

темы, неявно, но ощутимо присутствующие в ее творчестве: это крысы, слезы и смерть. Связь хтонического и человеческого проявляется у Шварц в том, что сила поэтических ассоциаций отсылает читателя к переживанию старости как переживанию границы между случайным и закономерным, страшным и обыденным. В этой связи ирония жизни есть ирония всего, что было, есть, и того, что будет: рождение равно умиранию, а человек не равен самому себе, он может быть кем угодно — даже крысой.

В докладе *Алины Соломоновой* (ВКА имени А.Ф. Можайского, Санкт-Петербург) «*Плакать от красоты: эмоции и эстетическое восприятие в XX веке*» речь шла о некоторых аспектах «слезливого» поведения с оглядкой на традицию художественного и поэтического переживания, а точнее — его социальной репрезентации. Слезы — это не только следствие «чувств», но и маркер общественно ожидаемого поведения в ситуациях предсказуемого (само)позиционирования. Вопрос в том, где, как и почему такое поведение становится эффективным в опыте социального взаимодействия, почему слезы — это еще и элемент коммуникации и манифестации прекрасного.

Илья Виницкий для доклада «*Н.М. Карамзин и история слез в русской литературе*» придумал словосочетание «пондическое чувство», чтобы, вернувшись к Н.М. Карамзину и традиции русского сентиментализма, подчеркнуть литературные мотивы читательской слезливости. Карамзин, будучи сентименталистом, сам был далек от сентиментальности, но рассказанная им история о бедной Лизе стала историей всех воображаемых «бедных Лиз». Что с этим делать читателю? Цинично взвесить все обстоятельства появления этого образа в русской литературе или попросту посочувствовать влюбленной — навсегда влюбленной и навсегда брошенной — девушке?

Конференция завершилась яркими выступлениями писателей *Иннокентия Волкоморова* (Таллинн), *Льва Усыкина* (Санкт-Петербург) и *Олега Шалимова* (Таллинн), которые — не утруждая себя ссылками и сносками — вслух поразмышляли о том, чем занят плачущий человек: он плачет, он делает вид, что плачет, или он плачет / не плачет потому, что он делает вид, что плачет? Остается ожидать сборника по материалам конференции, который должен выйти в издательстве «Новое литературное обозрение».

Ярослава Захарова

Междисциплинарная конференция «Умолчание: Интерпретация культурных кодов. XX Пирровы чтения»

(Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии,
Саратов, 30 июня — 2 июля 2022 года)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_384

Летом 2022 года в Саратове состоялись юбилейные Пирровы чтения. Конференция, которая ежегодно проходит на площадке Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии усилиями ее руководителя — филолога, пере-

водчика и антрополога *Вадима Михайлина* (СГУ, Саратов) — и его единомышленников, отметила двадцатилетний рубеж работы.

Для подобного исследовательского проекта, активность которого поддерживается исключительно благодаря энтузиастам, долгожительство в двадцать лет заслуживает большого уважения. К двадцатой — с 2002 года — встрече количество и разнообразие тем и география охвата научных контактов позволяют говорить о действительно значимом событии. Пирровы чтения — пример успешного существования независимой научной площадки, которая объединяет ученых российского и международного значения, говорящих на самых разных методологических языках, и в то же время обладает отчетливой региональной «краской». При этом живет он без какой бы то ни было серьезной институциональной поддержки. Двадцать лет существования в таком формате — действительно эпохальное событие.

Впрочем, никакого специального оттенка «юбилейности» придавать конференции никто не стремился, все дни заседания секций проходили в обычном рабочем режиме. Кроме того, у всех постоянных участников чтений уже давно возникает ощущение, что в условиях все более отчетливого изменения границ гуманитарных исследований и трансформаций социального поля существование любого свободного научного сообщества, маргинального по отношению к государственным институтам, ощущается как глоток ворованного, неподцензурного воздуха. Поэтому, в общем-то, Пирровы чтения каждый год могут считаться юбилейными — как маленький праздник честного профессионального усилия и интеллектуальной свободы.

Широта тематики, масштаб и разнообразие акцентов — это то, что отличает работу Пирровых чтений каждый год, и двадцатые заседания не стали исключением. Но одно отличие от научных встреч прежних лет все же было: тема 2022 года — «Умолчание» — оказалась вдвойне актуальной, и все присутствующие получили возможность проверить, насколько они готовы рефлексировать не только научное содержание, но и собственный личный опыт и границы адекватности коммуникации в особых социальных условиях. Правда, именно в этом году актуальному контексту меньше всего хотелось радоваться, но — от созвучий и переключек никуда не денешься.

Заседание первого дня Пирровых чтений было посвящено теме институционализации умолчания и открылось докладом *Ольги Тогоевой* (ИВИ РАН, Москва), одного из самых авторитетных современных медиевистов — специалистов по истории средневековой Франции. Докладчице выпала нелегкая задача обозначить и понятийный, и эмоциональный импульс конференции. Сообщение называлось «*Умолчание как описание: о понятии nefandum в средневековых текстах*» и оказалось неким прологом ко всем последующим выступлениям. Ольга Тогоева посвятила свой анализ такому непростому малоизвестному понятию, как *nefandum*. Выяснилось, что практика умолчания — не грубой политической цензуры, а именно умолчания — в отношении сакральных фигур власти или определенных событий родилась вовсе не в конце XX и не в XXI веке. Докладчица пояснила, что *nefandum* — это, собственно, и есть своего рода «умолчание», непроизносимое, то, о чем вообще говорить нельзя. Термин прослеживается еще в древнейших слоях римского права, но в Средние века он начинает использоваться очень широко для обозначения различных «страшных» явлений: разного рода преступлений, скандалов (в том числе политических), отдельных высказываний различных персонажей, то есть всего того, что, казалось бы, и не подлежит подробному описанию. Особая актуализация и оформление этого феномена обозначились в эпоху религиозно-политических процессов, в особенности во время знаменитых судилищ над тамплиерами и других религиозных сект. Выражения «ужасное преступление» или «ужасное явление» обычно не требуют пояснений. Но в судебных документах и чуть позже

в авторских юридических трактатах XIV—XV веков обнаруживается нечто противоположное: заявляя, что о некоем событии невозможно рассказать, настолько оно *nefandum* (неописуемо), нарраторы сразу же переходили именно к его описанию. Категория *nefandum*, таким образом, оказывается многогранной и претерпевает эволюцию — от умолчания как сигнала эмоции, топоса страха — к описанию, которое выражалось в пространственных характеристиках. В докладе прозвучали примеры нескольких показательных историй: из судебных текстов, из хроник, из политических и демонологических трактатов. В докладе был также кратко затронут специфический жанр «черных легенд» о средневековых правителях и особенности публичных характеристик королевских особ, например во время их болезни или их нелегитимного поведения.

Далее тема ограниченной репрезентации «неудобной» темы в официальных документах была продолжена в докладе *Светланы Сидоровой* (Центр индийских исследований Института востоковедения РАН, Москва) «*Облагораживание и очернение колониального проекта: аннексия Нагпурского княжества в официальных и секретных документах*». Доклад представлял результат скрупулезного изучения малоисследованных источников. Из небольшой исторической справки — а она была необходима, потому что представленный материал оказался вдвойне маргинальным, и в силу экзотичности, и по причине почти полной неизвестности в широком исследовательском и тем более в массовом восприятии, — следовало, что в 1854 году британцы в рамках политики «выморочных владений» аннексировали Нагпурское княжество, располагавшееся в самом центре Индийского субконтинента. После 35 лет правления лояльный колониальным властям раджа Рагхуджи III (1818—1853) умер бездетным, оставив четырех официальных вдов, готовых усыновить и возвести на престол наследника, в чем им было отказано. Процесс отлучения семьи почившего правителя от двора и княжеских привилегий занял пять лет и сопровождался демонстративным выносом из дворца казны, драгоценностей, мебели, публичной распродажей утвари, расформированием оружейной палаты, урезанием финансового содержания семьи и ответными актами саботажа, неповиновения или, наоборот, манифестациями лояльности и преданности.

Параллельно представители двора и чиновники различных уровней британской администрации интенсивно обменивались меморандумами, записками и письмами, раскрывающими в подробностях «кухню» (практики и теоретические обоснования) подобного рода аннексий, ставших одной из причин Сипайского восстания 1857—1858 годов. Уже в XX веке эти документы были выборочно скомпилированы самими британскими властями и опубликованы в 1920 году в сборнике документов, представлявших официальную, весьма облагороженную версию произошедших событий. Однако, отметила Светлана Сидорова, в архиве Министерства по делам Индии хранится созданный еще в 1859 году «Меморандум о положении дел в Нагпуре» с пометой «только для внутреннего пользования». Анонимный повествователь, занявший откровенно антибританскую позицию, не только представил свой взгляд на события, свидетелем которых, он, по всей вероятности, был, но и подкрепил его целым рядом документов, не вошедших в официальный сборник.

После выступления прозвучали вопросы аудитории, отвечая на которые докладчица подчеркнула, что в итоге антибританского «переписывания» событий получилась альтернативная картина, написанная в значительно более мрачных тонах и демонстрировавшая не самую приглядную изнанку будничной колониальной практики. В результате в изученных документах очевидны конфликтующие интерпретации событий — следствие выбраковывания «неудобных» текстов как механизма создания идеологически и стилистически стройного содержания. Именно такие лакуны делают тайное явным.

Анна Синицкая (СФ МГПУ, Самара) в докладе «*“Я сам буду твоим цензором”*: образ цензуры и обаяние власти. Кинотексты о литераторах и силе искусства» предложила наблюдения над особенностями отражения образа цензора в русской литературно-кинемаграфической традиции и неочевидных на первый взгляд изменениях в феномене эзопова языка. Контекст доклада был довольно широким: от упоминания нескольких знаковых исследований — знаменитой диссертации и книги Льва Лосева об эзоповом языке до особой гиперсемиотичности советского массового сознания, склонного вычитывать особые следы, намеки на некий зашифрованный смысл в бытовых предметах, о чем уже неоднократно говорилось в различных исследованиях советской повседневности. Однако сложной символической расшифровке, разумеется, подлежал не только и не столько быт, но прежде всего эстетический объект.

Внимание докладчицы привлекла специфика рецепции текстов, которые существуют словно в двойном режиме: высказывание одновременно может быть воспринято и как «революционное», протестное, и как консервативно-охранительное — в зависимости от контекста. Такой эффект был прокомментирован на материале двух фильмов, о сопоставлении которых, кажется, еще не было подробно сказано в исследовательском поле: фильм Григория Козинцева «Виссарион Белинский» (1953) и — как параллель, поддерживающая тему обаяния «власти литературы и литературы власти», — художественная кинолента «Фридрих Шиллер» Герберта Майша (1940), в которой подчеркивается сила гения — поэта, романтического одиночки, сверхчеловека, являющегося в немецком литературном каноне воплощением творческой свободы. Оба фильма могут по праву считаться образцами выражения художественного обаяния тоталитарного режима и в то же время попытки проговаривания некоего тайного послания образованному зрителю, послания, основанного на репрезентации образа «идеального читателя» или необходимого адресата, в роли которого выступает властное лицо. Есть в обоих фильмах и совпадающие эпизоды: визит литератора в тюрьму, присутствие автора на спектакле, поставленного по мотивам его собственного произведения, семантическое и визуальное (в пределах одного кадра) столкновение «правителя» и «творца».

Докладчица напомнила, что фильм Григория Козинцева создавался еще при жизни Сталина, но был показан на экранах уже после его смерти. Как свидетельствуют скудные мемуарные свидетельства, сценарий фильма переписывался более десяти раз. Притом что картина — архаичная, основанная на откровенно театрально-риторических приемах — явно обманула ожидания публики (фильм, по сути, провалился в советском прокате), в рецепции современного зрителя способен актуализироваться двусмысленный план.

В докладе прозвучали комментарии кадров «Белинского», в которых очевидно присутствовало конструирование литературного канона — как выражение имперского дискурса, сформированного в сталинскую эпоху с помощью литературных конструктов. Однако этот дискурс и утверждается, и отвергается одновременно. Ожидаемым, но по-прежнему значимым парадоксом можно считать то обстоятельство, что структуры некоторых художественных моделей могут прочитываться и как протестные, и как консервативно-охранительные. Условия рецепции таковы, что имперский дискурс противников Белинского и его собственная революционная риторика — «жандарма русской словесности», по выражению П. Вайля и А. Гениса, — оказываются двумя взаимобратимыми ликами Власти и Литературы, а в прокомментированных кинолентах литературные мифологемы определяют стратегию художественного высказывания.

Цензура — воплощение государственного контроля над литературой, но вместе с тем и воплощение самой «власти литературы», и без образа цензора — «идеаль-

ного читателя» не может обойтись автор, который размышляет о социальной природе искусства, но при этом обращается к откровенно романтической модели поэта-демиурга, — такой вывод был сделан в ходе небольшого обсуждения после доклада. У режиссеров, которые оказались в условиях специфического регистра умолчания и эзопова языка, проблематизация власти литературы реализуется по-разному. При всей разнице стилистики и времени создания (все-таки одну киноленту от другой отделяет более десяти лет), и «Белинский», и «Фридрих Шиллер» представляют весьма любопытные примеры рефлексии литературы и политики, пресловутой литературоцентричности как общего символического поля.

Артём Земцов (Лаборатория сравнительных исследований массового сознания НИУ ВШЭ, Москва) продолжил рассмотрение антитезы молчание/протест как социального феномена. Его доклад «*“Молчаливое большинство” в опросах общественного мнения и идея репрезентативной демократии*» был посвящен едва ли не ключевой и, вероятно, самой болезненной сегодня проблеме современной социологии: как и почему молчит при опросах общественного мнения большинство, а также тому, как это молчание можно интерпретировать с точки зрения, с одной стороны, методологии количественной социологии, с другой — политической философии и теории репрезентативной демократии. В ходе выступления докладчик подчеркнул, что, несмотря на активное обсуждение этой проблемы, она остается по-прежнему не до конца отрефлексированной.

В последние несколько десятилетий социологи, по утверждению докладчика, наблюдают значительное количество отказов людей от участия в опросах общественного мнения (до 90%). Причем эта ситуация характерна не только для России, как можно было бы подумать, но и для стран Европы и США. Далее в выступлении прозвучал несколько неожиданный вывод: проблема «молчаливого большинства» практически не зависит от типа политического режима, степени его демократичности или уровня экономического благосостояния общества. Парадоксально, но то самое общественное мнение и его пульс, которые составляют основу демократического режима, полностью лишают себя же какой бы то ни было легитимности.

Докладчик отметил, что проблема значительной доли «не-ответов» в массовых опросах — это один из краеугольных камней, который раскалывает сегодня современных исследователей на два непримиримых лагеря: сторонников количественной социологии, в общем-то соглашавшихся с проблемами «не-ответов» и искажениями выборки, но этот лагерь либо аккуратно обходит стороной эти проблемы, оставляя их для внутренних методологических разборов, либо предлагает исключительно технические решения (методологический аудит), и — критиков опросов общественного мнения, которые зачастую игнорируют сильные стороны опросных данных и количественной социологии в целом, но при этом иногда предлагают и убедительную политико-философскую критику индустрии массовых опросов. Как правило, критики опросной социологии выступают с левых позиций. Два противоборствующих лагеря все реже слышат друг друга, игнорируют даже рациональные доводы и замечания. Это, в свою очередь, приводит к негативным последствиям: поляризации и упрощению нашего понимания современных исследований общественного мнения. Докладчик убежден, что сама концепция общественного мнения в массовых количественных опросах нуждается не только в прикладной статистической валидации, но и в концептуальном обновлении.

Тема культурных шифров была продолжена в совместном выступлении Вадима Михайлина и Галины Беляевой (Государственный художественный музей им. А.Н. Радищева, Саратов) «*Благо, которое нельзя утратить: соцреалистическая тайнопись Павла Кузнецова*», в котором докладчики продемонстрировали

механизмы специфической художественной стратегии художника. Основным материалом доклада представлял работы позднего Кузнецова, которые не были нужны крупным столичным музеям и по остаточному принципу оказались распределены в фонды саратовского, им. А.Н. Радищева, составив уникальный исследовательский кейс.

Павел Кузнецов во многом парадоксальная фигура. Классик русской живописи XX века, который воспринимался как таковой если не всем советским художественным сообществом, то, по крайней мере, наименее идеологизированной его частью. Он не вписывался в соцреалистический мейнстрим, но это не сказывалось на его авторитете среди профессионалов: заслуженным деятелем искусств РСФСР он стал еще в 1928 году, то есть за четыре года до того, как в стране начала формироваться единая иерархически выстроенная система творческих союзов. Он участвовал в выставках, о нем писали, из советского публичного пространства он не выпадал. Однако при этом сложившаяся традиция восприятия советского периода в творчестве Павла Кузнецова предполагала трактовку его творческого пути как деградации большого мастера.

Впрямую это не проговаривается, но молчаливо подразумевается, что очевидно уже по сравнительным объемам искусствоведческих текстов: если периоду «Голубой розы» и «степному» и «бухарскому» периодам (1906—1912) посвящены десятки страниц в максимально панегирическом стиле, то в тех же самых текстах «соцреалистическому» периоду (1930—1960-е), то есть почти сорока годам, достается от силы несколько страниц. Кузнецова хвалят как колориста, как художника с радостным, светлым мироощущением — не более того. Если следовать сугубо советской искусствоведческой логике, то в 1930-е годы Павел Кузнецов катастрофически разучился рисовать, утратил чувство ритма и композиции и ушел в самодеятельность. «Неумелость» полотен советского периода, ограниченность тем, постоянные повторы воспринимаются как следствие того, что художник исписался и просто повторяет себя.

Однако, подчеркнули докладчики, если художник, который был одной из ключевых фигур отечественного искусства и в своем роде «иконой стиля», вдруг начинает — системно — «рисовать плохо», значит, ему это зачем-то нужно. Вадим Михайлин и Галина Беляева напомнили слушателям, что младосимволистская концепция предполагала восприятие произведения искусства как портала, пути к скрытой сущности бытия, а значит, техническое совершенство произведения воспринимается не как достоинство, а как недостаток, отвлекающий от истинного смысла высказывания.

Полотна позднего Павла Кузнецова, таким образом, предполагали двойную оптику: для грамотного зрителя, искушенного в европейском искусстве начала XX века, возникает система отсылок к известным творческим манерам, объединенных грамотной линейно-цветовой композицией. «Наивный» же зритель найдет в кузнецовской живописи реалистические, простые и понятные композиции.

Свое сообщение докладчики завершили выводом: в каком-то смысле позднее Павла Кузнецова можно считать предтечей соц-арта — на полотнах имитация внешней реальности рассыпается на набор знаков, отсылающих и к советским открыткам и плакатам, и к высокой модернистской традиции одновременно. Автор словно отказывается воспринимать видимую реальность всерьез, она всего лишь ширма, препятствие, которое мешает видеть.

Завершился первый день чтений комментированным кинопоказом: доклад «*Face à lamer*» Вадима Михайлина был посвящен фильму Франсуа Трюффо «Четыреста ударов» (1959) и его особой эстетике умолчаний, предполагающей самостоятельное достраивание зрителем необходимой ему информации, как это свойст-

венно неореализму. Немалую роль в организации «подтекста» играет полемика с Альбером Ламорисом и его, по словам Анри Базена, «единственными детскими фильмами в истории кино» — «Crin-blanc» (1953) и «Le ballon rouge» (1956). Трюфффо предлагает зрителю историю, в которой воображаемое вбирает в себя реальность и в то же время подменяет ее собой. Зритель погружается не в другую реальность, которая брезжит и манит сквозь тусклый мир и являет себя в грезе, а наоборот: создает картину о сложности отношений с этой реальностью, о том, что «настоящее детское» кино в духе Ламориса лишь часть большого обмана, — детям рассказывают про жизнь, а потом предъявляют им совсем другой мир.

Докладчик обозначил механизмы репрезентации «непроговоренного»: персонаж предстает во множестве ракурсов эдакой фрагментарной полифонии, при этом сам же герой «соучаствует» в интерпретации собственного образа. Эстетика глубокого кадра и плана-эпизода позволяет выстроить особый визуальный нарратив, соответствующий *l'imaginaire documentaire*, в котором очевидна ставка на суггестию, более тонкое управление зрительским вниманием и зрительской эмпатией. Так, один из кадров представляет виды Парижа через «глаз» движущейся камерой из автомобиля: перед зрителем вырастает гипер-гесадаже, когда весь мир — лишний предмет вокруг не полностью проявленного центрального объекта.

1 июля, в пятницу, в лектории Государственного художественного музея им. А.Н. Радищева состоялась вторая часть Пирровых чтений. Программа второго дня была не менее насыщенной и была посвящена прагматике умолчания.

Марина Корецкая (Самарский государственный медицинский университет) прочла сообщение на тему: «*Молчание ягнят: страх и надежда в Терезинском гетто*», посвятив высказывание одной из самых трагических страниц истории Второй мировой войны. Сложный механизм тоталитарной пропаганды был продемонстрирован на специфическом примере, а именно истории Терезинштадта — образцово-показательного еврейского гетто, которое было расформировано после того, как его предъявили нескольким комиссиям Красного Креста и о жизни в нем был снят пропагандистский фильм «Фюрер дарит евреям город». Масштаб этой тоталитарной потемкинской деревни поразителен. Город управлялся Советом старейшин, в нем действовали правоохранительная и медицинская служба, отделение связи, банк, магазины, общепит, детские дома, проводились иудейские и христианские богослужения и даже был отдел досуга, причем все функции в означенных выше институтах выполнялись самими же заключенными, немецкой была только комендатура.

Однако Терезин, напомнила Марина Корецкая, сразу создавался не только как место заключения для еврейской элиты, чью «благополучную» жизнь демонстрировали международной общественности, но и как транзитный пункт в лагерь смерти. Ни газовых камер, ни крематориев заключенные здесь не видели, о своих перспективах могли только догадываться, они задерживались в Терезинштадте на разные периоды времени, но каждый жил в ожидании своего транспорта «на восток».

Терезинское гетто представляло собой, таким образом, эффективно организованный властью «лимба», пограничное пространство между жизнью и смертью, и в то же время — фальшивый рай, который продержался четыре года без каких бы то ни было эксцессов со стороны заключенных. Узники вынуждены были также поддерживать и существующий порядок и даже убедительно разыгрывать счастье и благополучие перед комиссиями Красного Креста и кинокамерами.

Манипуляция основывалась на тонкой пропорции страха покинуть/утратить этот «лучший из возможных миров» и надежды на выживание, которая опиралась на многочисленные умолчания и игру пустых означающих. Совету старейшин, регулярно составлявшему списки тех, кого отправляют «на восток», не говорили об

их будущей судьбе; участникам съемок, разумеется, также не говорили о том, что после завершения фильма все гетто вывезут в Освенцим; Красный Крест водили только по специальным маршрутам. Многие узники при этом догадывались о реальном положении дел, но боялись в этом сознаться и себе и собратям по несчастью или дать какой-то сигнал во внешний мир.

Пространство комфортной тюрьмы создавалось и за счет социального участия, и эстетическими механизмами: в Терезине находилось много добровольцев на тяжелую и опасную работу в медучреждениях и детских домах, издавались подпольные журналы, в том числе детские, ставились спектакли, читались лекции и писались стихи. Эта кипучая деятельность помогала не думать, спасала от досуга с его вопросами. Вчерашние интеллектуальные и социальные элиты оказались в ситуации бессилия критики.

Вывод, который прозвучал в финале доклада: избыточная символическая активность позволяла погрузиться в эстетические практики и дискурс Просвещения, чтобы избежать невыносимого зрелища и не дать возможности Реальному быть высказанным.

Анастасия Митрофанова (Институт социологии ФНИСЦ РАН, Москва / Пермский федеральный исследовательский центр Уральского отделения РАН) и *Светлана Рязанова* (Пермский федеральный исследовательский центр Уральского отделения РАН) в сообщении «*Не-признания не-свидетелей: воспоминания местных жителей о местах заключения Пермской области*» отразили материал, который отчетливо перекликался с прозвучавшим ранее докладом о Терезине. Выступление построено на основе анализа корпуса оцифрованных интервью с бывшими узниками лагерей для политзаключенных в Пермском крае, его сотрудниками и жителями окрестных деревень, собранных в середине 1990-х — середине 2000-х годов, и предоставленных пермским отделением общества «Мемориал» и государственным мемориальным музеем «Пермь-36». Лагерь был образован в 1946 году, в постсталинский период использовался как место заключения сотрудников правоохранительных органов, а в 1972—1988 годах колония (точнее, система из трех колоний) получила специализацию по содержанию политзаключенных, которых переводили из более старых колоний Мордовии (Мемориальный музей был открыт в 1996 году).

Докладчики сравнивают различные версии прошлого, принадлежащие самим жертвам, исполнителям и свидетелям, хотя в данном случае каждая категория последовательно отрицает предписываемую ей роль. В предложенном выступлении внимание сосредоточено на предполагаемых «свидетелях» — жителях соседствовавших с лагерем деревень Пермского края. Местные жители являются не только самой многочисленной категорией опрошенных, но и единственной, чья коллективная память охватывает весь период существования лагеря — от 1940-х до позднесоветского времени. Тем не менее жители деревень — включая тех, кто работал в лагере или колонии по временному найму, — отрицают, что являются или являлись «свидетелями» чего-либо. В их воспоминаниях колония предстает непроницаемым объектом, который не обладает лично для них никаким смыслом; такое же отношение демонстрируют местные жители к музеефицированной версии учреждения. Внешние впечатления от колонии ограничены набором большей частью позитивных образов — она предстает как упорядоченное и чисто прибранное место, внутреннюю жизнь которого местные жители противопоставляют собственным материальным трудностям. Авторы указывают, что картина прошлого глазами местных жителей не представлена в современной экспозиции музея «Пермь-36», где жизнь колонии показана исключительно через призму восприятия заключенных или надзирателей.

Далее прозвучал доклад *Антон Нестерова* (МГЛУ, Москва) «*Философские теории, групповые полтики и меркантильные интересы в спорах об искусстве начала 1930-х*», в котором содержалась объемная аналитическая зарисовка функционирования марксистских идей в советском идеологическом поле. Как рождалась «марксистская эстетика»? По мнению докладчика, многие процессы, которые воспринимаются как исключительно навязанные сверху, на самом деле получали низовой импульс, и представление о некоем стандартизированном советском высказывании неверно: мы имеем дело со сложно организованным полем разных конкурирующих между собой идей, а не с неким монолитом. Если внимательно взглядеться в тонкости трактовки взаимоотношения жизни и искусства, представленные, например, в публикациях журналов «Литературный критик», «Искусство», в работах как серьезных теоретиков, стоявших у истоков «марксистской эстетики» (В. Гриб, Г. Лукач, В. Фриче, Б. Лившиц и другие), так и их номенклатурных эпигонов, то становится очевидным, что формулировки, превратившиеся в привычные ритуальные штампы для искусствоведов и филологов, выкристаллизовывались в начале 1930-х годов в крайне неоднородном символическом контексте. Здесь находится место и идеям Г. Плеханова — с явно позитивистским привкусом, и раннему Марксу, и удивительным метаморфозам вульгарной социологии: так, ожидаемая критика упаднического западного искусства, оказывается, может соседствовать с положительной оценкой творчества Джойса и Пруста, которые становятся флагманами нового видения жизни. «Марксистская эстетика», таким образом, предстаёт сложным палимпсестом, подвижным конструктом, отразившим специфические процессы в определенной среде, поиск удобного идеологического языка и борьбу за ресурс, который новые элиты могли предложить сталинской власти.

Особое оживление у аудитории вызвали хорошо известные, но обладающие неувыдаемой свежестью примеры особого эзопового дискурса советского искусствоведения, когда в начале статьи использовался сакральный набор марксистско-ленинских цитат, а далее автор погружался исключительно в формальный анализ мазка, композиции и т.д. Это был именно советский способ говорить об искусстве: игнорировались мировоззренческие смыслы, составлявшие важнейший тренд зарубежных исследований той же эпохи.

Вадим Михайлин в очередном докладе, «*Лакунилингус, или О прагматических аспектах советских языков умолчания*», сформулировал понятия, базовые для значительной части прозвучавших докладов. По словам докладчика, желанной для советского — и постсоветского человека является не всеобщая свобода информации, а индивидуальная свобода утаивания информации, которая воспринимается как властный ресурс и первоочередной критерий элитарного статуса. В таком контексте становится понятной советская сцепленность доступа к информации и к материальным ресурсам в номенклатурной системе статусов, и специфическая функция конспирологии.

Публичная сфера советского образа жизни была строго регламентирована, и даже там, где эта регламентация не имела жесткой нормативно-правовой базы, действовало привычное российское правило: все, что не разрешено, — запрещено. В области художественного самовыражения роль мерила дозволенного и недозволенного выполнял скорее некий набор конвенций, который — в зависимости от намерений и возможностей конкретного актора — можно было если и не слишком радикально, то все-таки достаточно заметно сдвинуть в ту или другую сторону, подводя под сам этот акт соответствующее идеологически грамотное обоснование.

Тем не менее даже этот относительно пластичный — в позднесоветские времена — механизм оставался прежде всего запретительным, так что истинная «свобода творчества» была возможна только за его пределами, а следовательно и за

пределами публичных советских пространств. И сам способ жизни позднесоветского человека, для которого свобода самовыражения в той или иной сфере — художественной, научной (если речь шла о гуманитарных науках), эзотерической или публицистической — являлась значимой ценностью, вынужденно предполагал необходимость поиска разного рода «карманов бытия», которые предоставляли возможность так или иначе выстраивать собственное поведение в соответствии с этой ценностью.

После выступления докладчик сформулировал несколько уточняющих выводов, в частности ответил на вопрос, чем советская практика кардинально отличалась от уже выработанных многовековой культурой механизмов цензурирования и преодоления цензуры: именно недостаток информации, по мнению Вадима Михайлина, превращается в некую конститутивную особенность символического поля, в котором существует социум, и «намеки», «скрытый, тайный смысл» художественного высказывания становятся сверхценностью, взыскуемой советским реципиентом особенно активно.

Выступление *Елены Савенковой* (независимый исследователь, Самара) объединило тематические линии многих прозвучавших докладов. Материал сообщения включал в себя различные примеры, позволяющие размышлять на тему «*Образ смерти в позднесоветской киносказке конца 70-х — начала 90-х годов XX века. Опыт умолчания и метафоризации*».

По мнению докладчицы, в качестве примера высказывания через умолчание можно рассмотреть формирование сложного символистского высказывания о смерти в поле позднесоветского детского кино. Как известно, тема смерти весьма своеобразно интерпретировалась в поле советского кино для детей, в котором, как правило, легитимно одобрялись только тема героической смерти за Родину или же показательная гибель злодея от руки героя. Смерть, собственно, и была прежде всего фигурой героини.

Но поздний советский кинематограф конца 1970-х — начала 1990-х затрагивает сложные вопросы отношения ребенка со смертью и детально исследует экзистенциальные переживания по поводу присутствия смерти в сюжете. Важнейшую роль в раскрытии этой недетской темы для детей играют прием умолчания и формирование сложных сюжетных линий в некоторых сказочных фильмах.

Далее прозвучал комментарий советско-болгарского фильма «*Русалочка*» (1976) режиссера Владимира Бычкова, в котором формируется оппозиция «смерть — бессмертие». Здесь вся сюжетная линия выстраивается вокруг грядущей гибели главной героини, но сценарист и режиссер радикально изменяют андерсеновский финал и награждают Русалочку бессмертием, ставшим, впрочем, жестоким наказанием.

Антитеза «смерть — вечная жизнь» становится центром повествования и в фильме «*Безумная Лори*», созданном по мотивам повести Пола Гэллико «*Томасина*» в 1991 году режиссером Леонидом Нечаевым. Здесь встречаются сразу три линии: смерть матери главной героини — девочки Мэри, смерть ее кошки и ее собственное умирание.

Особого упоминания также, по мнению Елены Савенковой, заслуживает фильм «*Сказка странствий*», снятый режиссером Александром Миттой по собственному сценарию в 1982 году.

Во всех названных кинолентах задаются весьма сложные вопросы, которые ложатся в основу далеко не детских тем. Например, вопрос о том, что лучше — смерть или безумие, или вопрос о том, может ли одна жизнь послужить равносильной заменой другой. Сохраняя высокий градус жертвенности, герои этих картин решают вопросы самопожертвования не в советской логике передачи своего тела Родине, а в логике романтической парадигмы позднесоветского дискурса.

Так проблематизируется сам статус темы смерти как фигуры умолчания, статус этой темы в поле детского кино и возможность высказывания «о том, что нельзя называть».

Сергей Дюкин (Пермский государственный институт культуры) в докладе «*За-маскированный рок-н-ролл в позднесоветском кино: к вопросу о функциональном использовании дискурса рок-культуры в интересах советского доминирующего дискурса*» подробно описал стратегии трансформации советского дискурса. В условиях позднесоветской эпохи, утверждал докладчик, сложилась причудливая ситуация: занимавший монополистическое положение официальный советский дискурс мог претерпевать эпизодические атаки со стороны иных формаций высказываний, в число которых входил дискурс рок-культуры. Запечатленный в музыке, текстах песен, жаргоне, языке визуальных символов, рок-н-ролл проникает в 1970—1980-е годы в официальные каналы трансляции информации, ценностно-нормативных установок, идентичностей, приобретает в пределах этих каналов специфические функции, направленные на изменение статуса молодежи, ее активизацию и приобщение к социально-экономическим и политическим процессам, инспирированным властью, а также на формирование «повестки дня» советского общества в условиях фактического идеологического нигилизма.

Одним из важнейших каналов использования дискурса рок-культуры становится кинематограф. Фактов присутствия рок-н-ролла в советском кино до начала перестройки насчитывается немного. Важно, что все они укладываются в единую логическую цепочку. Важнейшим признаком появления рок-культуры в фильмах становится отказ от номинации феномена. Рок лишается своего имени, выступая в лучшем случае в качестве бит-музыки, а в большинстве случаев анонимно. Авторы кинолент сглаживают потенциальную конфликтность между официальным дискурсом и дискурсом рок-культуры, пытаясь выдавать рок за элемент доминирующей культуры, вписать его в культурную традицию. Также в фильмах формируется баланс между проявлениями рок-культуры и советским масскультом с помощью крайне примитивных методов: рок-исполнители маскируются под традиционные ВИА либо ресторанные ансамбли. Таким образом, кинематографисты создают игровые тексты, вписывающиеся в реалии позднесоветской культуры со свойственной ей очевидностью подмены, едва заметной непроговоренностью, игрой в скрытность. Инновационное воздействие рока на советскую доминирующую культуру, культурный шок, вызываемый рок-музыкой, становятся непреложными фактами. Одновременно року отказывается в самостоятельности и даже в формальной отграниченности от доминирующего дискурса.

Евгения Бродская (РГГУ, Москва) продолжила тематику анализа киноязыка, обратившись к одной из самых популярных революционно-романтических лент советского времени. В сообщении «*Ускользящая реальность раннего советского кинематографа, или Гражданская война в топке пропагандистского паровоза: фильм Ивана Перестиани “Красные дьяволята” 1923—1940 гг.*» была отмечена трансформация героики. Книга, хорошо знакомая многим поколениям советских читателей, и кинолента представляют особую параллель. Любопытно, что сюжет повести основан на книгах, культовых для поколения самого Павла Бляхина: это «Капитан Сорвиголова» Луи Буссенара, и, конечно, книги Майн Рида (в этом же ассоциативном поле — чеховские «мальчики», которые задумывают бежать в Америку). Собственно, и персонажи «Красных дьяволят», несмотря на живой, еще не до конца сакрализованный контекст Гражданской войны, проецируются на героев западноевропейских приключенческих сюжетов: Мишка и Дуняша, обожающие книги Фенимора Купера и Лилиан Войнич, решают биться с «бледнолицыми собаками», Буденный выполняет функцию Красного оленя, а батька Махно — разу-

меется, Голубая лисица, и борьба происходит на фронтире, границе между «диким полем» и своим, уже окультуренным пространством. Включается и мотив кровной мести, реальный и в то же время вполне литературный: Махно разоряет родное село героев, убивает старшего брата, и далее сюжет развивается по хорошо знакомым массовым лекалам авантюрного повествования. Язык театральной эпатажной эстетики немного кино (первоначально фильм был немым и только потом обрел озвучку) оказался идеальным для массовой трансляции важнейших маркеров нового государства.

Далее Евгения Бродская напомнила, что сам жанр детско-юношеского кино в это время только начинает формироваться, и кинолента Перестиани о противостоянии правильных героев и врагов революции — одна из самых первых удачных проб, которая позволяет судить о формировании того идеологического дискурса, который потом будет постоянно использоваться в советском кинематографе с пропагандистскими целями. При этом особый интерес вызывает идеологическая перекодировка, которой подвергались, например, образы Махно и Троцкого (сцены с ним были вырезаны из фильма при переделке и редактировании). Любопытно, что в 1930-е годы фильм воспринимался официальной критикой с прямо противоположным знаком, как сюжет, далекий от историко-революционной правды, не раскрывающий руководящую роль партии и даже... как порочащий образ Революции.

После доклада развернулась небольшая дискуссия о том, какова роль «подростковых» приключенческих сюжетов в раннем советском «кинематографе» и как работает практика умолчания в прямых пропагандистских штампах.

Второй день Пирровых чтений завершился в пространстве выставки Радищевского музея «Под одним небом. Русская и французская живопись второй половины XIX—XX веков». На фоне экспозиции развернулась своеобразная интермедия конференции под названием «Набор отмычек к режиму тишины»: посетители смогли поучаствовать в презентации книги профессора Гарвардского университета Роберта Дарнтона «Литературный Тур де Франс. Мир книг накануне Французской революции» (М.: Новое литературное обозрение, 2022). Книга опубликована в переводе Вадима Михайлина, который имел возможность не только подчеркнуть значимость переведенных книг для современного интеллектуального контекста, но и ответить на вопросы и замечания. Рецензентом-«цензором», критически осмысляющим представленный текст, выступила Ольга Тогоева, которая пояснила ряд деталей исследования, требующих исторического комментария, и отметила некоторые трудности перевода. Перед слушателями развернулась впечатляющая картина бурной книжно-литературной жизни Франции накануне Великой французской революции, именно — французской книготорговли и издательской инфраструктуры конца XVIII века.

Работа третьего дня конференции прошла под знаком темы «Память и умолчание». Первый доклад, который открыл работу секции, принадлежал Григорию Дробинину (гимназия им. Е.М. Примакова, Москва) и назывался «Предлог для Апокалипсиса: история “Рая” А. Волохонского как история умолчаний». Докладчик предпринял попытку интерпретации текста песни Анри Волохонского «Рай», широко известной в исполнении группы «Аквариум» под названием «Город золотой». Опираясь на интернет-расследование, проведенное Зеевом Гейзелем, докладчик изложил историю данной песни с собственными комментариями. Наибольшее внимание уделяется 1972 году, моменту написания песни. Исследователь выявил типичную нарративную структуру совместного песенного творчества Алексея Хвостенко и Анри Волохонского, так как большинство песен было написано ими в соавторстве. Эта нарративная структура строится на обращении главного героя (реже героини) к возлюбленной (возлюбленному) и сакрализации их любви, как пра-

вило, через помещение в небесный божественный контекст. Устойчивым элементом этой нарративной структуры оказывается описание пейзажа, который по сюжету вписывается в образ возлюбленной (возлюбленного).

Эту же нарративную структуру исследователь выявляет во всех песнях, написанных Волохонским в 1972 году на мелодии с пластинки Вавилова «Лютневая музыка XVI—XVII вв.». В «Лебеди» и «Зеленых рукавах» эта структура представлена в привычном виде. В «Рае» же она дана не так явственно и с одним важным структурным отличием, которое сводится к тому, что не пейзаж вписывается в образ героя-героини, а образ героини — в пейзаж. Предложенная Гейзелем интерпретация религиозного контекста и интертекста подвергается критике, и автор предлагает собственную, опираясь на главный источник, каковым исследователь считает Откровение Иоанна Богослова. Первичность именно этого предтекста доказывается на уровне структуры эзотерических образов, которые в большей степени совпадают с образами животных из четвертой главы Апокалипсиса и в меньшей степени совпадают с подобным образом в книге пророка Иезекииля, а также на лексическом и синтаксическом уровнях. В «Рае» преобладают конструкции, которые отсылают именно к Апокалипсису: например, порядок перечисления животных, «исполненность очей», описание городской стены и ворот. Последним источником является комментарий к тексту Откровения, написанный Волохонским в 1984 году уже после эмиграции в Израиль. В нем Волохонский, опираясь на переведенные им же кумранские свитки, представляет научную трактовку сюжета Апокалипсиса, которая позволяет проследить в семантике Откровения агрессивный иудео-националистический пафос.

Анастасия Липинская (СПбГЛТУ), специалист по готической литературе, представила доклад «*Загадочные письма. О стратегиях умолчания в готической новеллистике*». Поэтика готической новеллы (ghost story) предполагает разнообразные техники умолчания, «дозированного» предоставления информации — это мощный инструмент манипулирования читателем и создания саспенса, но также и очевидное следствие специфической гносеологии, присущей этому жанру. Очевидно, подчеркнула докладчица, что сама тематика такого рода повествований предполагает известную степень неопределенности: в них речь идет о вторжении сверхъестественного, необъяснимого, противоречащего законам природы в рационально устроенный мир, в повседневность, и это вторжение в силу самой его природы невозможно описать в привычных категориях; к тому же здесь задействована категория страшного, которая опять-таки эффективнее всего реализуется через неопределенность.

В классических образцах готического жанра, например в новелле Амелии Эдвардс «Карета-призрак», умолчание, смысловая лакуна возникает в момент, когда герой осознает, что едет в карете с мертвецами. За необычайно детальным по меркам того времени описанием оживших трупов следует испуганный крик рассказчика и обрыв повествования, после чего читатель узнает: рассказчика нашли в снегу с серьезными переломами и долго выхаживали. «Пробел» в тексте позволяет обрисовать разрыв между сферой достоверно известного и гипотетического, тем более выразительный, что герой настаивает на правдивости своей истории.

Столь же часто в готике встречается неполнота информации: оборвавшаяся рукопись, требующая расшифровки надпись и пр., особенно в так называемой антикварной готике. Стремясь вместе с персонажами заполнить пробелы, читатель попадает в атмосферу тайны, причем нет никакой гарантии, что любопытство его будет удовлетворено, — зато атмосфера тревоги и неопределенности, характерная для готики, лишь сгущается. Так, в новелле М.Р. Джеймса «Ты свисти — тебя не заставлю я ждать» так и не получает «единственно верного» прочтения латинский

ребус, и читатель, вооружившись собственными познаниями и учитывая исход описанных событий, гадает, что же имелось в виду.

И наконец, распространены «туманные» формулировки, не дающие ясного представления о том, как выглядела некая сверхъестественная сущность и что именно натворил какой-нибудь глубоко порочный персонаж. Здесь дело не только и не столько в характерных для эпохи (вторая половина XIX — начало XX века) нормах приличий, сколько в том, что речь идет о буквально неопишемом, не вписывающемся в рамки привычного, не поддающемся рациональному постижению, так что читатель (в отличие от читателя детектива) получает не столько точную информацию, сколько отправную точку для работы фантазии, тем более что описывается реальность воображаемая и предназначенная для того, чтобы напугать — но, разумеется, не всерьез, ведь истории с привидениями — жанр развлекательный (хотя и давший нам ряд настоящих шедевров повествовательного искусства).

Постоянные участники Пирровых чтений, *Денис Артамонов* и *Софья Тихонова* (СГУ, Саратов), представили сообщение «*Историческая память в парадигме культуры отмены*». Проблему умолчания авторы рассматривали в контексте культуры отмены и ее влияния на историческую память современных национальных сообществ. «Культура отмены», по мнению авторов, использующая социальное давление как метод воздействия на инакомыслящих, стала способом соединения реальных негативных последствий и этического осуждения. «Отмена» означает прекращение поддержки социального субъекта — индивида (чаще всего речь идет об известных людях, но известность не принципиальное условие) или общности людей (чаще всего компаний). Трансляция вербальных сообщений наказывается бойкотом всех форм социальной коммуникации, доступных «виновному», направленным на то, чтобы вытеснить его из социальных и профессиональных сообществ, если он не продемонстрирует публичный отказ от высказанной позиции и покаяние. При этом его реальное согласие с общественным осуждением в качестве цели не ставится: достаточно, чтобы он прекратил их декларацию. Поэтому «культура отмены», по утверждению докладчиков, можно рассматривать как форму цензурной практики и аналог самосуда, хотя известны случаи, когда те, кого «отменяли», получали незапланированные бонусы в виде нового интереса к их личности, творчеству и продуктам.

Принципиальное отличие «культуры отмены» как феномена новой этики — ретроспективность. «Отмена» не знает срока давности и может начать действие по любому резонансному поводу. Она не предполагает принципа соразмерности и градации общественной опасности, а оскорбления, диффамация, профессиональные и прочие потери, которым подвергаются и которые несут «отмененные», крайне редко могут укладываться в рамки эквивалентности причиненным их действиями морального вреда. «Отмена», по мнению одного из докладчиков, преследует цели ограничения социальной коммуникации, парадоксальным образом выражается в ее повышенной активности: «виновному» все время сообщают о его проступке, а обществу все время напоминают об этой вине. Этим «культура отмены» принципиально отличается, например, от известной по историческим источникам практики остракизма, предполагающего изгнание фигуранта из социального пространства с помощью забвения. Выступление завершилось выводом-предположением, что процессы конструирования исторической памяти различными национальными сообществами под влиянием новой этики и «культуры отмены» также получают некое новое измерение.

Юлия Иванова (ВГСПУ, Волгоград) выступила с комментариями специфического коммуникативного аспекта, предложив в докладе «*Автореферентность игрового коммуникативного действия: расцепленная иллюзия*» рассуждение о ла-

кунах смысла, которые возникают в процессе речевого акта, совершаемого в пространстве игрового коммуникативного фрейма (Г. Бейтсон). Такой акт автореферентен (термин Е. Фарино), поскольку в нем наблюдается то же переворачивание формы и содержания, что и в акте поэтическом. Если семантико-прагматический аспект игрового высказывания и может быть непротиворечиво описан, например, в терминах концепции антиреференции, предложенной А.Г. Козинцевым (2007), то изучение его интерактивного компонента пока оставляет много вопросов.

В рамках доклада автор попытался ответить на вопросы: что сообщает игровой акт и что он оставляет за рамками коммуникации? каковы виды и свойства кооперативной реакции на игровую провокацию? и наконец, каковы условия успешности игрового коммуникативного акта?

Ответ на первый вопрос Юлия Иванова соотнесла с понятием расщепленной иллюкуции игрового речевого акта. В момент, когда реализуется игровой речевой акт (осуществляется его локуция), игровой коммуникативный фрейм сразу же нейтрализует его иллюкуцию. Так, игровое оскорбление является таковым лишь по форме, но «не означает того», «что означало бы» оскорбление серьезное. Таким образом, собеседник играющего говорящего остается в двусмысленной ситуации: иллюкуция (скажем, игровое оскорбление) игрового действия обозначена, но тут же снята (игровое оскорбление не оскорбляет), однако не отменена, не «взята назад» (оскорбление прозвучало, хоть и игровое). В этих условиях необходимо, с одной стороны, совместно отреагировать на такое высказывание, но с другой — сделать это с референциальной опорой на некую специфически игровую реальность.

Лингвистические доклады не так часто звучат на Пирровых чтениях, и предложенный анализ вызвал у участников особый интерес. Слушатели обратили внимание на то, что подобные наблюдения актуальны для рефлексии лингвистической экспертизы, и в тех выводах, которыми руководствуются судебные лингвисты, оказавшись перед необходимостью квалифицировать то или иное высказывание как нейтральное, игровое или однозначно оскорбительное, видимо, должен учитываться именно механизм расщепленной иллюкуции.

Анастасия Спиркина (ГАУГН, Москва) предложила отрефлексировать тему «*Конструирование социальности в практике “молчания у гроба”*». С точки зрения социолога, производство социальности традиционно связывалось со «словом», произносимым вслух. Молчание же считалось «вредным» для общества: изолирующим, разрушающим общность, создающим иллюзии и двусмысленности, которые мешают взаимопониманию. Если даже паузы в пространстве личного разговора вызывают у нас «неловкость» и нарушают иллюзию успешного контакта, какими «антисоциальными» тогда могут оказаться полноценные практики, составленные из молчания целиком?

Молчание как составная часть ритуала гражданской панихиды, действительно, прямым образом не создает (вербальной) социальности между скорбящими. В большинстве социальных ситуаций взрослому человеку приходится заниматься исполнением своих ролей по более или менее заданному сценарию, в той или иной мере регламентирующему способы молчания и говорения. Ситуация «молчания у гроба» в силу своей ритуальной насыщенности представляется в высокой мере несвободной, с узкими заданными границами уместного. Во-первых, на поверхности лежит технико-пространственное фреймирование: наличие закрытых «залов для прощания» или места для панихиды на кладбище (при этом разным образом происходит деление пространства на внутренне и внешнее по отношению к событию: где говорить еще можно, а где — уже нельзя); жесткое темпоральное фреймирование (особенно если есть очередь); функциональное разделение социального пространства (организация помещения и расположение в нем людей и предметов). Во-

вторых, рамки ситуации задаются самим ходом (сценарием) события. При этом особым образом соотносятся структуры речи и молчания. В-третьих, участники делятся на типы, включающие «ключевых» (родственники, близкие) и «периферийных» скорбящих, «технический персонал» и (в особом статусе) того «неживого субъекта», по поводу которого разворачивается мероприятие.

У «молчания у гроба», по мнению Анастасии Спиркиной, есть некое коллективно разделяемое представление, выраженное общим «кодом скорби» (все должны скорбеть или делать вид, что скорбят). Обычно молчание в таких ситуациях структурировано похоронной музыкой, играющей фоном именно тогда, когда люди должны молчать. Однако, предположила докладчица, ключевую роль в поддержании социального порядка играет не музыка, а интерсубъективность, или общее сознание, разделяемое всеми участниками и позволяющее даже новичкам, никогда ранее не участвовавшим в коллективном «молчании у гроба», как бы «самим» понять, что они должны чувствовать и как должны себя вести.

Завершилась конференция этюдами начинающих исследователей. *Рената Тяпаева* (СГУ, Саратов) представила доклад «*И часто ездили в ЛеБо: лесбийское умолчание в прозе Гертруды Стайн*», отметив, что в «Автобиографии Элис Би. Токлас» основной сюжетной составляющей является история жизни Гертруды Стайн глазами ее любовницы Элис Токлас. Используя Элис как рассказчика, Стайн создает «свежую» и на первый взгляд независимую историю, чем и привлекает внимание читателя к своей персоне.

Докладчица упомянула о повествовательной стратегии в женских текстах XX века в целом, сославшись на наблюдения Ники Халлетт: «лесбийская эстетика» непосредственно связана именно с жанром автобиографии, поскольку она является продуктом «преодоления реальностей». Очевидно, что Стайн не могла и, вполне возможно, не желала ставить лесбийские отношения в центр повествования, однако они существуют в тексте и подчеркиваются его экспериментальной природой. Деконструкция автобиографии позволяет Стайн выразить такие отношения путем изображения логических пробелов и умолчания, лишь иногда прибегая к открытым отсылкам на природу своих отношений.

По мнению докладчицы, одной из особенностей «Автобиографии» является фигура «призрачной лесбиянки» (apparitional lesbian), которая «незримо присутствует» на страницах (limbo). Эта фигура прослеживается сквозь множество эпизодов, однако не называется, несмотря на то что именно она является ключом к событиям, связанным с личной жизнью Стайн. Этот пласт лесбийских смыслов и является главной «фигурой умолчания» в тексте. Скрытый подтекст позволяет автору прописать новую динамику отношений, построенных на иронии, и, несомненно, пласт лесбийского подтекста выступает в роли «переключения регистров», требует от читателя дополнительных знаний и возможности взглянуть на текст с разных сторон — так активизируется излюбленный Стайн прием нагромождения смыслов. Назначение таких ролей работает на обе аудитории — и осведомленной, и неинформированной: для одной скрывает суть их отношений, полагаясь на стереотипы о женском и мужском поведении, для другой же раскрывает их, кодируя такую динамику как лесбийскую.

О переключении регистров «свой/чужой» и о теме умолчания в «страшных» сюжетах продолжил разговор *Арсений Круглов* (СГУ, Саратов), который в докладе «*Тоска, абсурд, самосбор: роль умолчания в российских крипи-тредах*» проанализировал специфические тексты сетевой субкультуры, а именно — феномен самосбора, российского интернет-проекта в жанре постапокалипсиса, который развивается на нескольких сайтах, в том числе имиджбордах, предполагающих анонимное коллективное творчество участников Рунета. Главный признак жанра — описание не-

когого катаклизма (самосбора), выжить после которого можно, спрятавшись за герметичными дверями. Описание пространства — Гигахруща — отчасти напоминает зону у Стругацких, некую темную постсоветскую фантазию, выстроенную как многоуровневая виртуальная реальность. Автор доклада отметил, что во вселенной самосбора (а это многочисленные рассказы и арт-проекты) умолчание используется для достижения нескольких задач: для создания необходимого эффекта неопределенности, неизвестности, через введение и использование неясных для стороннего, а иногда и для «своего» читателя названий и слов, а также создания новых сюжетов, совмещающих недосказанность и абсурд. Особый коммуникативный жанр самосбора не является уникальным, по схожим принципам работают многие телешоу, например «Секретные материалы», подобные элементы сюжета встречаются и в компьютерной игре «Сталкер» и т.д. Но именно на примере самосбора удобнее всего, по утверждению докладчика, показать работу умолчания. Попытка аналитического описания сетевых феноменов, как показалось слушателям, весьма богатый и пока совершенно не исследованный материал. Отвечая на вопросы, Арсений Круглов предположил, что именно умолчание стало причиной увядания коммуникации внутри названного проекта на некоторых ресурсах.

Завершилась работа Пирровых чтений дискуссией и обсуждением новой тематики конференции на следующий год.

Анна Синицкая

Российская научная конференция
**«(Авто)биографическая печаль: эмоции
в личных нарративах и исследовательских
практиках XVI—XXI веков»**

(ШАГИ РАНХиГС, 30 сентября — 1 октября 2022 года)

DOI: 10.53953/08696365_2023_180_2_400

Тема конференции, организованной Лабораторией историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС и посвященной истории эмоций, была выбрана очень точно: печаль осенью 2022 года оказалась эмоцией весьма актуальной.

Впрочем, свои печали имелись у людей и в далеком прошлом, причем форму для рассказа об этих печалях наши предки выбирали порой довольно своеобразную.

Одной из таких оригинальных форм был посвящен доклад «*Книжная печаль: эмоции в автобиографиях XVI века*», который прочел Михаил Сергеев (СПбФ ИИЕТ РАН, Санкт-Петербург). В ту эпоху, о которой говорил докладчик, биографии зачастую становились формой рефлексии биографов о создании и восприятии их произведений, то есть об их собственных успехах. Например, Джероламо Кардано (1501—1576) включил в автобиографическое сочинение «*De vita propria*» (изд. 1663) каталог отзывов на свои сочинения из более чем 70 названий, причем не обошел вниманием и отзывы отрицательные, но с удовлетворением отметил, что их авторы уже умерли и своими нападками «ничего не достигли». В подобных случаях рассказ о собственных книгах не только органично входит в автобиогра-