Доктор филологических наук. Без объявленной аффилиации
sergezenkine@hotmail.com.

Артем Зубов
МГУ им. М.В. Ломоносова, кафедра общей теории словесности, преподаватель; кандидат филологических наук
artem_zubov@mail.ru.

Андрей Зорин
Оксфордский университет, профессор-эмеритус; доктор филологических наук
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Кирилл Истомин
Центр социальных исследований Севера ЕУ СПб, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
kistomin@eu.spb.ru.

Эндрю Кан
PhD; Оксфордский университет, Великобритания, профессор русской литературы
andrew.kahn@seh.ox.ac.uk.

Татьяна Китанина
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник Отдела пушкиноведения; кандидат филологических наук
tkitanina@gmail.com.

Ирина Копченова
Центр славяно-иудаики Института славяноведения РАН, младший научный сотрудник
irinakop@rambler.ru.

Екатерина Кузнецова
Кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук; преподаватель, Московский финансово-юридический университет (МФЮА)
katkuz1@mail.ru.

Марк Липовецкий
Колумбийский университет (Нью-Йорк), профессор; доктор филологических наук
ml4360@columbia.edu.

Екатерина Лямина
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»; профессор; кандидат филологических наук
eliamina@hse.ru.

Александр Марков
РГГУ, профессор; доктор филологических наук
markovius@gmail.com.

Екатерина Мельникова
Факультет истории ЕУ СПб, доцент; кандидат исторических наук
melek@eu.spb.ru.

Татьяна Мисникевич
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник; кандидат филологических наук
tamisnikevich@yandex.ru.

Наталья Наумова
Независимая исследовательница
nnaumova@eu.spb.ru.

Анна Новикова
Институт медиа Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», профессор; Отдел художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, ведущий научный сотрудник; доктор культурологии
a.a.novikova@gmail.com.

Михаил Одесский

РГГУ, заведующий кафедрой литературной критики, профессор; доктор филологических наук modessky@mail.ru.

Александр Александрович Панченко

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом) apanchenko2008@gmail.com.

Ирина Паперно

Университет Калифорнии, Беркли, почетный профессор кафедры славянских языков и литератур; PhD iparperno@berkeley.edu.

Вадим Парсамов

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор, ведущий научный сотрудник parsamovvs@gmail.com.

Алексей Попович

Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б.Н. Ельцина, лаборатория эдиционной археографии, младший научный сотрудник, кафедра русской и зарубежной литературы, доцент, кандидат филологических наук alexeypopowich@mail.ru.

Алексей Порвин

Поэт, критик sensus.interni@gmail.com.

Олег Проскурин

Университет Эмори, Кафедра русского и восточно-азиатских языков и культур, приглашенный научный сотрудник oprosku@emory.edu; proskurin.oleg@gmail.com.

Катарина Раабе

Издательство «Зуркамп», редактор по литературе Восточной Европы raabe@suhrkamp.de.

Ольга Радецкая

Переводчик, редактор.

Анна Разувалова

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), доцент; кандидат филологических наук arazuvalova@hse.ru.

Андрей Ранчин

МГУ им. Ломоносова, профессор; доктор филологических наук aranchin@mail.ru.

Абрам Рейтблат

Журнал «Новое литературное обозрение», член редакции; кандидат педагогических наук reitblat@nlobooks.ru.

Евгений Савицкий

Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук e_savitski@mail.ru.

Наталья Самовер

Архив и мемориальная квартира А.Д. Сахарова natalia.samover@gmal.com.

Стефани Сандлер

Гарвардский университет, США, профессор кафедры славянских языков и литератур; PhD ssandler@fas.harvard.edu.

Георгий Соколов

Университет Констрактер (Бремен, Германия), докторант georg.sokolovv@gmail.com.

Мария Степанова

Поэт, прозаик.

Александр Уланов

Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук alexulanov@mail.ru

Павел Успенский

Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», профессор школы филологических наук; доктор филологических наук puspenskiy@hse.ru.

Тимур Хайрулин

ГМИРЛИ им. В.И. Даля, научный сотрудник; РХГА им. Ф.М. Достоевского, научный сотрудник; кандидат филологических наук khairulin25@gmail.com.

Ирина Шевеленко

Висконсинский университет в Мэдисоне, США, профессор кафедры немецкого, скандинавских и славянских языков и литератур; PhD idshevelenko@wisc.edu.

Summary

The Book as an Event

Guest Editors: Mark Lipovetsky, Irina Paperno

This conceptual cluster of essays offers reflections on *Holy Winter 20/21* by Maria Stepanova (Novoe Izdatelstvo, 2021; German translation by Olga Radetzkaja, 2023; English translation by Sasha Dugdale, 2024). The contributors include translators, publishers, and literary scholars **Katharina Raabe**, **Olga Radetzkaja**, **Sasha Dugdale**, **Irina Paperno**, **Luba Golburt**, **Irina Shevelenko**, **Mark Lipovetsky**, **Andrew Kahn**, and **Stephanie Sandler**. The cluster also features an essay by Maria Stepanova herself.

After The Defeat. For The 200 Year Anniversary of the Decembrist Revolt

Guest Editor: Oleg Proskurin

Decembrism as an ideological movement is a construct created after the uprising by former members of the secret society, based on the «Report of the Investigative Commission», states **Vadim Parsamov** in his «N.I. Turgenev and M.S. Lunin: Two Perspectives on the Nature of Decembrism». The polemics with the «Report» were conducted in two directions: legal and historical. The first was presented by N.I. Turgenev, who, relying on European judicial experience, sought to prove his own innocence, which in practice led to the denial of the historical role of the entire movement. The second one was presented by M.S. Lunin in his Siberian writings showed the significance of the secret society of Decembrists in Russian history, consisting of the development of an opposition movement in Russian politics.

The article «In hopes of glory and good will (Pushkin's «Stanzas» in the Political Context of the post-Decembrist era)» by **Oleg Proskurin** clarifies the semantics of several key images in Alexander Pushkin's poem «Stanzas» (1826): rebellions, executions, riots, and forgetfulness. It traces the connection between these images and the political mythology that took shape in Russia after the Decembrist uprising. Based on a political analysis of poetic discourse, corrections are made to traditional understandings of Pushkin's political position after 1825.

The paper «Was there a "duel"? Around Katenin's poem "The Old Story"» by **Tatyana Kitanina** challenges the century-old interpretation of the relationship between Pushkin and Katenin, particularly the view that their poems «The Old Story» by Katenin and «The Answer to Katenin» by Pushkin represent a «poetic duel». Yu.N. Tynyanov was the first to propose that «The Old Story» served as a pamphlet attacking Pushkin, stemming from Katenin's dissatisfaction with the perceived servility of Pushkin's poems «Stanzas» (1826) and «To Friends» (1827–28). In this reading, Pushkin's

response, «The Answer to Katenin», is often seen as an angry rebuttal. However, this article questions the chronological validity of such an interpretation and argues against the imposition of a «Decembrist» context on Katenin's work.

Sub Arboribus Mundi: Mythopoetics Across the Ages

Guest Editor: Alexander Panchenko

Archaic forms of culture, sometimes latent and sometimes conscious, are present in rational scientific thought, points **Sergey Zenkin** in his notes «Mythology and Magic, Two Models for Poetics». Among these forms are mythology and magic, distinguished by the analytical decomposition of sacred phenomena. Their destiny in the social sciences and humanities developed in different ways. Mythology, a means of conveying sacred meanings, become a subject and instrument of philosophical, aesthetic and philological research since Romanticism. As to magic, intended for ritual influence on the surrounding world, it's only at the end of the 19th century that other disciplines, such as sociology and anthropology, turned to its study, and it is only occasionally and metaphorically mentioned in literary criticism («magical realism», etc.) However, critically understood, both models are applicable to the interpretation of a literary text, which simultaneously signifies something and affects its reader.

The theme of myth is one of key aspects in the work of C.S. Lewis and this topic is widely considered in «The concept of myth in C.S. Lewis's works» by **Anna Gumerova**. All of Lewis's oeuvre expresses an interest in myth and the way it appears in works of fiction. This can be observed in early sketches on Cupid and Psyche, as well as his last novel, *Till We Have Faces* (which is based on the same plot) and his collection of essays, *Experiments in Criticism.* In these works, central to myth is the role it plays in an individual's life, be that one of his characters, or the reader. Myth, according to Lewis, has a transformative function: it makes ordinary reality higher and elevates man — and this can apply both to the character and the reader. This approach to myth is evident in C.S. Lewis's fiction, articles, religious works, and even letters.

The article «Cyber Gods: The Theory of «Principal Indo-European Myth», Information Theory, and Russian Philology» by **Alexander Panchenko** deals with the historical, scientific, social, and cultural contexts of the concept of the «principal Indo-European myth», formulated by representatives of the «structural-semiotic» school in Soviet philology, Vyacheslav Ivanov and Vladimir Toporov. The revival of interest in pre-Christian mythology in Soviet humanities of the 1960s–1980s was driven by a variety of intellectual and ideological factors. The mythological reconstructions of the scholars of that time also corresponded to various discursive trends. In this sense, the theory of the «principle myth», which seems to be problematic from a historical point of view, fits in the attempted «scientization» of the humanities in the works of the «structural-semiotic» school. The ideas and expectations of «technoutopianism» and a specific Soviet version of New Age thinking inspired the use of «cybernetic language» for the construction of universal mythological models.

The paper «In Search of Authenticity and Underlying Structures: Constructing Literary Traditionalism (from 1960s to 2010s)» by **Anna Razuvalova** analyzes two stages in the construction of concepts of literary traditionalism by Soviet and post-Soviet critics and literary scholars in the second half of the twentieth century. The optics in the critical and philological community, beginning from the second half of the 1960s, was oriented primarily toward capturing the «stable» and «deep-lying» represented in the characters of the protagonists of village prose and manifest (in the 1970s and 1980s) in a specifically realistic mythologism, which allowed the village writers, as it seemed to some scholars, to make out «ontology» beyond social empirics. In the second, post-Soviet stage, scholars began actively to use individual ideas from the Moscow-Tartu school, combined with notions about archetypes and the «cultural unconscious», as well as linguocultural studies of «concepts», to substantiate and affirm village prose as the primary manifestation of national cultural tradition. The author of this article traces the transformation of this approach, which, to certain degree, amounts to structural-semiotic scholarship, with its «order-imposing» intention strengthened and with an emphasis on a teleologized account of continuity and heritage.

From The History Of Russian Futurism: In Search Of Its Sources

The article «Nitta Jo: Vladimir Mayakovsky's Poetic Template and the Russo-French Music Hall of the 1910s» by **Ilya Vinitsky** examines the genesis, historical and cultural context, poetics, and pragmatics of Vladimir Mayakovsky's famous two-line poem about the mysterious Nitta Jo, which the poet included in his treatise *How to Make Verses* (1926) as an illustration of his theory of poetic templates. It also explores how Mayakovsky's poetic craftsmanship is connected to the music hall tradition, identifies the real location of Nitta Jo referenced in the tongue-in-cheek poem, and investigates why speaking about her in public is so amusing and provocative.

The paper «Alexei Kruchyonykh's "Dyr bul shchyl" as a Mnemonic Experiment» by **Pavel Uspenskij** is devoted to the most significant text of Russian Futurism — Alexei Kruchyonykh's poem «Dyr bul shchyl», published in early 1913. Based on the obvious, but no less important idea that Kruchyonykh's poem is meaningless, in the first part of the article the sources of the text and its readings proposed by philologists are critically examined. The main part of the article is devoted to the analysis of the contexts of the poem, which have not previously attracted the attention of researchers: positivist psychology of the turn of the 19th and 20th centuries (tests measuring imagination; Hermann Ebbinghaus' experiments which were devoted to the formalization of memory mechanisms). Special attention is paid to Mikhail Larionov's illustration to the text. In the context of modernist-era psychology, «Dyr bul shchyl» turns out to be not only a poem using scientific discourse, but also a kind of mnemonic experiment, conducted not in a laboratory, but in the space of culture.

Readings and Interpretations

The concept of non-violence is one of the most well-known and widely-discussed elements of Tolstoy's philosophy and serves as a problem to reflect on in the paper «"Crime and Punishment" according to Tolstoy» by **Andrei Zorin**. However, the absolute character of the non-violence principle somehow obscures Tolstoy's lifetime passion in analysing the phenomenon of violence, reconstructing its inner logic and establishing the complex hierarchy of its forms. According to Tolstoy, robbers and murderers acting at their own risk understanding that their acts are vile are more likely to repent and deserve more compassion than executioners or judges who send people to the gallows protected by the law and the repressive apparatus of the state.

The article "Phantom Femininity: Turgenev's Subtext in the Mystical Novellas by Fyodor Sologub" by **Ekaterina Kuznetsova** is devoted to the analysis of the modernist reception of Turgenev's "mysterious stories". These works (particularly "Ghosts", "Clara Milich" and "Song of Triumphant Love") due to their immersion in the sphere of the psychic life of the creative subject, were a bridge from the literature of the XIX century to the literature of Russian symbolism and were carefully read by A. Amfiteatrov, K. Balmont, Z. Gippius and F. Sologub. The modernist authors developed Turgenev's motives for the thanatic, deadly nature of the feminine principle, as well as its creative function, important for the creative self-disclosure of the masculine subject. They recorded the desire of femininity to be embodied in reality, to acquire its own subjectivity, while preserving its abstract, speculative nature, connection with the other world, the depths of the psyche, memory, the very process of thinking of the hero-narrator. The variations of the lyrical narrative about the relationship between male and female principles proposed by symbolist writers, their development of certain plot moves, figurative motivic and conceptual potential of Turgenev's works allow us to better comprehend his "fantasies" and also consider them in the context of philosophical and gender discourse of modernism. Turgenev's "Mysterious Tales" and the short stories of Russian modernist writers demonstrate a common conceptual core.

Andrey Ranchin's article «Testing the Classics: On Vladimir Mirzoev's *Crime and Punishment*» analyzes Mirzoev's 2024 TV adaptation as an artistic experiment rather than a true Dostoevsky adaptation. He sees it as a surreal, symbolic exploration of faith, guilt, and modern moral decay.

Table of contents No. 196 [6'2025]

THE BOOK AS AN EVENT

Maria Stepanova. Holy Winter 20/21. Trans. by Sasha Dugdale
New York: New Directions, 2024.

7 *Mark Lipovetsky*, *Irina Paperno.* From the Guest Editors

10 *Katharina Raabe.* How Maria Stepanova's poem *Holy Winter 20/21* was Published and Received in Germany (*translated from English by* I. Paperno)

16 *Olga Radetzkaja.* The Re-Making of the Poem (*translated from English by* I. Paperno)

26 *Sasha Dugdale.* On Coming Home (*translated from English by* M. Falikman)

31 *Irina Paperno.* Reading *Holy Winter 20/21* in the Summer of 2021

42 *Luba Golburt.* The Closet/Coffin of Poetry: What is Preserved — or Buried — in Holy Winter 20/21

51 *Irina Shevelenko.* The Book of Losses: The Running Plot in Maria Stepanova's *Holy Winter 20/21*

61 *Mark Lipovetsky.* The End without an Ending (Close Reading of a Poem)

70 *Andrew Kahn*, *Stephanie Sandler*. Discourses of Love in *Sviashchennaia zima 20/21* (*translated from English by* D. Kharitonov)

78 *Maria Stepanova.* On Being Wrong

AFTER THE DEFEAT. FOR THE 200 YEAR ANNIVERSARY OF THE DECEMBRIST REVOLT

87 *Oleg Proskurin.* From the Guest Editor

90 *Vadim Parsamov.* N.I. Turgenev and M.S. Lunin: Two Perspectives on the Nature of Decembrism

107 *Oleg Proskurin.* In hopes of glory and good will (Pushkin's «Stanzas» in the Political Context of the post-Decembrist era)

128 *Tatyana Kitanina.* Was there a «duel»? Around Katenin's poem «The Old Story»

SUB ARBORIBUS MUNDI: MYTHOPOETICS ACROSS THE AGES

Guest Editor: Aleksandr Panchenko

142 *Alexander Panchenko.* Mythopoetics as a Form of Collective Imagination

150 *Sergey Zenkin.* Mythology and Magic, Two Models for Poetics

157 *Anna Gumerova.* The concept of myth in C.S. Lewis's works

169 *Alexander Panchenko.* Cyber Gods: The Theory of «Principal Indo-European Myth», Information Theory, and Russian Philology

190 *Anna Razuvalova.* In Search of Authenticity and Underlying Structures: Constructing Literary Traditionalism (from 1960s to 2010s)

FROM THE HISTORY OF RUSSIAN FUTURISM: IN SEARCH OF ITS SOURCES

218 *Ilya Vinitsky.* Nitta Jo: Vladimir Mayakovsky's Poetic Template and the Russo-French Music Hall of the 1910s

235 *Pavel Uspenskij.* Alexei Kruchyonykh's «Dyr bul shchyl» as a Mnemonic Experiment

READINGS AND INTERPRETATIONS

249 *Andrei Zorin.* «Crime and Punishment» according to Tolstoy

262 *Ekaterina Kuznetsova.* Phantom Femininity: Turgenev's Subtext in the Mystical Novellas by Fyodor Sologub

277 *Andrey Ranchin.* Testing the Classics. On Vladimir Mirzoev's Film Crime and Punishment

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

289 *Olga Balla.* Crawling Being Grows Wings (Review of Polina Barskova* Sibyls, or Book of Wondrous Transformations. St. Petersburg, 2025)

294 *Aleksandr Markov.* Triest as a Palimpsest, or the Ship will never arrive (Review of S. Solovyev Bodily Light. Frankfurt a/M

298 *Aleksei Porvin.* Game for real (Review of S. Moroz Heavenly Bits. Moscow, 2025)

302 *Aleksandr Ulanov.* Life of Loss (Review of V. Korkunov Reed on the Inside of the Earth. Almaty, 2024)

BIBLIOGRAPHY

306 *Sergei Zenkin.* The Widening of Mimesis (Notes on Theory, 37)

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

EXOTICA, ADVENTURE, AND “OTHERS”

315 *Evgeny Savitsky.* Invigorating and enfeebling exotica: towards a history of crises of colonial literary narratives (Review of Bergmann F. Schreibweisen des Exotismus. Berlin; Boston, 2025; Hutter E. Eskapade und Beherrschung. Paderborn, 2024).

326 *Konstantin Yerusalimsky.* «One’s own» and «The Other»: New Readings, New Questions (Review of Images of the «Other» in Russia, 1547–1917. Boston; St. Petersburg, 2025).

334 *Veronika Vysokova*, *Aleksei Popovich.* «Britain» through the eyes of Russian intellectuals of the 17th century (Review of N.A. Boldyreva William Camden’s Journey on Britania from London to Moscow (from the history of Anglo-Russian cultural ties of the XVI–XVII centuries). Moscow; St. Petersburg, 2024)

341 *Anna Novikova.* The Catalyst and Mirror of Cultural Transformation: Television in the Art of Eastern Europe (Review of Slavica Tergestina: European Slavic Studies Journal. 2023. № 30, 31: Television in Eastern European Literature, Art and Media (from 1960s to 2020s))

350 *Mikhail Odessky.* The Problems of Studying Vampiric Discourse (Review of K. Freydlin Vampires: Origins and Resurrections: From Folklore to Count Dracula. Moscow, 2024)

357 *Tatyana Misnikevich.* The Musical Codes of Russian Literature: Searching and Decoding (Review of L. Pild Musica Aeterna in the Poetry of Late Romanticism and Modernism. Tartu, 2024)

«NLO» TITLES

Lyamina Ye. E., Samover N.V. Ivan Krylov — Superstar: The Phenomenon of the Russian Fablist / Ekaterina Lyamina, Natalya Samover. — Moscow: New Literary Observer, 2024. — 759 pp. — (Nauchnaya biblioteka; print run 271).

364 *Ekaterina Lyamina*, *Abram Reytblat*, *Natalya Samover.* Krylov in Context.

370 New Books

CHRONICLES OF SCHOLARLY LIFE

382 *Kirill Istomin*, *Ekaterina Melnikova.* Conference «Anthropology of Indeterminacy: Life in Transitional Periods» (New Literary Observer, Yerevan, Armenia, European University in St. Petersburg, October 24–25, 2024)

402 *Irina Kopchenova.* Conference «“Time of Changes” in Slavic and Jewish Cultural Traditions» (Institute of Slavic Studies of Russian Academy of Sciences, Center «Sefer», December 1–3, 2024)

411 *Natalya Naumova.* Round table «Global Reconstruction: Constituens et Naturans» (Berlin, Institute of Global Reconstruction, November 10–11, 2024)

423 *Timur Khayrulin.* International conference «Daniil Kharms: poetics, history, contexts» (F. M. Dostoevsky Russian Christian Humanities Academy, St. Petersburg, May 16–17, 2025)

430 Errata

433 Summary

437 Table of Contents

441 Our Authors

Our authors

Olga Balla

Literary critic, essayist
gertman65@gmail.com.

Sasha Dugdale

Poet, writer, translator.

Luba Golburt

PhD; University of California, Berkeley, USA, Associate Professor at the Department of Slavic Languages & Literatures
lgolburt@berkeley.edu.

Anna L. Gumerova

PhD, Senior Research Associate at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
gratia4@yandex.ru.

Andrew Kahn

PhD; University of Oxford, UK, Professor of Russian Literature
andrew.kahn@seh.ox.ac.uk.

Timur Khayrulin

Vladimir Dal State Literary Museum, researcher; F.M. Dostoevsky Russian Christian Humanities Academy, researcher; Candidate of Philological Sciences
khairulin25@gmail.com.

Tatyana Kitanina

IRLI RAS (Pushkin House), senior researcher at the Pushkin Studies Department; Candidate of Philological Sciences
tkitanina@gmail.com.

Irina Kopchenova

Center of Slavic-Jewish Institute of Slavic Studies, Russian Academy of Sciences, junior researcher
irinakop@rambler.ru.

Ekaterina Kuznetsova

PhD in Philology, Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; lecturer, Moscow University of Finance and Law
katkuz1@mail.ru.

Mark Lipovetsky

Dr. habil.; Professor, Columbia University, New York
ml4360@columbia.edu.

Ekaterina Lyamina

HSE University; Professor; Candidate of Philological Sciences
eliamina@hse.ru.

Alexander Markov

Dr. habil.; Professor, RSUH
markovius@gmail.com.

Ekaterina Melnikova

Department of History European University at St. Petersburg, associate professor; Candidate of Historical Sciences
melek@eu.spb.ru.

Tatyana Misnikevich

Literary Museum of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), senior researcher; Candidate of Philological Sciences
tamisnikevich@yandex.ru.

Natalya Naumova

Independent researcher
nnaumova@eu.spb.ru.

Anna Novikova

Media Institute at HSE University, Professor; Division of Artistic Problems of Mass Media at the State Institute of Art History, lead researcher; Doctor of Culturology
a.a.novikova@gmail.com.

Mikhail Odessky

Russian State University for the Humanities, chair of department of literary criticism, Professor; Doctor of Philological Sciences
modessky@mail.ru.

Alexander A. Panchenko

Dr. habil. philol., leading research fellow, Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences.
apanchenko2008@gmail.com.

Irina Paperno

PhD; Professor Emerita, Department of Slavic Languages and Literatures, University of California, Berkeley
ipaperno@berkeley.edu.

Vadim Parsamov

HSE University, Professor, Leading Research Fellow
parsamovvs@gmail.com.

Aleksei Popovich

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, laboratory of editional archeology, junior researcher, Department of Russian and Foreign Literature, associate professor, Candidate of Philological Sciences
alexeypopowich@mail.ru.

Aleksei Porvin

Poet, critic
sensus.interni@gmail.com.

Oleg Proskurin

Emory University, Department of Russian and East Asian Languages and Cultures. Visiting Research Fellow
oprosku@emory.edu;
proskurin.oleg@gmail.com.

Katharina Raabe

Publishing House “Suhrkamp Verlag Berlin,” editor for Eastern European literature
raabe@suhrkamp.de.

Olga Radetzkaja

Translator, editor.

Andrey Ranchin

Moscow State University, professor; PhD
aranchin@mail.ru.

Anna Razuvalova

Candidate of Sciences in Philology; Associate Professor, Department of Philology, National Research University — Higher School of Economics in Saint Petersburg
arazuvalova@hse.ru.

Abram Reytblat

New Literary Observer journal, editor; Candidate of Pedagogical Science
reitblat@nlobooks.ru.

Natalya Samover

Archival and memorial apartment of A.D. Sakharov
natalia.samover@gmal.com.

Stephanie Sandler

PhD; Harvard University, USA, Professor at the Department of Slavic Languages & Literatures
ssandler@fas.harvard.edu.

Evgeny Savitsky

Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Senior Research Fellow; PhD
e_savitski@mail.ru.

Irina Shevelenko

PhD; University of Wisconsin-Madison, USA, Professor of Slavic Languages and Literature in the Department of German, Nordic, and Slavic
idshevelenko@wisc.edu.

Georgii Sokolov

Constructor University (Bremen, Germany), PhD Candidate
georg.sokolovv@gmail.com.

Maria Stepanova

Poet, prose writer.

Aleksandr Ulanov

Samara State Aerospace University; associate professor; Doctor of Engineering.
alexulanov@mail.ru.

Pavel Uspenskij

Doctor of Sciences; Professor, School of Philological Studies, HSE University
puspenskiy@hse.ru.

Ilya Vinitsky

Doctor of Philology; Professor, Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University
vinitsky@princeton.edu.

Konstantin Yerusalimsky

European University at St. Petersburg, research center «Res Publica», Professor; Doctor of Historical Sciences,
kerusalimski@mail.ru.

Veronika Vysokova

Ural Federal University named after the first President of Russia B.N.Yeltsin, Department of Modern and Contemporary History, Professor, Doctor of Historical Sciences
vyssokova@mail.ru.

Sergey Zenkin

Doctor of Philology, No affiliation declared
sergezenkine@hotmail.com.

Andrei Zorin

Dr. habil.; Professor Emeritus, University of Oxford
andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Andrei Zubov

Moscow State University, Department of General Theory of Literary Production, instructor; Candidate of Philological Sciences
artem_zubov@mail.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nikolai Nakhshunov	M.A. (chronicle of scholarly life)
Valerii Otiakovskii	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 Saint Petersburg, professor / Saint Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / HSE University, professor

Alexander Etkind*
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.