литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 169 [3’2021]

НОВАЯ СОЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

7 *Ольга Зондберг*. Одно бесконечное событие

КУЛЬТУРНЫЙ РЕСАЙКЛИНГ:
ОПЫТ (ПОСТ)СОВЕТСКОГО

10 *Валерий Вьюгин*. От составителя

13 *Валерий Вьюгин*. «Культурный ресайклинг»: к истории понятия (1960—1990-е годы)

РЕСАЙКЛИНГ В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ

33 *Надежда Григорьева*. Спрессованная культура: литературный «ресайклинг» в позднем авангарде и в соцреализме

48 *Габриэлла А. Феррари*. Переработка и перекладка действительности: утилизация быта и авангарда в художественной лаборатории Ирины Наховой (*пер. с англ.* Ксении Гусаровой)

70 *Мария Энгстрем*. Ресайклинг позднесоветской контркультуры и новая эстетика «второго мира»

89 *Сюзанна Франк*. «Ресайклинг» или «ресурс»? (Концепция культурного наследия советских 1930-х *vs* ЮНЕСКО)

РЕСАЙКЛИНГ В КИНО- И ТЕЛЕИНДУСТРИИ

103 *Катриона Келли*. Человек на все сезоны: апсайклинг одного шпиона-героя при советской власти и после (*пер. с англ.* Татьяны Пирусской)

127 *Марк Липовецкий, Татьяна Михайлова*. Больше, чем ностальгия (Поздний социализм в телесериалах 2010-х годов)

148 *Дарья Журкова*. «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады

РЕСАЙКЛИНГ СОВЕТСКОГО ДЕТСТВА

165 *Светлана Маслинская*. Магия пионерской символики: советское прошлое в современной детской литературе

179 *Анна Козлова*. Эффективный менеджмент (против) советского наследия в эпоху возрождения детского лагеря «Артек»

I N M E M O R I A M:

НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ БОГОМОЛОВ

(*16.12.1950, Москва — 20.11.2020, Москва*)

202 *Н.А. Богомолов*. Статьи для словаря «Русские литературоведы XX века» (*публикация* Алексея Холикова)

216 *Н.А. Богомолов*. В книжном углу — 19

223 *Н.В. Котрелев*. Черты к образу Николая Алексеевича Богомолова

226 *Роман Тименчик*. Талан

230 *Константин Азадовский*. «Совопросник по интересам». Из писем Н.А. Богомолова

241 *А.К. Жолковский*. Тяжелая потеря

245 *Стефано Гардзонио*. Константин Большаков и Вадим Баян. Несколько штрихов к теме

253 Монографии и книги, подготовленные Н.А. Богомоловым (*подготовил* А.И. Рейтблат)

ИОСИФ БРОДСКИЙ: МЕТАМОРФОЗЫ

256 *Аркадий Ковельман*. Возвышенное и прекрасное в венецианском эссе Иосифа Бродского

273 *Олег Федотов*. Метаморфозы при помощи слова «вдруг». Опыт сравнительного анализа ритмики двух антивоенных стихотворений И. Бродского — «Открытка из Лиссабона» и «Кентавры IV»

285 *Денис Ахапкин*. Бродский и Вергилий: эклоги для нового времени

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

301 *Александр Марков*. Кривулин и Дашевский в споре о новом Энее Бродского

309 *Вера Сердечная*. Почему герой Андрея Таврова плачет по Блейку?

322 *Илья Дементьев*. «Груда неразобранных имен»: прусский подтекст в «Хазарском словаре» Милорада Павича

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

334 *Ольга Балла*. Между Аполлоном и Дионисом (Рец. на кн.: Кононов Н. Гимны. М.; СПб., 2020)

339 *Денис Ларионов*. Хроника (не)явной войны (Рец. на кн.: Гаричев Д. Мальчики. СПб., 2020)

343 *Алексей Масалов*. Прозрачные пространства (Рец. на кн.: Аристов В. Устройство утренних московских улиц. Ozolnieki, 2020)

БИБЛИОГРАФИЯ

348 *Евгений Савицкий*. Как не избавляться от мусора? Сопротивление чистоте в современной литературе и повседневной жизни (Рец. на кн.: Gehrlein C. Abfallverbindungen: Verworfenes und Verwerfungen in Erzähltexten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bielefeld, 2020)

356 *Артем Зубов*. Кому в утопии жить хорошо? Литературная утопия в современной России (Рец. на кн.: The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia / Eds. M. Suslov, P.-A. Bodin. L.; N.Y., 2020).

ПОЭЗИЯ И КОГНИТИВИСТИКА

364 *Татьяна Венедиктова*. Поэзия и формы внимания (Рец. на кн.: Alford L. Forms of Poetic Attention. N.Y., 2020)

369 *Андрей Логутов*. Когнитивная экология лирики (Рец. на кн.: Lattig Sh. Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric. L.; N.Y., 2020)

375 *Ирина Головачева*. Готика и раса (Рец. на кн.: Lenhardt C. Savage Horrors: The Intrinsic Raciality of the American Gothic. Bielefeld, 2020)

381 *Лев Соболев*. Писатель будущего (Рец. на кн.: Кучерская М. Лесков. Прозеванный гений. М., 2021)

387 *Кристина Ланда*. «Зона настоящего времени» в новом прочтении «Божественной Комедии» Данте в России (Рец. на кн.: Седакова О.А. Перевести Данте. СПб., 2020)

393 *Анна Мурашова*. Авторские и читательские стратегии в электронном самиздате (на примере сайта *litnet.com*)

НА ПОЛЯХ

412 *А.Г. Мец*. Читал ли Сталин «пасквиль» Мандельштама? (По поводу книги: Морев Г.А. Поэт и Царь. Из истории русской культурной мифологии: Мандельштам, Пастернак, Бродский. М., 2020)

417 Инскрипты Ю.М. Лотмана из библиотеки Б.Ф. Егорова (*публикация* Павла Глушакова)

424 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

437 *Ольга Глухова*, *Любовь Мячина*, *Александр Тихвинский*, *Сергей Троицкий*. «Смех и коммуникация»: Пятый международный гелологический конгресс (РГПУ им. А.И. Герцена, 29 мая — 1 июня 2019 года)

452 *Анна Синицкая*. Междисциплинарный семинар «Производство аффекта: практики, поэтики, политики и технологии манипуляции» (Самарский университет, 13—14 декабря 2019 года)

460 *Валери Кивельсон*, *Сергей Козлов*, *Федор Корандей*, *Джоан Ньюбергер*. Международная научная конференция «Изображая Российскую империю» (ТюмГУ, Тюмень, 28—30 июня 2019 года)

468 *Ксения Гусарова*, *Надежда Крылова*. Международная конференция «Политическая полиция и советская система: рассекреченные архивы КГБ стран бывшего СССР» (15—20 апреля 2020 года)

480 Errata

481 Наши авторы

484 Summary

489 Table of Contents

493 Our authors

Редакция

Ирина Прохорова (главный редактор) *канд. филол. наук*

Татьяна Вайзер (теория) *канд. филос. наук; PhD*

Ольга Аннанурова (история) *магистр культурологии*

Александр Скидан (практика)

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

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

Надежда Крылова (хроника научной жизни) *магистр культурологии*

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

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

Новая *социальная п*оэзия

Ольга Зондберг

Одно бесконечное событие

*

простите меня
теории чисел
и концепции
времени
я не знаю
как такое
могло выйти
я ничего
не трогала
только
запоминала
что было
в тот день
и в другой
и в третий
а дальше
они сами
сложились
в одно
бесконечное
событие

*

ты кто
        сообщение
ты
кому
        я тебе
ты где
        в исходящих

ты будешь
отправлено
нет
что делать
молчать
пока не закрыли
программу
но как
увидеть
тебя
представить
себе

*

66-летний поэт
идёт мимо
колоннады
в Карлсбаде
только что
произошла
одна встреча
и теперь на месте
спокойной жизни
будет кое-что
написано
тем временем
через полтора века
долго смотреть
как белый дым
выходит в небо
под углом
над лесом
один из способов
остановки всех
бегущих строк

*

ненадолго
через улицу
скоро приду
красные цифры
тихий обратный
отсчёт
не бьётся
и не трепещет
качает кровь
в колыбели тела

Мой 1984

когда мне было двенадцать
красота никого не спасла но сменила пол
если что и случалось он не смотрел
валялся на дороге прятался по углам
если что и говорил помню только
пропади я пропадом вместе с миром

*

бесперебойна программа
страха неверных действий
и прочие опасения
не выпускают власть
но ты вернулась на место
события назначения
стена разорённого храма
встала и прижилась

*

вот мост
он кажется
незакреплённым
ведущим в никуда

иллюзию
неприкаянности
создают берега
не вошедшие в кадр

это всё
что нужно знать
о природе
подвешенных
состояний

Культ*урный ресайкл*инг: опыт *(пост)совет*ского

Составитель Валерий Вьюгин

От составителя

From the Editor

Валерий Вьюгин (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Отдел теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Valery Vyugin (Dr. habil.; Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, The Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS / Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Россия переживает эпоху тотального ресайклинга — ресайклинга советского. К этому факту можно относиться по-разному, но его нельзя отменить. Более того, уже три десятилетия, собственно с того момента, когда исчез СССР, процессы переработки социалистического «наследия» постоянно в центре общего внимания. Мы думаем о ностальгии по *той* «цивилизации», о неизжитых травмах революции и сталинизма, о горе, о необходимости наконец признать ложь и ошибки или, напротив, медитируем, как это ни печально, о реанимации величественного мифа или реванше. Призраки советского обитают в массмедиа, без них просто немыслимо современное российское искусство, они давно и крепко приручены политикой и культурой повседневности. В этом нет ничего удивительного. Прошлое действительно не изжито. Удивительно лишь то, что термин «ресайклинг», или, точнее, «культурный ресайклинг», имеющий за плечами более чем полвека истории, вполне популярный как на Американском континенте, так и в Европе, до самого недавнего времени был почти неизвестен в России.

Исследований, использующих терминологию или метафорику ресайклинга применительно к советскому, действительно немного, хотя ситуация ме-

няется буквально на глазах. Еще меньше таких, авторы которых выбирают это слово в качестве заглавного и, следовательно, в концептуальном отношении особенно значимого. Если остановиться на существенных первопроходческих работах — в 2005 году Соня Лурман опубликовала статью «Ресайклинг культурной конструкции: десекуляризация в постсоветской Марий Эл» [Luehrmann 2005]. Импульсом для нее послужили наблюдения над удивительно легкой, с точки зрения автора, переменой, которая произошла в республике после распада СССР: почти моментальное возрождение религиозной жизни и, соответственно, перепрофилирование светского пространства и уклада — от зданий до «советских» профессиональных навыков — под новые нужды. Не вдаваясь в историю понятия, Лурман тем не менее воспроизвела одну из его устойчивых трактовок. «Прежде чем подвергнуть нечто ресайклингу, — писала Лурман, — это нечто должно быть объявлено мусором и только затем его можно переделать в нечто иное, рассматриваемое как полезное» («In order for something to be recycled, it must first be declared to be trash, and then reworked into something else that is regarded as useful») [Luehrmann 2005: 37].

Выражение «культурный ресайклинг» обладает крайне широкой смысловой валентностью, и эта интерпретация, подразумевающая итерацию «потребность — бесполезность — потребность», далеко не единственная. Но, вне всяких сомнений, оказавшись одной из первых, она востребована до сих пор. Более того, как мы видим, она вполне применима к ситуации в постсоветской России.

Не сразу, но статья Лурман вызвала полемический отклик. Ровно десять лет спустя Жанна Кормина и Сергей Штырков опубликовали работу, в которой, оценив продуктивность предложенного подхода, все-таки выразили сомнения в некоторых не самых последних нюансах. Согласно наблюдениям Корминой и Штыркова, религия, несмотря на многие усилия, так и не приобрела в СССР статус «мусора» — «в действительности религиозный энтузиазм начала 1990-х годов был подготовлен длительным процессом легализации религии в советское время через ее локализацию в сфере “культуры”» [Кормина, Штырков 2015: 9]. Оставив в стороне вопрос о том, кто в этом споре прав, заметим только, что релевантность самой формулы ресайклинга (актуальность — забвение — возвращение), избежала скепсиса оппонентов Лурман.

В промежутке между двумя публикациями появилось еще одна небольшая работа, открыто отсылающая к ресайклингу. В 2013 году была напечатана статья Зинаиды Васильевой, название которой говорит само за себя: «Где находятся останки коммунизма? Ресайклинг памяти о советском в выставках и художественных произведениях» [Vasilyeva 2013]. Несколько позже Васильева защитила диссертацию, посвященную практикам DIY («сделай сам») в советской и постсоветской России, рассмотрев их в символическом, институциональном и материальном измерениях [Vasilyeva 2019].

В 2015 году Евгений Добренко опубликовал статью «Ресайклинг советского», где, в частности, обратил внимание на то, что «советский канон», соцреализм, стал предметом переработки еще в самом СССР, в первую очередь благодаря неподцензурному искусству — постмодернизму, соц-арту. В настоящее же время, согласно Добренко, значимость «советского» для людей искусства редуцируется: «…четвертьвековая история переработки советского прошлого становится историей трансформации *постсоветской* в *новую русскую* литературу» [Dobrenko 2015: 21], в контексте которой адресации к советскому обращаются в формальный прием.

С недавнего времени, как уже отмечалось, популярность темы в российском контексте стала расти. Она обсуждается в рамках конференций. Интерес к связанным с ней проектам начали поддерживать грантовые фонды. Буквально в последний год, пока предлагаемый блок готовился к печати, вышло еще несколько журнальных публикаций, сопрягающих терминологию «ресайклинга» и (пост)советское. С одной стороны, можно наконец сказать, что прорыв произошел. С другой же — приходится все-таки признать очередное опоздание отечественной академической «моды»: сегодня выражение «культурный ресайклинг» звучит уже не так свежо. На смену ему приходят *суб-*, *даун-*, *гипер-* и прочие ресайклинги, среди которых особой популярностью пользуется «апсайклинг». Успокаивает только одно: сами неологизмы последнего времени реутилизируют прошлое, то есть в данном случае выражение «культурный ресайклинг», а из сознательного обращения к «классике» всегда есть шанс извлечь выгоду.

Насколько действительно велик интерес к советскому в разных областях постсоветской культуры? Насколько релевантна сама метафора ресайклинга, вырванная из экологического и индустриального контекста в отношении перемен, которые произошли в России в последние тридцать лет? Как она соотносится с понятиями травмы, памяти, ностальгии? Не является ли избыточной? Что мы можем сказать о конкретных формах и механизмах ресайклинга недавнего прошлого? Таков круг вопросов, объединивший авторов предлагаемого блока.

Библиография / References

[Кормина, Штырков 2015] — *Кормина Ж., Штырков С.* «Это наше исконно русское, и никуда нам от этого не деться»: предыстория постсоветской десекуляризации // Изобретение религии: десекуляризация в постсоветском контексте / Под ред. Ж.В. Корминой, А.А. Панченко, С.А. Штыркова. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2015. С. 7—45.

(*Kormina Zh., Shtyrkov S.* "Eto nashe iskonno russkoe, i nikuda nam ot etogo ne det'sya": predystoriya postsovetskoy desekulyarizatsii // Izobretenie religii: desekulyarizatsiya v postsovetskom kontekste / Eds Zh.V. Kormina, A.A. Panchenko, S.A. Shtyrkov. Saint Petersburg, 2015. P. 7—45.)

[Dobrenko 2015] — *Dobrenko E.* Recycling of the Soviet // Russian Literature: Since 1991 / Eds E. Dobrenko, M. Lipovetsky. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 20—44.

[Luehrmann 2005] — *Luehrmann S.* Recycling Cultural Construction: Desecularisation in Postsoviet Mari El // Religion, State & Society. 2005. Vol. 33. № 1. P. 35—56.

[Vasilyeva 2013] — *Vasilyeva Z.* Où sont les restes du communisme? Recyclage de la mémoire soviétique dans les expositions et les œuvres d'art // A Contrario. 2013. № 19. P. 53—67.

[Vasilyeva 2019] — *Vasilyeva Z.* From Skills to Selves: Recycling "Soviet DIY" in Post-Soviet Russia. Doctorat, Université de Neuchâtel, Neuchâtel, 2019.

Валерий Вьюгин

«Культурный ресайклинг»: к истории понятия

(1960—1990-е годы)[1]

Valery Vyugin

"Cultural Recycling": A Contribution to the History of the Concept (1960s—1990s)

Валерий Вьюгин (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), отдел теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Ключевые слова: культурный ресайклинг, история понятия

УДК: 24.00.01+82.0+7.01

Статья посвящена истории понятия «культурный ресайклинг» с 1960-х до конца 1990-х годов. Автор предполагает, что это первый и неоправданно забытый период становления термина: новое слово апроприируется представителями самых разных областей гуманитаристики; анализ его семантики скуп; заметных исследований, где оно вынесено в заглавие, очень мало; систематических попыток построить его концепцию единицы. Для второго этапа, с конца 1990-х до самого последнего времени, напротив, характерно регулярное появление объемных работ, где термину-метафоре отведена роль титульного. Тем не менее теорий, объясняющих явление, по-прежнему немного, причем в большинстве случаев «культурный ресайклинг» каждый раз как будто изобретается заново, без оглядки на предшествующий опыт. Между тем, несмотря на всю их хаотичность, именно в 1960-е — 1990-е годы благодаря усилиям как академического, так и «артистического» сообщества, возникли основные интерпретационные матрицы и сформировалась его противоречивая аксиология.

Valery Vyugin (Dr. habil.; Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, The Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS / Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Key words: cultural recycling, history of the notion

UDC: 24.00.01+82.0+7.01

This article is a history of the concept of "cultural recycling," tracing it from 1960s to the late 1990s. According to author's ideas, this was the first and undeservedly forgotten period of the formation of the term. During this time, the new word was simultaneously appropriated by many researchers from various fields within the humanities, but this analysis raised practically no detailed discussion of its semantics; there are very few well known studies where it is included in the title, and the number of systematic attempts to construct a conception of it can be counted on one hand. On the other hand, the regular appearance of major works where the metaphorical term is given a title role is characteristic for the second stage, from the late 1990s to the present. Nevertheless, the theories that explain the phenomenon are still very few, just as before, and in most cases, "cultural recycling" is reinvented each time, without regard for prior experience. Meanwhile, despite all this chaos, it was from the 1960s to the 1990s that, thanks to efforts of both the academic and "artistic" communities, the fundamental interpretation matrices arose and its contradictory axiology formed.

Понятие «культурный ресайклинг» появилось во второй половине прошлого столетия, но, в отличие от других ключевых для современного гуманитарного знания «терминов-мемов», вошедших в оборот в то же самое время, его история и практика применения фактически не исследованы. Чаще оно используется

1 Статья подготовлена при поддержке Российского научного фонда, проект № 19-18-00414 («Советское сегодня: Формы культурного ресайклинга в российском искусстве и эстетике повседневного. 1990—2010-е годы»). Благодарю за ряд полезных советов,

как метафора — которой, конечно же и является, — лишенная четких семантических очертаний. Даже в работах, специально посвященных этой теме, развернутые обращения к опыту предшественников поразительно редки. О том, что мы имеем дело с ресайклингом «ресайклинга», мало кто вспоминает.

В истории понятия можно выделить два больших этапа, между которыми четкую границу, разумеется, провести невозможно. Для первого, начиная с 1960-х годов, характерно, говоря условно, «фольклорное» бытование переосмысленной лексемы. Новое слово апроприируется самыми разными областями гуманитаристики. Анализ его семантики, если и предлагается, скуп, монографических исследований, в которых оно было бы вынесено в заглавие, единицы, содержание последних иногда просто подверстано под свежую риторическую формулировку. Для второго этапа, с конца 1990-х до нашего времени, напротив, свойственно регулярное появление объемных работ, где этому слову отведена роль титульного. В них гораздо чаще встречаются развернутые попытки превратить метафору в эвристически выигрышный инструмент описания. Тем не менее в большинстве случаев термин как будто каждый раз изобретается заново, без оглядки на его раннюю историю, или, выражаясь технически, без соответствующих ссылок. И все же, несмотря на всю их хаотичность, думается, именно в 1960—1990-е годы благодаря усилиям как академического, так и «артистического» сообщества, скорее разрозненным, чем совместным, возникли основные интерпретационные матрицы и, что не менее важно, сформировалась противоречивая аксиология понятия.

Предлагаемое эссе посвящено первоначальной, неоправданно забытой истории выражения «культурный ресайклинг». Его задача состоит в том, чтобы в общих чертах проследить основные траектории и вехи становления термина, одновременно уделяя внимание культурным контекстам, в которых оно бытовало. Можно с уверенностью сказать, что смысл этого термина-метафоры во многом определяли именно контексты. В центре нашего внимания окажется главным образом англоязычная и отчасти франкоязычная литература. В них, как представляется, специфика раннего этапа отразилась наиболее наглядно.

Экосистемы

Как явление первостепенной значимости и, соответственно, как один из крайне востребованных топосов, «ресайклинг» оказался в центре общественного внимания в 1960-х годах, прочно закрепившись среди социальных практик и дискурсов в первой половине 1970-х [Oldenziel, Trischler 2016: 1]. Идеология «современного» ресайклинга выросла из экологических настроений, которые охватили существенную часть мира, прежде всего Северную Америку и Европу, после 1945 года. Небывалое воздействие промышленности на окружающую среду, да и сама мировая война, потребовавшая утилизации того, что было потрачено на массовые убийства [Ibid.: 6], послужили ощутимым толчком для интенсификации этого процесса. Сопротивление экспансии «индустриализма» катализировала публикация книги Рейчел Карсон «Безмолвная весна» [Carson 1962] — Карсон раскрыла критическую опасность применения ДДТ

касающихся транскрипции имен и перевода, О.А. Старовойтову (СПбГУ, филол. фак.) и Л.Е. Муравьеву (СПбГУ, фак. свободных искусств и наук).

в сельском хозяйстве. Благодатной почвой для эскалации самых разных форм экологического движения, от умеренных до радикальных, оказались протестные настроения среди студенчества, которые вылились в революцию 1968 года. Важнейшую роль в этом процессе сыграла деятельность целого ряда самых разных общественных организаций, развернувшаяся в США в 1960-е годы. В конечном счете общая озабоченность чистотой окружающей среды, особенно усилившаяся на фоне ряда экологических катастроф — таких как разливы нефти на реке Кайахоге в Кливленде и на побережье возле Санта-Барбары в 1969 году, — привела к закреплению целого ряда крупных защитных инициатив на государственном уровне. Конечно, законодательные природоохранные юридические акты принимались и ранее, но рубеж десятилетий оказался для них особенно урожайным.

В 1970 году в США день 22 апреля был объявлен Днем Земли и ознаменовался самой значительной в истории Америки экологической демонстрацией, охватившей двадцать миллионов граждан [Stoll 2007: 18]. Студент Университета Южной Калифорнии Гэри Дин Андерсон (Gary Dean Anderson, род. 1947) создал проект всем известного ныне символа ресайклинга[2], завоевав первый приз в 2500 $ на конкурсе Американской корпорации контейнеров (Container Corporation of America), приуроченном к этому дню [Jones, Powell 1999]. Тогда же под редакцией Гарретта Де Белла вышло знаковое издание «Руководство по окружающей среде» [De Bell 1970], адресованное энтузиастам, стремящимся, не дожидаясь правительственной помощи, самостоятельно сделать жизнь чище и лучше. В этом руководстве, кроме прочего, была помещена написанная его редактором статья «Ресайклинг», где, сетуя на то обстоятельство, что до недавнего времени лишь редкие словари раскрывали значение этого не слишком известного слова, автор описывал скрывающуюся за ним экологическую технологию. Суть последней сводится к тому, объяснял Де Белл, что ресурсы, которыми располагает человечество, должны циркулировать по экономико-продукционной системе аналогично кругообороту элементов в естественных экосистемах [De Bell 1970: 224]. Почти одновременно было учреждено Агентство по охране окружающей среды США. В 1971 году ЮНЕСКО запустила программу «Человек и биосфера». Сеть Стюарта Бранда «Вся Земля» и организация «Гринпис», основанная в 1971 году калифорнийскими хиппи, развернули широкую пропаганду за сохранение природы, — все это лишь скромная часть событий из истории «энвайронментализма» второй половины XX века, подготовившего среду для возникновения и очень быстрой экспансии понятия «культурный ресайклинг»[3].

Если же говорить об области культуры, еще в самом начале 1960-х годов слово «ресайклинг», точнее «ресикляж», в значении «профессиональная переподготовка» было апроприировано административно-педагогическом корпусом Франции. В 1964 году, в частности, на волне интереса к реформе высшей школы вышел в свет специально посвященный данной проблеме более чем 1000-страничный номер журнала «Esprit». Термин «ресикляж» применитель-

2 https://www.moma.org/collection/works/189157 (дата обращения: 21.04.2021 г.).

3 В 1973 году на основе анализа полумиллиона слов, обращавшихся в прессе США, Британии и Канады, лингвисты «официально» зафиксировали эту лексему среди новшеств, вошедших в обыденный английский язык в период с 1963 по 1972 год [Barnhart 1970/1973: 102].

но к образованию встречается здесь регулярно, а одна из тематических рубрик красноречиво называется «Diffusion de la culture. — Recyclage. — L'enseignement selon les âges de la vie («Распространение культуры. — Переподготовка. — Образование в различных возрастных группах») [Esprit 1964].

За пределами педагогики из гуманитариев, кажется, наблюдательные лингвисты прежде других обратили внимание на потенциал вновь открытого понятия. По крайней мере, уже в 1969 году кембриджский «Journal of Linguistics» напечатал статью Уильяма Хендрикса, который, оценивая различные модели описания поэзии, вскользь упоминал о «часто требуемом при интерпретации литературных текстов "ресайклинге"» [Hendricks 1969: 17]. Учитывая, что статья была получена редакцией двумя годами раньше, лексическую инновацию можно смело сдвинуть к 1967 году. Как бы там ни было, в конце 1960-х термин уже не единожды встречается в контексте лингвистических штудий [Heller, Macris 1969; Bowers 1969: 526].

На рубеже десятилетий попытки использовать новую метафору в области гуманитарных исследований предпринимались представителями тоже еще очень молодых информационных технологий. В 1970 году благодаря усилиям одного из пионеров «гуманитарной» кибернетики Роя Уисби (Roy Wisbey) в Кембридже состоялся Симпозиум по использованию компьютеров в литературоведении — первое для Великобритании такого рода событие. Среди прочих докладчиков на нем выступил профессор Джозеф Рабен (Joseph Raben), разъяснявший, как компьютеры способны помочь в изучении, по его словам, «экологии литературы» [Farringdon 1970: 317]. Смысл, который Рабен вкладывал в эти слова, не имел ничего общего с закрепившимся за ними после монографии Джозефа Микера «Комедия выживания: исследования литературной экологии» [Meeker 1972], положившей начало «экокритицизму» в литературе. Рабен имел в виду не экологию жизнедеятельности человека, тематизируемую литературой, а литературу как таковую. Он предлагал с помощью компьютеров изучать любое словесное произведение, каким бы оно ни было и кому бы ни принадлежало, не само по себе и не даже не в контексте творчества его автора, а в отношении ко всей его «естественной среде» («natural environment»), которую представляет литература в целом. Иными словами, не упомянув, судя по краткому отчету о симпозиуме, о ресайклинге, Рабен уподобил сам способ бытования литературы беспрерывному и тотальному обращению природных элементов в экосистемах.

Гнев Бодрийяра

Очень рано слово «ресайклинг» входит в лексикон Жана Бодрийяра, который пользовался им уже в «Системе вещей...» [Baudrillard 1968: 116], чтобы описать мифологические представления о вторичной утилизации человека, связанной с предметами, остающимися после его смерти. В 1970 году в его книге «Общество потребления» появляется полное выражение — «le recyclage culturel», вынесенное в название небольшого подраздела главы о массово-информационной культуре и эксплицитно концептуализированное. Бодрийяр включил новый термин в сугубо прагматический, но, главное, синхронный контекст, не связанный с переоценкой некоего принадлежащего истории культурного наследия, забытого или отторгаемого, что было, как мы увидим чуть позже, ха-

рактерно для ряда других утверждающихся параллельно интерпретаций. В его книге речь шла о перманентной профессиональной переподготовке, о циклах регулярно сменяющейся моды, о постоянном медицинском, физиологическом, телесном обновлении человека, навязываемом ему «обществом потребления»; и в то же время и об адаптации природы под сиюминутные ожидания членов этого общества — такой ее адаптации, которая превращает оригинальное в симуляцию, в свою очередь, вновь и вновь трансформируемую. Наконец, Бодрийяр указывал на характерную для современного человека необходимость регулярного обновления персонального «культурного арсенала» информацией, которая востребована только в настоящий момент и завтра непременно потребует замены. Такой «культурный ресикляж», атрибутируемый «массовой культуре» и понимаемый как нескончаемая последовательность скоротечных итераций, обязательно включающих фазу обнуления, он категорически противопоставил «культуре», подразумевающей совсем иное. Согласно Бодрийяру, «культура», в противоположность «культурному ресайкляжу», подразумевает, во-первых, наследуемый характер («patrimoine héréditaire») творчества, мышления, традиций, а во-вторых — непрерывное теоретическое осмысление и критику [Baudrillard 1970: 149—153]. Иными словами, Бодрийяр развел по разным полюсам «традицию» и «ресайклинг» как длительное и моментальное, наделяя последнее негативными оценочными коннотациями. (Позже он не раз возвращался к понятию «ресайклинг», в той или иной степени его модифицируя.)

В приверженности «инвективного» словоупотребления французский философ не остался в одиночестве, и не только во Франции. Возвращаясь к американскому опыту — в 1975 году известный американский литератор и университетский преподаватель Роджер Розенблатт, говоря на одной из конференций о связи между высокой и популярной культурами, тоже, правда, вскользь, апеллировал к входящему в моду экологическому термину. Популярная культура, по его мнению, не противостоит, а вбирает в себя («subsumes») высокую, постоянно «воскрешая» прошлое в форме «поверхностной» традиции, которая непрестанно воскрешает и укрепляет прошлое. Делает она это чаще всего не ради совершенства, хотя и такое возможно, а ради повторения самого по себе, лишь несколько освежая уже приевшиеся форматы. В популярной культуре и начинается «ресайклинг». Истинная же традиция и настоящая американская история, фактическая и интеллектуальная, скрывается в глубине, она уходит корнями к первоистокам нации, до сих пор вдохновляя американцев [Rosenblatt 1975]. Розенблатт в духе Бодрийяра определил «ресайклинг» как нечто легковесное и поэтому, если продолжить его логику в этическом направлении, негативное, что вытекает из самой природы популярной культуры. Так что наряду с «экологическим», то есть позитивным, смыслом, ресайклинг в культуре очень скоро стал наделяться «контркультурным» значением суррогата неких «истинных» «духовных» ценностей.

Впрочем, позитивные или нейтральные интерпретации промышленно-экологического термина в 1970-е годы, во всяком случае в англоязычной литературе, все же преобладали. В 1971 году в нью-йоркском журнале «The Bulletin of Studies» появилась небольшая статья Юриса Силениекса «Латвийская литература в изгнании: ресайклинг знаков», концентрирующаяся на разрыве между разными поколениями латвийских писателей-эмигрантов. Размышляя о тех изменениях в XX веке, которые привели к ситуации, когда «освящаемый»

(«consecration») языком жизненный порядок утратил ясность и реальность теперь представляют лишь туманные и несвязные знаки, Силениекс характеризовал текущее состояние латвийской эмигрантской литературы как переходное: «старая гвардия», олицетворяющая эпоху непреодоленной национальной травмы и приверженности прочным смыслам и ценностям, уходит, уступая место тем, кто стремится «нащупать» определенность в лабиринте двусмысленностей. Критик подчеркивал, что резкого разрыва между прежним и новым поколениями нет, поскольку любая переориентация вольно или невольно возникает в некоторой точке исчезающей действительности. Освобождение от существующих форм может показаться деструктивным и разъединяющим, особенно в области языка, однако, выражал надежду Силениекс, вполне вероятно, что благодаря «ресайклингу знаков» этот язык перейдет на новый уровень экспрессивности, и латвийская литература сможет доказать свою жизнеспособность, превзойдя судьбу типичной литературы в изгнании [Silenieks 1971][4].

Культурный ресайклинг и наследство отцов-основателей

В течение 1970-х годов выражение «культурный ресайклинг», как и слово «ресайклинг», применяемые для оценки различных явлений культуры, перестали быть редкими. Их семантический спектр продолжал расширяться, а контексты множиться. В середине десятилетия театральные и кинообозреватели вполне решительно оперировали понятием «индустрия культурного ресайклинга», признавая, например, не имеющим себе равных в этом деле Гордона Пинсента [Portman 1976, as cited in Smith 1979: 41]. Прибегая к аналогиям с методиками вторичной утилизации, художественные критики с успехом описывали творчество представителей громко заявившего о себе в 1950-е поп-арта — Энди Уорхола, Роя Лихтенштейна, Роберта Раушенберга и других близких им по духу «кунцлеров». Писательница Кэмпбелл Тэтхем играла словами «recycling — cycle», поочередно обозначая ими части публикуемых в журнале личных заметок [Tatham 1975]. Иными словами, «ресайклинга» с самого начала не чурались ни «высокая» гуманитарная наука, ни представители радикальных направлений в искусстве, ни массовая культура. Голоса же тех, кто использовал его в духе Бодрийяра или Розенблатта, явно диссонировали, по крайней мере в Америке, с взрывным интересом к метафоре, который был спровоцирован позитивным экологическим импульсом[5].

---

4 Среди других примеров нейтрально осмысляемого понятия из 1970-х можно вспомнить о его употреблении в рамках исследований поэтики и даже фактически интертекста. В 1973 году Питер Хайду в статье «Текст, претекстуальность и миф в оксфордской рукописи “Безумия Тристана”», анализируя случаи тавтологического, явно избыточного, пересказа, характерные для средневековой литературы и встречающиеся даже в рамках одного текста, писал об «экологическом ресайклинге нарративного материала» [Haidu 1973: 715]; в 1974-м Марджори Прайс упоминал о ресайклинге в связи с кольцевой композицией романа «Человек-невидимка» Ральфа Эллисона [Pryse 1974: 1] и т.д.

5 Кстати, с некоторого времени этот каламбур приобрел популярность и у авторов академических работ: в 1978 году в США вышла книга, название которой было выстроено по образцу, предложенному Тэтхем. Никаких эксплицитных обсуждений

Если говорить о доминирующих тенденциях, характерных для США 1970-х, «ресайклинг» отнюдь не противополагался «традиции», понимаемой как межпоколенческая преемственность в рамках национальной или даже глобальной культуры, а мыслился скорее как механизм ее поддержания. Кроме того, постепенно за термином закрепился еще один, не противоречащий другим, соотносящимся с «традицией», но все же более специфический смысл. В становлении этой трактовки усматривается определенная стадиальность, хотя, как и в других случаях, вряд ли можно говорить о какой-то сознательной ориентации авторов на высказывания предшественников.

В 1974 году в Вашингтоне вышел сборник статей «Культурная драма: современные идентичности и социальное брожение», собранный по результатам работы симпозиума, состоявшегося в 1970 году под эгидой Смитсоновского института. Симпозиум и книга целиком отвечали стратегии института, сочетающего в своей деятельности функции исследовательского и образовательного учреждения. Предисловие к ней написал орнитолог Сидни Диллон Рипли, на тот момент секретарь института. Свежая метафора понадобилась ему для того, чтобы охарактеризовать процесс трансмиссии культурного знания как в диахроническом измерении, предполагающем коллекционирование прошлого и исчезающего, так и в измерении социальном, просветительском, подразумевающем преодоление дистанции между «специалистами» и обычными гражданами. Рипли писал:

> Архитектурно и интеллектуально Смитсоновский институт воспроизводит стили и настроения других эпох[6]. Но вместе с тем он отражает реорганизацию старых идей в новых формах и в новых контекстах — своего рода культурный ресайклинг, если позаимствовать слово у экологов [Ripley 1974: 14].

Реорганизация старых идей в новых формах и в новых контекстах — суть «культурного ресайклинга» по Рипли.

Спустя два года, в 1976-м, журнал «American Quarterly» опубликовал статью профессора Роберта Ратлэнда «Ресайклинг ранней национальной истории при посредстве архива отцов-основателей» [Rutland 1976], в принципе очень созвучную предыдущей. Ратлэнд специализировался на американском прошлом, был публикатором архива Джеймса Мэдисона, автором книги о нем, и, как можно судить по названию статьи, тоже не побоялся ввести биологический и экологический термин в контекст исторической науки. Вспоминая о конце 1920-х, о золотой эпохе американского джаза, совпавшей с высочайшим, по его оценке, взлетом научно-издательской деятельности, направленной, в частности, на обнародование документов первых лидеров США, он выражал озабоченность тем, что новые методологические веяния (с одной стороны — психоистория, с другой — кибернетика) заслонили собой интерес к ценнейшему наследию, отражающему идею национального единства. По мнению Ратлэнда, ситуация должна была быть изменена благодаря новому подходу к архивным источникам, выражающемуся в их реинтерпретации с учетом изменившихся требований эпохи.

феномена в ней не содержалось, хотя общий пафос издания каламбуру вполне соответствовал. Это была антология представителей Пражского лингвистического кружка — «Recycling the Prague Linguistic Circle» [Johnson 1978].

6 Здание Смитсоновского института, спроектированное Джеймсом Ренвиком в 1846 году и законченное в 1955-м, построено в стиле «возрожденной готики».

Это очень похоже на то, о чем говорил Рипли, за исключением одного, не артикулируемого Ратлэндом, но предполагаемого его рассуждениями отличия. В его риторике четко просматривается идея вре́менного забвения культурных констант или, выражаясь по-другому, идея временно́го разрыва между периодами интереса к «сакральному» предмету. Реутилизация, по Ратлэнду, подразумевает не просто бесконечную циркуляцию «субстанций», как в естественной экосистеме, а еще и задержку в циркуляции — время невостребованности, которое, что тоже важно, вдруг начинает осознаваться как потерянное, дисгармоничное. Более того, ресайклинг в такой трактовке вообще перестает отсылать к вдохновлявшей экологов бесконечной рекурсии, а предстает как *желательно однократное* возвращение к прежнему состоянию, соотносимое, по сути, с утопией золотого века.

Ратлэнд ратовал за проект, еще только требующий своего воплощения. Пройдет два года, и модель трехфазового культурного ресайклинга, включающего фазу изначальной актуальности некоторой топики, фазу ее вытеснения на периферию и фазу повторного возвращения в центр, будет востребована для оценки резонансных событий, происходящих здесь и сейчас.

В 1978 году издательство Пенсильванского университета выпустило в свет сборник статей с показательным названием «Ресайклинг прошлого: популяризации американской истории», куда вошли статьи, публиковавшиеся ранее в журнале «American Quarterly» и с термином «ресайклинг» изначально не связанные. Прямое отношение к последнему имело, по большому счету, только название и краткое введение к сборнику, написанное его составителем Лейлой Зендерленд.

Свое предуведомление Зендерленд начала с напоминания о факте, имевшем место буквально накануне. В январе 1977 года вся Америка в течение восьми дней была заворожена трансляцией телевизионной драмы Алекса Хейли «Корни» о судьбе афроамериканской семьи, снятой по его же роману. Общепризнано, что Хейли действительно изменил отношение белого населения США к чернокожим согражданам. Зендерленд же в тот момент диагностировала серьезное замешательство, возникшее в среде медиаэкспертов перед вопросом о причинах, по которым рассказ о семье рабов, охватывающий период от 1750 до 1870 года, вдруг оказался потрясением для черных и белых американцев 1970-х [Zenderland 1978: VII].

Сама Зендерленд находила объяснение в том, что Хейли, в отличие от специалистов, которые, разумеется, имели представление об истоках нации, переместил историю в абсолютно иной историографический контекст, в том, что благодаря его усилиям прошлое приобрело смысл и ценность среди «неисториков». Вопрос о том, насколько такая «формула успеха» Хейли верна, сам по себе, конечно, интересен, но сейчас важнее другое. В дни с 23 по 30 января, когда американцы смотрели сериал «Корни», произошло следующее: проблема рабства, в 1860-е годы ввергнувшая общество в гражданскую войну и затем постепенно вытесненная как эмоциональный объект с авансцены почти за кулисы общественного интереса, неожиданно спустя более чем сто лет проявилась вновь — теперь в условиях большего или меньшего консенсуса. Таким образом, озадаченное экспертное сообщество действительно столкнулось с ситуацией «трехфазового», подразумевающего разрыв, культурного ресайклинга. То, что в этом случае «культурный ресайклинг» к утопии золотого века никакого отношения не имел, лишний раз доказывает «беспартийность»

метафоры, которая с успехом эксплуатируется в риториках, обслуживающих самые разные идеологии и аксиологии.

Надо сказать, что представленная выше структура события саму Зендерленд не интересовала. Зато она выделила четыре основных способа, какими ее соотечественники вообще пользуются историческим наследием. Во-первых, американцы извлекают из него чисто коммерческую выгоду: американская развлекательная индустрия занята бесконечной реконструкцией прошлого, с тем чтобы захватить внимание аудитории и на этом заработать. Во-вторых, прошлое служит эмоциональным подспорьем для тех, кто испытывает неуверенность в отношении своей идентичности: исторические реконструкции демонстрируют им, что такое «американизм». В-третьих, политики взывают к «урокам истории» для оценки политических альтернатив и их последствий, что, по мнению Зендерленд, особенно характерно для формирования внешнего курса США в последние годы. В-четвертых, прошлое представляет собой неограниченный источник для интеллектуальной и артистической деятельности. Причем, согласно Зендерленд, литературной критике потребовалось достаточно много времени для того, чтобы осознать, что без учета исторических традиций деятельность представителей искусства повисла бы в культурном вакууме.

Зендерленд, думается, одна из первых столь решительно наложила матрицу «ресайклинга» на все сферы культуры, как на «высокие», так и на «популярные» (Бодрийяра больше в этом отношении интересовало прежде всего «популярное» и быстротечное), предложив его классификацию по функциональному принципу. Ее наблюдения легко распространить на любую национальную ситуацию, причем схожие воззрения на ресайклинг циркулируют и до сих пор. И несмотря на все это, работа Зендерленд не была оценена коллегами по цеху в полной мере[7].

Вавилонские шлюхи и теория мусора

Вслед за «высоколобой», рафинированной критикой представители современного искусства, причем зачастую эпатажного, построенного на нарушении всех конвенций об элементарной благопристойности, тоже востребовали «ресайклинг», который пришелся очень кстати как средство утверждения собственной «негативной» идентичности. Так, в 1980 году журнал «Revue française d'études américaines» напечатал интервью с Гари Такером (Gary Tucker, псевд. Eleven) — самым «острым» («hottest»), по характеристике прессы, за последние пять режиссером Чикагского театра. Элэвен, как сообщалось, успел поработать с Энди Уорхолом, с одним из самых значительных продюсеров 1960-х Филом Спектором, с протеже Уорхола Изабель Дюфрен (псевд. Ультрафиолет), а также с актером и фильммейкером того же круга Джеком Смитом. На этот раз он представлял «Театр нелепого» («Theatre of the Ridiculous»), основанный в 1967 году Чарльзом Ладлэмом (Charles Ludlam)[8]. Если говорить конкретней, он презентовал пьесы «Какашки в аду» («Turds in Hell») и «Вавилонские шлюхи»

7 Негативные рецензии были обращены прежде всего против составителя сборника, а не против авторов [Kammen 1979; Wills et al. 1979].

8 См. о нем: [Kaufman 2002].

(«Whores of Babylon») Ладлэма и Билла Вера (Bill Vehr). Вот как Элэвен характеризовал работу театра в интервью:

> — ...мы используем то, что никому другому больше не нужно. Мы хватаем это и используем повторно («recycle») в другой форме. Нам интересно все вокруг нас — поп-культура, классическая культура, все, и мы это перерабатываем («recycle») для сегодняшней аудитории. Поэтому «Битлз» успешны, поэтому так успешен Энди Уорхол. Вы должны быть зеркалом. Это напоминает давнюю шекспировскую линию...
>
> — Чего вы надеетесь достичь таким ресайклингом культуры? Показать поверхностность («shallowness») всего этого?
>
> — Думаю, так и есть... [Rémy, Bonnet 1980: 240—241]

Риторика «нелепого» в конечном счете нашла свое завершение к объемном манифесте, автор которого замахнулся за святое. В 1991 году режиссер, драматург и критик Чарльз Маровиц выпустил книгу «Ресайклинг Шекспира» с целью прояснить вопрос о том, как современный театр должен обращаться с наследием английского классика в частности и с искусством прошлого в целом. Маровиц, подобно Такеру и Ладлэму, был почитателем Антонена Арто и, соответственно, его манифеста 1935 года «Покончить с шедеврами», в котором Арто объявлял все старое и возвышенное искусство ненужным, если оно не удовлетворяет вкусу публики сегодня. Для Маровица, взявшегося изменить диагностированное предшественником положение вещей, ресайклинг стал средством преодоления пропасти между прошлым и настоящим, элитарным и массовым. В своей «теории» он опирался на собственную практику: за плечами у него имелось несколько постановок Шекспира и других классиков, осуществленных по особому рецепту в жанре «коллажа». Самой известной постановкой режиссера признана вольная, явно разрушающая «героический» образ протагониста, адаптация сюжета Конан Дойла «Последнее дело Шерлока Холмса», поставленная на Бродвее в 1987 году и выдержавшая 124 представления [Weber 2014].

Слово «ресайклинг» появилось в лексиконе Маровица раньше 1991 года. Еще в 1987-м журнал «Shakespeare Quarterly» предложил своим читателям отредактированный вариант его лекции «Shakespeare Recycled», прочитанной 4 апреля того же года в Немецком шекспировском обществе в Бохуме. Чтобы в полном объеме представить себе, как Маровиц понимал ресайклинг, понадобился бы дотошный анализ всего его наследия, но даже некоторые тезисы книги, которая именно этому и посвящена, позволяют составить о нем некоторое представление. Свое послание Маровиц направляет против «академиков» («academics») и «традиционалистов» и кроме заглавия, кажется, ни разу более не прибегая к слову «ресайклинг», так определяет его суть:

> Предпосылка, на которой основана эта книга, заключается в том, что «Шекспир» — это вещество («matter»), а вещество может быть сжато, растянуто, трансформировано или воссоздано («reconstituted») [Marowitz 1991: IX].

Радикальный ресайклинг Маровица и Такера выходил за рамки противопоставления массового и элитарного, поскольку границы между первым и вторым попросту игнорировались. При этом нетрудно заметить, что их практика противоречит всем упомянутым выше интерпретациям. Она вступает в прямое столкновение с «консервативной» программой профессора Ратлэнда, движи-

мого пиететом перед наследием отцов-основателей нации. Равным образом она не совпадает с зафиксированным Зендерленд возвращением в центр общего внимания проблемы рабства в Америке, в общем укладывающимся в прогрессистскую концепцию истории. Это и не бодрийяровская модель постоянного обновления, даже если откинуть оценки этического характера — поскольку Маровиц, Такер и их единомышленники просто не признают разницы между традицией и сиюминутной новизной. Такой ресайклинг больше напоминает «экологию литературы» энтузиаста дигитализации профессора Рабена, но опять-таки с тем существенным отличием, что представители эпатажного «неоавангарда» акцентируют внимание в первую очередь именно на трансформации, а не на том, что остается неизменным в процессе обращения. Их интересует динамика элементов, готовых принимать самые замысловатые конфигурации, а не традиционная структура.

В 1979 году, приблизительно в то же время, когда Ратлэнд боролся за восстановление в правах наследия отцов-основателей нации, Зендерленд размышляла над сюжетом о чернокожих американских рабах, а Такер курировал театр, «подбирающий» то, что другим не нужно, то есть «мусор», Майкл Томпсон обнародовал работу «Теория мусора» [Thompson 1979]. В его книге слово «ресайклинг» не употреблялось, и его мало заботила экология как в буквальном, так и в переносном значении. В фокусе для него, о чем сообщает подзаголовок, находился процесс «создания и разрушения ценности». Томпсон исследовал социальную жизнь вещей как искусственного, так и природного происхождения — экскрементов, пота и т.п. Одним из основных примеров, обосновывающих теорию, ему послужила история стивенграфов — викторианских шелковых картин, названных так по имени их изготовителя Томаса Стивенса. Изначально предмет широко продаваемый, стивенграфы постепенно утратили свою популярность, но через некоторое время вернулись на рынок, серьезно повысившись в цене. В судьбе стивенграфов просто невозможно не заметить сходства с упоминаемой выше моделью трехфазового ресайклинга, причем аналитика Томпсона по своей разработанности никак не сравнима ни с какой из предшествующих попыток ее очертить.

Томсон разделил все подлежащие культурные объекты на несколько ценностных категорий. В первую вошли обладающие «преходящей» («transient»), со временем девальвирующийся, ценностью и, соответственно, кратким сроком жизни, во вторую — наделяемые «непреходящей» («durable») ценностью, то есть со временем только укрепляющейся, третью, срединную, составили вещи «эластичной области» («region of flexibility»), не привязанные к предыдущим, но готовые в них переместиться. При этом большинство объектов, по Томпсону, все же прикреплено либо к первой, либо ко второй категории. Они-то и становятся для его концепции определяющими. Томпсон исходил из того, что ценностные качества не имманентны предметам, а накладываются на них социумом, и ставил целью отыскать социальный механизм, который контролирует их распределение по категориям преходящей и непреходящей ценности. Принимая во внимание факт, что управление вещами находится в руках социальной верхушки, чья выгода состоит в объявлении своих ценностей — в отличие от чужих — непреходящими, трудно понять, как перемещение из одной категории в другую возможно в принципе. Ответ на это затруднение Томпсон обнаружил в краеугольном значении еще одной, скрытой категории предметов, которым присуща нулевая ценность, то есть в принципиальной для

культуры важности мусора, выпадающего из-под действия механизма контроля. Трансфер между двумя областями, согласно его концепции, осуществляется именно через категорию отходов.

Несложно заметить, что предложенная Томпсоном социокультурная модель оборота вещей в обществе решительно отличается от экологической модели ресайклинга, в рамках которой сущности распадаются на мельчайшие элементы, чтобы затем воссоединиться в тех или иных конфигурациях. Как замечает Томпсон, выбрасываемые людьми вещи редко превращаются в пыль. Они чаще сохраняются. Трудно судить, насколько эта мысль о неуничтожимости всеохватна, ведь, на первый взгляд, многие продукты человеческой деятельности все-таки радикально перерабатываются либо в компост, либо в спав и т.п., но, если ограничиться сферой отбросов, которые с очевидностью не подлежат уничтожению на протяжении конкретного исторического отрезка, предложенная схема с точки зрения внутренней логики ничего не теряет. Позже, в вышедшем в 2017 году втором издании книги, Томпсон соотнесет свою теорию мусора с принципом формирования архива [Thompson 2017: 1—4], что тоже выглядит убедительно при разговоре об упадке, сохранении и возможной повторной актуализации социальных ценностей. Так или иначе, опыт Томпсона, вне всяких сомнений, заслуживает внимания как одна из первых развернутых монографических рефлексий по поводу механизмов культурного ресайклинга.

Томпсон останавливается на метаморфозах, которые могут претерпевать предметы в их отношении к эстетической ценности, заменяя категории «преходящее» и «непреходящее» на пару «искусство» и «не-искусство» и не задерживаясь подробно на обсуждении этой проблемы. Вообще же взаимоотношения между отходами и областью эстетического имеют свою давнюю историю, погружаться в которую сейчас нет никакой возможности. В начале XX века, как известно, эта тема была актуализирована Марселем Дюшаном, чье творчество, заключающееся в артистическом использовании готовых вещей, идеально описывается тогда еще не изобретенной терминологией культурного ресайклинга. В середине прошлого столетия, в самом начале 1960-х, Пьеро Мандзони скандально прославился, в частности, тем, что превращал в эстетические объекты биологические отходы — от собственного дыхания до собственных, как он убеждал, экскрементов. Если же говорить об исследованиях искусства из мусора в свете интересующего нас дискурса, то стоит вспомнить, что после Томпсона в 1984 году в Калифорнийском университете была защищена диссертация [Greenfield 1984], а позже ее автор Верни Гринфилд опубликовал текст своей работы как монографию, назвав ее «Обходиться тем, что есть, или создавать искусство («Making Do or Making art»): исследование американского ресайклинга» [Greenfield 1986].

В отличие от сборника Зендерленд или книги Томпсона, это исследование изначально и целиком базировалось как на терминологии «ресайклинга», так и на вполне подобающем ей материале. Главные вопросы, которые Гринфилд ставил перед собой, в общем были созвучны томпсоновским: где проходит граница между утилитарным измерением при вторичном использовании вещей и «креативным», как она преодолевается и чем этот трансфер мотивируется? Основу его монографии составили конкретные «кейсы», героями которых стали Тресса Присбри (Tressa Prisbrey), приобретшая популярность благодаря тому, что в 1960-е годы построила «деревню» из бутылок в калифорнийском

городе Сими-Вэлли, обыкновенный портной Лео Данте (Leo Dante), превративший свой магазин в музей «ресайклд-объектов», и известный профессиональный инсталлятор и скульптор Эдвард Кинхольц. В своей книге Гринфилд, в частности, дал определения «эстетическому ресайклингу» и «артистическому («artistic») ресайклингу». Первый для него заключается в использовании вещей в новой, не свойственной им прежде роли. Это «пересмотр» объектов, новый взгляд на них. Второй представляет собой тот же самый эстетический ресайклинг, только осуществляемый с художественными интенциями [Greenfield 1986: 8]. Более того, Гринфилд предложил схему когнитивных процессов, сопровождающих акт ресайклинга, разделив их на три категории: seeing — handling — thinking / feeling / needing [Greenfield 1986: 11].

Постмодернизм, интертекст и прочее

Обязанное своим возникновением экологическому буму конца 1960-х, изучение культурного ресайклинга с самого начала интенсивно питалось энергией новых, актуальных для текущего момента подходов, на которые XX век оказался весьма щедр. Если в 1970-е годы оно шло рука об руку с экологической политикой, молодыми компьютерными технологиями, семиотикой или бодрийяровским анализом общества потребления, то в 1980-е и 1990-е к ним добавились еще «индустриальная» по духу концепция Вальтера Беньямина (хотя последний фигурировал и у Бодрийяра в «Символическом обмене и смерти» 1976 года в топологически близких контекстах), теория мусора (с непременными отсылками к книге Мари Дуглас «Чистота и опасность» 1966 года; Дуглас, кстати, выступала в роли супервизора докторской диссертации Томпсона), исследования постмодернизма, постиндустриализма, ностальгии, травмы, бриколажа, палимпсеста, интертекста…

С интертекстом, по первым наблюдениям, ресайклинг стал стабильно «синонимизироваться», укладываться с ним в общую таксономическую сетку, с середины или даже с начала 1980-х годов. Так, например, Умберто Эко в статье 1985 года «Новшество и повторение: между эстетиками модерна и постмодерна», посвященной формам художественной реапроприации, определял первую из них, «ретейк» («retake»), как подразумевающую ресайклинг и эксплуатацию персонажей успешной истории, чтобы рассказать об их судьбе после окончания первого приключения. Последнюю же форму — осознанную, узнаваемую и ироническую игру с известными текстами — он назвал «интертекстуальным диалогом», расположив между этими пограничными разновидностями ремейк, сериал и сагу [Eco 1985]. В 1986 году фиксируется словосочетание «интертекстуальный ресайклинг» [Russo 1986: 123]. Разрозненно же эти два термина циркулировали в единых тематических контекстах и одних и тех же текстах уже во второй половине 1970-х [Mille 1976: 611, 626, 637; Cagnon 1978: 83, 87, 89].

В 1987 году Джулиана Бруно связала топику мусора, ресайклинга, постмодернизма и постиндустриализма в небольшой статье о футуристическом городе из фильма «Бегущий по лезвию» (1982) Ридли Скотта. Из востребованных на тот момент перспектив, в которых обсуждался постмодернизм, Бруно выбрала его архитектурную ипостась, открыто ориентируясь на эссе «Постмодернизм и общество потребителей» Фредрика Джеймисона [Jameson 1983].

В пространстве упадочного постиндустриального города ближайшего будущего мусор сосуществует и успешно конкурирует с хай-теком, отмечала она, и приходила к следующим заключениям:

> Постиндустриализм подразумевает ресайклинг, поэтому ему необходим мусор. Постмодернистская позиция обнажает эту логику, порождая эстетику ресайклинга. Художественная форма демонстрирует возвращение мусора. Консюмеризм, мусор и ресайклинг сталкиваются в моде, в характерном для позднего капитализма предназначенном для ношения искусстве — этом символе постмодернизма [Bruno 1987: 64].

Не совсем ясно, насколько оправданно Бруно конвертировала представленную в фильме тематизацию чисто «*индустриального* ресайклинга» в концепцию развития культуры — «*культурного* ресайклинга». Судя по всему, это был не логический, а метонимический и, следовательно, риторический переход. Но, как бы там ни было, вскоре Джеймисон, сам слово «ресайклинг» ни в упомянутой статье, ни в ее расширенной версии [Jameson 1984] ни разу не употребивший (слова с «recycl-» у него вообще встречаются нечасто), будет избран на роль одного из «посаженных отцов» этой концепции. Наряду с именем Джеймисона «пастиш», «шизофрения» и постмодернизм очень скоро станут важнейшими категориями в дискуссиях о «культурном ресайклинге». Конечно, нет смысла настаивать на том, что последовавшие попытки систематически осмыслить «культурный ресайклинг» попали под воздействие именно Бруно — просто ее текст четко отражает ход формирования понятия в конкретное время. (Из соображений педантичности, возможно, стоит сказать и о том, что *полное* выражение «культурный ресайклинг» Бруно не использует, хотя очевидно, что она имеет в виду именно его.)

Джеймисон, наряду с Беньямином, вскоре окажется одним из самых популярных авторов для тех, кто обращается к проблематике культурного ресайклинга, тогда как опыт другого исследователя, Хэла Фостера — коллеги и в определенном смысле оппонента Джеймисона по изучению постмодернизма — останется в тени. Важное расхождение между их подходами обнаруживается в вопросе о способности постмодернизма к сопротивлению. В отличие от крайне скептически настроенного в этом отношении Джеймисона, Фостер, охотно пользующийся словами «recycling», «recycled», выделяет два типа постмодернизма — «неоконсервативный» и «постструктуралистический», причем «уличает» в использовании ресайклинга первый. Именно в его рамках старые модусы и стили приспосабливаются к новой ситуации («retooled») или, иначе, подвергаются ресайклингу, то есть используются такими, какими они были («goods, as it were»), оставаясь репрезентациями некоторой данности [Foster 1984: 67]. Для постструктуралистского постмодернизма, напротив, характерна деконструкция, лишающая смысла репрезентацию данности как таковую [Foster 1984: 75], уравнивающая репрезентацию с «объектом» и, следовательно, подрывающую сам стиль и «дисциплину» (например, архитектуру). Деконструкция, кроме того, разрушает столь важный для модернизма «субъект», заменяя его «текстуальностью».

В 1990-е годы с характерной для них по-прежнему нарастающей экспансией «ресайклинга» семантическая и функциональная поливалентность последнего проявилась с особенной очевидностью. Термин вдруг потребовался для осмысления поэзии рэпа и «самплинга» [Shusterman 1991], анализа того,

как писатели XIX века использовали в своих повествованиях документы истории [Keil 1992], как жители Амазонии хиваро поддерживают отношения с умершими, забывая о них [Taylor 1993], как Бела Барток работал с теоретическими и этномузыковедческими сочинениями [Révész 1996], или — вот еще один примечательный пример: в 1997 году Манфред Шнайдер издал книгу шпенглереанского замаха «Варвар. Чувство конца истории и культурный ресайклинг», где, согласно излагаемой концепции, появление фигуры «варвара», своего рода «ресайклера», сигнализирует о новом цикле истории [Schneider 1997], и т.д.

На стыке десятилетий началось интенсивное развитие нового направления в исследованиях кино, появление которого было спровоцировано бурно развивающейся индустрией киноремейков. Первая диссертация о них была защищена еще в 1985 году Даниэлем Протопопоффом [Protopopoff 1985], через три года вышел посвященный им специальный журнальный номер, составителями которого стали Протопопофф и Мишель Серсо [Protopopoff, Serceau 1989], после чего исследования в данной области только набирали темп.

Важно, что возникающие с течением времени смыслы метафоры ресайклинга не отменяют и лишь до известной степени дополняют один другой. Они в какой-то мере сосуществовали и продолжают существовать в разных измерениях, в разных теоретических и прикладных контекстах, хотя в узусе временами им ничто не мешает переплетаться и смешиваться. Так, параллельно с моделью «трехфазового» «апологетического» ресайклинга, наряду с разными «постмодернистскими» интерпретациями, включая бодрийяровскую «антитрадицию», благополучно бытует трактовка, в рамках которой «ресайклинг» практически отождествляется с «традицией» в самом что ни на есть традиционном ее понимании. В 1998 году появилась монография с выразительным заголовком «Recycling the Cycle...» [Mills 1998], где «традиция» и «ресайклинг» вступали в синонимические отношения эксплицитно. Это принадлежащее Дэвиду Миллсу исследование было посвящено циклу пьес, постановка которых на протяжении нескольких веков становилась центральным событием на праздниках Троицы (Whitsundays) в английском городе Честер. Если не считать названия, слово «ресайклинг» в тексте Миллса не только не занимает ключевых позиций, но и просто редко встречается. Более того, во введении, как будто забыв о ее названии, Миллс называет свою книгу «книгой о традициях». Нетрудно заметить, что исследование Миллса *как будто* (то есть безо всяких отсылок к предшественникам) продолжает линию Хайда, писавшего о «Безумии Тристана» в 1973 году (см. сноску 4), и *как будто* развивает тезис Рипли о реорганизации старых идей в новых формах, оглашенный в 1974-м.

И все же теория?

Вероятно, первая заметная попытка, ставящая перед собой целью не только осмыслить границы ресайклинга, но и очертить разноаспектную программу его изучения, была осуществлена Вальтером Мозером (Walter Moser). В статье «Культурный ресайклинг: постановка проблемы», впервые опубликованной в 1993-м [Moser 1993] и несколько переработанной в 1998 году, Мозер определял это явление широко — как «повторное использование («réutilisation») имеющегося культурного материала в новых практиках вне зависимости от

того, насколько этот материал и эти практики различны по распространенности, формам и сферам бытования» [Moser 1998: 520].

Подчеркивая, что трансфер понятия из области экологии в область культуры требует четкой семантической экспликации [Moser 1998: 519], Мозер ратовал за критику концептуальных оснований гуманитарных дисциплин, которая, впрочем, предполагала бы не закладку абсолютно нового понятийного аппарата, а двигалась бы в логике уже существующих понятий — работу с ними и «против» них [Moser 1998: 522]. Последнее отражало сложившуюся ситуацию: как уже говорилось, с определенного момента «культурный ресайклинг» стал восприниматься как производная от ряда существовавших до него исследовательских технологий, с его экологической родословной не соприкасающихся.

С практической точки зрения Мозера занимала все та же проблема постмодернизма, пришествие которого (на что он специально обращал внимание) совпало с совершенно новым отношением к культурному наследию и ресайклингу. Мозер выражал надежду на то, что обращение к инновационной методологии позволит избежать сведéния дискуссий о постмодернизме к вопросу чистой периодизации, равно как и преодолеть представления о культуре как о последовательности «гомогенных блоков», перемежающихся трудно преодолимыми разрывами — неважно, называются ли эти блоки эпохами, периодами или эпистемами. Антифукианский пафос Мозера состоял в сосредоточении не на «купюрах», а на изменении («un enjeu commun consiste à penser et à connaître le changement») [Moser 1998: 519].

Мозер указал некоторые основания, учет которых, по его мнению, помог бы разработать полноценную теорию ресайклинга. Кроме интертекстуальности и интердискурсивности, таковыми, по его мнению, являлись: отсылающее к Делёзу «повторение» и «различие» («répétition et différence») — без выхода, что он подчеркивал, к понятию тождества; семиотика — в лице, например, Компаньона и Женетта; исследования механизмов памяти, табуизации и цензуры; функционирование «коллективных символов» по образцу Юргена Линка [Link 1975; 1979]. Кроме этого, он упоминает имена Леви-Стросса, Бахтина, «теорию мусора» Томпсона, Беньямина, герменевтику с отсылками к Рикёру и Гадамеру, психоанализ (эдипов комплекс) и «ностальгию». Иными словами, работа Мозера наглядно демонстрировала, как за счет установления подспудного родства с целым сонмом популярных исследовательских трендов можно оправдать бытование термина-метафоры. Вместе с тем Мозер обозначил аспекты, которые прежде всего стоило бы иметь в виду при практическом анализе конкретных случаев ресайклинга. В этом он тоже следовал модели трехфазового ресайклинга, разделив процесс на изъятие («prélèvement»), трансфер и реадаптацию («réinsertion») и сопроводив характеристику каждого из этих состояний списком вопросов, которые предположительно должны решаться при их рассмотрении.

Схема, говоря условно, Зендерленд — Томпсона — Мозера в определенном смысле подытожила первый, довольно продолжительный, период существования термина, который характеризовался его почти «фольклорным» бытованием. В конце 1960-х и в 1970-е годы каждый изобретал свой специфический «культурный ресайклинг», приспосабливая его к собственным задачам и идеологии, так что, видимо, можно говорить о коллективном авторстве концепции или, точнее, корпуса концепций ресайклинга на этом раннем этапе.

В 1996 году, правда, вышла еще одна важная книга — «Ресайклинг: экономики культурной апроприации» [Dionne et al. 1996], — составленная Клауде Дионне, Сильвестрой Мариниелло и опять-таки Вальтером Мозером и представляющая собой попытку обобщить опыт усвоения термина гуманитариями. Сильвестра Мариниелло как автор введения прежде всего обращала внимание на факт, что далеко не всякая культура, неизменно возвращаясь к уже использованным ресурсам, активно тематизирует соответствующие практики. И действительно, взлет экологической метафоры стал возможен только благодаря такой тематизации. Определяющим новшеством последнего времени становятся, по Мариниелло, два момента. Во-первых, аудиовизуальная и компьютерная индустрия, благодаря которым осуществляется интенсивный ресайклинг всех мыслимых дискурсов. Мариниелло называет этот процесс, вслед за Уолтером Онгом, «вторичной формой устности». А во-вторых, то, что дискурс повторения («reprise») и «ресикляжа» начинает зачастую приобретать катастрофический тон. При этом главной задачей сборника во введении называется анализ не явления ресайклинг, а изучение дискурса, который вокруг него формируется.

Если же говорить собственно об определении понятия, то здесь автор ограничивается все же только самыми общими соображениями. Обращаясь к словарным толкованиям слова, Мариниелло подчеркивает присущую ему семантику трансформации и процессуальности, экспансивности, противостоящую результативности и всяческим ограничениям, будь то внутри- или межнациональным. Ресайклинг связывается при этом с воспринимаемой положительно глобализацией. В то же время Мариниелло высказывает опасение о том, что дискурс ресайклинга может превратиться в ностальгический — в сетования о великой культуре прошлого. Наконец, что немаловажно, Мариниелло выделяет ряд понятий, неизменно сопутствующих «ресайклингу»: экономика культурного производства, возобновление («reprise») и репрезентация, материал и медиация, отбросы и забвение, инновация и банализация, повторение («répétition»), перемещение, серия.

Если же, подводя итог, отвлечься от специфики чрезвычайно разнородных контекстов, в которых метафора обращалась в 1970-е и 1980-е, большинство появившихся толкований легко разбить на три семантические группы, положив в основу их классификации отношение к понятию традиции. В рамках первой группы ресайклинг выступал как синоним «традиции» (пусть и не точный), в границах второй — как антоним, третья же, более детализированная, трактовка описывала трехфазовый оборот культурных ценностей, подразумевающий между двумя активными стадию «мусора», то есть архивирования или забвения традиции.

Ранние рефлексии по поводу «ресайклинга-традиции» (Рипли, Силениекс, Хайд) фокусировались на фазе актуализации ценности, оставляя в стороне вопрос о стадии ее девальвации. Игнорирование некогда важного культурного ориентира или просто решительно осуждалось, или не обсуждалось вовсе. Внимание Бодрийяра тоже было сосредоточено на стадии актуализации, с тем лишь отличием, что в разряд ресайклинга у него попадали ценности, в рассматриваемый период обладающие очень кратким сроком востребованности (новости, мода, переобучение). После Томпсона, как показала работа Мозера, уже трудно было игнорировать стадию «аксиологического анабиоза»: даже тогда, когда некоторые концепции или эстетические практики, следуя прин-

ципу «nothing goes to waste», стремятся к ее предельному сокращению, ее символическое наличие так или иначе подразумевается.

И наконец, критически подойдя к самой логико-семантической схеме, из которой вырастает метафора «культурный ресайклинг», придется признать, что семантика круга, может быть, вполне пригодная для моделирования процессов в естественных экосистемах, не совсем соответствует историчности культуры, ее динамике. Если учитывать фактор времени, то, пользуясь фигуративным потенциалом все той же геометрической терминологии, круг при описании исторических процессов было бы логичней развернуть в синусоиду, разделенную по всей длине горизонтальной и тоже изгибистой чертой. В одной части такой разбитой надвое синусоиды, например в верхней, будут представлены временные отрезки актуального бытования некоторой ценности, в противоположной — периоды ее «архивного» существования.

Так в общих чертах складывалась судьба «культурного ресайклинга» на протяжении четырех десятилетий, с начала 1960-х до конца 1990-х. В новом тысячелетии интерес к нему нисколько не ослаб. Отсчитывая от 2000 года, в свет вышло более двадцати монографий, сборников и специальных журнальных выпусков на английском, французском, немецком и других языках, для которых тема ресайклинга оказалась заглавной или ключевой. Этот корпус публикаций по большей части включает собрание самых разных «кейсов». Попытки выстроить общую концепцию реутилизации культуры, конечно, тоже имеются, но их все же по-прежнему сравнительно немного...

Библиография / References

[Barnhart 1970/1973] — *Barnhart C.L.* Of Matters Lexicographical: Keeping a Record of New English, 1963—1972 // American Speech. 1970. Vol. 45, № 1/2. P. 98—107 (Published in 1973).

[Baudrillard 1968] — *Baudrillard J.* Le système des objets: La consommation des signes. Paris: Gallimard, 1968.

[Baudrillard 1970] — *Baudrillard J.* La société de consommation. Ses mythes, ses structures. Paris: Gallimard, 1970.

[Bowers 1969] — *Bowers F.* The Deep Structure of Abstract Nouns // Foundations of Language. 1969. Vol. 5, № 4. P. 520—533.

[Bruno 1987] — *Bruno G.* Ramble City: Postmodernism and “Blade Runner” // October. 1987. Vol. 41. P. 61—74.

[Cagnon 1978] — *Cagnon M.* Palimpsest in the Writings of Hubert Aquin // Modern Language Studies. 1978. Vol. 8, № 2. P. 80—89.

[Carson 1962] — *Carson R.* Silent Spring. Boston: Houghton Mifflin, 1962.

[De Bell 1970] — *De Bell G.* The Environmental Handbook: Prepared for the First National Environmental Teach-in, April 22, 1970. New York: Ballantine Books, 1970.

[Dionne et al. 1996] — *Dionne C., Mariniello S., Moser W.* Recyclages: économies de l’appropriation culturelle. Montréal: Éditions Balzac, 1996.

[Eco 1985] — *Eco U.* Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics // Daedalus. 1985. Vol. 114, № 4. P. 161—184.

[Esprit 1964] — Esprit, Nouvelle série. 1964. № 328 (5/6).

[Farringdon 1970] — *Farringdon M.G.* Symposium on the Uses of the Computer in Literary Research: A Conference Report // Computers and the Humanities. 1970. Vol. 4, № 5. P. 315—317.

[Foster 1984] — *Foster H.* (Post)Modern Polemics // New German Critique. 1984. № 33. P. 67—78.

[Greenfield 1984] — *Greenfield V.* Making Do or Making Art? A Cognitive-Behavioral Study of Re-

cyclers, Material Transformations, and the Creative Process (Folk Art, Material Culture, Folklife). Los Angeles: University of California, 1984.

[Greenfield 1986] — *Greenfield V.* Making Do or Making Art: A Study of American Recycling. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1986.

[Haidu 1973] — *Haidu P.* Text, Pretextuality and Myth in the Folie Tristan d'Oxford // MLN. 1973. Vol. 88, № 4. P. 712—717.

[Heller, Macris 1969] — *Heller L.G., Macris J.* Typological Recycling and the Anomaly/Ungrammaticality Dichotomy: The Evolution of the English Verbal Endings // American Speech. 1969. Vol. 44, № 2. P. 106—117.

[Hendricks 1969] — *Hendricks W.O.* Three Models for the Description of Poetry // Journal of Linguistics. 1969. Vol. 5, № 1. P. 1—22.

[Jameson 1983] — *Jameson F.* Postmodernism and Consumer Society // The Anti-Aesthetic / Ed. by H. Foster. Port Townsend: Bay Press, 1983. P. 111—125.

[Jameson 1984] — *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. № 146. P. 53—92.

[Jones, Powell 1999] — *Jones P., Powell J.* Gary Anderson Has Been Found! // Resource Recycling. 1999. Vol. 18, № 5. P. 1—2.

[Johnson 1978] — *Johnson M.K.* Recycling the Prague Linguistic Circle. Ann Arbor: Karoma Publ., 1978.

[Kammen 1979] — *Kammen M.* Recycling the Past: Popular Uses of American History by Leila Zenderland [Review] // The Journal of American History. 1979. Vol. 65, № 4. P. 1078—1079.

[Kaufman 2002] — *Kaufman D.* Ridiculous!: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 2002.

[Keil 1992] — *Keil J.C.* Reading, Writing, and Recycling: Literary Archaeology and the Shape of Hawthorne's // The New England Quarterly. 1992. Vol. 65, № 2. P. 238—264.

[Link 1975] — *Link J.* Die Struktur Des Literarischen Symbols: Theoretische Beitrage Am Beispiel Der Spaten Lyrik Brechts. Munchen: Fink, 1975.

[Link 1979] — *Link J.* Die Struktur des Symbols in der Sprache des Journalismus: Zum Verhältnis literarischer und pragmatischer Symbole. München: Fink, 1979.

[Marowitz 1991] — *Marowitz Ch.* Recycling Shakespeare. Basingstoke: Macmillan Education, 1991.

[Meeker 1972] — *Meeker J.W.* The Comedy of Survival: Studies in Literary Ecology. New York: Scribner, 1972.

[Mille 1976] — *Miller N.K.* Female Sexuality and Narrative Structure in "La Nouvelle Héloïse" and "Les Liaisons dangereuses" // Signs. 1976. Vol. 1, № 3. P. 609—638.

[Mills 1998] — *Mills D.* Recycling the Cycle: The City of Chester and Its Whitsun Plays. Toronto, Ontario: University of Toronto Press, 1998.

[Moser 1993] — *Moser W.* Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique // La Recherche littéraire: Objets et méthodes / Sous la direction de C. Duchet et S. Vachon. Montréal (Québec): XYZ, 1993. P. 433—446.

[Moser 1998] — *Moser W.* Recyclages culturels. Élaboration d'une problématique // La Recherche littéraire: Objets et méthodes / Sous la direction de C. Duchet et S. Vachon. [2ème éd.] Montréal (Québec): XYZ, 1998. P. 519—534.

[Oldenziel, Trischler 2016] — How Old Technologies Became Sustainable: An Introduction // Cycling and Recycling: Histories of Sustainable Practices / Eds. R. Oldenziel, H. Trischler. New York: Berghahn Books, 2016. P. 1—12.

[Portman 1976] — *Portman J.* Rowdyman a Lightweight Offering // Southam News Service Review. 1976. July.

[Protopopoff 1985] — *Protopopoff D.* Le remake: création ou plagiat. Paris: Maîtrise d'Esthétique et Sciences de l'Art, Université Paris 1 Pantheon Sorbonne, 1985.

[Protopopoff, Serceau 1989] — CinémAction. 1989. № 53 [Sous la direction de D. Protopopoff et M. Serceau].

[Pryse 1974] — *Pryse M.* Ralph Ellison's Heroic Fugitive Author(s) // American Literature. Vol. 46, № 1. P. 1—15.

[Rémy, Bonnet 1980] — *Rémy M., Bonnet J.-M.* La présence américaine au Festival mondial de théâtre de Nancy // Revue française d'études américaines. 1980. № 10. P. 235—247.

[Révész 1996] — *Révész D.* Text, Versions, and Recycling in Bartók's Writings: A Progress Repor // Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. 1996. Vol. 37. Fasc. 1, Proceedings of the International Bartók Colloquium, Szombathely, July 3—5, 1995. Part II. P. 5—20.

[Ripley 1974] — *Ripley S.D.* Foreword // The Cultural Drama: Modern Identities and Social Ferment / Ed. by W. S. Dillon. Washington: Smithsonian Institution Press, 1974. P. 13—22.

[Rosenblatt 1975] — *Rosenblatt R.* The Masses of the Mind // CEA Critic. 1975. Vol. 38, № 1. P. 4—9.

[Russo 1986] — *Russo A.M.* OULIPO's Mechanical Measure: The Consequences of "Littérature potentielle" for Potential Criticism // 20e siècle, la problématique du discours. Michigan Romance Studies. Vol. VI / Ed. by R.J. Nelson. Michigan, 1986. P. 111—127.

[Rutland 1976] — *Rutland R.A.* Recycling Early National History Through the Papers of the Founding Fathers // American Quarterly. 1976. Vol. 28, № 2. P. 250—261.

[Shusterman 1991] — *Shusterman R.* The Fine Art of Rap // 1991. New Literary History. Vol. 22, № 3. P. 613—632.

[Silenieks 1971] — *Silenieks Ju.* Latvian Literature in Exile: The Recycling of Signs // Bulletin of Baltic Studies. 1971. Vol. 2, № 7. P. 13—17.

[Smith 1979] — *Smith R.* Looking for "Da Good Times": The Failure of Gordon Pinsent's "Rowdyman" // Canadian Drama / L'Art Dramatique Canadien. 1979. Vol. 5, № 1. P. 41—52.

[Schneider 1997] — *Schneider M.* Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling. München: Hanser, 1997.

[Stoll 2007] — *Stoll S.* U.S. Environmentalism Since 1945: A Brief History with Documents. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

[Tatham 1975] — *Tatham C.* Correspondence / Notes / Etcetera // Chicago Review. 1975. Vol. 26, № 4. P. 112—132.

[Taylor 1993] — *Taylor A.Ch.* Remembering to Forget: Identity, Mourning and Memory Among the Jivaro // Man. New Series. 1993. Vol. 28, № 4. P. 653—678.

[Thompson 1979] — *Thompson M.* Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value. Oxford: Oxford University Press, 1979.

[Thompson 2017] — *Thompson M.* Rubbish Theory The Creation and Destruction of Value. New ed. London: Pluto Press, 2017.

[Weber 2014] — *Weber B.* Charles Marowitz, Iconoclastic Director and Playwright, Dies at 82 // The New York Times. 2014. May 11.

[Wills et al. 1979] — *Wills J.E., Seip Jr., T. L.* Recycling the past: Popular Uses of American History by Leila Zenderland [Review] // The Journal of Interdisciplinary History. 1979. Vol. 10, № 2. P. 363—364.

[Zenderland 1978] — *Zenderland L.* Recycling the Past: Popular Uses of American History. Philadelphia: University of Pennsylvania press, 1978.

Ресайклинг в литературе и искусстве

Надежда Григорьева

Спрессованная культура:

ЛИТЕРАТУРНЫЙ «РЕСАЙКЛИНГ» В ПОЗДНЕМ АВАНГАРДЕ И В СОЦРЕАЛИЗМЕ

Nadezhda Grigorieva

Compressed Culture: Literary Recycling in the Late Avant-Garde and Socialist Realism

Надежда Григорьева (Тюбингенский университет, преподаватель; кандидат филологических наук, доктор философских наук) nadja.grigorieva@gmail.com.

Ключевые слова: культурный ресайклинг, авангард, соцреализм, интертекстуальность

УДК: 821.161.1

В статье речь идет о культурном ресайклинге как интертекстуальной практике эпохи позднего авангарда и социалистического реализма. Утверждается, что в 1920—1930-е годы была распространена литература, материалом которой становились элементы, отброшенные (предшествующей) художественной системой как неценные. Получая второе рождение в интертекстуальном мире, эти элементы смешивались и образовывали спрессованную культуру, объемлющую множество источников. Так были сделаны «Дар» Владимира Набокова, «Гарпагониана» Константина Вагинова, «Котлован» Андрея Платонова и другие тексты указанной эпохи.

Nadezhda Grigorieva (Dr. habil., PhD; Lecturer, University of Tubingen) nadja.grigorieva@gmail.com.

Key words: recycling, avant-garde, socialist realism, intertextuality

UDC: 821.161.1

This article discusses cultural recycling as an intellectual practice during the late avant-garde and socialist realist eras. It is argued that in the 1920s and 1930s, literature was widespread that based on elements that had been thrown out of the (preceding) artistic system as lacking value. Having experienced a rebirth in the intellectual world, these elements organized themselves, mixed and interacted with each other, and formed an aggregate culture, which emcompassed many sources. Vladimir Nabokov's *The Gift*, Konstantin Vaginov's *Garpagoniana*, Andrei Platonov's *The Foundation Pit*,and other works of the time were created in this way.

...Решающие жизнь истины существуют тайно в заброшенных книгах.

А. Платонов. Чевенгур

В отличие от раннего авангарда с его нигилистическим пафосом, поздний авангард 1920—1930-х годов стал гораздо бережнее относиться к культурному наследию. Достигая предельной степени, эта бережливость способствовала заострению внимания к ненужному, забытому, отвергнутому: так, в сборнике «Русская проза» (1926) младоформалисты исследовали второстепенных, малоизвестных авторов конца XVIII — первой трети XIX века.

Возвращение к тому, что было по каким-либо причинам вытеснено из культурной памяти, я буду обозначать в дальнейшем как культурный ресайклинг. Можно сказать, что подобное стремление к актуализации забытого и/или второстепенного обусловило концепцию литературного процесса, разработанную наставником младоформалистов Юрием Тыняновым, критиковавшим, впрочем, бесконтрольный перенос внимания на «незначимые» литературные явления:

> Теория ценности в литературной науке... приводит историю литературы в вид «истории генералов». Слепой отпор «истории генералов» вызвал, в свою очередь, интерес к изучению массовой литературы, но без ясного теоретического осознания методов ее изучения и характера ее значения [Тынянов 1977: 270].

Наряду с другими формалистами Тынянов создал такую теорию литературного развития, согласно которой материалом новаторского произведения становились элементы, отброшенные предшествующей художественной системой как неценные. Как подчеркивал Тынянов, движущей силой литературного труда, претендующего на новизну, должны быть нарушения установившейся нормы:

> ...каждое уродство, каждая «ошибка», каждая «неправильность» нормативной поэтики есть — в потенции — новый конструктивный принцип (таково, в частности, использование языковых небрежностей и «ошибок» как средства семантического сдвига у футуристов)[1] [Там же: 263].

Влияние «неценного» в литературе на ее динамику прослеживается ученым в двух аспектах: с одной стороны, согласно Тынянову, переработка языковых «отбросов» нередко выступает «конструктивным принципом» произведения на стилистическом уровне, а с другой стороны, такие феномены, как дилетантизм и графомания, могут быть поставлены на службу развитию жанровой системы: «В эпоху разложения какого-нибудь жанра он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин вплывает в центр новое явление» [Там же: 257—258]. Внимание русских фор-

1 Аналогичным образом Илья Сельвинский подчеркивает креативную роль ошибки в «Записках поэта» (1928): «И вот, при проверке отхлопанных ремингтоном / Синеньких копий, я наконец увидел / Среди других несерьезных ошибок — одну / Всего в три буквы: вместо *жидким — жирным*. / Но так как жиром не искрятся, а лоснятся, / Я получил великолепную строчку: / *И жирным золотом лоснилася волна*. / С жадной надеждой кинулся я на буквы, / Рыща таких же ценных ошибок» [Сельвинский 1928: 13].

малистов к «мелочам» культуры знаменовало новое понимание культурной эволюции как основанной, помимо прочего, на переработке второразрядных произведений искусства[2].

Авангардисты второй волны нередко подчеркивали свою интертекстуальную ориентированность, но далеко не всегда их произведения создавались «из мелочей», существовавших «на задворках» предшествующих культурных систем. Так, Бертольд Брехт перерабатывал в своих пьесах шекспировские сюжеты, Джеймс Джойс в «Улиссе» перенес в современный Дублин действие гомеровской «Одиссеи», а Александр Кожев строил свои размышления как комментарий к «Феноменологии духа» Гегеля. В Советской России «ресайклингом» творчества одного из литературных «генералов» занимался Михаил Булгаков, сочинивший текст о похождениях Чичикова в Москве начала 1920-х годов. Сходным образом откликнулся на гоголевскую «Шинель» Лев Лунц в рассказе «Ненормальное явление» (1920).

Все же эта техника пересказа великих авторов часто соседствовала в 1920—1930-е годы с обращением к незначимым явлениям словесности. Разработанную русскими формалистами теорию зарождения нового из второстепенного, забытого и неценного по-своему воспринял Владимир Набоков[3], использовав в своей работе над романом «Дар», как показал Игорь Смирнов, не только тексты прославленных творцов вроде Пушкина, но и никому не известные произведения забытых авторов — например, повесть «Напрасный дар» и другие сочинения писательницы эпохи романтизма Елены Ган:

> ...дань, которую набоковский роман платит претекстам, выдвигаемым на роль авторитетных, сопровождается теневой интертекстуальной активностью... не предназначенной для непосредственной рецепции. Вызывание из забвения через голову Пушкина сочинений Ган... входит, таким образом, составной частью в ту систему, каковую представляет собой «Дар» в качестве интертекста с двухэтажным субстратом [Смирнов 2018: 130].

Сложный интертекст в метаромане «Дар» выходит за границы эпохи романтизма: главный герой, писатель Федор Годунов-Чердынцев, пишет биографию

---

2 Концепция литературной эволюции, сформулированная Тыняновым, соотносилась с техникой коллажа, практикуемой в изобразительном искусстве того же времени: художники-авангардисты утилизировали ненужные предметы, чтобы создавать свои произведения. В своей автобиографии Курт Швиттерс пишет, что его первые творения родились из послевоенной нищеты: «Из бережливости я использовал все, что попадалось под руку, потому что мы жили в обнищавшей стране. Можно ведь кричать даже с помощью мусора, и я так и делал, склеивая и сшивая отбросы. Я назвал это “Мерц”» [Schwitters 1981: 335]. Как отмечал Ханс Рихтер, где бы ни находился Швиттерс, «он никогда не забывал поднимать уличный мусор и прятать в карманы» [Richter 1964: 143]. По мнению Рихтера, Швиттерс не отрицал своей работой искусство — напротив, художник сознательно посвящал искусству 24 часа в сутки, превращая творчество в процесс сохранения, сбережения всего разрушенного, ненужного и забытого: «От него нельзя было услышать о “смерти искусства”, об “а-искусстве” или “антиискусстве”. Наоборот, любой трамвайный билет, конверт, обертка из-под сыра, колечко от сигары, разорванные шнурки и подошвы, куски проволоки, перья, тряпки — в общем, все, что принято выбрасывать... все это пользовалось его любовью и вновь обретало почетное место в жизни, или, что то же самое, — в его искусстве» [Ibid.: 142].

3 Об откликах «Дара» на русский формализм см.: [Паперно 1997].

Николая Чернышевского, которую он именует «упражнением в стрельбе». Под маской Годунова-Чердынцева Набоков в 4-й главе уничтожает Чернышевского, устраивая над ним своего рода литературный суд[4]. Выстраивая сложный палимпсест из авторитетных и малоизвестных источников, Набоков сочетает утилизацию второстепенных текстов с антиресайклингом и подвергает уничтожению «человека, страданиями и трудами которого питались миллионы русских интеллигентов» [Набоков 2000: 387]. Литературная расправа над коллегой-писателем в главе «Жизнь Чернышевского» оказалась сродни показательным процессам, устраиваемым в Советском Союзе, и вызвала возмущение редакции «Современных записок», так что в первой публикации «Дара» (№ 63—67, 1937—1938) глава 4 не была напечатана.

Гарпагониана советского авангарда

Советские авторы, принадлежавшие к поколению второго авангарда, не только не скрывали своего пристрастия к второразрядным явлениям культуры, но и делали утилизацию культурного трэша предметом метафикционального анализа. Константин Вагинов изображал писательский труд как работу с разного рода «мусорными» первоисточниками — газетными вырезками, никому не известными антикварными изданиями, сплетнями, памятными вещицами и так далее[5]. В романе «Труды и дни Свистонова» (1929) литературное произведение монтируется из «умело переписанных страниц» [Вагинов 1991: 164] чужих текстов. Чтобы всегда иметь под рукой материал, писатель Свистонов собирает целую библиотеку изданий, годящихся для сдачи в макулатуру:

> Теперь здесь так много книг, но, боже мой, каких книг: рукописные дневники неизвестных чиновников, книжки «на каждый день» похотливых студентов, переписка какого-то мужа с женой, по-видимому железнодорожного служащего, тоненькие брошюрки, изданные графоманами, философские книги, с кондачка написанные актерами, длинненькие, в кожаных переплетах, альбомы восторженных подростков... [Там же: 168].

Если Свистонова интересует именно литературный ресайклинг, то герои остальных романов Вагинова заняты коллекционированием разного рода вещей, не раздумывая о возможностях их дальнейшего употребления в искусстве. Например, почти все персонажи романа «Козлиная песнь» собирают памятные предметы (от антикварной безвкусицы до мусора, выброшенного известным поэтом Заэвфратским)[6], в которых совершается как бы «компрессия»[7] пред-

4 О литературных судах в Советской России 1920-х годов см.: [Рогачевский 2008].

5 В определенном смысле технику письма в метафикциональных романах Вагинова можно сравнить с техникой коллажа. Как отмечает Екатерина Бобринская: «Коллаж в целом можно рассматривать как некую метапозицию по отношению к искусству» [Бобринская 2006: 40].

6 Ресайклинг культурных «отбросов» проникает и на интертекстуальный уровень романа Вагинова: Игорь Смирнов показывает, что одним из источников «Козлиной песни» стала новелла «Живописец» (1830) второразрядного писателя-романтика В.И. Карлгофа [Смирнов 2010: 101—104].

7 О «компрессии» культуры в «собранных» предметах у Вагинова см.: [Шиндина 2003: 452].

шествующей культуры. Как указывает Ольга Шиндина, это занятие достигает тотальности в неоконченном романе «Гарпагониана» (1933), где коллекция персонажа, носящего фамилию Жулонбин, претендует на всеохватность. Объем коллекции столь велик, что ее владелец никак не может систематизировать ее до конца, пытаясь классифицировать собранные отбросы на протяжении всего романа:

> В шкапу хранились бумажки, исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина (некоторые из них должны были изображать великих поэтов, писателей, деятелей науки, политики), высохшие лекарства с двуглавыми орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочки, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские визитные карточки с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога торчащей из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки государственных и концессионных карандашей, открытки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки трамвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь [Там же: 370—371].

Коллекционирование функционирует в романе Вагинова как ресайклинг «Мертвых душ»[8]: не только Жулонбин, но и остальные персонажи «Гарпагонианы» собирают ненужные вещи, подобно гоголевскому Плюшкину, а иные даже сколачивают своего рода имматериальный капитал, подобно Чичикову:

> Бухгалтер Клейн, например, копил все с изображением Петербурга, от открыток до пивных этикеток. Престарелый донжуан, режиссер небольшого театрика — свистульки, киноактер — дамские перчатки. Были собиратели обрывков кружев, кусочков парчи, бисеринок, дамской отделки.
>
> Для всех этих людей город являлся золотым дном, северным Эльдорадо, новым Геркуланумом и Помпеей. <...> Одолеваемые страстью к собственности, другие собирали не предметы, а нечто нематериальное... но обладающее известным вкусом и запахом, например: ругательства, анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка[9] [Там же: 373].

Жулонбин подчеркивает, что сломанные вещи для него важнее целых, а по ходу повествования переключает свой интерес на имматериальные явления,

---

8 В порядке постановки проблемы можно предположить, что стремление к коллекционированию артефактов в русской культуре имело прототипом собирание русских земель в Московское царство, начатое Иваном Калитой. Аналогичная тенденция наблюдалась и в немецкой культуре: в частности, техника коллажа Швиттерса уходит корнями, по всей видимости, в объединение немецких земель Бисмарком.

9 Герои «Гарпагонианы» и себя ощущают элементами некоей коллекции [Шиндина 2003: 458]: «Локонов чувствовал, что он является частью какой-то картины. Он чувствовал, что из этой картины ему не выйти, что он вписан в нее не по своей воле... <...> Он чувствовал себя какой-то бабочкой, насаженной на булавку» [Вагинов 1991: 445].

словно задавшись целью прикоснуться к бесплотному и подвергнуть систематизации не только вещное, но и идеальное:

> Меня ломанные предметы больше цельных интересуют. Я рассмотрю ночью и постараюсь найти для них классификацию.
>
> — А сновидения вы не пытались собирать? — спросил чертежник. — А то у меня есть один знакомый, он сны собирает, у него препорядочная коллекция снов. Какой-нибудь профессор дорого за нее дал бы! У него есть сны и детские, и молодые.
>
> — Познакомьте меня с ним, — взмолился Жулонбин. Руки у систематизатора задрожали [Там же: 382].

Переходя от коллекционирования материального мусора к добыванию бесплотных видений, собиратели снов[10] Анфертьев, Локонов и Жулонбин сталкиваются с сюжетами, порожденными галлюцинаторной деятельностью спящего сознания, — от веселых сюрреалистических историй до диалогов в царстве мертвых. В результате незаконченный роман «Гарпагониана» оказывается насыщенным никак не связанными между собой вставными микроновеллами, которые рассказывают друг другу многочисленные персонажи, зачастую не имеющие сюжетных функций в остальных частях повествования. Возникает впечатление, как будто автор старается сберечь собранные им самим занимательные случаи и анекдоты, используя романную форму как коллекционный альбом и вклеивая в него все новые и новые микроистории, наподобие того, как его герои коллекционируют «анекдоты, красивые фразы из книг, обмолвки, ошибки против русского языка». Кажется, что писатель даже не перерабатывает эти истории, но словно вставляет готовыми в свое произведение, не пытаясь обосновать их появление сюжетно, но стремясь сохранить их в исторической памяти культуры. Повествование то и дело ускользает от магистральной сюжетной линии, превращаясь в набор бессмысленно следующих друг за другом рассказов-анекдотов[11].

Стратегии сбережения и компрессии культуры, которые использует Вагинов и его герои, соотносятся с методами архивирования и вторичного использования «литературных фактов» у других авторов 1920—1930-х годов. Еще одним авангардистским собирателем и хранителем «мелочей», отыскиваемых не только в пространствах «высокой» культуры, но и в «низкой» материи, — был современник Вагинова Андрей Платонов. Герой платоновской повести «Котлован» (1930) Вощев собирает ненужные «мелочи» «на задворках» существования, словно предвосхищая героев «Гарпагонианы» и, как представ-

---

10 Собирание снов отсылает, вероятно, к Алексею Ремизову, записывавшему свои сны и исследовавшему онейрические мотивы в русской литературе.

11 Бессмысленность, порожденная незаконченностью текста, вполне вписывалась в установку дружественных Вагинову обэриутов, сознательно обращавших свои тексты в абсурд и демонстративно переворачивавших шкалу культурных ценностей. В «Декларации ОБЭРИУ» (1928), где Вагинов упоминается в числе обэриутов, говорилось: «Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур, разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства» [ОБЭРИУ 1991: 459]. Подобное «очищение» предмета от «мусора» культуры приводило на практике к тому, что предмет нередко терял свое словесное воплощение, укорененное в «истлевших» традициях, и сам текст, как следствие, обращался в бессмыслицу — то есть в неокультуренный «мусор».

ляется, откликаясь на программу Тынянова, изложенную в «Литературном факте». Однако герой «Котлована» изыскивает отброшенное людьми не для систематизации, как делали герои Вагинова, и не для новаторского использования, как это вменено писателям в тыняновской теории «литературной эволюции», а для хранения в памяти и последующего воскрешения, как в философии общего дела Николая Федорова:

> Он собрал по деревне все нищие, отвергнутые предметы, всю мелочь безвестности и всякое беспамятство — для социалистического отмщения. Эта истершаяся терпеливая ветхость некогда касалась батрацкой, кровной плоти, в этих вещах запечатлена навеки тягость согбенной жизни, истраченной без сознательного смысла и погибшей без славы где-нибудь под соломенной рожью земли. Вощев, не полностью соображая, со скупостью скопил в мешок вещественные остатки потерянных людей, живших, подобно ему, без истины и которые скончались ранее победного конца. Сейчас он предъявлял тех ликвидированных тружеников к лицу власти и будущего, чтобы посредством организации вечного смысла людей добиться отмщения — за тех, что тихо лежат в земной глубине [Платонов 2000: 99].

Девочка Настя, живущая с батраками на котловане и собирающая в детском саду «утильсырье», принимает трофеи Вощева за мусор, который она привыкла сдавать государству на вторичную переработку. Однако батрак Чиклин решает подарить ей мусор в личное пользование:

> — Это утильсырье принесли? — спросила она про мешок Вощева.
> — Нет, — сказал Чиклин, — это тебе игрушки собрали. Вставай выбирать [Там же: 100].

Утилизации подлежат не только мертвые, но и живые, чье существование лишено всякой значимости в художественном мире «Котлована»:

> — Зачем колхоз привел? Я тебя спрашиваю вторично! — обратился Жачев...
> — Мужики в пролетариат хотят зачисляться, — ответил Вощев. — А я их привел для утиля, как ничто [Там же: 115].

Мусор как экзистенциальный ресурс коррелирует в произведениях Платонова с бережным отношением к литературным текстам прошлого. Платонов не просто полемизирует с чужими идеями, отрицая их, но занимается их вторичным использованием после переработки[12]. Подобно своим героям, коллекционирующим мусор и отходы жизнедеятельности, Платонов собирает прах претекстов, осуществляя литературный ресайклинг[13]. В качестве примера можно взять медведя-молотобойца, работающего под руководством кузнеца[14] в «Котловане», — здесь Платонов, похоже, актуализует потенциальные смыслы из записок Пушкина:

---

12 Как отмечает В. Вьюгин, Вощев первоначально носил фамилию Климентов [Вьюгин 2000: 13]. В этой связи можно предположить, что бережное собирание Вощевым останков материи сравнимо с литературным трудом самого Платонова, направленным на сохранение и воскрешение претекстов.

13 О других интертекстуальных техниках Платонова в связи с проблемой памяти и литературного ресайклинга на примере повести «Джан» см.: [Григорьева 2018].

14 Ср.: «Кузнец качал мехом воздух в горн, а медведь бил человечески молотом по раскаленной железной полосе на наковальне» [Платонов 2000: 89].

> О «Цыганах» одна дама заметила, что во всей поэме *один только честный человек, и то медведь* (Здесь и далее курсив мой. — *Н.Г.*). Покойный Р.[ылеев] негодовал, зачем Алеко водит медведя и еще собирает деньги с глазеющей публики. В.[яземский] повторил то же замечание. (Р.[ылеев] просил меня сделать из Алеко хоть *кузнеца*, что было бы не в пример благороднее) [Пушкин 1949: 153].

По-своему исполняя пожелания тех, кто критиковал Пушкина, и совмещая медведя и кузнеца в одном герое, Платонов переводит свой текст в металитературный план, конструируя интертекстуальность особого рода, состоящую в подхватывании нереализованных сюжетов[15]. Характерно, что Платонов включает в «Котлован» не только те мотивы, которые остались нереализованными Пушкиным, но и те, которые вошли в поэму «Цыганы»: так, советский писатель заставляет своего медведя не только ковать железо, но и обходить села — в поисках кулаков и их скрытого от посторонних глаз богатства, ибо только зверь, обладающий «пролетарским стажем», способен определить врагов советской власти. Хождение по кулацкой деревне Чиклина, медведя и Насти напоминает обход цыганами сел ради заработка:

> Алеко с пеньем зверя водит,
> Земфира поселян обходит
> И дань их вольную берет
> [Пушкин 1937: 188].

Однако сходство двух трио Алеко — медведь — Земфира и Чиклин — медведь — Настя здесь скрывает в себе их противоположность: «вольная дань» «поселян» превращается у Платонова в жестокую экспроприацию не только имущества, но и жизни деревенских жителей.

Думается, немаловажным было для Платонова то, что упомянутая цитата из записок Пушкина уже привлекала внимание именитых литературных критиков — Виссариона Белинского, Петра Анненкова, а затем и Юрия Тынянова, проиллюстрировавшего в статье «Литературный факт» на примере неприятия современниками «Цыган» понятие «смещения системы» [Тынянов 1977: 256]. Вступая в этот интердискурсивный полилог, Платонов как будто спорит с Тыняновым и предлагает собственное понятие «литературного факта», которое связано не столько со «смещением системы», сколько с работой памяти, бережно хранящей все мелочи литературного процесса и воскрешающей даже те мотивы, которые не получили реализации в тексте, но сохранились лишь как своего рода заметки на полях.

Соцреализм как «ресайклинг» авангарда

Интертекстуальные стратегии авторов-соцреалистов формировались в условиях, когда часть современного им литературного процесса оказалась «подпольной» и в принципе не могла получить доступ к печатным органам. Однако

15 Роль кузнеца уже присутствует в поэме в зачаточном виде, когда старик-цыган предлагает Алеко: «В одной телеге мы поедем; / Примись за промысел любой: / Железо куй — иль песни пой / И селы обходи с медведем» [Пушкин 1937: 180—181].

следует предположить, что в литературном поле, среди «собратьев» по перу, так или иначе просачивалась информация о рукописях, не нашедших себе места в печати. Думается, что иногда авторы, признанные официально, реагировали в своих произведениях на творчество отверженных коллег, оставляя в социально признаваемой литературе следы текстов, посланных советской цензурой в отходы.

Изданные многотысячными тиражами произведения большинства соцреалистических писателей канули в Лету, а «подпольные», не опубликованные в свое время тексты гонимых авторов нашли свой путь к читателям, стали тиражироваться и переводиться на многие языки. Этот парадокс можно проиллюстрировать на примере романа Василия Ильенкова «Солнечный город» (1935), переизданного последний раз в 1937 году и с тех пор прочно вытесненного из культурной памяти. Роман содержит в себе интертекстуальные следы повести Андрея Платонова «Котлован»[16], выброшенной из обихода советского человека по воле цензуры и оказавшейся ненужной в СССР 1930-х годов.

«Солнечный город» посвящен многолетнему поиску залежей железной руды, который увенчивается успехом только в эпоху советской власти. В деревню Умрихино, стоящую возле магнитной аномалии, прилетает главный герой — советский инженер Семен Петрович Платов (фамилия недвусмысленно отсылает к Платонову), действовавший еще в предыдущем производственном романе Ильенкова «Ведущая ось» (1931). Платову удается то, что не удавалось царским инженерам — отыскать место, где можно добывать железо для промышленной переработки.

Рядом с месторождением железа начинает строиться новый город: как и в повести Платонова, в «Солнечном городе» герои роют котлован в расчете на то, чтобы заложить фундамент для сооружения, устремленного в будущее, но эта работа сопряжена с калечением строителей, и в финале утопический проект так и не осуществлен до конца. Само рытье котлована у Ильенкова воскрешает платоновскую повесть, воспроизводя сочетание тяжелого сизифова труда с ничтожностью, слабосильностью землекопов:

> Евстигней копал не спеша, с остановками, счищая ногой землю, налипшую на заступ, локтем нащупывая заткнутый за пояс секретный мешок свой. Сухоручка Гаврик обметал доски трапа, чтобы легче было катить тяжелую тачку: — он часто поглядывал вверх, где на фоне неба четко вырисовывалась фигура Дуни и, вздохнув, с ожесточением принимался шаркать метлой. Вор и пьянчужка, беспутный Никиш, сто раз битый мужиками, кривоногий урод, катил тачку, навалившись на нее всем телом… [Ильенков 1935: 71].

> Чиклин вонзил лопату в верхнюю мякоть земли, сосредоточив вниз равнодушно-задумчивое лицо. Вощев тоже начал рыть почву вглубь, пуская всю силу в лопату… <…> К полудню усердие Вощева давало все меньше и меньше земли, он начал уже раздражаться от рытья и отстал от артели; лишь один худой мастеровой работал тише его. Этот задний был угрюм и ничтожен всем телом… при подъеме земли на урез котлована он кашлял и вынуждал из себя мокроту [Платонов 2000: 29].

16 У названных писателей были точки соприкосновения: с 1933 года Василий Ильенков с женой и сыном жил в «писательском доме» в Камергерском переулке, где одно время жил и Платонов с семьей. Сын Ильенкова Эвальд родился в 1924 году, сын Платонова Платон — в 1922 году.

Платоновские «мужики», которых Вощев привел на котлован «для утиля, как ничто», присутствуют и в «Солнечном городе»: некий вариант негативной антропологии излагает в романе инженер Сохатый, критикуя человеческий род с экологической точки зрения и считая всю культуру отходами жизнедеятельности[17]:

> ...есть людишки... Они засорили землю небоскребами, церквами, тюрьмами, кабаками, построили пирамиду Хеопса, Исаакиевский собор, Эйфелеву башню, гильотину, — двенадцать чудес! К черту все! <...> Сердце человека... безмерной глубины и вместительней земного шара, а людишки набили его всякой дрянью [Ильенков 1935: 23—25].

Как авангардистская, так и соцреалистическая стройки связаны с гибелью строителей, являют собой братские могилы. Если у Платонова герои убивают друг друга из классовых побуждений, то в романе Ильенкова смертоносную силу содержит сам котлован, прозванный героями «котлованом смерти» [Там же: 96]: трещина в прокопанном грунте влечет за собой обрушение гигантской ямы[18] и человеческие жертвы:

> ...поверх комьев земли лежала лишь одна человеческая голова, как бы отделенная от туловища. <...> В котлован спрыгнул человек в белой сверкающей каске с лопатой в руках и, растерянно оглядываясь, пошел по рыхлой земле; ступал он неуверенно, боязливо, — казалось, земля под ним шевелится и дышит. <...> «Как могила», — подумал он [Вартаньян], заглядывая в глубокую с рваными краями яму [Там же: 92].

Тот факт, что Ильенков взял платоновский «Котлован» за основу романа о разработке железной руды, вряд ли случаен. Писатель-соцреалист соотнес два родственных претекста: повесть Платонова и стихотворение соратника Платонова по Пролеткульту Алексея Гастева «Башня» (1918), где описываются рытье котлована и «железная башня рабочих усилий»:

> На жутких обрывах земли, над бездною страшных морей выросла башня, железная башня рабочих усилий.
>
> Долго работники рыли, болотные пни корчевали и скалы взрывали прибрежные. Неудач, неудач сколько было, несчастий!

---

17 Другой персонаж «Солнечного города» в своих рассуждениях об отрицательной сущности человека приходит к математическим определениям: «Нуль есть отрицание всякого определенного количества. А чтобы тебе понятней было скажу, что он подобен пустогорскому мещанину, каковой есть отрицание разумной человеческой жизни или, проще, круглая дырка» [Ильенков 1935: 72].

18 Именно в результате обрушения котлована инженер Платов получает смертельно опасные травмы. Симптоматично, что его выздоровление знаменуется актуализацией еще одного мотива, заимствованного из повести Платонова, — больной наблюдает в окно поднимающегося на задние лапы, очеловеченного медведя: «Платов повернул голову, глянул в окно, выходившее на широкий больничный двор, и увидел медвежонка, топтавшегося подле будки. Его привез Михаилу Васильевичу благодарный охотник, которого врач спас от смерти.

— Забавный он очень, — расхваливал охотник свой необыкновенный подарок. — Не зверь, а прямо скажу — актер.

Медвежонок пятился, скреб лапой по ошейнику, остервенело грыз железную цепь. <...> Вдруг медвежонок рванулся, ударил лапой, но цепь сдавила ошейник. Звереныш зарычал, встал на задние лапы, как человек» [Ильенков 1935: 98].

> Руки и ноги ломались в отчаянных муках, люди падали в ямы, земля их нещадно жрала.
>
> Сначала считали убитых, спевали им песни надгробные. Потом помирали без песен провальных, без слов. Там, под башней, погибла толпа безымянных, но славных работников башни.
>
> И все ж победили… и внедрили в глуби земли тяжеленные, плотные кубы бетонов-опор [Гастев 1918: 11].

Ханс Гюнтер впервые указал на то, что «Башня» Гастева явилась одним из претекстов «Котлована». Исследователь подчеркнул при этом:

> Трагический оптимизм предшественника, окрашенный ницшеанским духом, чужд Платонову. 1930 год — уже не время для пролетарского утопизма. В «Котловане» идея будущей башни изначально чревата гибелью: здесь не строят дом, а роют всепожирающую яму. Если благородная цель у Гастева оправдывает жертвы, то в «Котловане» царит атмосфера абсурда. Строители истощают свои силы и тела в акте строения-разрушения [Гюнтер 2012: 34].

В «Солнечном городе» Ильенков через голову Платонова вновь воскрешает «пролетарский утопизм» Гастева и буквализует метафоризацию «рабочих усилий» как «железных», побуждая своих героев рыть котлован возле месторождений железа.

Роман Ильенкова отсылает интертекстуально не только к Платонову и Гастеву: подобно своим современникам-авангардистам, писатель-соцреалист спрессовывает культуру, выстраивая двуслойный палимпсест, который состоит из скрытого слоя текстов, не упомянутых в повествовании напрямую, и видимого слоя литературных источников — их зачитывают в романе сами персонажи. Любопытно, что тексты, которые читают сами герои, оцениваются ими негативно. К таким текстам «эксплицитного» слоя относится в первую очередь утопия Томмазо Кампанеллы «Civitas Solis». Если «Котлован» Платонова и «Башня» Гастева остаются завуалированными претекстами, отсылки к которым могли быть понятны только посвященным современникам, то утопия Кампанеллы цитируется открыто, и само название романа «Солнечный город» является переводом «Civitas Solis». Однако чужая книга отвергается в соцреалистическом романе, пособие по утопии признано несостоятельным, и один из героев выбивает книгу из рук чтеца и бежит с ней к Платову: «Он говорит, Семен Петрович, то есть в книге сказано, что… прямо уши сохнут! Агитацию ведет против коммунизма… Народ голяком на площадь выгонять будут…» [Ильенков 1935: 73].

Другой текст, эксплицитно перерабатываемый Ильенковым, — это биография Чернышевского, над которой размышляет Платов. У Платова есть жена Ольга и любовница Вера Павловна (обе эти любовные линии наметились еще в романе «Ведущая ось»). Ольга уходит от Платова к его другу Вартаньяну, как Вера Павловна в «Что делать?» уходит от мужа Дмитрия Лопухова к Александру Кирсанову. Включая в свой роман имена как героини Чернышевского Веры Павловны, так и ее прототипа — жены писателя Ольги Сократовны, Ильенков соединяет литературу и документ, а также чужой текст и свой собственный. Вторичное использование литературы делает ее референтной инстанцией: поэтому в процессе литературного ресайклинга теряется разница между текстовой и фактической реальностью. Герой Ильенкова читает не «Что делать?», а изложение реальной истории, предшествовавшей литературной:

> Придя домой, Платов раскрыл книгу, которую ему рекомендовала прочесть Оля. «…Может быть, Ольга Сократовна и будет кокетничать, так же как и теперь, или свободнее… если жена будет делать не только это, если она захочет жить с другим, для меня все равно…» <…> Когда же он прочитал, что Чернышевский мирно играл в шахматы с любовником своей жены, он швырнул книгу [Там же: 32].

В тот момент, когда Платов отшвыривает книгу, в комнату входит… Вера Павловна — героиня романа Ильенкова «Ведущая ось», предпринявшая на страницах предыдущего произведения попытку самоубийства, но теперь восстановившая силы для действия в новом романе. Существенно, что ни Платов, ни нейтральный повествователь не замечают демонстративной идентичности женских имен в «Солнечном городе» и в «Что делать?»: манифестный текст слеп к своим литературным источникам.

Отношение искусства и действительности тематизируется Ильенковым и в других эпизодах «Солнечного города». Писатель интересуется тем моментом, когда живое существо оказывается сопоставленным собственному идеальному образу, запечатленному в произведении искусства. Этот момент демонстрируется в романе на примере творчества скульптора, задавшегося целью увековечить героев труда, работающих на стройке Солнечного города. Художественный труд символизирует здесь революционную борьбу, не чурающуюся разрушения ради последующего воскрешения: первая партия статуй оказывается забракованной и уничтожается, тогда как статуи второй очереди признаются подлинными произведениями искусства:

> Однажды Мезенцев приказал деду Акиму уничтожить всех глиняных людей. Дед Аким с удовольствием вытаскивал на улицу поодиночке своих глиняных односельчан и, вооружившись суковатой еловой палкой, крушил им головы. <…> Каково же было его изумление, когда через месяц он снова увидел на тумбах глиняные фигуры умрихинцев, — они воскресли. Но теперь, приглядываясь к этому новому поколению, дед Аким почти не узнавал своих земляков [Там же: 103].

Наибольшее удивление вызывает у Акима он сам — изображенный в виде «мудрого грека». Воскрешение «глиняных людей», в которых запечатлены умрихинцы, отсылает, возможно, к философии «московского Сократа», как именовали Николая Федорова. Возникновение из глины «нового поколения» фигур символизирует воскрешение умерших (ср. «умрихинцы») в федоровской философии общего дела, согласно которой вновь возродившиеся испытают преображение, преодолеют свою греховную природу и будут совершеннее по сравнению со своим прежним существованием.

В отличие от поздних авангардистов, писатель-соцреалист всерьез рассматривает проблему воскрешения и преображения человеческого существа, причем независимо от его фактической смерти. При этом Ильенков иронизирует над темой сохранения мелочей: если Вощев в «Котловане» собирал бесконечно малое, а герои «Гарпагонианы» — абсолютно ненужное, сломанное или имматериальное, то в «Солнечном городе» подобное коллекционирование представлено в комическом ключе[19]. Вот как в романе характеризуется навязчивое собирательство, производимое так называемыми «чистолюбами»:

---

19 Ср. также тему собирания старины в романе Бориса Пильняка «Волга впадает в Каспийское море» (1929), где реставраторы-краснодеревщики Павел и Степан Бездетовы

У дороги — черный крест, опутанный выцветшими лоскутками. Вокруг него аккуратно сложенные в кучу камни, сучья, кости, лошадиный оскаленный череп, а сверху — разбитый лапоть.

— Это чистолюбы наши, умрихинские Петрок с Панфером стараются, — пояснил Аким. — Мозги у них повреждены — чистоту на земле наводят [Там же: 13].

Ильенков отдает дань ресайклингу[20], но все же предпочитает ему катарсис — радикальное очищение, не требующее вторичной переработки объектов, а уничтожающее их. Скопища отходов в романе Ильенкова не сберегаются, а подвергаются как бы аннигиляции, становясь местами для зарождения новой жизни. Так, чтобы строить Солнечный город, героям требуется уничтожить слободу Закрутиху, которая описывается как свалка: «На немощеных улицах в жару лежала густая, скверно пахнущая пыль, дохлые кошки и обрезки жести, а в дождь разливались лужи, и тогда запах гнили растекался далеко вокруг» [Там же: 31]. Во время разрушения Закрутихи Платов ходит по развалинам со слепым Дядей Ваней, и после очередного взрыва оба вдруг слышат гудение пчел. Это неожиданное явление объясняется тем, что возле нововыстроенного здания «экспресс-лаборатории» разбили цветник. Если в «Котловане» на месте разрушающейся деревни зимой вились «целые тучи» мух, размножающихся в тушах павших животных, как в стихотворении Бодлера «Падаль», то в «Солнечном городе» развенчивается бодлеровский претекст Платонова — пчелы, жужжащие над только что посаженными цветами, символизируют процветание утопического проекта, опровергая возможность его деградации.

В последних строках Платов рассказывает о Солнечном городе слепому Дяде Ване[21] — Ильенков словно в очередной раз подчеркивает «слепую» литературность своего романного сюжета, построенного на интертекстуальной апроприации мотивов, «утилизованных» в русской и мировой литературе. «Слепой» текст, никак рефлексивно не реагирующий на немотивированные вторжения литературных персонажей в повествование, коррелирует со «слепыми» читателями, которые были призваны считывать в произведении не интертекстуальные реконструкции, а лозунги сталинского строительства.

* * *

Темы рассмотренных выше текстов так или иначе сопоставимы с философией общего дела Николая Федорова: в романе Набокова «Дар» интертекстуальный

показаны отрицательными персонажами. Красное дерево символизирует в романе дореволюционное время, и ресайклинг концептуализуется как контрреволюционное действие.

20 Например, в «Солнечном городе» для изготовления вещей требуется в качестве материала мусор, всякая «дрянь»: «Эти гребенки мой родной дядя делает, приладился их вырабатывать из пустяков прямо, сказать — не поверишь: из пивных дрожжей такое вещество приготовляет» [Ильенков 1935: 98].

21 «Платов подумал, что если бы ему не суждено было подняться из котлована, завод достроили бы и без него, потому что существуют... тысячи людей, движимые неутомимой жаждой созидания. Платов почувствовал влажную теплоту вечернего ветра, ласкавшего кудрявые вершины сосен, и взволнованно заговорил о Солнечном городе. А Дядя Ваня слушал, касаясь Платова ищущими пальцами, и лицо его было торжественным и строгим, как будто он видел все то, о чем рассказывал Платов» [Ильенков 1935: 110].

палимпсест обрамляет тему памяти о предках; в «Гарпагониане» Вагинова тотальное коллекционирование соотносится с федоровской идеей всемирного музея; «Котлован» Платонова, как неоднократно отмечалось, стал откликом на философию Федорова на самых разных уровнях[22]; в «Солнечном городе» Ильенкова крестьяне деревни с говорящим названием Умрихино подвергаются символическому воскрешению еще при жизни, дождавшись начала новых времен — прихода советской власти.

Существенно, что в литературном мире, будь то поздний авангард или соцреализм, федоровские идеи всеобщего воскрешения неизбежно сочетаются с литературным возрождением забытых, вытесненных текстов. Возникая вторично в интертекстуальном мире, эти тексты сплачиваются, наплывают друг на друга, образуя спрессованную культуру, объемлющую множество источников. Так в произведениях 1920—1930-х годов мечты о воскрешении сопровождаются вполне реальным культурным ресайклингом.

Библиография / References

[Бобринская 2006] — *Бобринская Е.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006.

(*Bobrinskaya E.* Russkiy avangard: granitsy iskusstva. Moscow, 2006.)

[Вагинов 1991] — *Вагинов К.* Романы. М.: Художественная литература, 1991.

(*Vaginov K.* Romany. Moscow, 1991.)

[Вьюгин 2000] — *Вьюгин В.* Повесть «Котлован» в контексте творчества Андрея Платонова // Платонов А. Котлован. СПб.: Наука, 2000. С. 5—18.

(*V'yugin V.* Povest' "Kotlovan" v kontekste tvorchestva Andreya Platonova // Platonov A. Kotlovan. Saint Petersburg, 2000. P. 5—18.)

[Гастев 1918] — *Гастев А.* Башня // Грядущее. 1918. № 2. С. 11—12.

(*Gastev A.* Bashnya // Gryadushchee. 1918. № 2. P. 11—12.)

[Григорьева 2018] — *Григорьева Н.* Спасение от декаданса: повесть «Джан» Андрея Платонова как культурно-историческая аллегория // Утопический упадок: искусство в советскую эпоху / Ред. К. Ичин. Белград: Издательство филологического факультета Белградского университета, 2018. С. 285—305.

(*Grigor'eva N.* Spasenie ot dekadansa: povest' "Dzhan" Andreya Platonova kak kul'turno-istoricheskaya allegoriya // Utopicheskiy upadok: iskusstvo v sovetskuyu epokhu / Ed. by K. Ichin. Belgrad, 2018. P. 285—305.)

[Гюнтер 2012] — *Гюнтер Х.* По обе стороны утопии. Контексты творчества А. Платонова. М.: Новое литературное обозрение, 2012.

(*Gyunter Kh.* Po obe storony utopii. Konteksty tvorchestva A. Platonova. Moscow, 2012.)

[Дужина 2013] — *Дужина Н.* «Котлован» и философия общего дела: прошлый и нынешний взгляд на проблему «воскрешения мертвых» у А. Платонова и Н. Федорова // Russian Literature. 2013. Vol. 73. Iss. 1/2. P. 25—44.

(*Duzhina N.* "Kotlovan" i filosofiya obshchego dela: proshlyy i nyneshniy vzglyad na problemu "voskresheniya mertvykh" u A. Platonova i N. Fedorova // Russian Literature. 2013. Vol. 73. Iss. 1/2. P. 25—44.)

[Ильенков 1935] — *Ильенков В.* Солнечный город // Роман-Газета. 1935. № 8.

(*Il'enkov V.* Solnechnyy gorod // Roman-Gazeta. 1935. № 8.)

[Набоков 2000] — *Набоков В.* Дар // Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4.

(*Nabokov V.* Dar // Nabokov V. Sobranie sochinenii russkogo perioda: In 5 vols. Saint Petersburg, 2000. Vol. 4.)

22 Сравнительный анализ разных точек зрения на отношения «Котлована» к «Философии общего дела» см.: [Дужина 2013].

[ОБЭРИУ 1991] — ОБЭРИУ (Декларация) // Ванна Архимеда / Сост. А.А. Александров. Л.: Художественная литература, 1991. С. 456—462.

(OBERIU (Deklaratsiya) // Vanna Arkhimeda / Ed. by A.A. Aleksandrov. Leningrad, 1991. P. 456—462.)

[Паперно 1997] — *Паперно И.* Как сделан «Дар» Набокова // Владимир Набоков. Pro et contra. Антология / Сост. Б. Аверин, М. Маликова, А. Долинин. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 1997.

(*Paperno I.* Kak sdelan "Dar" Nabokova // Vladimir Nabokov. Pro et contra. Antologiya / Ed. by B. Averin, M. Malikova, A. Dolinin. Saint Petersburg, 1997.)

[Платонов 2000] — *Платонов А.* Котлован. СПб.: Наука, 2000.

(*Platonov A.* Kotlovan. Saint Petersburg, 2000.)

[Пушкин 1937] — *Пушкин А.С.* Цыганы («Цыганы шумною толпой...») // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 4. Поэмы. 1817—1824. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1937. С. 177—204.

(*Pushkin A.S.* Tsygany ("Tsygany shumnoyu tolpoy...") // Pushkin A.S. Polnoe sobranie sochineniy. Vol. 4. Poemy. 1817—1824. Moscow; Leningrad, 1937. P. 177—204.)

[Пушкин 1949] — *Пушкин А.С.* Собрание сочинений: В 17 т. Т. 11. Критика и публицистика. 1819—1934. М.: Издательство Академии наук СССР, 1949.

(*Pushkin A.S.* Sobranie sochineniy. Vol. 11. Kritika i publitsistika. 1819—1934. Moscow, 1949.)

[Рогачевский 2008] — *Рогачевский А.* Литературные суды: От «народной филологии» к судебно-следственной практике репрессивных органов // Russian Literature. 2008. Vol. 63. P. 483—511.

(*Rogachevskiy A.* Literaturnye sudy: Ot "narodnoy filologii" k sudebno-sledstvennoy praktike repressivnykh organov // Russian Literature. 2008. Vol. 63. P. 483—511.)

[Сельвинский 1928] — *Сельвинский И.* Записки поэта. М.; Л.: Государственное издательство, 1928.

(*Sel'vinskiy I.* Zapiski poeta. Moscow; Leningrad, 1928.)

[Смирнов 2010] — *Смирнов И.П.* Философский роман как метакитч: «Козлиная песнь» Константина Вагинова // Смирнов И.П. Текстомахия. Как литература отзывается на философию. СПб.: Петрополис, 2010. С. 97—115.

(*Smirnov I.P.* Filosofskiy roman kak metakitch: "Kozlinaya pesn'" Konstantina Vaginova // Smirnov I.P. Tekstomakhiya. Kak literatura otzyvaetsya na filosofiyu. Saint Petersburg, 2010. P. 97—115.)

[Смирнов 2018] — *Смирнов И.П.* Логико-философский роман Набокова «Дар» // Смирнов И.П. От противного. Разыскания в области художественной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 119—164.

(*Smirnov I.P.* Logiko-filosofskiy roman Nabokova "Dar" // Smirnov I.P. Ot protivnogo. Razyskaniya v oblasti khudozhestvennoy kul'tury. Moscow, 2018. P. 119—164.)

[Тынянов 1977] — *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977.

(*Tynyanov Yu.N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. Moscow, 1977.)

[Шиндина 2003] — *Шиндина О.* О некоторых содержательных особенностях романа Вагинова «Гарпагониана» // Russian Literature. 2003. Vol. 53. Iss. 4. P. 451—469.

(*Shindina O.* O nekotorykh soderzhatel'nykh osobennostyakh romana Vaginova "Garpagoniana" // Russian Literature. 2003. Vol. 53. Iss. 4. P. 451—469.)

[Richter 1964] — *Richter H.* DADA — Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln: Verlag M. DuMont Schauberg, 1964.

[Schwitters 1981] — *Schwitters K.* Das literarische Werk. Bd. 5: Manifeste und kritische Prosa. Köln: DuMont, 1981.

Габриэлла А. Феррари

Переработка и перекладка действительности:

УТИЛИЗАЦИЯ БЫТА И АВАНГАРДА В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛАБОРАТОРИИ ИРИНЫ НАХОВОЙ[1]

Gabriella A. Ferrari

Reprocessing and Resurfacing Reality:
Reworking the Everyday and the Avant-Garde in the Artistic Laboratory of Irina Nakhova

Габриэлла А. Феррари (Принстонский университет, отделение славянских литератур, аспирантка) gabriella.aurora@gmail.com.

Ключевые слова: ресайклинг, московский концептуализм, Ирина Нахова, искусство, быт, конструктивизм

УДК: 7.02 + 7.01 + 316.73

В статье рассматривается феномен ресайклинга как переработки бытового материала в произведениях художницы Ирины Наховой и его связь с процессом обработки материала, игравшим ключевую роль в советском авангарде.

Gabriella A. Ferrari (PhD Candidate; Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) gabriella.aurora@gmail.com.

Key words: recycling, Moscow conceptualism, Irina Nakhova, art, everyday life, constructivism

UDC: 7.02 + 7.01 + 316.73

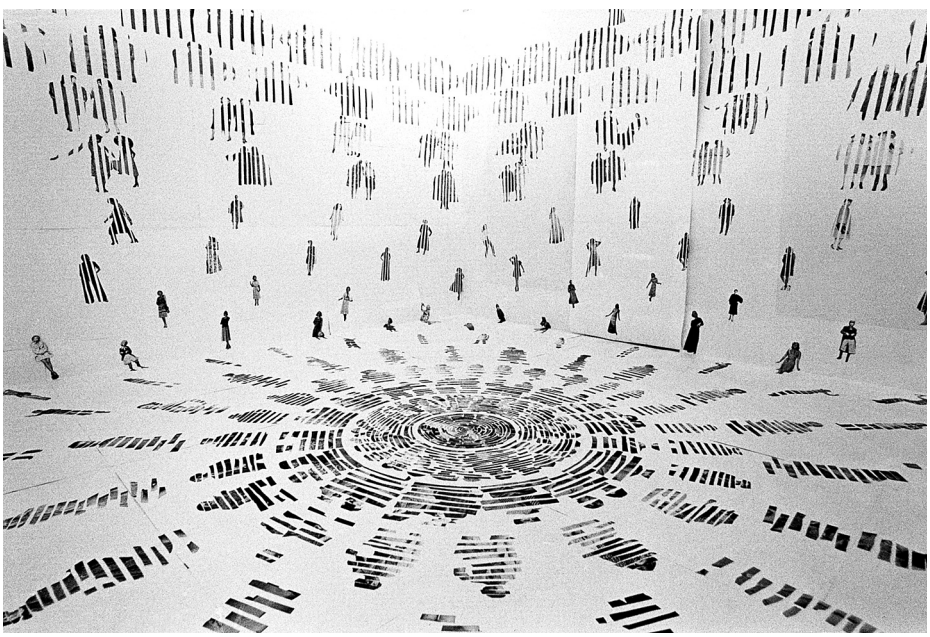
The article looks at the phenomenon of recycling as the reprocessing of everyday material in the work of artist Irina Nakhova. The article traces its connection with the practice of material processing central to the Soviet avant-garde.

«Как бы я могла определить 70-е годы в одном слове? Слово возникает очень определенное, и почему-то английское — recycling» [Нахова 2011: 200]. Этим вступительным словом художница Ирина Нахова описывает процесс непрерывного, многократного использования физических, социальных, физиологических и концептуальных материй, которым был проникнут ее опыт жизни в Москве в 1970-е годы. В то время Нахова активно участвовала в работе группы московских концептуалистов, пока та не стала рассеиваться при распаде Советского Союза и позже, в 1990-е. В описаниях Наховой московский концептуализм предстает прежде всего интеллектуальным сообществом, объединенным дружбой и общностью интересов. Собрания группы были спонтанными творческими лабораториями, в которых реальность преобразовывалась в эсте-

1 Я благодарна Валерию Вьюгину за возможность участвовать в этом проекте и Сергею Ушакину за неоценимую помощь в написании этой статьи. Я глубоко благодарна Ирине Наховой за ее великодушие, множество вдохновляющих бесед и за возможность заглянуть в ее студию. Я хотела бы поблагодарить Джейн А. Шарп за то, что она познакомила меня с творчеством Ирины Наховой и за поощрение моего интереса к нему, даже когда этот исследовательский проект выглядел только как черновик. Я также хотела бы поблагодарить Наталью Климову, Массимо Баллони и Эдварда Поснетта за их комментарии и помощь в редактировании текста.

тический опыт посредством весьма разнообразных художественных практик и форм выразительности, в незатейливой обстановке наподобие квартир самих художников. На этих встречах, по воспоминаниям Наховой, участники преобразовывали все, что у них было: идеи, материальные ресурсы, но также собственную профессиональную подготовку, — и использовали это с новой целью, подпитывая дальнейшее интеллектуальное и творческое общение [Там же: 201].

Изобретательное, динамичное и в то же время непрерывно эволюционирующее, это преобразование, моделью которого является художественный язык Наховой, позволяет по-новому взглянуть на позднесоветские подходы к материальной культуре. Именно в этот период, к примеру, Нахова задумала свою серию инсталляций «Комнаты» (1983—1988; *ил. 1, 2*). Движимая духом преобразования, на несколько лет художница превратила обстановку своей московской квартиры в трехмерные холсты для вре́менных произведений. Умело используя обои, вырезки из журналов и баллончики с краской, Нахова создала серию иллюзорных интерьеров, которые преломляли, расширяли, дробили и множили физическое пространство в восприятии зрителя. Серия «Комнаты» демонстрирует малознакомую версию мастерской художника позднесоветского периода. Это не пространство ностальгических отсылок к ушедшим эпохам или ироничного контркультурного высмеивания официальной советской идеологии. Это пространство, в котором домашний уют сталкивался и сливался с творческим преобразованием старых форм в новые.



Ил. 1. Ирина Нахова. Серия «Комнаты». Комната 1 (1983). Фотография Георгия Кизевальтера. Из архива Ирины Наховой

Тип отношений между искусством и советской культурой повседневности, возникающий в этом столкновении, не соответствует моделям, которые можно вывести из изучения работ многих других выдающихся художников поздне-

советского периода. Произведения Наховой не пародируют советскую повседневность, в отличие, к примеру, от соц-арта Комара и Меламида, где в центре внимания находится воспроизведение и преобразование советской идеологии, ее многочисленных лозунгов и клише. Но также ее работы обходят стороной ностальгическое увековечивание советской повседневности, которое традиционно приписывается московскому концептуализму, например инсталляциям Ильи Кабакова, воспроизводящим советские коммунальные квартиры в масштабе 1:1. Не пародийный и не ностальгический, художественный метод Наховой для воздействия на зрителя не нуждается в сохранении первоначального советского контекста. Напротив, художница выступает за постоянное обновление культурных парадигм. Таким образом, в ее произведениях на первый план выходит альтернативный, третий способ взаимодействия с советской материальной культурой. Описывая свою творческую деятельность в позднесоветский период, Нахова последовательно привлекает внимание к практике ресайклинга. Слова художницы высвечивают целую систему изобретательных подходов, позволявших превращать старые вещи в новые и полезные, — и эта система характерна не только для произведений Наховой, но и для советской культуры в целом.



Ил. 2. Ирина Нахова сидит в Комнате 1 (1983). Фрагмент. Из архива Ирины Наховой

На первый взгляд, то, что Нахова использует слово «ресайклинг» в контексте позднесоветских художественных практик, может показаться странным. Этот термин появился в русском языке недавно, и в советских словарях и энциклопедиях он преимущественно отсутствовал. В 1983 году «Иностранная литература» описывала соответствующее явление исключительно в контексте современных западных движений в защиту окружающей среды. Журнал определял ресайклинг просто как «восстановление и многократную утилизацию исходного сырья», избытки которого возникают в процессе капиталистической индустриализации [Переверзев 1983: 201]. По версии издания, это был западный феномен, порожденный не материальной необходимостью, а излишествами культуры потребления, реакцией на которые и являлся ресайклинг. В советском же контексте повторное использование отработанного материала чаще всего было результатом дефицита и необходимости как-то сводить концы с концами. Несмотря на эти различия, как проницательно отмечает Нахова в своих размышлениях, сам процесс ресайклинга сопоставим с системой устойчивых социальных практик, занимающих центральное место в советском опыте. Различные формы ресайклинга, которые могли по-русски называться рециркуляцией, утилизацией, от-

работкой и переработкой, были не только стратегиями выживания, но также социально-экономическими и культурными практиками, глубоко укорененными в позднесоветском культурном воображении[2].

Рассматриваемая через призму сети ресайклинга, позднесоветская культура перестает казаться статичной средой, спокойно доживающей свои золотые деньки. Опираясь на определение сети, предложенное Бруно Латуром, можно увидеть в ресайклинге концептуальную рамку, позволяющую наблюдать, как «группы создаются, активности выясняются, объекты играют роль» [Латур 2014: 123]. Описание этой сети представляет собой «нарратив, или описание, или высказывание, в котором все акторы не сидят сложа руки, а *что-то делают*. Каждая точка в таком тексте может стать точкой бифуркации, событием или источником нового перевода вместо того, чтобы переносить эффекты, не трансформируя их» [Там же: 181]. Создавая специфические формы темпоральности, ресайклинг противоречит строгому и обманчивому ретроспективному разделению советской культуры на ранний, средний и поздний периоды. Взамен этой периодизации ресайклинг акцентирует многочисленные и разнообразные точки соприкосновения с прошлым и неожиданные способы творческого участия материального наследия в непрерывном производстве советского, и не только советского, мира.

Понимание того, что пережитки прошлого необходимо новаторски переработать для создания новой советской реальности, отличает не только ресайклинг позднесоветского периода. На ранних этапах советского эксперимента они также обладали ярко выраженной политической и культурной привлекательностью. В первые послереволюционные годы одним из главных общественно-политических вопросов было преобразование отбросов имперского и буржуазного прошлого во что-то радикально иное и новое. Художники, вставшие на сторону революции, решали сходные проблемы применительно к материальному миру. Алексей Ган в 1920 году объявил, что задачей коммунистического искусства является не объяснение жизни, а ее изменение [Ган 2016а: 862]. От строительства рабочих клубов до массового производства предметов домашнего обихода, создание нового мира в буквальном и метафорическом смысле означало придание новых форм старому материалу.

Конечной целью этих культурных и политических преобразований было не просто физическое изменение материального ландшафта, но и формирование нового типа социальной общности, советского коллектива. Как писал Анатолий Луначарский: «...настоящая цель революции есть именно полное пересоздание быта» [Луначарский 1927]. Русское слово «быт» охватывает оба основных аспекта обыденной жизни, отсылая и к определенному сочетанию конкретных предметов, и к социальным привычкам, формирующим наш повседневный опыт. Луначарский предполагал, что радикально иной социальный ландшафт, произвести который должна была революция, не возникнет на пустом месте, а будет воссоздан из подручных средств, изобретательно преобразованных и переработанных. Приставка «пере-» (аналог латинского «re-»),

---

2 Биргитте Бек Пристед, к примеру, трактует позднесоветский эксперимент по сбору макулатуры как форму ресайклинга бумаги, позволявшую маргинальным группам, таким как писатели и журналисты, озабоченные проблемами охраны окружающей среды, приобрести возможность действовать в рамках советской официальной культуры [Pristed 2019: 124].

которую использует Луначарский, подчеркивает важность ресайклинга для революционного проекта строительства нового мира.

Если обратиться к позднесоветскому контексту, процесс социального и политического преобразования, характеризовавший раннесоветскую культуру, по официальной версии в это время замедлился. В 1977 году генеральный секретарь партии Леонид Брежнев объявил, что Советский Союз достиг развитого социализма — согласно его определению, это «такая ступень, такая стадия зрелости нового общества, когда завершается перестройка всей совокупности общественных отношений на внутренне присущих социализму коллективистских началах» [Брежнев 1977: 627]. Слова Брежнева показывают, что система координат для среды обитания советского человека, по крайней мере на официальном уровне, была создана.

Однако если мы рассмотрим позднесоветский период с точки зрения ресайклинга, возникает совершенно иная картина. Опыт Наховой, для которой 1970-е годы были временем культурного, социального и физического ресайклинга, подсказывает, что в позднесоветский период быт все еще отчасти сохранял тот потенциал к изменениям, который изначально приписывал ему Луначарский. Более того, в художественном методе Наховой, несмотря на перенос его из публичной сферы в частную, отзывалось представление советского авангарда о мастерской художника как о лаборатории, в которой происходит непрерывная переработка материалов в соответствии с новыми парадигмами их существования [Fore, Witkowsky 2017: 18]. Описывая отношения между искусством и реальностью в своих работах, Нахова отмечает:

> Я хочу создать некое пространство, в котором люди смогут по-новому соприкоснуться с реальностью посредством органов чувств. Я хочу строить места, где люди смогут сами увидеть что-то новое или подумать о чем-то другом, что, возможно, никогда не приходило им в голову, однако это реально. Вокруг столько подделок реальности, поэтому все, что способно вернуть тебя к реальности, очень важно [Ferrari 2019].

В работах Наховой творческий порыв авангарда, направленный на познание и исследование реальности посредством художественных интервенций на уровне быта, обнаруживается с удвоенной силой. В центре внимания художницы часто оказывается соединение повседневности с радикально новым чувственным окружением. Нахова дает новую жизнь вещам из прошлого, встраивая их в новые ландшафты или преобразуя в интерактивные произведения. Иногда не только найденные объекты, но и сами зрители оказываются встроены в новые чувственные ландшафты и получают новую жизнь. Подобная интенсивная переработка в художественном языке Наховой приобретает форму своего рода перекладки. Термин «перекладка» отсылает к технике анимации, в которой вырезанные картинки накладываются друг на друга и на фон таким образом, чтобы создать эффект движения[3]. Вырванные из привычного контекста, перемежающиеся и совмещаемые в новые интерактивные ассамбляжи, редимейды и зрители в руках художницы оказываются буквальным подобием мультипликационных фигур. Они становятся индивидуальными компонен-

3 Классическим примером перекладки является «Ежик в тумане» Юрия Норштейна. См.: *Шпагин А. В.* Норштейн // Большая российская энциклопедия (https://bigenc.ru/theatre_and_cinema/text/2672171 (дата обращения: 30.08.2019)).

тами, участвующими в формировании новых полей деятельности. Переработанный быт, которому Нахова дает новую жизнь, для зрителя превращается в инструмент восприятия, позволяющий разглядеть в привычном нечто совершенно новое и потенциально иное. Кроме того, он предоставляет оригинальную концептуальную модель, благодаря которой позднесоветская и постсоветская материальная культура предстает пространством незаметного, но радикального творчества.

Переработка и преобразование мира путем изменения повседневности также были идеологическим императивом раннесоветского авангарда[4]. Во всем, от кинематографических экспериментов и фотомонтажа до литературы, книжного дизайна, текстиля и архитектуры, советский авангард рассматривал свое социальное и физическое окружение как сырой материал, который следовало искусно переплавить, превратив в советскую действительность. Акцент на обработку и преобразование окружающей обстановки как способ понимания и трансформации мира превращал быт в область художественного эксперимента и прямых интервенций в советскую реальность[5]. Согласно формулировке Сергея Третьякова: «Произведения искусства суть инструменты для обработки человеческих эмоций. Произведение искусства — это орудие прямого или косвенного социального действия» [Третьяков 2016: 258]. Советское произведение искусства было неотделимо от жизни и становилось инструментом обновления ее материального и социального ландшафта.

Позднесоветская художественная практика, напротив, обычно описывается как разворачивающаяся вне этой парадигмы. Исследователи как правило определяют позднесоветскую культуру через стремление зафиксировать ее контекст или дистанцироваться от него. Ностальгическая и ретроспективная, эта культура взаимодействует с материальным миром, глядя в прошлое. Московский концептуализм, нередко принимавший форму дружеских встреч в частном пространстве советской квартиры, использовался из-за этого в качестве примера ориентации позднесоветской культуры на прошлое. Работы художников-концептуалистов, в которых материальный мир представал местом увековечивания советского опыта через его личное измерение, были не столько пространственными объектами, сколько взлетной полосой для воспарения в мир идей и концепций через портал чувственного опыта[6].

Однако, если мы обратимся к художественному опыту Наховой, работавшей в позднесоветском и постсоветском контексте, возникает иная картина. С этой позиции позднесоветское неофициальное искусство демонстрирует продуктивные точки соприкосновения с историческим авангардом. Во-первых, как подчеркивает Нахова в своих воспоминаниях об этом периоде, создание художественных произведений на границах официального искусства было

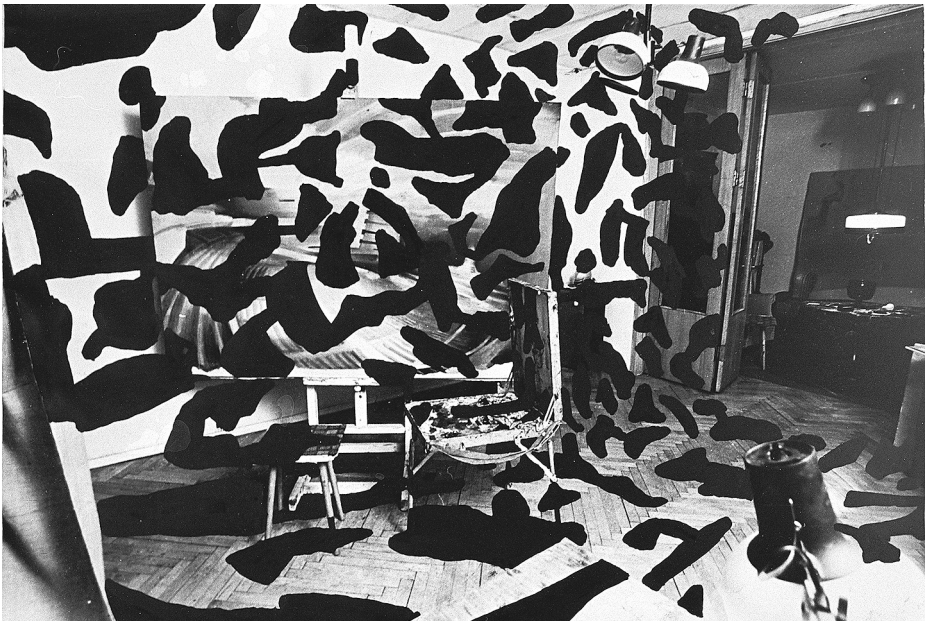
---

4 Перековка дореволюционных субъектов в советских в искусстве приняла форму обработки. Ее наиболее заметные проявления имели место в экспериментальных практиках, ассоциируемых с журналом «ЛЕФ» («Левый фронт искусства») и группой конструктивистов. Примечательно, что одним из ключевых принципов конструктивизма была обработка материала. См., например: [Ган 2016б: 901].

5 Как отмечает Эмма Уиддис, для конструктивистов обработка была не нейтральным процессом использования инертной материи, а непосредственным способом «достижения “подлинного” понимания материала» [Widdis 2003: 69].

6 По мнению Бориса Гройса, концептуальное искусство «интересуется проблемой формы не с традиционной точки зрения, а с точки зрения поэтики и риторики» [Groys 2012: 11].

перформативным, в полной мере партиципаторным опытом, переживание которого нередко зависело от активного участия друзей и соседей[7]. Во-вторых, во многих случаях, вынужденно или по желанию, художники вновь играли с размыванием границ между повседневностью и художественным производством. На небольших выставках, в инсталляциях и на неформальных встречах квартира и все, что в ней находилось, квинтэссенция быта, превращалась в основное место художественной интервенции для неофициальных художников московского круга (*ил. 3*).



Ил. 3. Ирина Нахова. Серия «Комнаты». Комната 4 (1986). Фотография Георгия Кизевальтера. Из архива Ирины Наховой

Конечно, идеологический проект раннесоветского авангарда был как нельзя более далек от замысла советских концептуалистов. И все же, что охотно отмечают исследователи, художественный язык различных советских художников-концептуалистов предполагает очевидную преемственность с авангардными экспериментами более раннего периода[8]. В интерактивных инсталляциях Наховой, в частности, предметы вновь приобретают способность воздействовать на людей благодаря художественным стратегиям, позаимствованным у конструктивистов с их понятием социалистической вещи. Мир вещей в произведениях Наховой — это не то фантомное пространство, которым выступает комму-

7 Екатерина Дёготь также выделяет точки соприкосновения между советским авангардом и московским концептуализмом. Она пишет о бесконечном и непроизвольно тотальном перформансе, отличавшем это художественное сообщество [Degot 2012: 28].

8 Наиболее ярким примером такого подхода была выставка «Утопия и реальность: Эль Лисицкий, Илья и Эмилия Кабаковы» в Музее ван Аббе в Эйндховене (2012). В экспозиции работы Эля Лисицкого сопоставлялись с произведениями Ильи и Эмилии Кабаковых, что позволяло выделить точки соприкосновения на временной дуге советского опыта.

нальная квартира, скрупулезно воспроизводимая в «Тотальных инсталляциях» Кабакова. В то же время быт у Наховой не становится таксономическим проектом, призванным сохранить советскую культуру для потомков. Чувственное взаимодействие зрителей с арт-объектами Наховой не столько вызывает коллективные воспоминания о домашнем быте, сколько предлагает радикально новые формы доступа к реальности. Принимая форму крупиц материального мира, визуальных фигур, звуковых фрагментов или словесных клише, переработанная повседневность в творчестве Наховой не образует мемориальных ландшафтов, направленных на увековечение быта. Скорее, это место его эстетического преобразования.

Эта альтернативная интерпретация опирается на недавние исследования, которые сходным образом стремятся диверсифицировать нарратив о позднесоветской культуре и ее отношениях с прошлым. В работах последних лет, посвященных позднесоветским и постсоветским художественным практикам, ностальгия, к примеру, превратилась в более сложный, нюансированный феномен. Сергей Ушакин неоднократно указывал на то, что ретроспективный взгляд, обнаруживаемый во многих произведениях постсоветского искусства, является местом создания новых культурных текстов, а не просто воспоминаний о прошлом[9]. Недавние описания позднесоветских культурных и материальных практик демонстрируют, что даже в последние десятилетия существования Советского Союза граждане СССР продолжали творчески вовлекать окружавший их социальный и материальный ландшафт в производство новых форм советской идентичности, взламывая существующие структуры и приспосабливая их для других целей[10]. Там, где Брежнев видел успешную «перестройку» социалистической системы, многие современные исследователи усматривают плотную сеть сложных взаимодействий, элементы которой находятся в процессе непрерывной перекомпоновки.

Рассматриваемый через призму мультипликационной перекладки Наховой, ресайклинг позволяет получить доступ к новым граням запутанных сетевых взаимодействий позднесоветских субъектов и их материального наследия. Если ностальгия приковывает внимание к статичной версии прошлого, ресайклинг подчеркивает продуктивное и критическое отношение к прошлому как индивидов, так и коллектива. Ресайклинг едва ли можно назвать однообразной деятельностью, напротив, он выстраивает связи между множеством различных форм преобразования и приспособления для другой цели, которые имели место в советской культурной сфере. Игровые опыты Наховой по переделке поверхности вещей и объединению их в масштабные интерактивные структуры

9 Сергей Ушакин, к примеру, утверждает, что художественный язык постсоветской ностальгии во многих случаях следует воспринимать скорее как акт художественной реконструкции, возвращающей старые парадигмы для нового использования, чем как случай политической реставрации (см.: [Oushakine 2007]). Позднее Ушакин продемонстрировал, что в позднесоветской и постсоветской фотографии белорусских художников минской школы «к истории подходили как к складу готовых вещей, которые можно было восстановить, перебрать и присвоить себе» [Oushakine 2018: 51].

10 Алексей Юрчак, к примеру, пишет об обороте и коллекционировании пустых упаковок и музыкальных записей с Запада. Материальность воображаемого Запада циркулировала на блошиных рынках и в магазинах, встраиваясь в советские культурные формы, имевшие мало общего с их западными первоисточниками и функциями (см.: [Yurchak 2006: 187—197]).

представляются симптоматичными по отношению к действиям, разворачивавшимся в различных советских культурных пространствах. В продолжающихся экспериментах Наховой с наследием советского авангарда позднесоветская культура периода ее творческого становления фигурирует не как полностью «перестроенная» среда развитого социализма, движущаяся по изначально заданной, застывшей колее, а как пространство, динамически вовлеченное во взаимодействия с прошлым, способные дестабилизировать смысл того, что происходит сейчас.

Новая кожа старых вещей

Произведения Наховой становились предметом различных интерпретаций, от феминистских до пацифистских и религиозных[11]. В том, что касается трактовок повседневности в творчестве Наховой, выделяются работы Маргариты Тупицыной, которая отмечает виртуозное обращение художницы с символами домашнего уюта и ее мастерскую способность «смещать и вырывать из контекста» феномены культуры[12]. Тупицына рассматривает действия Наховой как нацеленные в первую очередь на подрыв мужского производства знания. Однако чувственное, телесное, часто тактильное взаимодействие зрителей с произведениями Наховой показывает, что эти работы не ограничиваются критикой действительности, способствуя ее обновлению. Этот акцент на ироничном, физическом, динамичном противостоянии зрителя и объекта помещает вещь-инсталляцию Наховой в диалог с ее советским прообразом, конструктивистской вещью.

Практика задействования и радикализации повседневного опыта (а не только его атрибутов) имеет глубокие корни в советской культуре. Александр Родченко понимал процесс конструирования социалистических вещей в ключе создания партнеров по взаимодействию, а не просто инертных объектов: «Наши вещи в наших руках должны быть тоже равными, тоже товарищами» [Родченко 2014: 56][13]. Сходным образом ресайклинг у Наховой приобретает форму не просто переработки старых вещей в новые инсталляции, но и трансформации этих последних в ожившие, динамические образования. Высвобожденные из своего первоначального контекста, физически доработанные и преобразованные, старые материалы превращаются в обескураживающие интерактивные конструкции. Более того, воздействуя на чувства зрителя, перекладки Наховой находят новое применение не только старым вещам, но также и конструктивистскому представлению о произведении искусства как об инструменте активного вовлечения публики и расшатывания устоявшегося положения дел.

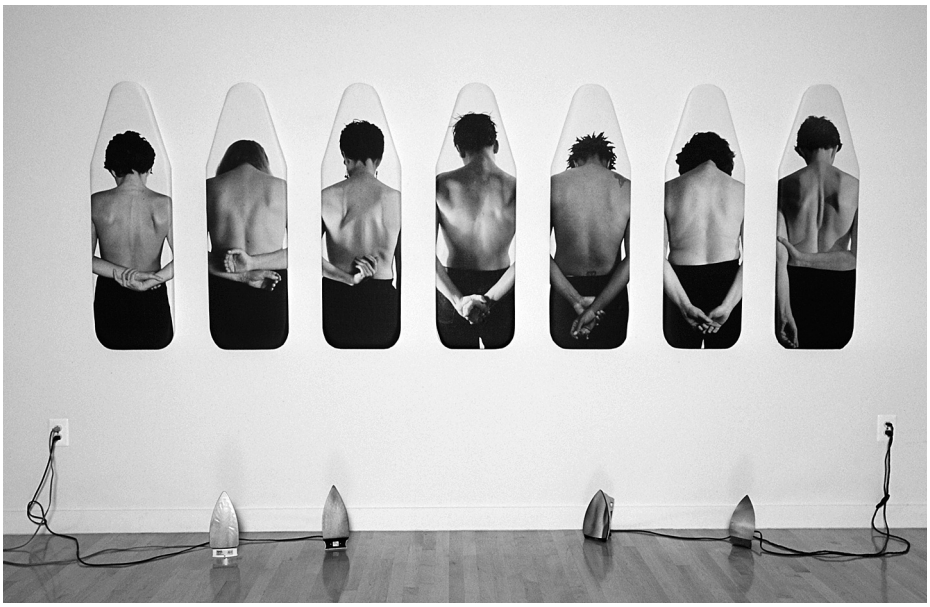
Акцент на понятии ресайклинга применительно к творчеству Наховой на первый взгляд может показаться даже банальным. Художница часто собирает

11 См., к примеру, разнообразные интерпретации, предлагавшиеся в каталоге выставки Наховой в Московском музее современного искусства: [Комнаты 2011].

12 Хотя Тупицына указывает на своеобразные черты использования домашнего пространства в творчестве Наховой, она интерпретирует постсоветские инсталляции художницы с повседневными объектами как преимущественно семиотические конструкции, сталкивающие высокую и низкую культуру (см.: [Tupitsyn 2018]).

13 Недавнюю дискуссию по поводу активных вещей конструктивизма см.: [Ушакин 2013].

различные, преимущественно заурядные, предметы, чтобы использовать их в инсталляциях. Возьмем, к примеру, «Гладильные доски» (*ил. 4*). Семь гладильных досок висят на стене, а на полу под ними стоят четыре утюга, воткнутые в розетки. При этом доски отнюдь не напоминают дюшановские редимейды: каждая из них служит основой для напечатанной на ее поверхности фотографии человеческой спины[14]. Металлическая поверхность четырех стоящих на полу утюгов также покрыта слоем винила, в раскраске которого не без эпатажа воспроизводятся телесные цвета спин, изображенных на досках. Эти гладильные доски и утюги, которые один критик назвал «изумительно тактильными», являют зрителю новый тип вещности, обладающей человеческими качествами [Мангуби 2004: 96]. Эти предметы не просто извлечены из домашнего контекста и помещены в пространство галереи — они также обрастают новой кожей.



Ил. 4. Ирина Нахова. Гладильные доски (2001).
Из архива Ирины Наховой

«Гладильные доски» Наховой — одновременно бытовые приборы, визуальные экраны и экспериментальные аппараты — выступают не столько объектом созерцания, сколько интерактивной лабораторией по вызыванию у зрителя новых физических ощущений. По мнению Елены Петровской, предметы в произведениях Наховой устраняют «дистанцию эстетического созерцания» [Петровская 2011: 27]. Петровская далее отмечает, что вещь в инсталляциях Наховой бросает вызов нашим представлениям о том, как могут и должны

14 Каллиопи Миниудаки интерпретирует «Гладильные доски» как пример еще одного вида художественной апроприации — фотографического. Миниудаки сосредоточивается на изображениях, напечатанных на досках-холстах, и трактует эти доски как антипортреты, устраняющие индивида и представляющие тело как «чувственную, но до сих пор не изученную карту» [Миниудаки 2011: 48].

взаимодействовать субъекты и объекты: объект «подступает к нам настолько близко, что начинает влиять на автоматизм самих наших телесных реакций» [Там же]. Нахова не просто собирает из старых объектов новые, она создает совершенно новые физические конструкции, призванные менять наши перцептивные привычки.

Это в полной мере относится к «Гладильным доскам», в которых ключевую роль играет поверхность. Опираясь на телесное знание зрителя, эта инсталляция обыгрывает способность взгляда вчитывать температуру и текстуру в представленный ему объект. Плоская и, как может показаться встревоженному зрителю, раскаленная поверхность утюгов до некоторой степени диктует восприятие гладильных досок. Жар в данном случае становится поверхностным качеством, наводящим на мысль о пытке каленым железом, но также и о приятном тепле свежевыглаженных вещей, которое странным образом напоминает человеческое прикосновение. Эта вещь-инсталляция буквально оживает благодаря включению чувств зрителя. Собранные в ней предметы подталкивают наблюдателя к тому, чтобы представить себя за гладильной доской, а трансплантированные на них слои латекса переводят обыденные жесты в плоскость сенсорного взаимодействия. Инсталляция-сущность, будто способная действовать самостоятельно, подчиняет себе непосредственное отношение зрителя к вещам и перенаправляет его в область неизведанных чувственных переживаний.

Сращивание обычно не сочетающихся поверхностей в «Гладильных досках» размывает грань не только между субъектом и объектом, но и между различными временными и пространственными измерениями. Пересадка (grafting) в самом узком смысле означает операцию, в ходе которой «кусочек здоровой кожи или кости вырезается из одной части тела человека и используется для восстановления другой, поврежденной части»[15]. При пересадке ткань перемещается из одного контекста в совершенно другой и при этом переживает процесс регенерации. В «Гладильных досках» пересаженная кожа занимает промежуточное положение между искусством и хирургией. Изображенные на досках тела, частично одетые, без возраста и гендера, готовы стать тем, что Жак Деррида назвал «цитатным привоем». Заключенные в кавычки и сращенные с гладильными досками, спины отстраняются от зрителя и отслаиваются от тел, частью которых они являлись изначально. В отрыве от своего первоначального контекста, будто в шутку прикрепленные к бытовым приборам, эти трансплантированные кусочки кожи становятся знаком, который «может порвать с любым данным контекстом, порождать до бесконечности новые контексты, абсолютно не насыщаясь» [Derrida 1988: 12][16]. Не совсем человеческий эпидермис, но и не в полной мере раскаленные приборы для глажки, «Гладильные доски» не рассказывают историю уникальной встречи человека с вещью. Вместо этого они активируют множественность контекстов опыта, обращаясь к бесконечному разнообразию чувственных взаимодействий между людьми и окружающими их вещами. Обновление повседневности

15 Graft // Cambridge Dictionary (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/graft (дата обращения: 30.08.2019)).

16 Цитируется в переводе Валерия Мароши: *Деррида Ж.* Подпись — событие — контекст // https://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Derr/podp.php (дата обращения: 11.04.2021). — *Прим. пер.*

в творчестве Наховой превращается в подлинный акт перелицовывания: переработка в буквальном смысле становится перекладкой.

Осуществляемое Наховой преобразование вещей посредством работы с их поверхностью имеет солидную родословную, восходящую к раннесоветским экспериментам с идеей фактуры [Ган 2016б: 901]. Первичная функция произведения искусства, переосмысленного как конструктивистская вещь, заключалась в то время в его способности задействовать и структурировать зрительское восприятие. Во многих случаях такое вовлечение происходило на уровне соприкосновения зрителя с поверхностью объекта. Текстура, цвет и температура были ключевыми элементами фактуры предмета, наряду с другими сенсорными свойствами, такими как звук и масштаб[17]. Являясь одним из трех основополагающих принципов конструктивизма, фактура говорила использующему вещь человеку и о происхождении, и о будущих возможностях этого объекта. Соприкосновение с поверхностью обнаруживало для зрителя процесс конструирования объекта, обработки материалов, трансформировавшей сырье в фактор социальных изменений. Кроме того, фактура действовала и противоположным образом. Новые поверхности, обработанные рукой художника-конструктора: киноэкран, модель одежды, журнальная страница или покрытие на мебели нового образца — переводили на язык телесных ощущений обещания нового быта, который лишь предстояло построить, подсказывая, каким образом он может быть создан, каким целям будет служить, чем он отличается от реальности прошлого и какие материалы в нем используются. Иными словами, поверхность конструктивистского объекта связывала труд в прошлом с действиями в будущем.

Для Наховой чувственное соприкосновение с вещами также выступает средством раскрытия зрительского чувства реальности навстречу переживанию материальности мира. По ее собственным словам:

> Раньше художники работали с фантастическими мирами, перенося зрителей куда-то еще, в другую реальность, расширяя их картину мира. Сейчас кажется, что нужно делать все наоборот. Необходимо вернуться из этой расширенной реальности в реальность, которая нас непосредственно окружает — где есть, например, поверхность этого стола. Вот то, в чем наш мир сейчас нуждается. Мы должны вернуться на землю, прийти в чувство [Ferrari 2019].

Произведения Наховой представляют собой не столько объекты для созерцания, сколько приборы. Это интерфейсы, позволяющие перенаправить чувства зрителя, возвращая их к реальности, понимаемой не как некая застывшая форма, но как усиленная версия «здесь и сейчас». Это совершенно очевидно, если взглянуть на интерактивные мягкие скульптуры Наховой, которые надуваются и сдуваются в ритме движений зрителя. Примером может служить «Большой красный» (*ил. 5, 6*), совмещающий в себе черты отдельной скульптуры и ландшафтной инсталляции. Эта полая текстильная конструкция из гладкого парашютного шелка выглядит как бактерия, увеличенная до человеческих размеров. По мере приближения зрителей «Большой красный» наду-

17 Анализируя документальный фильм Эсфири Шуб о советской электрификации, Лиля Кагановская, к примеру, трактует включение в него звуковой технологии как фактурное качество киноэкрана, активировавшее фильм-объект, превращая его в динамическую вещь [Кагановская 2013].

вается и вторгается в их пространство. И наоборот, когда посетитель удаляется, скульптура сдувается и складывается на полу, подобно смятой простыне. Этот надувной объект — «любопытство, агрессия и страх в одном баллоне», по прекрасной формулировке Сергея Хрипуна, — создает момент повышенной осознанности зрителем своего тела, его движения во времени и пространстве [Хрипун 2004: 91]. Эта скульптура демонстрирует мастерство, с которым Нахова превращает поверхностные эффекты в подлинный аффект.



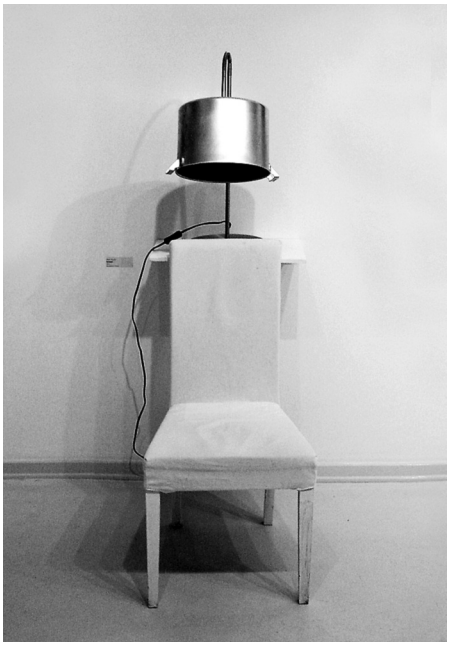


Ил. 5, 6. Ирина Нахова. Большой красный (1998). Слева — в надутом виде, справа — в сдутом. Из архива Ирины Наховой

Столь сложное напластование поверхностей и их значений в творчестве Наховой встречается довольно часто. Наложение сенсорных и когнитивных слоев нередко выступает основным структурирующим приемом в ее работе. К примеру, инсталляция «Кожи» (2010), подлинный *mise en abyme* «цитатного привоя», состоит из латексных полотен с фотографическими изображениями человеческих торсов, на которые (в качестве отдельного цифрового слоя) нанесены татуировки, и серии сопроводительных текстов, содержащих фиктивные биографии носителей этой кожи. Сходным образом повседневные предметы подвергаются различным формам сенсорной стратификации. В инсталляции «Друзья и знакомые» (1994) пальто, на которых нарисованы классические скульптуры, иллюзорно воспринимающиеся трехмерно, приглашают зрителя прикоснуться к ним. Однако стоит это сделать, и запускается запись, воспроизводящая в адрес посетителя поток площадной брани. В каждом из описанных выше примеров мир вещей не просто выступает объектом пассивного восприятия или подвергается пересборке, наполняясь новым дискурсивным содержанием. Вместо этого он обрастает новыми сенсорными слоями — новой кожей, — которые активно воздействуют на все органы чувств зрителя, будоража и обновляя наше восприятие реальности.

Пересадка человеческого: вещи как живительная среда

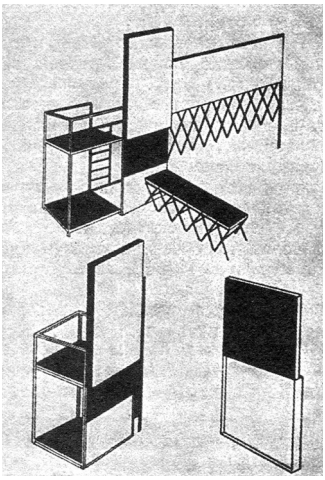
В инсталляциях Наховой вещи и люди никогда не существуют отдельно друг от друга. Будь то серии повторяющихся объектов или комплексные инсталляции, ее работы включают в себя сложные ассамбляжи слабо связанных друг с другом механизмов, проводов и реди-мейдов, которые активируются в момент встречи со зрителем. Иногда посетителям предлагается повернуть кран душа, откуда вместо воды начинают литься ключевые фразы исторических речей политиков («Power Shower», 2000). В других случаях зрителям приходится избегать искушения присесть на раскладушку, на которой нарисованы фрагменты античных статуй («Кемпинг», 1990). Или, возможно, им захочется засунуть голову в перевернутую кастрюлю, превращенную в импровизированный аудиошлем, и послушать молитвы в темноте («Кастрюля», 2011; *ил. 7*). Зрители превращены в гигантские фигуры перекладной анимации, вырезаны из своего естественного окружения и помещены внутрь оригинальных сценариев, призванных провоцировать новые реакции на материю повседневности.



Ил. 7. Ирина Нахова. Кастрюля (2010). Из архива Ирины Наховой

Макеты динамически действующих вещей играли важную роль в художественном производстве конструктивистов и рассматривались как партнеры человека по организации жизни в соответствии с социалистическими принципами. По замечанию Кристины Кьер, «материальный объект считался активным, почти одушевленным участником общественной жизни» [Kiaer 2005: 1]. Новые советские вещи, от секционной мебели и функциональной моды до электросетей, фильмов и радиоприемников, отличались системностью, происходившей от того, что они предположительно являли синтез марксистской идеологии и материальных форм (*ил. 8*). Результаты этого слияния представляли собой не обособленные произведения искусства, а сущностные компоненты, взаимосвязи которых лежали в основе конструкции новой советской реальности, нового советского быта. Следовательно, как дает понять Владимир Татлин в 1929 году заглавием своего программного текста «Художник — организатор быта» [Татлин 2016: 879], от деятелей искусства уже не ждали создания отдельных вещей. Отныне художнику было доверено связывать людей с вещами новыми оригинальными способами.

Образцом такой вещи-взаимосвязи является «Рабочий клуб» Александра Родченко (*ил. 9*). Подобно инсталляциям Наховой, его можно описать как ас-



Ил. 8. Александр Родченко. Чертеж установки для «Рабочего клуба», включающей в себя складную трибуну, экран и стенку для плакатов. Источник: Современная архитектура. 1926. № 1. С. 36



Ил. 9. Александр Родченко. Макет «Рабочего клуба». Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности в Париже (1925). Источник: [Lodder 1983]

самбляж динамических поверхностей и объектов, которые могут сворачиваться и разворачиваться в пространстве[18]. Спроектированный и сконструированный в 1925 году для Международной выставки в Париже, «Рабочий клуб» включал в себя набор предметов мебели и различные подвижные элементы, которые можно было использовать для досуга или политических занятий рабочих. Клуб Родченко был задуман для того, чтобы физически приспосабливаться к меняющимся потребностям использующих его людей, и в этом смысле являлся образцовым социальным организатором. Некоторые его компоненты в зависимости от обстоятельств могли трансформироваться в двухмерные секции или трехмерные объемы. Макет клуба включал шкафы, витрины, складную мебель и проекционные экраны.

Как полноправная динамическая вещь, «Рабочий клуб» мог «бесконечно трансформироваться, но лишь в рамках своей собственной системы» [Kiaer 2005: 206]. Иными словами, этот ассамбляж мог быть реструктурирован сам, и в то же время реструктурировал реальность. Деятельность рабочих направлялась и организовывалась элементами дизайна клуба, но и рабочие, в свою очередь, могли управлять его отдельными частями, меняя форму конструкции в целом. Будучи одновременно объектом, набором плоскостей, средой и соци-

18 Родченко был не одинок в создании конструктивистских вещей, которые могли действовать и в двух, и в трех измерениях. Эль Лисицкий также делал секционную мебель, которую можно было разобрать на плоские элементы и преобразовать в соответствии с потребностями. Сходным образом Густав Клуцис создавал переносные киоски и агитационные установки, включавшие в себя активные и пассивные структурные компоненты. См.: [Lodder 1983: 145—180].

альным агентом, «Рабочий клуб» приглашал зрителя-пользователя к тактильному взаимодействию. Побуждая рабочего что-то делать, клуб призван был физически вовлечь его или ее в проект конструирования нового советского мира.

Хотя они и не предписывают столь буквально определенный вид деятельности, объектно ориентированные инсталляции Наховой также опираются на новые формы сенсорного участия, задействующего материальные и идеологические компоненты. «Power Shower», к примеру, обыгрывает то, что Борис Арватов назвал «вещностью идеологии» [Арватов 1925: 76]: отношения между идеологией и материальностью, лежавшие в основании экспериментов с новым бытом. Переворачивая с ног на голову и агитационную установку, и бытовой прибор, этот новый ассамбляж перерабатывает старые конструктивистские формы в новый тип динамизированной вещи. Аудиозаписи речей политических диктаторов обретают качества, близкие к жидкости: звук льется из душа-колонки, висящего над зрителями и приводимого в движение их жестами, когда они открывают и закрывают кран. Человеческие жесты и материальные конструкции вступают в соприкосновение, создавая новое сенсорное переживание мира. Во многом подобно конструктивистскому ассамбляжу это произведение Наховой также опирается на взаимодействие между человеком и вещью, стимулируя органы чувств и привлекая внимание к отношениям между повседневностью и идеологией.

Как и в случае конструктивистской вещи, в инсталляциях Наховой фигурируют активные предметы, производящие новые хитросплетения субъектов и объектов. Художница трансплантирует зрителя, втянутого в интерактивное экспериментальное пространство выставки, в новую систему взаимодействий с миром вещей. Однако в произведениях Наховой расшевеливание зрителя посредством встречи с вещью не предполагает готового плана по перестройке социальной сферы. Скорее, это конструктивное взбудораживание сливается с экспериментальной игрой, образуя единую стратегию исследования наших столкновений с реальностью и преумножения ее потенциальных значений. В этой перекладке, помещающей зрителя внутрь новых ландшафтов, игра, плутовство и открытие мира заново вдохновляют посетителя на новую встречу с окружающей действительностью. Эта идея занимает центральное место в авторских интерпретациях работ Наховой:

> Я никогда не пытаюсь предсказать, что посетитель или наблюдатель может подумать о моей работе. Особенно в инсталляциях я хотела бы быть максимально открытой, не оставляя никакой определенности. В каком-то смысле я развлекаю сама себя, играю со всеми этими элементами. Я люблю подшучивать над людьми. Возможно, потому, что мне всегда интересно найти что-то новое, и только такая игра дает мне возможность испытать эти вещи. Если я иногда получаю отклики на свои работы, люди трактуют их совершенно по-разному, непредсказуемым для меня образом [Ferrari 2019].

Художники-концептуалисты часто задействуют серии объектов и сети реалий, однако эти материальные компоненты редко описываются как обладающие способностью действовать независимо[19]. Даже в случае концептуалистских проектов, посвященных советскому быту, вещи обычно предстают в качестве

19 Важным исключением является трактовка Екатериной Дёготь произведений московского концептуализма как перформативных объектов, откликающихся на уплощение субъектно-объектных отношений в советской культуре (см.: [Degot 2012]).

метафор, символов или эмблем в масштабных аллегорических картинах[20]. Так, Гриша Брускин рассматривает свои экскурсы в советский быт в фарфоровой инсталляции «Всюду жизнь» (1999) во многом подобно энтомологу, собирающему и классифицирующему бабочек. Его керамические плитки и статуэтки напоминают о формах советского быта, однако предполагаемый эффект отличается от того, которого достигают системы вещей у Наховой. Брускин использует серийность объектов, чтобы создать ощущение дистанции наблюдателя по отношению к материальному миру, в котором он появился на свет. «Мне хотелось взглянуть на мифологическое пространство, в котором я обитал, со стороны, — стать ученым-этнографом, который неожиданно обнаружил доселе неизвестное африканское племя» [Брускин 2004: 274]. Выступая в качестве таксономически замкнутой и далекой системы, объекты образуют утраченный контекст и становятся средством доступа к не достижимому каким-либо иным способом прошлому. Они всегда ориентированы на мир, лежащий за пределами их физических компонентов, и поэтому кажутся лишенными какой-либо внутренней материальной динамики. В работах Наховой, напротив, материальный мир не несет следов ностальгии и едва ли притязает на метафоричность. Скорее, вещи, собранные в инсталляцию, оживают и действуют как активные материалы. Джейн Беннетт описала активную материю и живые вещи как нечеловеческие тела, обладающие определенной способностью «предотвращать и блокировать волю и замыслы людей, но также действовать в качестве своего рода агентов или сил, обладающих собственными траекториями, склонностями или тенденциями» [Bennett 2010: viii]. Нередко сочетая ненужные вещи с новыми материалами, Нахова создает не витрины ностальгии, а активные ассамбляжи, в которых люди и нечеловеческие агенты взаимодействуют, чтобы возникло нечто «отличное от суммарной жизненной силы каждой из материальностей самой по себе» [Там же: 24]. Новые активные ассамбляжи Наховой являются продуктом переработки материала, которая, подобно обработке материала в понимании конструктивистов, производит новые действующие вещи из ненужных и новых материалов. Более того, рассматривая художественную деятельность как пространство переработки и радикализации быта, Нахова дает новую жизнь и назначение не только старым вещам, но и людям, которые входят в соприкосновение с ними.

Заключение: динамический ресайклинг

В 2015 году Нахова представляла Россию на Венецианской биеннале. Ее инсталляция «Зеленый павильон» полностью занимала двухэтажное экспозиционное пространство, интерьер которого превратился в капсулу, объединяющую прошлое, настоящее и будущее России. Примечательно, что эта инсталляция не содержала объектов, за исключением большой скульптурной головы у входа в галерею, но была покрыта многими слоями фотографий и цифровых матери-

20 Маргарита Тупицына предлагает интерпретацию нескольких произведений художников и художниц советского концептуализма, обыгрывавших в своем творчестве включение и преобразование повседневных объектов и личных вещей, через призму феминистской критики. В каждом отдельном случае предметы толкуются метафорически, символически или биографически (см.: [Tupitsyn 2018: 295]).

алов из публичных архивов и семейных альбомов самой художницы. Позволяя зрителям прикоснуться к прошлому, настоящему и будущему в путешествии по бесконечно вариативному маршруту внутри экспозиционных залов, Нахова превратила столетнее здание Алексея Щусева в лабораторию по перезаписи и пересозданию российской идентичности во времени. Посетители павильона следовали через залы, поверхности которых были покрыты сложносоставными слоями медиа, воспроизводившими различные сцены, от выпускных школьных фотографий до кадров с танками и мирными гражданами на улицах российских городов. В другие моменты зритель ступал по полу, на который крупным планом проецировались извивающиеся черви и другие подземные существа. В затемненном выставочном зале без окон фотографические и кинематографические монтажи демонстрировались на стенах, напоминая светоносные проемы в полностью отгороженном от мира помещении. В другом зале посетитель оказывался в пространстве, стены, пол и потолок которого были полностью покрыты ярко-красными и зелеными геометрическими узорами. Более чем какая-либо еще инсталляция Наховой, «Зеленый павильон» демонстрировал значимость игры с поверхностями как способа установить новые правила участия в культуре (*ил. 10*).



Ил. 10. Ирина Нахова. Фрагменты проецируемых на стены фотомонтажей в центральном зале «Зеленого павильона» (2015). Из архива Ирины Наховой

Будучи в первую очередь архитектурной интервенцией, предпринятое Наховой преобразование павильона обыгрывает альтернативные представления о времени и его восприятии. Движение через залы павильона и по их периметру позволяет посетителю динамически взаимодействовать с прошлым и настоящим России, представленным видеофрагментами и фотографиями на стенах. Свободно блуждая от одной проекции к другой, каждый зритель задает новую временную последовательность для мерцающих перед ним образов и активно вплетает их в новую, значимую для него лично нарративную последовательность.

Нахова здесь использует движение зрителя в пространстве как способ порождения новых аффективных связей с историей, памятью и прошлым. Описывая движущую силу этого проекта, художница свидетельствует:

> Ключевым в этом проекте является не то, что происходит в отдельных залах, но сам процесс перемещения из одного пространства в другое. <…> Каждое пространство павильона содержит отсылки к будущему или к прошлому, или сосредотачивается на настоящем, как центральный зал, где мы одновременно наблюдаем, что происходит у нас под ногами и в небе. Все эти отсылки, фокусы и намеки предназначены для зрителя [Nakhova 2015a: 29].

В своих тотальных пространствах Нахова дает новую жизнь найденным материалам и наделяет их способностью к созданию новых исторических траекторий, полностью зависящих от телесного опыта зрителей. Тем самым Нахова в очередной раз перерабатывает инсталляционные техники авангарда для постсоветского ландшафта. Екатерина Дёготь рассуждает об этом аспекте творчества Наховой, рассматривая соотношение ее живописи и инсталляций. Как отмечает Дёготь, наследие экспериментов Эля Лисицкого узнается в том, как Нахова использует слои и поверхности в качестве способа превратить трехмерное пространство в «максималистские картины», погружающие зрителя в новые версии реальности [Дёготь 2004: 60].



Ил. 11. Ирина Нахова. Фрагмент интерьера одной из комнат «Зеленого павильона» (2015). Из архива Ирины Наховой

И для Наховой, и для Лисицкого поверхность является наиболее значимым местом, позволяющим побудить зрителя к новым восприятиям реальности (*ил. 11*). Задавая тон, новаторский проект советского павильона Эля Лисицкого для международной выставки «Пресса» в 1928 году в Кельне полагался преимущественно на архитектурный эффект наложения газетных вырезок и фотомонтажей советской жизни на стены и временные перегородки, чтобы передать ощущение от жизни в СССР. Посетители, сновавшие по павильону, сталкивались с валом фотографий и лозунгов, призванных воссоздать впечатление стремительной, охватывающей всех в равной мере трудовой советской жизни. В случае «Зеленого павильона» Наховой сходным образом дополненные поверхности позволяли зрителю по-новому пережить прошлое в движении. Описывая роль поверхностей, способных усиливать и обновлять наш опыт реальности, Нахова утверждает:

> Если мы согласимся с тем, что воспринимаемый мир доступен нам только через поверхности — чем дольше я живу, тем больше убеждаюсь, что это так — тогда ускоренное перемещение или изменение поверхности объясняет жизнь лучше, чем что-либо еще. В стране, где передвижения были ограничены или невозможны — из-за прописки, железного занавеса, — и где пространство было ограничено, кино и фотография очевидным образом выполняли функции расширения, они были инструментами свободы [Nakhova 2015b: 130].

Устаревшие культурные формы становятся здесь неожиданными сенсорными стимулами, побуждающими к действию в будущем. Перекладки Наховой, наполняющие старые поверхности новой энергией, представляют советское прошлое не областью невосполнимой утраты, а сокровищницей материалов, подходящих для бесконечного повторного использования. Такой подход к материальному воплощению советского прошлого образует разительный контраст с парадигматическим примером советской тотальной инсталляции в творчестве Ильи Кабакова. Его масштабная инсталляция «Десять персонажей» (1989) бережно хранит материальные следы советской жизни в тщательно воссозданной коммуналке — это не интерактивные объекты, с которыми зрители могут обходиться по своему усмотрению. Скорее, подобно керамическим инсталляциям Брускина, они осторожно демонстрируются в качестве свидетельства об утраченном мире, обитатели которого давным-давно исчезли. Оге Ханзен-Лёве описывает объекты, используемые в инсталляциях Кабакова, как фрагменты реальности, выполняющие метонимическую функцию по отношению к более масштабному и уже недоступному метафорическому целому. В этом смысле ассамбляжи из них могут носить характер исключительно «ностальгический, либо (де)конструктивно-иронический… в мнимо случайной конфигурации мемориалий» [Ханзен-Лёве 2016: 223].

Даже избегая непосредственной обработки предметов, как преимущественно происходит в «Зеленом павильоне», перекладки Наховой подрывают саму идею мемориалий. Трансплантация, наслоение и пересборка отношений между человеческим и материальным миром через поверхности задают ориентиры для переработки и повторного обращения устаревших товаров в новых системах обмена и новых временных рамках. Не вполне палимпсест или полная перелицовка реальности, ресайклинг прошлого у Наховой осуществляется через практику соединения слоев. Тем самым Нахова превращает музей советского прошлого в площадку для новых экспериментов.

Пер. с англ. Ксении Гусаровой

Библиография / References

[Арватов 1925] — *Арватов Б.* Быт и культура вещи: к постановке вопроса // Альманах пролеткульта. 1925. С. 75—82.
(*Arvatov B.* Byt i kul'tura veshchi: k postanovke voprosa // Al'manakh proletkul'ta. 1925. P. 75—82.)

[Брежнев 1977] — *Брежнев Л.* Исторический рубеж на пути к коммунизму // Брежнев Л. Ленинским курсом: Речи и статьи. В 9 т. Т. 6. М.: Политиздат, 1977. С. 622—641.

(*Brezhnev L.* Istoricheskiy rubezh na puti k kommunizmu // Brezhnev L. Leninskim kursom: Rechi i stat'i. In 9 vols. Vol. 6. Moscow, 1977. P. 622—641.)

[Брускин 2004] — *Брускин Г.* О любви слова и изображения. Картина как текст и текст как картина // Новое литературное обозрение. 2004. № 1. С. 274—283.

(*Bruskin G.* O lyubvi slova i izobrazhenya. Kartina kak tekst i tekst kak kartina // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 1. P. 274—283.)

[Ган 2016а] — *Ган А.* Наша борьба // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 1. Системы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 861—864.

(*Gan A.* Nasha bor'ba // Formal'nyy metod: antologiya russkogo modernizma. Vol. 1. Sistemy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 861—863.)

[Ган 2016б] — *Ган А.* Конструктивизм // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 1. Системы / Под ред. С.А. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 867—907.

(*Gan A.* Konstruktivizm // Formal'nyy metod: antologiya russkogo modernizma. Vol. 1. Sistemy / Ed. by S.A. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 867—907.)

[Дёготь 2004] — *Дёготь Е.* Ирина Нахова: Живописный максимализм // Ирина Нахова: Works/Werke/Работы 1973—2004: каталог выставки / Международная летняя академия искусств в Зальцбурге; Государственный центр современного искусства. М., 2004.

(*Degot E.* Irina Nakhova: Painterly Maximalism / Irina Nakhova: Works/Werke/Raboty 1973—2004: katalog vystavki. Moscow, 2004.)

[Кагановская 2013] — *Кагановская Л.* Материальность звука: кино касания Эсфири Шуб // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 35—53.

(*Kaganovskaya L.* Material'nost' zvuka: kino kasaniya Esfiri Shub // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 120. P. 35—53.)

[Комнаты 2011] — Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011.

(*Irina Nakhova.* Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011.)

[Кулик 2011] — *Кулик И.* Комнаты. Rooms // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 6—17.

(*Kulik I.* Komnaty. Rooms // Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 6—17.)

[Латур 2014] — *Латур Б.* Пересборка социального: Введение в акторно-сетевую теорию / Пер. с англ. И. Полонской. М.: Высшая школа экономики, 2014.

(*Latour B.* Reassembling the social: an introduction to actor-network theory. Moscow, 2014. — In Russ.)

[Луначарский 1927] — *Луначарский А.* О быте. М.: Государственное издательство, 1927 (http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/ (дата обращения: 24.05.2019)).

(*Lunacharsky A.* O byte. Moscow, 1927 (http://lunacharsky.newgod.su/lib/o-byte/ (accessed: 24.05.2019)).)

[Мангуби 2004] — *Мангуби М.* Гладильные доски. Ironing Boards // Ирина Нахова: Works/Werke/Работы 1973—2004: каталог выставки / Международная летняя академия искусств в Зальцбурге; Государственный центр современного искусства. М., 2004.

(*Manugubi M.* Gladil'nye Doski. Ironing Boards // Irina Nakhova: Works/Werke/Raboty 1973—2004: katalog vystavki. Moscow, 2004.)

[Миниудаки 2011] — *Миниудаки К.* По крайней необходимости // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 30—55.

(*Minioudaki K.* Out of extreme necessity // Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 30—55.)

[Нахова 2011] — *Нахова И.* Recycling // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконов, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 200—203.

(*Nakhova I.* Recycling // Irina Nakhova. Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 200—203.)

[Переверзев 1983] — Переверзев Л. Экологический джаз: призыв к миру в трехсотлетней войне // Иностранная литература. 1983. № 9. С. 200—203.

(*Pereverzev L.* Ekologicheskiy dzhaz: prizyv k miru v tryokhsotletney voyne // Inostrannaya Literatura. 1983. № 9. P. 200—203.)

[Петровская 2011] — *Петровская Е.* Искусство чувственных понятий. The art of sensuous concepts // Ирина Нахова. Комнаты = Irina Nakhova. Rooms: Каталог выставки / Под ред. Б. Валли, В. Дьяконова, И. Кулик. М.: Maier, 2011. С. 18—29.

(*Petrovsky E.* Iskusstvo chuvstvennykh ponyatiy. The art of sensuous concepts // Irina Nakhova.

Komnaty = Irina Nakhova. Rooms: Katalog vystavki / Eds B. Wally, V. Diakonov, I. Kulik. Moscow, 2011. P. 18—29.)

[Родченко 2014] — Письмо А.М. Родченко — В.Ф. Степановой, 4 мая 1925 г. // Родченко А. В Париже. Из писем домой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 56—57.

(Pis'mo A.M. Rodchenko — V.F. Stepanovoy, 4 maya 1925 g. // Rodchenko A. V Parizhe. Iz pisem domoi. Moscow, 2014. P. 56—57.)

[Татлин 2016] — *Татлин В.* Художник — организатор быта // Формальный метод: антология русского модернизма. Т. 3. Технологии / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 879—881.

(*Tatlin V.* Khudozhnik — organizator byta // Formal'niy metod: antologiya russkogo modernizma. Vol. 3. Tekhnologii / Ed. by S. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 879—881.)

[Третьяков 2016] — *Третьяков С.* Чем живо кино // Формальный метод: антропология русского модернизма. Т. 2. Материалы / Под ред. С. Ушакина. Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 255—261.

(*Tretyakov S.* Chem zhivo kino // Formal'niy metod: antropologiya russkogo modernizma. Vol. 2. Materialy / Ed. by S. Oushakine. Ekaterinburg, 2016. P. 255—261.)

[Ушакин 2013] — *Ушакин С.* Динамизирующая вещь // Новое литературное обозрение. 2013. № 120. С. 29—34.

(*Oushakine S.* Dinamiziruyuschaya vesch // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. № 120. P. 29—34.)

[Ханзен-Лёве 2016] — *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

(*Hansen-Löve O.A.* Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: ot simvolizma k avangardu. Moscow, 2016.)

[Хрипун 2004] — *Хрипун С.* Большой красный // Ирина Нахова: Works/Werke/Работы 1973—2004: каталог выставки / Международная летняя академия искусств в Зальцбурге; Государственный центр современного искусства. М., 2004.

(*Khripun S.* Bol'shoi Krasny // Irina Nakhova: Works/Werke/Raboty 1973—2004: katalog vystavki. Moscow, 2004.)

[Bennett 2010] — *Bennett J.* Vibrant Matter: A Political Ecology of Things. Durham: Duke University Press, 2010.

[Degot 2012] — *Degot E.* Performing objects, narrating installations: Moscow Conceptualism and the rediscovery of the art object // Moscow symposium: Conceptualism revisited / Ed. by B. Groys. Berlin: Stenberg Press, 2012.

[Derrida 1988] — *Derrida J.* Signature, event, context // Limited Inc. / Ed. by G. Graff. Evanston Ill: Northwestern University Press, 1988.

[Ferrari 2019] — *Ferrari G.A.* First comes the feeling: a dialogue with Irina Nakhova // Irina Nakhova. Museum on the edge: exhibition catalogue / Eds J. Sharp, J. Tulovsky. New Brunswick: Zimmerli Museum, 2019.

[Fore, Witkowsky 2017] — *Fore D., Witkowsky M.* Introduction // Revoliutsiia! demonstratsiia! Soviet art put to the test: exhibition catalogue / Eds M.S. Witkovsky, D. Fore. New Haven: Distributed by Yale University Press, 2017.

[Groys 2012] — *Groys B.* Introduction // Moscow symposium: Conceptualism revisited / Ed. by B. Groys. Berlin: Stenberg Press, 2012.

[Kiaer 2005] — *Kiaer C.* Imagine no possessions: the socialist objects of Russian constructivism. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2005.

[Lodder 1983] — *Lodder C.* Russian Constructivism. New Haven: Yale University Press, 1983.

[Nakhova 2015a] — *Nakhova I.* Artist's Statement // Irina Nakhova. The Green Pavilion: Russian Pavilion, 56th International Art Exhibition — Venice Biennale 2015: exhibition catalogue / Ed. by M. Tupitsyn. Moscow: Stella Art Foundation, 2015.

[Nakhova 2015b] — *Nakhova I.* Two halves of a rotten apple, or on techniques for separating consciousness from the body // Irina Nakhova. The Green Pavilion: Russian Pavilion, 56th International Art Exhibition — Venice Biennale 2015: exhibition catalogue / Ed. by M. Tupitsyn. Moscow: Stella Art Foundation, 2015.

[Oushakine 2007] — *Oushakine S.* We are Nostalgic but we're not crazy: retrofitting the past in Russia // The Russian Review. 2007. Vol. 66. № 3. P. 451—482.

[Oushakine 2018] — *Oushakine S.* Presence without identification: vicarious photography and postcolonial figuration in Belarus // October. 2018. № 164. P. 49—88.

[Pristed 2019] — *Pristed B.* Reading and recycling: the soviet paper debate and the Makulatura books, 1974—1991 // The Russian Review. 2019. Vol. 78. № 1. P. 122—140.

[Tupitsyn 2018] — *Tupitsyn M.* After Perestroika: kitchenmaids or stateswomen // Art and Theory of Post-1989 Central and Eastern Europe: A Critical Anthology / Eds A. Janevski, R. Marcoci, K. Nouril. New York: The Museum of Modern Art, 2018. P. 290—297.

[Tupitsyn 2010] — *Tupitsyn M.* A conversation with Irina Nakhova // Moscow Partisan Conceptualism: Irina Nakhova and Pavel Pepperstein / Eds M. Tupitsyn, V. Agamov-Tupitsyn. [S.l.]: [s.n.], 2010.

[Widdis 2003] — *Widdis E.* Visions of a new land: Soviet film from the Revolution to the Second World War. New Haven: Yale University Press, 2003.

[Yurchak 2006] — *Yurchak A.* Everything was forever, until it was no more: the last Soviet generation. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Мария Энгстрем

Ресайклинг позднесоветской контркультуры и новая эстетика «второго мира»[1]

Maria Engström

Recycling of the Post-Soviet Counterculture, and the New Aesthetics of the "Second World"

Мария Энгстрем (Упсальский университет, Швеция; Институт современных языков, профессор русского языка и литературы, PhD) maria.engstrom@moderna.uu.se.

Ключевые слова: культурный ресайклинг, советский андеграунд, В. Цой, С. Бодров, Г. Рубчинский, *Little Big*

УДК: 75.03

Статья посвящена анализу различных форм ресайклинга эстетики и идеологии позднесоветского андеграунда и контркультуры 1990-х годов в современной массовой культуре. На примерах резонансных проектов Юрия Дудя, Монеточки, Михаила Идова, Гоши Рубчинского, группы «Little Big» и др. рассматриваются две конкурирующие стратегии работы со «свежим прошлым» — метамодернистская и ремодернистская. Также анализируются «внутренний ресайклинг», т.е. предназначенный для российского потребителя, и «внешний ресайклинг», вписанный в глобальную эстетику «фейк/фальш-ностальгии».

Maria Engström (PhD; Professor, Department of Modern Languages, Uppsala University, Sweden) maria.engstrom@moderna.uu.se.

Key words: cultural recycling, late Soviet underground, Viktor Tsoi, Sergei Bodrov, Gosha Rubchinskiy, *Little Big*

UDC: 75.03

The article focuses on the analysis of different forms of recycling of the aesthetics and ideology of the late Soviet underground and counterculture of the 1990s in contemporary popular culture. Using the high profile projects of Jury Dud', Monetochka, Mikhail Idov, Gosha Rubchinskiy, and *Little Big* as examples, I investigate two competing strategies of addressing the recent past — metamodernist and remodernist. I also analyse the "inner recycling", i.e. intended for the Russian consumer, and the "outer recycling", which is a part of the global aesthetics of fauxstalgia.

Культурный ресайклинг, метамодернизм и фейк-ностальгия

В статье я бы хотела рассмотреть относительно новый феномен ресайклинга идеологии и эстетики позднесоветского андеграунда и контркультуры 1990-х годов в современной российской популярной культуре, прежде всего в музыке, кино и моде, а также затронуть вопрос политического измерения сегодняшнего интереса к эпохе «нового/свежего прошлого». Для исследователей политической визуальности и символической политики большой интерес представляют актуальная российская музыкальная и киноиндустрии, а также сфера моды и культурного потребления, которые снова политизируются и становятся зоной идеологических манифестаций, как это было в момент

1 Статья написана в рамках исследовательского проекта «Visuality without Visibility: Queer Visual Culture in Post-Soviet Russia», Swedish Research Council, № 2016-02341.

распада СССР. Как известно, стилистику и энергию перестройки во многом определила протестная эстетика ленинградского андеграунда, в первую очередь музыка группы «Кино» и визуальный образ ее лидера Виктора Цоя (1962—1990), ставшие достоянием широких масс после показа фильма Сергея Соловьева «Асса» (1988). Не менее сильным политическим символом разочарования в рыночных реформах 1990-х стало творчество Егора Летова (1964—2008) и «Гражданской обороны», Вячеслава Бутусова и «Наутилуса Помпилиуса», а главным героем патриотического сопротивления 1990-х стал Сергей Бодров (1971—2002), создавший образ русского национального героя — романтического киллера Данилы Багрова в фильмах Алексея Балабанова «Брат» (1997) и «Брат-2» (2000).

Ситуация посткрымской поляризации и нового идеологического противостояния России и Запада актуализирует атмосферу периода раннего транзита (конец 1980-х — первая половина 1990-х годов), когда сфере контркультуры рушился образ «воображаемого Запада» и начинал формироваться образ «воображаемого Антизапада». Именно в период распада Советского Союза и после первых личных контактов с западной культурной индустрией (концерты и гастроли советских рок-групп в Европе и Америке, участие в художественных выставках, неделях моды и т.п.) возникают первые и наиболее радикальные культурно-политические проекты 1990-х — неоевразийство Александра Дугина (с 1989 года), Новая академия Тимура Новикова (с 1989 года) и национал-большевизм Эдуарда Лимонова, Александра Дугина и Егора Летова (с 1993 года). Эти консервативно-авангардные утопии, вытесненные в нулевые на обочину гламурной поп-культуры, сегодня снова востребованы, хотя и в трансформированном виде. Проект русской идеологической и эстетической альтернативы «первому миру», выработанный в этих контркультурных сообществах почти три десятилетия назад, в менее радикальных формах сегодня становится мейнстримом, что ведет к ускорению процесса ретроспективной канонизации культурных героев того лиминального периода. Ресайклинг сопровождается активной музеефикацией позднесоветской и ранней постсоветской повседневности, большим интересом к субкультурам 1980-х и 1990-х годов, в особенности к их жизненному миру (*lifeworld*), к поведенческим стратегиям и «производству себя» как актуальным сегодня формам ненасильственного политического протеста.

Одновременно с этими процессами мы также наблюдаем активизацию борьбы различных политических групп за символический капитал героев перестройки и транзита (не только идеологический, но и эстетический) и разнообразие интерпретаций этого наследия. Следует отметить, что, несмотря на большие отличия культурной и политической ситуации второй половины 1980-х (перестройки) и 1990-х годов (транзита), сегодня в ретроспективной оптике этот пятнадцатилетний период воспринимается как нечто единое, как краткий и яркий революционный момент между двумя длительными периодами реакционной стабильности — условно брежневским «застоем» и путинской «контрреформацией». Можно предположить, что волна интереса к этому трансгрессивному периоду, который можно обозначить как «время перемен», вызвана исчерпанностью актуальной политической модели, идейным и символическим вакуумом текущего момента, где все острее ощущается недостаток будущего, сопровождающийся в то же время страхом перед новым большим проектом. Другими словами, современный ресайклинг контркультуры 1980-х и 1990-х го-

дов удовлетворяет запрос на политическую подлинность и эстетическую внятность и в то же время гарантирует меланхолическую безопасность. В такой ситуации (нерешительности и опасения возвращения настоящей Большой Утопии) притягательным и безопасным выходом становится реанимация, имитация и ремифологизация культуры «времени перемен», где присутствовало утопическое томление, но без ясной цели («Мы ждем перемен!») или предлагался ряд политико-эстетических проектов, которые имели мало шансов быть реализованными в силу своей радикальности (национал-большевизм, неоевразийство, неоакадемизм). Такая ситуация балансирования, качания, желания идти вперед, не делая решающего шага, может быть описана при помощи понятия *метамодернизм*. Термин был предложен в 2010 году голландскими философами Тимотеусом Вермюленом и Робином ван ден Аккером в эссе «Заметки о метамодернизме». В статье «Что такое метамодернизм?» они указывают на формирование новой культурной доминанты, или, точнее, чувствительности:

> Метамодернистская структура восприятия вызывает раскачивание между модернистским стремлением к смыслу и постмодернистским сомнением касательно смысла всего этого, между модернистской искренностью и постмодернистской иронией, между надеждой и меланхолией, между эмпатией и апатией… между прагматизмом и утопизмом. Итак, метамодернизм — это раскачивание. Он выражает себя в динамике [Вермюлен, Аккер 2014].

Однако рейсайклинг эстетики 1980-х и 1990-х годов в современной российской популярной культуре — это не только поверхностная игра в перемены, безопасная и коммерчески аттрактивная имитация революции, но и выстраивание новым поколением своего метамодернистского пантеона. Одной из главных фигур в процессе создания такого нового культурного пантеона России миллениалов и постмиллениалов (где мифом-основанием является «время перемен») стал журналист и популярный видеоблогер Юрий Дудь. Юрий Сапрыкин в статье «Непривычная Россия. Молодость в многоэтажках» отмечает:

> У этой России есть свои исторические корни, и Дудь, сознательно или нет, месяц за месяцем выстраивает ее пантеон. Его точка отсчета, время первотворения — девяностые. В его оптике это не «лихое», «бандитское» десятилетие, возвращения к которому нужно всеми силами избежать; это время ярких людей и сильных поступков, эпоха богов и титанов, страшная и захватывающая, к которой невозможно вернуться хотя бы потому, что мы, наследники, оказались их недостойны. Бодров, Балабанов, Шевчук, первая чеченская, русское *MTV* — это вовсе не тот ряд, который приходит на ум, когда мы говорим о «национальном достоянии» или «культурном наследии», — но для поколения зрителей Дудя наследие и достояние складывается именно из этих явлений и фигур, и никакой единый учебник истории не способен этому помешать [Сапрыкин 2018а].

С другой стороны, мы видим, что наследие советского андеграунда и альтернативных идеологических моделей 1990-х может быть использовано в реальных политических и военных конфликтах, как, например, на Донбассе, где на короткий период (2014—2015) к власти пришли «угнетенные пассионарии» из контркультурных сообществ — философы, поэты, писатели-фантасты и реконструкторы. Здесь мы видим уже не безопасный метамодернизм, а активный неоутопизм, попытку реализации утопии ремодернизма и возврата к утраченным социальным и культурным моделям насильственным путем [Engström

2018a]. Эти два типа работы с недавним прошлым — метамодернистский и ремодернистский — существуют в современной России параллельно. Первый характерен для условно либерального сегмента, а второй для радикально-консервативного.

Еще одно предварительное замечание. В современном культурном ресайклинге можно выделить «внутренний ресайклинг», т.е. предназначенный для российского потребителя, и «внешний ресайклинг», предназначенный для глобального рынка и вписанный в глобальную эстетику «фейк/фальш-ностальгии» (*fauxstalgia*) [Wolff 2019]. Фейк-ностальгическая визуальность, т.е. современная имитация визуального ряда доинтернетовской эпохи (в первую очередь 1970-х и 1980-х годов), сегодня является (наряду с неосредневековьем) наиболее востребованной эстетикой миллениалов и постмиллениалов. Не случайно, что метамодернизм и фейк-ностальгия возникают одновременно в 2010-х годах: значимым элементом фейк-ностальгии является поиск аутентичности и искренности, что, в свою очередь, отражается в культе «наивной» техники и «детского» кино. В качестве примеров можно назвать глобальный успех сериала «Очень странные дела» — ресайклинга детско-юношеских фильмов Стивена Спилберга, волны ремейков сериалов 1990-х годов, возвращение доцифровой техники («доцифровой Аркадии») — магнитофонных кассет, поларoидов и аналоговой фотографии, ранних компьютерных игр, популярность стиля неоньювейв и неопостпанк в музыке и моде. Нередко поиск подлинности идет через актуализацию эстетики треша и кэмпа. В России адептом фейк-ностальгии является шоумен Александр Гудков (1983 г.р.), признанный в 2018 году журналом «GQ» «человеком года». Эта ностальгия по относительно недавнему прошлому характерна для поколения, которое родилось не только в эпоху тотальной цифровизации жизни, но и после «конца истории», т.е. после окончания холодной войны. Поэтому имплицитно в фейк-ностальгии присутствует и политическое измерение — это ресайклинг культурных форм эпохи противостояния «первого» и «второго» миров, ностальгия по мировому порядку с четкими полюсами и с надеждой на будущее.

Рассмотрим теперь несколько примеров локального ресайклинга «свежего прошлого» на примере метамодернистской и ремодернистской реинтерпретаций образов и творчества Виктора Цоя и Сергея Бодрова, а затем на примерах творчества дизайнера Гоши Рубчинского и музыкального коллектива «Little Big» обратимся к проблематике глобального ресайклинга позднe- и постсоветской контркультуры и неокэмповой эстетике «второго мира».

Виктор Цой как «изысканное щупальце русского мира»

Народное почитание лидера группы «Кино» началось сразу после его смерти в автокатастрофе в 1990 году, когда стены страны покрылись граффити «Цой жив». Культ Цоя не ослабевал все 1990-е и 2000-е, однако в последние несколько лет мы наблюдаем новый виток канонизации и попыток апроприации его символического и мобилизационного капитала различными политическими силами.

Если в перестройку Виктор Цой противопоставил коллективному советскому мифу миф «последнего героя», стал символом индивидуального сопротив-

ления и свободы человека от внешних обстоятельств, то сегодня песни группы «Кино» все чаще вписываются в различные и часто прямо противоположные идеологические контексты — от патриотического нарратива сопротивления России «силам зла» до либерально-протестного запроса на «перестройку-2». Сторонники евразийского будущего России также активно используют мультикультурную идентичность Цоя в целях продвижения своих смыслов и идей: на «YouTube» и в социальных сетях регулярно появляются видеоролики, где песни группы «Кино» поют на корейском, а в 2017 году в Караганде усилиями Фонда корейско-казахской дружбы был поставлен памятник Виктору Цою.

В консервативно-патриотическом нарративе, где Цой становится символом «русского мира» и героем русского сопротивления, центральное место занимают героические композиции позднего «Кино» — прежде всего «Группа крови» (1987), «Стук» (1989) и «Кукушка» (1990). Эти песни уже в 1990-е годы стали «в народе» песнями войны. Сегодня на «YouTube» мы найдем большое количество видеоклипов с миллионами просмотров, где образ Виктора Цоя смонтирован с кадрами военных действий в Афганистане, Чечне, на востоке Украины. К примеру, под песню Цоя «Группа крови» танцует Гиви (Михаил Толстых) — убитый в 2017 году командир отряда «Сомали» и один из лидеров ДНР, чьим именем Вячеслав Сурков предложил назвать систему новейшего российского вооружения, представленную миру президентом Путиным в послании Федеральному собранию 2018 года. Широкое использование песен группы «Кино» как песен войны стало причиной громкого заявления со стороны Института национальной памяти Украины. Его глава Владимир Вятрович выступил с призывом запретить Цоя (наряду с Высоцким, Пугачевой, Булгаковым, праздником 8 марта и фильмом «Ирония судьбы») как «изысканное щупальце “русского мира”», используемое Кремлем для сохранения имперской культурной гегемонии [Вятрович 2018].

Неоконсервативная канонизация Цоя сопровождается расширением иконографического канона. Искусствовед и член новиковской Новой академии Андрей Хлобыстин создал в 2010 году постироническую картину «Цой — это мир!», на которой портрет молодого Цоя украшает занавес будущей постановки балета Большого театра «Виктор Цой». Картина участвовала в нескольких выставках, в том числе в выставке «Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве» (Государственная Третьяковская галерея на Крымском Валу, 19 декабря 2012 — 3 марта 2013; *ил. 1*).

Хлобыстин видит в героях перестройки классиков русской культуры, а в «позитивном» ремиксе советской эстетики — эстетику будущего:

> Виктор Цой вошел в число любимых народом божков русского пантеона, создавших идеальную, но не сбывшуюся версию судьбы нашей культуры. Подобно Пушкину, указавшему на классический, гармоничный путь, и Гагарину, проложившему дорогу народа-хлебопашца в Космос, Цой продемонстрировал возможность непреклонного достоинства и веселья в условиях семиотической катастрофы и шизореволюционного хаоса. <…> Мое живописное полотно — обложка гипотетического журнала «Искусство и театр» 2022 года, изображающая постановку балета «Виктор Цой» к его шестидесятилетию на сцене Большого театра, стала заглавной работой цикла картин 2010 года «Медиатур “СусанинЪ”». <…> Каждая из обложек художественных журналов будущего посвящена определенному «симптому» и тенденциям нашей культуры того времени. В основе каждой из них лежал дизайн советских журналов, но амортизированная тоталитаризмом и «уби-

тая» (в том числе негативизмом соц-арта) советская эстетика переформатировалась в них в позитив [Хлобыстин 2013: 104].



Ил. 1. Андрей Хлобыстин. Цой — это мир! 2010. Холст, принт, масло. 150 200 см. Courtesy Андрей Хлобыстин



В этой же стилистике выдержан принт на шифоне «Космобард» (2019) Миши Бастера, автора «Перестройки моды» (2018; *ил. 2*). Эта работа, где Цой в лаптях и с гитарой изображен на фоне Дворца Советов, представляет собой ремикс советских агитлаковых лубков из известного и популярного в рунете альбома палехских художников Бориса и Калерии Кукулиевых «Сын России» 1982 года, посвященного Гагарину. В стрит-арте и интернет-фольклоре Виктор Цой все чаще замещает собой или совмещается с образом Юрия Гагарина и визуализируется как русский национальный герой.

Ил. 2. Миша Бастер. "Рок-звезда галактики". 2020. Оммаж к книге "Сын России" А. Лиханова с иллюстрациями К. и Б. Кукулиевых и О. Ана. 135 × 165. см.: "Courtesy" Миша Бастер.

Что касается музыкального наследия Цоя, то особый интерес представляют формы локального ресайклинга песни «Кукушка» (1990). В 2015 году Константин Меладзе сделал кавер этой композиции, который исполнила Полина Гагарина. В этой версии песня Цоя вошла в саундтрек фильма «Битва за Севастополь» (2015), повествующем о советской девушке-снайпере. Напомню, что «Кукушка» в начале нулевых вошла в саудтрек к фильму «Сестры» (2001) Сергея Бодрова и уже тогда была вписана в актуальный на тот момент в западном кинематографе сюжет борьбы одиноких девочек с силами зла (к примеру, «Никита» (1990), «Леон» (1994) и др.). В 2015 году «Кукушка» была еще раз переосмыслена как «песня о войне» и стала патриотическим гимном посткрымской России, собрав к сегодняшнему дню более 115 миллионов просмотров на «YouTube»[2]. В том же 2015 году эту песню перепела тогда 12-летняя Даша Волосевич, в клипе которой солдатами неназванной войны становятся девочки-подростки, что опять же отсылает нас к фильму «Сестры». Клип Волосевич вызвал большой резонанс, и количество просмотров на «YouTube» сегодня превысило 11 миллионов. В январе 2018 года на Чемпионате Европы по фигурному катанию Евгения Медведева (1999 г.р.) вписала себя в этот же контекст, когда исполнила в кожаных штанах и толстовке с единорогом свою показательную программу под песню «Кукушка», продемонстрировав враждебному миру нежную девичью ладонь, которая уже «превратилась в кулак».

Таким образом, «Кукушка» Цоя (в версии Меладзе — Гагариной) сегодня прочно ассоциируется с мифологическим образом девушки-воительницы, что не только соотносится с процессом милитаризации российской культуры и радикально-консервативным образом «Родина-дочь»[3], но и хорошо резонирует с глобальной модой на образы молодых женщин или девочек-воинов, прежде всего в кино и сериалах в жанре комикса, антиутопии или фэнтези, таких как «Голодные игры», «Супер-женщина», «Игры престолов», «Дивергент», «Капитан Марвел», «Алита: Боевой ангел» и др.

Цой и неозастой

Новый виток канонизации Виктора Цоя и всего позднесоветского андеграунда сопровождается борьбой за право на интерпретацию. Не только агенты «русского мира», но и либеральные горожане выдвигают запрос на подлинность и героизм. Пытаясь совершить «перестройку-2», они обращаются к знаковым фигурам «перестройки-1»: звуки песни «Мы ждем перемен» заполнили Болотную площадь в ходе оппозиционных протестов в 2011 году. В 2017 году к 55-летию со дня рождения Цоя компания «Яндекс» сняла одним дублем клип на песню «Звезда по имени Солнце», первый кадр которого отмечен хештегом #нашевсе. Место действия — Ленинград/Петербург, время действия — четыре эпохи, от 1980-х годов до наших дней. Клип наполнен аллюзиями и визуальными цитатами, отсылающими к советским восьмидесятым, бандитско-рейверским девяностым, гламурным нулевым и хипстерско-реперским десятым. Связывает все

2 Именно как песня о русской войне «Кукушка» Гагариной была воспринята на конкурсе «Singer» в Китае в марте 2019 года.

3 Подробнее об образе девушки-воина в популярной культуре и концепции «Родина-дочь» см.: [Engström 2016].

эти эпохи, создавая преемственность и консолидируя нацию, по мнению создателей этого видеотрибьюта, именно музыка группы «Кино» и «наше все» Виктор Цой. В роли главной фигуры нового сопротивления и альтер-эго Цоя выступает скользящая во времени молодая девушка.

Если в консервативно-патриотическом дискурсе основным контекстом ресайклинга песен «Кино» является «война», то в либеральном главной метафорой будет «застой». В июне 2017 года в честь 55-летия Цоя «Meduza» и лейбл Михаила Идова[4] «Kometa Music» выпустили трибьют «Мы вышли из кино», содержащий 25 каверов на песни Цоя от молодых российских исполнителей (Антон Севидов, Антоха MC, Noize MC и др.).

В отличие от консервативного ресайклинга «Кино», где акцент делается на позднем героическом этапе творчества группы, этот на первый взгляд аполитичный трибьют содержит преимущественно ремиксы ранних романтических песен Цоя, например «Это не любовь», «Мы хотим танцевать», «Музыка волн», «Сюжет для новой песни» и др. Однако Сергей Чеботарев, режиссер клипа на кавер «Мы хотим танцевать», сделанный группой «Краснознаменная дивизия имени моей бабушки», отмечает, что жест отстранения от политической борьбы следует рассматривать как форму ненасильственного протеста:

> Казалось, что перемены, которых так ждал Цой, настали, что войны без особых причин уже никогда не будет, что ладони незачем превращаться в кулак. Но двадцать семь лет спустя я вижу, как время закручивается по спирали. Как страна после бурного празднования свободы, с похмелья, ломится обратно в прошлое, откуда звучит музыка «Кино». И в этот момент, если ты ничего не в силах изменить, остается лишь танцевать. Именно такое ощущение у героев клипа. Если вы разглядите тут какой-то подтекст, не сомневайтесь — он там есть [Meduza 2017].

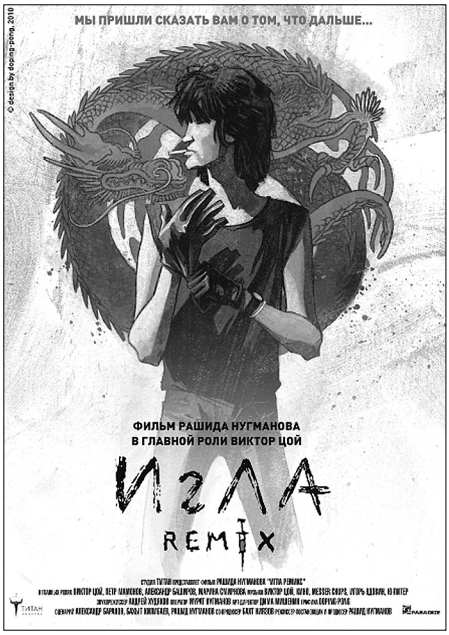
Ресайклинг атмосферы застоя характерен и для фильма Кирилла Серебренникова «Лето» (2018), сценарий которого был также написан Михаилом Идовым в соавторстве с Лилей Идовой. Стиль «Лета» и трибьюта «Мы вышли из кино» поэтому очень похожи и могут рассматриваться как единое художественное высказывание, где акцентируется не столько протестный контекст перестройки, сколько дух безвременья начала 1980-х, социальные практики нонконформизма и особенности функционирования позднесоветских автономных зон индивидуальной свободы. Хотя такой акцент на пассивность и ускользание вызвал протест ряда легенд андеграунда, например Бориса Гребенщикова [Гребенщиков 2018] и Артемия Троицкого [Троицкий 2018], он полностью соответствует актуальному метамодернистскому прочтению «свежего прошлого». Несмотря на критику со стороны еще живых свидетелей и участников советского андеграунда, ресайклинг эстетики позднего застоя и перестройки и дальнейшее выстраивание мифологии вокруг Цоя превращается в индустрию[5].

Помимо ремейков и оммажей актуальный запрос на культурные и политические трансформации по перестроечному образцу удовлетворяется ремиксами и повторными прокатами культовых фильмов той эпохи. К двадцатой

---

4 Михаил Идов — русско-американский сценарист и режиссер, автор книги «Dressed Up for a Riot: Misadventures in Putin's Moscow» (2018).

5 Фильм о Викторе Цое снимает известный режиссер Алексей Учитель, который сделал первый советский документальный фильм о музыкальном андеграунде «Рок» (1987) и первый фильм о Викторе Цое «Последний герой» (1992).



Ил. 3. Doping Pong. Постер к фильму «Игла Remix». 2010. Courtesy Doping Pong & Рашид Нугманов

годовщине гибели Цоя в 2010 году выходит фильм Рашида Нугманова «Игла Remix», расширенная и переработанная версия фильма «Игла» 1988 года, где главную роль сыграл Виктор Цой. В отличие от оригинальной версии, герой ремикса не умирает. Недостающие сцены с персонажем Цоя Моро были нарисованы петербургской арт-группой «Doping Pong» (*ил. 3*).

В этих графических работах в жанре азиатского комикса Цой гибридизируется с Брюсом Ли, на образ которого он ориентировался при работе над фильмом. В тексте из буклета для винилового издания саундтреков к фильмам «Игла» и «Игла Remix» 2019 года участники арт-группы «Doping Pong» (публицист Дмитрий Мишенин, художник PostoronnimV и историк Анна Маугли) поясняют:

> Персонаж Моро соединяет в себе два мифа 20 века: рок-легенду — Виктора Цоя и кино-звезду — Брюса Ли. Именно в таком ракурсе герой, созданный Рашидом Нугмановым, и привлекает «Doping Pong» — как синтезированная идеальная поп-икона, вобравшая в себя из массовой культуры все наиболее яркое и актуальное: с этим образом значительно интереснее работать, чем по отдельности с реальными личностями, из которых она (икона) состоит. Серия рисунков: *Моро на фоне Дракона*, *Моро с нунчаками* и *Моро в боевой стойке на полароидном снимке* — окончательно сформировали визуализацию нового героя — Брюс Цой.
> Появление рисованных эпизодов неожиданно поставило «Иглу-ремикс» в один ряд с лентами, снятыми по мотивам комиксов. Но если картины, подобные «Городу грехов», строились на материализации персонажей популярных книг, то в случае «Иглы» живой человек обрел своего рисованного двойника [Саундтрек 2019].

С 28 марта 2019 года в российский кинопрокат снова выходит отреставрированный фильм Сергея Соловьева «Асса» (1988), 30-летие которого широко обсуждалось в 2018 году [Долин 2018]. Повторный прокат фильма состоялся при поддержке «Синематеки “Искусство кино”» и концерна «Мосфильм». Антон Долин, главный редактор журнала «Искусство кино», подчеркивает актуальность фильма как сгустка некой альтернативы и обещания нового будущего:

> Мы выпускаем «Ассу» на экраны вновь — с радостью, трепетом и удивлением: неужели это происходит на самом деле? Невероятный фильм Сергея Соловьева казался тинейджерам перестройки одновременно космическим, неземным и моментально узнаваемым, родным. «Асса» не просто давала прозвучать подпольному рок-н-роллу: она и была этот рок-н-ролл, вышедший из подполья на свет. В ответ на требование Виктора Цоя — «Мы ждем перемен!» — загорались бесчисленные огни в зрительном зале под звездным небом. Мятежная медсестра бросала

> жлоба-бандита ради нищего художника, зритель верил в счастье, любовь и «Чудесную страну» из песни «Браво» — а если повезет, то и «Город золотой» из песни «Аквариума». Сегодня «Асса» — «в нашем смехе, и в наших слезах, и в пульсации вен». И нам снова, как никогда, необходимы перемены [Искусство кино 2019].

Сергей Бодров: «последний герой»

Схожие процессы борьбы за интерпретацию ведутся и в отношении главного символа российских 1990-х годов — Сергея Бодрова. Как и в случае с Виктором Цоем, народное почитание Бодрова как национального героя началось сразу после его трагической гибели в 2002 году в Кармадонском ущелье в ходе съемок нового фильма «Связной», однако в последние несколько лет мы наблюдаем некий новый этап канонизации и апроприации мифа «последнего героя» как в консервативно-патриотическом, так и либеральном сегменте российского общества.

Здесь прежде всего стоит отметить проект памятника Сергею Бодрову в образе Данилы Багрова[6]. Фигуру планируется выполнить в полный рост, из бронзы, с выложенной впереди фразой литыми буквами «Я думаю, что сила в ПРАВДЕ». Инициаторами выступили гражданские активисты во главе с Валерием Сорокиным, а в 2016 году был создан проект «Брат Данила»[7]. Как и случае с Цоем, Бодров сливается со своим киногероем и вписывается в патриотический нарратив как национальный архетип:

> Мечта поставить памятник Сергею Бодрову-младшему в образе Данилы Багрова преследует нас уже долго. Как у фанатов фильма и людей, которым небезразлично состояние российской культуры. Но окончательно идея оформилась после событий 2014 года на Украине и обострения ситуации в Сирии. Как никогда мы ощутили потребность в наличии символа защиты свой земли и людей. Наша цель — создать объединяющий образ и манифестировать те качества, которыми должен обладать народный герой. Прежде всего, это памятник Сергею Бодрову, человеку и актеру, воплотившему образ Данилы [Мазур 2016].

В марте 2019 года шоумен Станислав Борецкий объявил о начале съемок фильма «Брат-3». Заявление Борецкого было воспринято как иконоборчество и поругание народного культа Бодрова. Съемки «Брат-3» в версии Борецкого оцениваются в терминах, которые обычно употребляются при характеристике атак на сакральные объекты, например «циничное глумление», «посягательство на святое» [Казаков 2019], а на платформе Change.org появились петиции о запрете съемок сиквела.

Если канонизация Сергея Бодрова как национального героя в патриотическом сегменте началась уже в самом начале 2000-х, то в либеральном сегменте интерес к нему стал заметен только в последние годы[8]. Большим собы-

---

6 В культе Бодрова налицо слияние до неразличимости актера и персонажа — Сергея Бодрова и Данилы Багрова, главного героя фильмов «Брат» и «Брат-2».

7 Сайт проекта: http://bratdanila.ru/.

8 К примеру, образ героя русского ресентимента, созданного Алексеем Балабановым и Сергеем Бодровым, анализирует Юрий Сапрыкин в рамках своего курса «Культура как политика» на платформе «Открытый университет», см.: [Сапрыкин 2018б].

тием стал документальный фильм Юрия Дудя «Сергей Бодров — главный русский супергерой» (2017), приуроченный к 15-летию гибели Бодрова (более 7 миллионов просмотров на «YouTube»). Еще одним значимым и обсуждаемым высказыванием в контексте культурного ресайклинга 1990-х стал альбом Монеточки (Елизаветы Грымовой) «Раскраски для взрослых» (2018) и видеоклип на композицию «90» (2018), выстроенный как оммаж фильму «Брат» и образу Данилы Багрова[9]. Автором сценария и режиссером клипа стал уже упоминавшийся Михаил Идов, сценарист фильма «Лето», поэтому между клипом «90» и этим фильмом много стилистических и идеологических параллелей. В клипе Монеточка перевоплощается в Данилу, расстреливает бандитов и ходит в узнаваемом миллионами россиян свитере, беретке и плаще главного героя фильма «Брат». Клип наполнен отсылками не только к фильму, но и к массовой культуре 1990-х годов (от диска Ветлицкой до появления в кадре популярной в то десятилетие певицы Татьяны Булановой). И сам трек, и клип «90» тематизируют клишированное восприятие того периода поколением двадцатилетних и мифологизацию первого постсоветского десятилетия. Михаил Идов комментирует: «Песня написана от лица человека, который не помнит 90-е и вынужден довольствоваться легендами о них. Причем Монеточка эту точку зрения одновременно и выражает, и обстебывает. То есть это все вполне “пост-пост, мета-мета” в ее случае» [Косинская 2018].

Глобальный ресайклинг и эстетика «второго мира»

В последние годы мы можем наблюдать, как эстетика эпохи перестройки и контркультуры 1990-х годов реанимируется не только музыкальной, но и модной индустрией и включается в формирование новой русской стилистической доминанты. Главные агенты этой новой эстетики, получившей название New East или Gopnik style [Fedorova 2018], — это дизайнер Гоша Рубчинский (1984 г.р.), креативный директор дома «Balenciaga» и сооснователь бренда «Vetements» Демна Гвасалия (1981 г.р.) и ведущий стилист брендов «Vetements», «Gosha Rubchinskiy» и «Balenciaga» Лотта Волкова (1984 г.р.). Эта «постсоветская троица», чье детство прошло в перестроечном СССР (Москве, Сухуми и Владивостоке соответственно), стала для глобального поколения постмиллениалов лидером нового витка авангардной антимоды.

Волкова, Гвасалия и Рубчинский лучше и быстрее других почувствовали дух времени, конец демонстративного потребления и запрос на выстраивание идентичности через культурные стереотипы и треш-эстетику. Достав из небытия бедные и убогие одежды толкучек постсоветских 1990-х, они создали глобальный новый стиль. Старому «русскому стилю» и державному шику дизайнеры новой русской волны противопоставили культурные коды восточного блока периода распада, стиль перестройки и постперестроечного десятилетия, сочетающие в себе энергию перемен с меланхолией от их невоплощения. Транснациональный успех стиля New East ознаменовал собой конец постсоциалистического имитирования Запада и напрямую связан с подъемом политики идентичности в Восточной Европе и России.

9 Подробнее о феномене Монеточки и метамодернизме см.: [Engström 2018b].

В этом же ряду следует упомянуть режиссера и владелицу агентства нестандартных русских моделей «Lumpen» Авдотью Александрову (1990 г.р.). Александрова собирает по всему миру обладающих контрмодельной внешностью русских (только русских) мальчиков и девочек, создавая визуальную картотеку глобального «русского мира». Эти типажи привлекают внимание ведущих домов моды, поскольку демонстрируют «другую» красоту и индивидуальность, представляют собой вызов глянцевым стандартам «первого мира». Как говорит в интервью телеканалу «Дождь» сама Александрова, она патриот России и хочет представить всему миру «русскую альтернативу», что ей, в отличие от официозного проекта «русского мира», пока удается [Александрова 2017]. «Гопники» агентства «Lumpen» обладают некой зловещей, но элегантной субъектностью, поэтому этот стиль еще определяют как «гопник в Париже», что отсылает, с одной стороны, к богатой культурной традиции русского европейства, а с другой — к военным победам в войнах XIX и XX столетий и триумфальным шествиям русских по Европе. Самый известный «люмпен» — Всеволод Черепанов по прозвищу Север — основал в 2016 году бренд уличной одежды «Север». Дебютная коллекция бренда — худи с надписью «Russian Mafia New World Order» — стала мировым хитом. В 2017 году бренд продолжил развитие успешного маркетингового хода, выпустив худи с автоматом Калашникова.

Гоша Рубчинский и «консервативный квир»

Исследователи также отмечают консервативно-патриотический аспект новой русской фэшн-волны, в наибольшей степени характерный для проектов Гоши Рубчинского, который показывает новому поколению россиян, родившихся уже после распада СССР, уникальность русской культурной традиции, связанной с армией, спортом, православием и авангардом [Gosha Rubchinskiy 2017]. В глобальном контексте Рубчинский также совершил культурную революцию — создал опасный, но соблазнительный образ России, став, вероятно, самым влиятельным русским культуртрегером после Сергея Дягилева. Первый показ мужской коллекции Гоши Рубчинского «Империя зла» 2008 года уже определил идеологический срез новой русской моды — реконструкцию и ремейк эпохи перестройки и транзита (80-х и 90-х), присвоение роли «врага свободного мира», «глобального гопника», создание радикальной эстетической альтернативы мейнстриму западной моды. Выстраивая свой фэшн-нарратив (в который помимо одежды включены выставки, фотоальбомы, фильмы, саундтреки и места показа коллекции, личные истории моделей, коллаборации и прочее), Рубчинский апроприирует и капитализирует все клише и стереотипы холодной войны, ставшие снова актуальными после 2014 года.

Очень молодые модели с внешностью соблазнительных уголовников демонстрируют амбивалентные квир-образы носителей идеи «злой империи», бедного, но сексуального субъекта «второго мира» и альтернативной глобализации [Pyzik 2014]. Узнаваемые черты этой стилистики — кириллический текст и отсылки к советскому военно-спортивному эстетическому канону (надписи «Россия», «Враг», «Футбол», «Готов к труду и обороне»), цитаты из художников и музыкантов позднесоветской неофициальной культуры (коллекция с работами Тимура Новикова и Эрика Булатова, надписи «АССА», «Русский ренес-

санс») или отсылки к русскому авангарду (Малевич), оммажи клубной рейв-культуре 90-х («Восточный удар»). Показы коллекций проходят в общественных местах, ассоциирующихся или с дисциплинарными практиками России и СССР (церкви, стадионы, дома культуры), или с главными пространствами молодежной контркультуры 90-х (рейв-сквоты и городские руины).

Последние три коллекции Рубчинского были показаны в России (Калининграде, Петербурге и Екатеринбурге), что для модной индустрии, не покидающей Париж, Милан, Нью-Йорк и Лондон, уникально. Выбор Калининграда — милитаризованной зоны и пункта базирования Балтийского флота — в качестве места показа коллекции осень-зима 2017 года следует рассматривать не только как маркетинговый, но и как идеологический жест. Коллекция создавалась как коллаборация с «Adidas Football» и эстетически отсылает как к советско-немецким связям, так и к военному дендизму и субкультуре футбольных болельщиков, для которой характерна агрессивная националистическая риторика. Инициировав децентрализацию показов, Рубчинский начал процесс разрушения символического господства Запада в сфере производства визуальных/идеологических образов:

> Я выбрал Калининград как дань уважения к «Adidas». В России и СССР спортивные команды всегда носили вещи этого бренда. Я хочу доказать, что глобальные идеи можно транслировать и в маленьких российских городах. Я хочу показать конец глобализации [Рубчинский 2017].



Ил. 4. Гоша Рубчинский. Образ из коллекции осень-зима 2018

Последняя коллекция Рубчинского (осень-зима 2018) была показана в январе 2018 года в Екатеринбурге, одном из главных центров альтернативной культуры 1980—1990-х годов. В «Ельцин-центре» глобальной элите модной индустрии были представлены русские мальчики в ботинках «Dr. Martens», джинсах «Levi's», тренчах «Burberry», спортивных костюмах «Adidas» с надписью «Россия», военных рубашках и в черных свитерах с надписью «Враг», отсылающих к эстетике лимоновцев 90-х годов (черные рубашки, красно-белые повязки на рукаве; *ил. 4*).

Хаотическое движение на сцене, сопровождавшееся прерывающейся игрой на различных музыкальных инструментах, можно рассматривать как оммаж «Поп-механике» Сергея Курехина. Под конец показа модели не очень стройным хором спели песню «Гудбай, Америка» группы «Наутилус Помпилиус», отсылающую к фильму «Брат-2» — именно под нее Данила Багров улетает из Америки домой. Эта коллекция Рубчинского интересна тем, что она не только цитирует культурные

коды 1990-х и реконструирует контекст первого разочарования от близкой встречи с Западом, но и совпадает с российской политической доминантой настоящего момента, которую можно обозначить как «глобализация без вестернизации»: включенность России в глобальный рынок и постиндустриальную экономику при одновременной политической изоляции и статусе «врага». Транснациональная авангардная русская мода сегодня полностью вписывается в «новую русскую доктрину» Кремля, представленную Путиным в послании Федеральному собранию 1 марта 2018 года, в котором политическая поляризация и изоляция совмещаются с участием России в глобальном обмене, а демонстрация новейших типов военно-космического вооружения не означает отказа от укорененности в русской духовной традиции.

«Little Big»: неокэмп и русская идентичность нового поколения

Радикализацией стиля глобального русского гопника и гламура «для бедных» является *неокэмп*, триумф чрезмерности и театрализованного плохого вкуса, ставший актуальным в середине 2010-х годов. Самые популярные и успешные фигуры российского шоу-бизнеса и медиапространства работают сегодня именно в этом жанре: Сергей Шнуров и группа «Ленинград», Александр Гудков, Александр Невзоров, группа «Little Big». Интерес к эстетике 1990-х реанимировал и ряд икон того времени, прежде всего «короля российского треша» Филиппа Киркорова, который приобрел культовый статус у поколения постмиллениалов после выхода песни «Цвет настроения синий» (2018), где авангардным высказыванием был именно авторесайклинг, кэмповый и автоироничный визуальный ряд.

Первый теоретик кэмпа Сюзанн Зонтаг в статье «Заметки о кэмпе» (1964) определила его как определенную чувствительность, настроение, визуальный вкус, нацеленные на стилизацию, преувеличение, неестественность и экстравагантность. Зонтаг связала кэмп с «восстанием масс» и охарактеризовала его как форму дендизма, как реакцию интеллектуальной элиты на захват культуры широкими массами, как код замкнутых сообществ, считывающих двойственность высказывания: «Кэмп преодолевает отвращение к копиям». Зонтаг также связала кэмп с квиром и гендерной трансгрессией, отметив «андрогинные предпочтения» этой эстетики, которые часто сочетаются с манерностью и гиперболизированной сексуальностью. Кэмп как гиперэстетизм и новый дендизм нивелирует иерархию не только вкуса, но и иерархию морали, поскольку цель кэмпа — усиление чувствительности и напряжения при сохранении ироничной дистанции.

Неокэмп начала XXI века как чувствительность и эстетика эпохи нового (цифрового и реального) «восстания масс» связан с двумя основными идеологическими сдвигами последних лет — правым популистским поворотом и квир-революцией. Хотя эти два феномена часто описываются как антагонистические, они глубоко взаимосвязаны. Неокэмп — это результат двух «каминг-аутов» — выход квирэстетики в гендерный мейнстрим и выход эстетики популизма в политический мейнстрим. В квир-искусстве, как и в популизме, важен перформативный аспект и аффективность. Если кэмп подвергает деконструкции гендерные стереотипы, освобождаясь от них через их ироничес-

кую гиперболизацию, то популизм привносит в политику эмоциональную напряженность, театральную иррациональность и искреннюю страсть. Примером новой кэмп-политики будет пародический перформанс нового президента Украины Владимира Зеленского, соединившего в клипе «Козаки» (2014) квир с популизмом.

В России к этим революциям добавилась еще одна, направленная на нарушение мировой иерархии и культурной гегемонии Запада. Российский неокэмп — это одновременно и критика взгляда российской неолиберальной элиты на «народ» как на варваров, так и критика стереотипной репрезентации России как первопричины глобального политического хаоса, доминирующей в западных медиа после 2014 года и достигшей пика в 2018 году в связи с «Рашагейтом». Поэтому, несмотря на то что российский неокэмп вписан в индустрию развлечений и глобальный обмен, его можно охарактеризовать как эмансипаторную эстетику сопротивления «первому» миру, внутренней и внешней колонизации.

Основным приемом политического неокэмпа является апроприация известного сетевого мем-жанра «Meanwhile in Russia». В этом популярном эстетико-политическом высказывании российская идентичность определяется не через историю или территорию (как в официальном дискурсе), а как аффект, как определенная политическая и экзистенциальная эмоциональность, приобретая универсальное измерение: «Russia is not a country, it's a state of mind» (*ил. 5*).

В тысячах видеоклипов и фотографиях Россия представлена как страшно-веселый парк постыдных развлечений, как зона архаики, абсурда, скандала и



Ил. 5. «Meanwhile in Russia», анонимный мем.
Источник: http://noteabley.com/culture/russia-photos-yh/

антиповедения, нарушающего все нормы «цивилизованного мира». С другой стороны, в этих же клипах и фотографиях Россия — это не только страна-изгой и страна-фрик, но и территория неожиданных и смелых решений, искренности, витализма и свободы от репрессивных режимов «хорошего вкуса» и «моральных паник».

Наиболее последовательно приемом апроприации стереотипов западного/колониального взгляда на Россию в сочетании с автопародией на особенности национального характера пользуется петербургская группа «Little Big», ставшая глобальным феноменом в 2018 году после выхода хита «Skibidi» (218 миллионов просмотров на «YouTube»). «Little Big» — российский панк-рэйв коллектив, основанный в 2013 году в Петербурге Ильей Прусикиным (1985 г.р.). Однако «Little Big» не просто музыкальная группа, это масштабный мультимедийный сетевой арт-проект, со своей продакшн-компанией «КликКлак», позволяющей группе делать собственные вирусные клипы. Клипы группы построены как миметическая критика современной мем-политики, т.е. редуцирования русской культуры к набору мемов «Meanwhile in Russia»: «гопник», медведи, водка, матрешка, кокошники, ушанки, русские народные танцы, ковры, панельки, девочки в советской школьной форме, накаченные ребята, целующие свои бицепсы, купание в проруби, баня, псевдоикона Богородицы в балаклаве (отсылка к «Pussy Riot» как новому русскому мему), тюремные наколки и трансгрессивные сексуальные объекты (коза, курица, единорог). В музыкальном отношении многие композиции «Little Big» — это пастиш и пародия на голливудский музыкальный образ «красного врага» и хитов западной эстрады 1970—1980-х годов на тему СССР и России («Moskau» «Dschinghis Khan» и «Rasputin» «Boney M.»).

Первым хитом и клипом-мемом стал трек «Everyday I'm drinking» (2013), созданный Прусикиным вместе с режиссером и клипмейкером Алиной Пязок (22 миллиона просмотров на «YouTube»). Уже в этом первом клипе мы видим персонажей, которыми населен карнавальный «русский мир» «Little Big»: герой-гопник с наколками в форме медвежьих лап, жуткий клоун-милиционер, уберсексуальная девушка-карлик в кокошнике и сарафане, танцующие и поющие на английском языке с сильным славянским акцентом:

Hey! Kiss my ass, world!
Here motherfucker Russia soul!
Our country in deep shit! Yo!
But I love, but I love her!

No future, no rich
This is Russia, bitch!

Everyday I'm drinking
Everyday I'm drinking
Everyday I'm drinking
I'm drinking everyday![10]

10 «Эй! Мир, поцелуй меня в зад! / Это гребаная русская душа, / Наша страна в глубоком дерьме, / Йоу, но я люблю ее! // Нет будущего, / Это Россия, сучка! // Каждый день бухаю, / каждый день бухаю, / каждый день бухаю, / бухаю каждый день!»

Трек «With Russia from Love» (почти 22 миллиона просмотров на «YouTube»), кэмп-панк-ремикс «Калинки-малинки», давший название первому альбому группы, задает рамку прочтения их художественного высказывания как субверсию западного взгляда на Россию:

> Winter comes, they won't get us
> Share our secret, we're kings of the great mess![11]

Гипервизуальность и «меметичность» отличает и ряд других клипов группы, например «Give me your money» (2015), коллаборации с одним из главных представителей авангардного европейского кэмпа русскоязычного эстонца Tommy Cash (53 миллиона просмотров на «YouTube»). В этом клипе Россия и Москва представлены как «Нью-Мордор», центр мирового зла и место, где нет скуки и идет перманентный спектакль жизни. Однако в самом конце клипа с каноническим набором всех вульгарных и неполиткорректных мемов мы узнаем, что треш-эстетика вписана в концепцию нацбезопасности, а фрики оказываются элегантными агентами российской разведки. В интервью «Афише» Илья Прусикин подчеркивает, что делает глобальный вирусный патриотичный русский проект:

> Мы хотели сделать мировой вирус. Мы взяли все стереотипы о России — вы нас такими видите? Окей. Самое смешное, что люди в Европе понимают, что мы смеемся над ними. <…>
>
> У меня есть сверхидея, я хочу, чтобы русская группа стала мировой. И я рад, что получается доказать людям, которые уверяют, что невозможно стать популярным там, потому что мы русские и никому не нужны. Русские ребята смотрят на это и понимают, что они не говно [Никитин 2016].

Неокэмп сегодня становится глобальным языком поколения постмиллениалов и определяющим стилем эпохи метамодернизма с его требованием на неопределенность, небинарность и принципиальную открытость интерпретациям. Мультимедиальные проекты «Little Big», как и проекты других молодых авангардных музыкантов, дизайнеров, художников, клипмейкеров и видеоблогеров (Гоши Рубчинского, Александра Гудкова, Томми Кэша, Ромы Уварова, Алины Пязок, Big Russian Boss и др.) — это не только реакция на колониальный взгляд и стеб над западными стереотипами о России, но и прежде всего критика устаревшего официозного российского патриотизма, паразитирующего на старом прошлом, и попытка путем ресайклинга контркультурной эстетики свежего прошлого сформировать новую глобальную русскую повестку и вернуть себе будущее.

11 «Поделимся нашей тайной: мы короли великого беспорядка».

Библиография / References

[Александрова 2017] — *Александрова А.* Как из парней с окраин сделать звезд мировой моды // Телеканал Дождь. 2017. 30 ноября (https://www.youtube.com/watch?v=IQ9dQOd248A).

(*Aleksandrova A.* Kak iz parney s okrain sdelat' zvezd mirovoy mody // Telekanal Dozhd'. 2017. November 30 (https://www.youtube.com/watch?v=lQ9dQOd248A).)

[Вермюлен, Аккер 2014] — *Вермюлен Т., Аккер Р. ван ден.* Что такое метамодернизм? / Пер. Н. Зингер // Двоеточие. 2014. 19 июня (https://dvoetochie.wordpress.com/2014/06/19/metamodernism/).

(*Vermeulen T., Akker R. van den.* Notes on metamodernism // Dvoetochie. 2014. June 19 (https://dvoetochie.wordpress.com/2014/06/19/metamodernism/). — In Russ.)

[Вятрович 2018] — *Вятрович В.* Такие щупальца «русского мира», как булгаковы, высоцкие и цои, в руках Кремля не менее опасны, чем совок и московская церковь // Гордон. 2018. 26 января (http://gordonua. com/ news/politics/vyatrovich-takieshchupalca-russkogo-mira-kak-bulgakovy-vysockie-i-coi-vrukah-kremlya-ne-menee-opasny-chem-sovok-i-moskovskayacerkov-228851.html).

(*Viatrovich V.* Takie shchupal'tsa "russkogo mira", kak bulgakovy, vysotskie i tsoi, v rukakh Kremlia ne menee opasny, chem sovok i moskovskaia tserkov' // Gordon. 2018. January 26 (http://gordonua.com/news/politics/vyatrovich-takieshchupalca-russkogo-mira-kak-bulgakovy-vysockie-i-coi-vrukah-kremlya-ne-menee-opasny-chem-sovok-i-moskovskayacerkov-228851.html).)

[Гребенщиков 2018] — *Гребенщиков Б.* Сценарий фильма Серебренникова о Цое — ложь от начала до конца // Санкт-Петербург. 2018. 15 февраля (https://topspb.tv/news/2018/02/15/boris-grebenshikov-scenarij-filma-serebrennikova-o-coe-lozh-ot-nachala-do-konca/).

(*Grebenshchikov B.* Stsenariy fil'ma Serebrennikova o Tsoe — lozh' ot nachala do kontsa // Sankt-Peterburg. 2018. February 15 (https://topspb.tv/news/2018/02/15/boris-grebenshikov-scenarij-filma-serebrennikova-o-coe-lozh-ot-nachala-do-konca/).)

[Долин 2018] — *Долин А.* Тридцать лет фильму «Асса» Почему он вошел в историю? // Медуза. 2018. 1 апреля (https://meduza.io/feature/2018/04/01/tridtsat-let-filmu-assa?fbclid=IwAR1Ow6JaeiEAU7s3x7FfYbXvlvLZsK4mZQbw-Zj0Z1jvAxRxg542DWvoEDU).

(*Dolin A.* Tridtsat' let fil'mu "Assa". Pochemu on voshel v istoriyu? // Meduza. 2018. April 1 (https://meduza.io/feature/2018/04/01/tridtsat-let-filmu-assa?fbclid=IwAR1Ow6JaeiEAU7s3x7FfYbXvlvLZsK4mZQbw-Zj0Z1jvAxRxg542DWvoEDU).)

[Искусство кино 2019] — Фильм «Асса» выходит в повторный прокат // Искусство кино. 2019. 14 февраля (https://kinoart.ru/events/assa-prokat).

(Fil'm "Assa" vykhodit v povtornyy prokat // Iskusstvo kino. 2019. February 14 (https://kinoart.ru/events/assa-prokat).)

[Казаков 2019] — *Казаков А.* «Брат-3». Оскорбление Бодрова и Балабанова? // YouTube. 2019. 12 марта (https://www.youtube.com/watch?v=pypByrylvkc).

(*Kazakov A.* "Brat-3". Oskorblenie Bodrova i Balabanova? // YouTube. 2019. March 12 (https://www.youtube.com/watch?v=pypByrylvkc).)

[Косинская 2018] — *Косинская А.* Как снимали клип Монеточки на песню «90», в котором она ходит по Петербургу в образе Данилы Багрова и убивает людей // Бумага. 2018. 21 августа (https://paperpaper.ru/kak-snimali-klip-monetochki-na-pesnyu-90/).

(*Kosinskaia A.* Kak snimali klip Monetochki na pesniu "90", v kotorom ona khodit po Peterburgu v obraze Danily Bagrova i ubivaet lyudei // Bumaga. 2018. August 21 (https://paperpaper.ru/kak-snimali-klip-monetochki-na-pesnyu-90/).)

[Мазур 2016] — *Мазур Ю.* В России собирают деньги на памятник «Брат Данила» // Комсомольская правда. 2016. 3 ноября (https://www.kompravda.eu/daily/26603.4/3619119/).

(*Mazur Iu.* V Rossii sobirayut den'gi na pamyatnik "Brat Danila" // Komsomol'skaia pravda. 2016. November 3 (https://www.kompravda.eu/daily/26603.4/3619119/).)

[Meduza 2017] — Краснознаменная дивизия имени моей бабушки — «Мы хотим танцевать». Премьера видео // Meduza. 2017. 26 июня (https://meduza.io/feature/2017/06/26/krasnoznamennaya-diviziya-imeni-moey-babushki-my-hotim-tantsevat-premiera-video).

(Krasnoznamennaya diviziya imeni moey babushki — "My khotim tantsevat'". Prem'era video // Meduza. 2017. June 26 (https://meduza.io/feature/2017/06/26/krasnoznamennaya-diviziya-imeni-moey-babushki-my-hotim-tantsevat-premiera-video).)

[Никитин 2016] — *Никитин А.* Как самая гадкая группа России пришла к успеху // Афи-

ша Daily. 2016. 18 ноября (https://daily.afisha.ru/music/3537-little-big-kak-samaya-gadkaya-gruppa-rossii-prishla-k-uspehu/).

(*Nikitin A.* Kak samaya gadkaya gruppa Rossii prishla k uspekhu // Afisha Daily. 2016. November 18 (https://daily.afisha.ru/music/3537-little-big-kak-samaya-gadkaya-gruppa-rossii-prishla-k-uspehu/).)

[Рубчинский 2017] — Что нужно знать о показе Гоши Рубчинского в Калининграде // Elle. 2017. 13 января (https://www.elle.ru/moda/novosty/chto-nujno-znat-o-pokaze-goshi-rubchinskogo-v-kaliningrade/).

(Chto nuzhno znat' o pokaze Goshi Rubchinskogo v Kaliningrade // Elle. 2017. January 13 (https://www.elle.ru/moda/novosty/chto-nujno-znat-o-pokaze-goshi-rubchinskogo-v-kaliningrade/).)

[Сапрыкин 2018а] — *Сапрыкин Ю.* Непривычная Россия. Молодость в многоэтажках // Сеанс. 2018. 23 августа (https://seance.ru/blog/portrait/neprivychnaya-rossiya/).

(*Saprykin Iu.* Neprivychnaya Rossiya. Molodost' v mnogoetazhkakh // Seans. 2018. August 23 (https://seance.ru/blog/portrait/neprivychnaya-rossiya/).)

[Сапрыкин 2018б] — *Сапрыкин Ю.* От бандита к охраннику: Слом советской парадигмы. Курс Юрия Сапрыкина «Культура как политика». Видео 9. Открытый университет (https://www.youtube.com/watch?v=9KwoxVH8VaI).

(*Saprykin Iu.* Ot bandita k okhranniku: Slom sovetskoyparadigmy. Kurs Iuriia Saprykina "Kul'tura kak politika". Video 9. Otkrytyi universitet (https://www.youtube.com/watch?v=9KwoxVH8VaI).)

[Саундтрек 2019] — Саундтрек. «Игла» и «Игла Remix» (2 LP). ZBS Records, 2019.

(Saundtrek. "Igla" i "Igla Remix" (2 LP). ZBS Records, 2019.)

[Троицкий 2018] — *Троицкий А.* Лета не будет // Эхо Москвы. 2018. 12 июня (https://echo.msk.ru/blog/troitskiy/2220134-echo/).

(*Troitskii A.* Leta ne budet // Ekho Moskvy. 2018. June 12 (https://echo.msk.ru/blog/troitskiy/2220134-echo/).)

[Хлобыстин 2013] — *Хлобыстин А.* [Комментарий к картине «Цой — это мир!»] // Украшение красивого. Элитарность и китч в современном искусстве: [каталог выставки] / Ред. К. Светляков. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2013.

(*Khlobystin A.* [Kommentariy k kartine "Tsoy — eto mir!"] // Ukrashenie krasivogo. Elitarnost' i kitch v sovremennom iskusstve: [katalog vystavki] / Ed. by K. Svetlyakov. Moscow, 2013.)

[Engström 2016] — *Engström M.* Daughterland [Rodina-Doch']: Erotic Patriotism and Russia's Future: Conservative Mobilization and Sexualization of the Nation // Intersection: Russia/Europe/World, 2016. September 27 (http://intersectionproject.eu/article/politics/daughterland-rodina-doch-erotic-patriotism-and-russias-future).

[Engström 2018a] — *Engström M.* Visualizing the Conservative Revolution: Alternative Globalization and Aesthetic Utopia of "Novorossiia" // Russian Culture in the Era of Globalization / Eds V. Strukov, S. Hudspith, Routledge, 2018. P. 189—216.

[Engström 2018b] — *Engström M.* Monetochka: The Manifesto of Metamodernism // Riddle. 2018. June (https://www.ridl.io/en/monetochka-the-manifesto-of-metamodernism/).

[Fedorova 2018] — *Fedorova A.* Post-Soviet Fashion. Identity, History and the Trend that Changed the Industry // The Calvert Journal. 2018 (https://www.calvertjournal.com/features/show/9685/post-soviet-visions-fashion-aesthetics-gosha-demna-lottavetements).

[Gosha Rubchinskiy 2017] — Gosha Rubchinskiy — Autumn / Winter 2017 Panel Discussion // YouTube. 2017. 13 января (https://www.youtube.com/watch?v=x4lWn52dJ0A).

[Pyzik 2014] — *Pyzik A.* Poor but Sexy: Culture Clashes in Europe East and West. ZeroBooks, 2014.

[Wolff 2019] — *Wolff K.* Beyond Nostalgia: How Brands Can Leverage the Powers of "Fauxstalgia" and "Newstalgia" // Entrepreneur. 2019. January 14 (https://www.entrepreneur.com/article/326174?fbclid=IwAR0K6BH5JArHkkngtsdsvZ15xwX6ZJs5j_jj4MMZVoiFCKDxCQzh4h-ILkk).

Сюзанна Франк

«Ресайклинг» или «ресурс»?

(КОНЦЕПЦИЯ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ СОВЕТСКИХ 1930-х *VS* ЮНЕСКО)

Susanne Frank

Recycling or Resource?
(The Concept of Cultural Heritage in the Soviet 1930s vs UNESCO)

Сюзанна Франк (Университет им. Гумбольдта, Берлин, факультет языка и литературы, профессор; доктор филологических наук) susanne.frank@hu-berlin.de.

Ключевые слова: культурное наследие, ресурс, культурный ресайклинг, советская культура, ЮНЕСКО

УДК: 882+930.85

Цель предлагаемой статьи заключается в анализе разных определений культурного наследия и разных способов обращения с ним: сталинского советского 1930-х годов, с одной стороны, и ЮНЕСКО — с другой. Мой главный тезис в том, что концептуализация культурного наследия ЮНЕСКО и советских 1930-х годов прямо противоположны, потому что культурное наследие в сталинском/советском контексте определялось как «критически осваиваемое», в то время как ЮНЕСКО, для которого главная ценность состоит в «аутентичности», предполагает «сохранение в изначальном виде». Обращение с культурным наследием в современной России якобы ориентируется на ЮНЕСКО, но на практике похоже на советское обращение с наследием. Несмотря на разницу в понятиях, и ЮНЕСКО, отношение которого к наследию можно определить как «экологическое», и современная Россия, каждый по-своему, эксплуатируют «культурное наследие» равно как идеологический и капиталистический ресурс.

Susanne Frank (Dr. habil.; Professor, Department of Languages and Literatures, Humboldt University of Berlin) susanne.frank@hu-berlin.de.

Key words: cultural heritage, recourse, cultural recycling, Soviet culture and literature, UNESCO

UDC: 882+930.85

The aim of this article consists of the analysis of various definitions of cultural heritage and different ways of handling it: two contemporary — in Russia and from the side of UNESCO — and one historical, the Stalinist 1930s. The main thesis is that first, UNESCO's conceptualization of cultural heritage and that of the Soviet 1930s are completely opposite of one another, as cultural heritage in the Stalinist/Soviet context is defined as "critically reclaimed," while UNESCO, for whom the main value is "authenticity," stipulates "preservation in its original form." The handling of cultural heritage in contemporary Russia is ostensibly oriented toward UNESCO, but in practice it resembles the Soviet handling of heritage. But despite the differences in understanding, in their own ways, both UNESCO, whose self-determination can be defined as "ecological," and contemporary Russia exploit "cultural heritage" as a resource both in the ideological and "capitalist" meanings of the word.

I. Предварительные замечания

В русской культурной и литературной критике последних лет термины экономического и экологического дискурса «ресайклинг» и «ресурсы» не раз возникали в качестве аналитических метафор. При этом любопытно наблюдать, что эти метафоры употребляются в совершенно разных, хотя и всегда критических целях. Одни авторы описывают с их помощью чисто эстетические стратегии в области литературы и искусства. Другие диагностируют процесс капи-

тализации сферы культуры и обращают внимание на способы культурной практики и создания культурных ценностей. К первым относится, например, Евгений Добренко. Используя слова «ресайклинг» и «ривёркинг» для обозначения базовых стратегий русской литературы 1990-х и 2000-х по отношению к советской литературе и к соцреализму [Dobrenko 2015], Добренко подразумевает под этим типично постмодернистский способ переработки старого, отказывающийся от модернистских стратегий новизны, и таким образом имплицитно критикует недостаток оригинальности. Схожим образом Сергей Ушакин диагностирует формальный «ресайклинг» постсоветских литературы и искусств 2000-х как «nostalgic retrofitting» («ностальгическая настройка») и видит в нем симптом недостатка нового языка для изображения новых ситуаций [Oushakine 2007: 457].

В отличие от чистой метафоризации «ресайклинг» в случае Добренко и Ушакина, цель метафоризации другого понятия из области экономики, «ресурс», у Ильи Калинина другая: в целом ряде статей, в большинстве своем посвященных «петропоэтике», Калинин критикует капитализацию культуры, то есть бизнес, основанный на эксплуатации культурных ценностей прошлого — то, что можно назвать «культурным бизнесом». Такой подход превосходит чистую метафоризацию, его можно обозначать как экологический.

В статье «Петропоэтика» Калинин пишет о некоем «главном девизе российской элиты: “Ресурс должен быть освоен!”» — определяя такую практику обихода с историческим прошлым, а также с художественной литературой прошлого как сугубо материалистическую. Терминология из области потребительской экономии ресурсов кажется Калинину наиболее подходящей для этого:

> …производство и распространение исторических представлений может быть описано *через экономическую модель разветвленного холдинга*[1], в котором материнская фирма (государство) распределяет заказы и выдает *лицензии на освоение ресурсов исторического прошлого* другим фирмам… [Калинин 2019: 202]

Далее Калинин описывает еще одну деталь, которая позволяет провести параллель между эксплуатацией нефти и использованием художественных произведений и культурных ценностей прошлого в целом:

> …специфика интереса к историческому прошлому, характерная для российской политической элиты, основывается на тех же механизмах, что и ее интерес к нефти и газу. Это представление о богатстве, залегающем где-то на глубине, которое нужно извлечь на поверхность и капитализировать [Там же: 227].

Вывод Калинина, что подобного рода обращение с прошлым и с памятью ведет к тому, что прошлое и память о нем «лишается собственного исторического измерения и превращается в эксплуатируемое “национальное наследие”» [Там же], можно отнести к ветви экокритицизма (ecocriticism), которая доказала свою продуктивность и приобрела популярность в западном литературоведении и культурологии в последние пятнадцать лет и называется «экология культуры» или «культурная экология». Так, например, Хуберт Цапф понимает культуру как своего рода экосистему, в рамках которой художественной литературе предоставляются три важных функции. С их помощью экосистема куль-

1 Здесь и далее все выделения в цитатах мои. — *С.Ф.*

туры сохраняется в целом и в то же время постоянно возобновляется: функция критическая, функция саморефлексии с помощью воображаемых альтернатив (контробразов) и функция интердискурсивной реинтеграции. Рассматривая «литературу как культурную экологию» [Zapf 2016], Цапф видит в ней механизм противоположный/противодействующий радикальной модернизации, рационализации, капитализации. Подобно Цапфу, Илья Калинин противопоставляет вредную «эксплуатацию» культуры правильному, бережному обращению, которое уважало бы «собственное историческое измерение» культурного наследия и которое можно было бы назвать экологическим.

В области хозяйства «эксплуатация», с одной стороны, и «ресайклинг» — с другой, обозначают прямо противоположные способы обращения с ресурсами, которым соответствует оппозиция «экономика» vs «экология». Так как Калинин ни в одном месте своей аргументации не употребляет термин «экология» или «экологический», экологичность его подхода становится ясна лишь в сопоставлении с позициями представителей экокритицизма — таких, например, как Цапф. При таком сравнении легко заметить, что, критикуя эксплуатацию культуры подобно ресурсу, Калинин требует экологического обращения с культурным наследием. Но о том, что это такое и что такое отношение подразумевает именно уважение к «собственному историческому измерению» культурного наследия, лишь намекается. Термин или, скорее, метафору «ресайклинг» как противоположную по смыслу «эксплуатации» Калинин нигде не употребляет, но нужно исходить из того, что он рассматривает ее как альтернативу той эксплуатации, которую и критикует.

Для того чтобы выяснить, существуют ли формы использования культурного наследия, которые можно отождествлять с противоположной «эксплуатации» стратегией «ресайклинга», а также решить, имеет ли смысл употреблять эти понятия в таком метафорическом смысле, уместно сравнить современную российскую политику в отношении культурного наследия с двумя другими вариантами обращения с последним: 1) концептуализацию культурного наследия в 1930-е годы, лежавшую в основе культурной и литературной политики сталинской эпохи, и 2) концептуализацию мирового культурного наследия организацией ЮНЕСКО, которая лежит в основе западной культурной политики, как минимум начиная с 1960-х годов.

Но прежде всего нужно отметить, что (по меньшей мере со времен Руссо) анализ политической сферы как своего рода экономики и (по крайней мере со времен Бурдье) анализ культуры в экономических терминах циркуляции символического капитала, конвертируемого в реальный, общепризнаны и доказали свою продуктивность. Введение метафор «ресайклинг», «ресурс» нужно понимать как попытки обогащения и дифференцирования инструментария из области экономики окружающей среды — обогащения, с помощью которого акцент перемещается на экологию и связанные с ней вопросы добычи, использования, траты и возобновления энергии. Учитывая сказанное, можно заключить, что, с одной стороны, и «ресайклинг», и «ресурс» в принципе применимы к описанию культурного механизма в целом. Но то, что они описывают, не настолько прямым образом связано с процессами обмена символическим капиталом, как это определил Бурдье. «Ресайклинг» обозначает динамику возобновления культуры, искусства и литературы изнутри, в интеракции с окружающей средой, в то время как «эксплуатация культуры как ресурса» обозначает доступ и использование извне, инструментализацию в политических или

экономических целях — использование, при котором сами культура, литература и искусство не регенерируются, не возобновляются. Но и «ресайклинг», и употребление культуры прошлого в качестве «ресурса» производят культурный/символический капитал и каждый своим способом обогащают культуру настоящего.

Цель предлагаемой статьи заключается в анализе разных определений культурного наследия и разных способов обращения с ним: двух современных — в России и со стороны ЮНЕСКО — и одного исторического — возникшего в сталинские 1930-е годы. Мой главный тезис состоит в том, что, во-первых, концептуализация культурного наследия ЮНЕСКО сейчас и в России в 1930-е годы прямо противоположны, причем обращение с культурным наследием в современной России напоминает практики 1930-х годов; а во-вторых, что принятое ЮНЕСКО понятие наследия, которое можно определить как «экологическое», отнюдь не препятствует эксплуатации «мирового культурного наследия» как ресурса в капиталистическом смысле слова.

Такого рода попытка кажется мне важной, поскольку и проанализированная Калининым постсоветская современная практика эксплуатации культурного наследия как «ресурса», и советская концептуализация наследия как чего-то «критически осваиваемого» кажутся на первый взгляд прямо противоположными позиции ЮНЕСКО, по определению которого культурное наследие — это ценность, сохраняемая в первичном состоянии, некая данность, которую можно и нужно сохранить в «изначальном» виде. Иными словами, концепт культурного наследия ЮНЕСКО принципиально отказывается от любого рода освоения и эксплуатации и — вопреки всем выводам науки о культуре — верит в сохраняемость и в сохранность ценности в чистом виде. Такое понятие/идеология культурного наследия ЮНЕСКО резко отличается от концепции/идеологии наследия как в советском, так и в постсоветском контексте.

Кажется, что именно последнее соответствует требованию Калинина уважать «собственное историческое измерение» культурного наследия, что именно оно представляет собой экологическую позицию, которая лучше всего соответствует экологическому механизму самой культуры и искусства. Но действительно ли это так? Или же нам предлагается просто другая идеология наследия, которая по-своему точно так же служит эксплуатации, например в форме культурного туризма, оперирующего идеологемами «аутентичности», «уникальности» и «разновидности», а на самом деле глобально гомогенизирующего зону мировых достопримечательностей?

Итак, чтобы разобраться во всем этом, я обращусь вначале к ситуации с культурным наследием в СССР 1930-х годов, чтобы затем связать советский опыт с современными, узаконенными авторитетными общемировыми институциями и представлениями о наследии.

II. «Культурное наследие»

«Культурное наследие» — один из самых распространенных, чтобы не сказать ключевых, терминов культурной политики нашей эпохи, не только в России, но и во всех других странах. Оно охватывает все «ценностное» из прошлого, что считается нужным сохранять сегодня и в будущем. Однако наследие — не просто то, что удерживается и консервируется, но и то, с помощью чего опре-

деляется актуальная культурная идентичность, а соответственно, то, на что в качестве собственности претендует идентифицирующий себя с ним субъект.

По определению Алейды Ассманн, культурное наследие — часть «функциональной памяти» культуры, с помощью которой легитимируется или делегитимируется не просто идентичность, но и политическая власть; с помощью которой одна культура, один коллектив отграничивается от другого [Assmann 1999: 130 и далее]. Уже более двух десятилетий назад Пьер Нора констатировал тенденцию именно такого понимания термина «наследие» — не в качестве просто «истории», но в качестве «памяти», на идентификации с которой базируется коллектив: «Мы перешли от наследия просто переданного нам к символическому наследию, связанному с понятием идентичности… другими словами — от эпохи наследия как истории к наследию как памяти» [Nora 1997: 16]. Говоря иначе, наследие — не просто сохранившееся, но продолжающее жить в настоящем прошлое, из которого питается и с помощью которого определяется настоящее, живое общество.

Но что такое «наследие», если говорить о советской (многонациональной) литературе, для которой данное понятие является основополагающим? Собственная ли это программатика национальных литератур с их канонами и институциями или же просто результат советской литературной политики, включающий все ее побочные эффекты? Наличие наследия подразумевает претендующего на него. Что и для кого оказывается в данной ситуации «наследием»?

Советская многонациональная литература представляет собой принципиально проблематичное наследие, поскольку она явилась результатом крайне насильственной культурной политики, в рамках которой не столько сохранялись национальные каноны, сколько более или менее произвольно определялись национальные идентичности — исключались важные тенденции, уничтожались в годы сталинского террора целые группы ведущих представителей национальных литератур. Для того чтобы понять, как легитимировалась такого рода литературная политика, мне кажется целесообразным вернуться к Первому Всесоюзному съезду советских писателей, состоявшемуся в 1934 году, и событиям, которые ему предшествовали. При взгляде на доклады съезда бросается в глаза, что в дискуссии о литературной «программе» наряду с пропагандой социалистического реализма как эстетической нормы очень важную роль играет именно концепт наследия[2]. Если посмотреть на ситуацию внимательнее, обнаруживаются удивительные факты.

III. «Наследие» Горького

Практически с первого момента разработки принципов новой, советской литературы в национальном и интернациональном масштабе развивались идеи ее моделирования — как в целом, так и ее национальных субъединиц — на ос-

2 В некотором смысле дискуссия о реализме и дискуссия о наследии тесно связаны между собой на съезде, ведь в некоторых докладах реализм XIX века является объектом дискуссии о наследии. Эта дискуссия, начатая на съезде, после съезда продолжается на страницах журнала «Литературный критик», где в центре новые размышления Георга Лукача о романе и буржуазном реализме как фундамент и наследие нового, социалистического реализма.

нове исследования и (ре)конструкции литературного наследия. Судя по всему, эта часть соцреалистической программы базировалась в том числе на опыте издательского проекта ее ведущего идеолога М. Горького «Всемирная литература». В предисловии к первому тому «Всемирной литературы» Горький еще не употреблял понятие «наследие», но пользовался связанными с ним терминами и метафорами, такими, например, как «сокровища [поэзии]». На первом плане для него стояли задачи образовательная и воспитательная: литература должна «исполнить свою планетарную роль, — роль силы, наиболее крепко и глубоко изнутри объединяющей народы сознанием общности их страданий и желаний, сознанием единства их стремления к счастью жизни красивой и свободной» [Первый съезд писателей 1934: 280].

> Область литературного творчества — писал еще в 1918 году Горький, — Интернационал духа, и в наши дни, когда идея братства народов, идея социального Интернационала превращается, по-видимому, в действительность, в необходимость, — в наши дни обязательно приложить все усилия для того, чтобы усвоение спасительной идеи всечеловеческого братства развивалось возможно быстро, проникая в глубины разума и воли масс [Там же]. <...>
>
> По широте своей это издание является первым и единственным в Европе [Там же: 281].

О том, что «наследие» (или, точнее, в данном случае — идея сохранения наследства) была важна еще до Первого съезда советских писателей, свидетельствуют такие факты, как, например, основание архивного проекта «Литературное наследство» в 1931 году — изначально как журнала для публикации архивных материалов ключевых, «канонических» авторов русской и связанных с ней зарубежных литератур, позже — превратившееся в серийное непериодическое издание.

Выступавших на Первом Всесоюзном съезде советских писателей значение наследия заботило в не меньшей степени, чем задачи литературы в воспитании будущих поколений. В свое время Добренко писал о том, что

> сознание сталинской культуры — сознание наследия и синтеза. Она ничего не отбрасывает, но все соединяет, являясь «наследником», снимающим все противоречия предыдущих эпох [Добренко 2000: 877].

Мне бы хотелось уточнить это наблюдение, обратив внимание на разного рода рефлексии о понятии наследия в докладах съезда.

Формулировка «критическое усвоение литературного наследства» оказывается ключевой, повторяющейся в докладах многократно и первый раз появившейся уже во вступительной речи А.А. Жданова: «...критическое усвоение литературного наследства всех эпох представляет собою задачу, без решения которой вы не станете инженерами человеческих душ» [Первый съезд писателей 1934: 5].

Вслед за Ждановым И.Ю. Кулик, выступавший в роли председателя украинского комитета союза писателей, ссылается на Ленина как на автора этой формулы, говоря о тезисах культпропа ЦК КП(б)У, изданных к юбилею Шевченко, которые,

> основываясь на установках Ленина о критическом усвоении литературного наследия, с одной стороны, сохраняют полную историческую перспективу, а с дру-

> гой — свидетельствуют о том, что ленинская оценка в определении настоящего места классиков устраняет аллилуйщину и не только не снижает их в глазах потомства, а, наоборот, — подчеркивает настоящее значение и роль их творчества [Там же: 43].

Кулику отвечал армянский писатель А.С. Бакунц, который три года спустя, как и Кулик, стал жертвой сталинского террора:

> Я бы советовал всем нашим литераторам пересмотреть громадное литературное наследие, сделав это быстрее, потому что этим мы можем наметить большие и широкие пути в нашей советской литературе [Там же: 213—214].

Кулик же, отмечая, что «классическое украинское наследие», «несмотря на ужасающий гнет капитализма, несомненно значительно», не забыл сделать важную оговорку: «...мы должны определить, у каких классиков нам прежде всего следует учиться в работе над словом. Я считаю, что в этом отношении особенно ценно наследие Тараса Шевченко» [Там же: 43].

Мысль о «критическом усвоении» национального литературного наследства обсуждается и в других случаях, причем важно, что в конечном счете именно оно отличает советского писателя от националиста. Иногда это просто изобретение литературного канона путем «усвоения» и включения в него «народной литературы, фольклора», о чем, например, рассуждает представитель Узбекистана Р. Маджиди, подчеркивая в то же время необходимость ориентации на «русскую пролетарскую литературу» как образец новой, воспитательной литературы:

> Борьба националистов под флагом использования литературного *наследия* не прекратилась и в настоящее время. <...> ...мы должны *усилить критическое усвоение литературного наследства*. <...> Нужно учиться у опытных русских пролетарских писателей передавать ясно и точно пролетарские идеи, освещать правильно жизнь, изучать мастеров, стремиться *правильно использовать культурное наследство,* накопленное человечеством [Там же: 129].

«Усвоение наследства» может противопоставляться «отрицанию всего классического наследства», за которое представитель Азербайджана Мамед Кязим Алекбер оглы (коротко — Алекберли), критикует авангардистские тенденции современной азербайджанской литературы: «...отрицание всего классического наследства, протаскивание провинциализма в литературу, тенденции искусственных неологизмов и т.д.» [Там же: 125].

Употребляя формулу «критическое усвоение», представитель грузинской литературы М. Торошелидзе претендует на включение шедевра древнегрузинской литературы поэмы Ш. Руставели не просто в национальное, но и во всемирное литературное наследие:

> Остановиться на этом произведении тем более уместно, что ныне, когда перед нами стоит проблема *критического освоения культурного наследия* предыдущих эпох, поэма Шота Руставели становится в центре внимания как самый выдающийся памятник древнегрузинской литературы. Без преувеличения можно сказать, что поэма Руставели является *самым великим литературным наследием из всего того, что нам дали средневековый Запад и весь так называемый средневековый христианский мир* [Там же: 74].

Иногда «критическое усвоение наследия» может означать усвоение лишь одного отдельного аспекта при осуждении всего творчества автора, как, например, это происходит при оценке творчества Л.Н. Толстого, о котором сибирский большевистский писатель Ф.А. Березовский говорит:

> Вы знаете, с какой мощью воплотил Толстой… свою вредную и реакционную идею всеобщего равенства. <…> Толстой заставлял массы читателей верить в это силой и яркостью своего художества. И мне думается, что, когда мы говорим об овладении наследством старых мастеров, нам не нужно забывать основного закона художественного творчества: уменья с такой же глубиной, размахом и убедительностью претворять наши, социалистические идеи в художественные образы [Там же: 195].

«Мощь», «сила» и «яркость» — вот то, что нужно усвоить из Толстого. Можно предполагать, что речь идет о некоем риторическом пафосе.

Даже в случае самой радикальной критики понятие «наследие» употребляется в качестве мощного инструмента этого дискурса. Так происходит, когда В.Б. Шкловский с помощью этого концепта исключает из канона Достоевского:

> …мы должны чувствовать, что если бы сюда пришел Федор Михайлович, то *мы могли бы его судить как наследники человечества, как люди, которые судят изменника*, как люди, которые сегодня отвечают за будущее мира. Ф.М. Достоевского нельзя понять вне революции и нельзя понять иначе как изменника [Там же: 154].

В данной цитате прозвучит еще и другая важная идея дискурса о наследии: установление «наследников». Шкловский эксплицитно говорит об участниках съезда как о коллективе «наследников», которые в то же время являются «судьями» наследства.

В других случаях, например в речи И.М. Беспалова, «советские писатели» определяются как «наследники»: «Советская литература сохранила и развивает традиции великих представителей художественной мысли. Советские писатели являются наследниками Вольтера и Бальзака, Шекспира и Байрона, Гете и Гейне, Пушкина и Салтыкова-Щедрина» [Там же: 271—272].

А Горький в своей речи имплицитно отличает правильных наследников от неправильных:

> …пролетариат, как и в других областях материальной и духовной культуры, является единственным наследником всего лучшего, что есть в сокровищнице мировой литературы [Там же: 5].

Иными словами, согласно Горькому, литературное наследие в первую очередь связано не с нацией, а с политическими воззрениями наследников.

Так же как и формула «критическое усвоение», представление о наследнике как об активном, творческом, так сказать, создателе наследия свидетельствует о совершенно определенном и весьма осознанно операциональном употреблении понятия «наследие». В дискурсе Первого съезда — соответственно, марксистско-ленинском дискурсе — «наследие» в большинстве случаев четко отграничивается от «наследства», и, хоть и там нет эксплицитной терминологической дискуссии, очевидно подразумевается конструкция «наследия» путем «критического усвоения». Соответственно, «наследник» не тот, кто что-то получает «по наследству» по причине родства, но тот, кто может претендовать на усвоение на основе «правильного» политического сознания.

Такое определение «наследника» становится окончательно ясным, если обратиться к некоторым высказываниям иностранных участников съезда. Просто «наследство» — это еще не легитимация, еще не вступительный билет в общество легитимных наследников — подчеркивает представитель Греции Дмитрос Глинос. Более того, Глинос почти что отказывается от наследства античной классики, подчеркивая, что единственная легитимная причина участия в съезде маленькой страны — факт, что и она вступила в «героическую борьбу за общее дело»:

> Хоть Греция и является маленькой страной, все же и у нее есть право принять участие в этой культурной манифестации не в качестве номинальной наследницы античной цивилизации, представленной в этом зале съезда портретом одного из ее классических писателей, но в качестве страны, в которой тоже идет борьба, ожесточенная и героическая, за общее дело, которое объединяет и вдохновляет революционных писателей всех стран [Там же: 644].

Ссылаясь на Энгельса, который подобным же образом различал легитимных и нелегитимных наследников, выступает немец Виланд Герцфельде:

> Фридрих Энгельс сказал, что одни только рабочие являются наследниками тех глубоко научных и философских явлений, которые в век классики составляли славу Германии. <...> Так, разрушая и загрязняя все, куда бы он ни ступил, фашизм завершает путь буржуазного класса, он закрывает дверь за германским прошлым. Отныне классическая германская культура, классическая мысль и классическое творчество, наследие прошлого, окончательно перешли к тем, кто держит будущее в своих руках: к германским рабочим, в чьих рядах сражается и Эрнст Тельман [Там же: 361].

Вслед за Герцфельде венгерский писатель Антал Гидаш определяет Советский Союз как защитника наследия Генриха Гейне и, таким образом, как законного наследника немецкой литературы:

> Смотрите, тут висит портрет Гейне, и если на его родине его произведения преданы сожжению, то здесь, в Стране Советов, он рядом с Гете сидит в арсенале всемирной литературы, в сердцах сотен тысяч читателей. Они стали примером, живым источником для советских поэтов [Там же: 521].

Прежде всего из докладов иностранных участников съезда (но не только из них — выше уже упоминался доклад Торошелидзе, можно сослаться еще и на основательный доклад Горького) становится ясно, что, наряду с национальной перспективой, которая существенна как в рамках отдельных республик, так и для концепции многонациональной литературы в целом, значима еще и интернациональная или, точнее, всемирная перспектива. Это третий очень важный аспект съездовского дискурса.

Если в грузинском докладе и при обсуждении наследия немецкой литературы всемирная перспектива упоминается эксплицитно, то почти во всех других случаях она подразумевается: при различении правильных, легитимных наследников и нелегитимных речь идет совсем не о национальном различении, а об универсальном политическом. Национальные литературы мыслятся составной частью всемирной литературы, наследие которой, опять-таки, суждено «усваивать» именно правильным, пролетарским наследникам, способным на ее основе

создать литературу будущего. Иными словами, понятие «наследие» служит и концептуализации национальных литературных *canones*, и в то же время концептуализации всемирного литературного наследия, превращающегося в интеллектуальную собственность законных пролетарских наследников всего мира.

Думается, что в съездовской дискуссии присутствует, хотя и имплицитно, рефлексия о наследии как о функциональной памяти в понимании А. Ассман, или, я сказала бы, об «оперативной» памяти в ее экстремальном проявлении — о «наследии» как мощном инструменте культурной/литературной политики. Таким наступательно-оперативным употреблением понятия дискурс советских 1930-х годов радикально отличается от сегодняшнего дискурса о культурном наследии (причем, как кажется, не только российского), в контексте которого под последним чаще всего подразумевается нечто просто данное, неизменное, полученное в наследство.

Ясно, что на основе такого рода «оперативного» определения наследия можно легитимировать любое насильственное «моделирование», если только оно основано на потребностях «правильного» наследника.

IV. Французский опыт

Обратимся еще раз к мнениям иностранных участников съезда, и прежде всего — к позиции Андре Мальро, тогда молодому французскому писателю, восхищающемуся коммунизмом и к 1934 году получившему известность среди французской публики благодаря романам, посвященным колониальной ситуации и революционным действиям на Дальнем Востоке. Именно из его высказываний выясняется, что радиус рецепций и воздействия советского подхода к «наследию» гораздо более широк, чем можно было бы предполагать.

Мальро участвовал в работе съезда как член французской делегации и выступал, если не считать краткого ответа Л.В. Никулину на обвинение в пессимизме, дважды. Сначала — с пространной репликой в прениях, затем — с речью. В первый раз слово «наследие» он не употреблял, но в своей речи прямо подхватил лозунг Сталина и определенным образом специфицировал его, придав ему боевой оттенок: «Если писатели действительно инженеры душ, то не забывайте, что самая высокая функция инженера — это изобретение. Искусство — не подчинение, искусство — это завоевание» [Там же: 287]. Затем Мальро, ссылаясь на Маркса, определяет задачу и цель искусства: «Большим индивидуалистическим эпохам коммунизм противопоставляет лозунг… — “Больше сознания!”» [Там же]. В другом докладе — «Человек в процессе рождения», — с которым Мальро выступил в дни съезда перед журналистами в Москве, он подтвердил то, что понимает «позицию марксизма» именно как «боевую» [Мальро 1989: 69]. Сопоставляя Советский Союз (и США) с Европой, Мальро наблюдает подъем культуры в СССР и ее упадок в Европе: «Где шансы культуры выше? В стране, где наибольший тираж имеют произведения Горького, или там, где зачитываются “Фантомасом”? [Там же: 70]; «Только в СССР и США верят в человека» [Там же]. Он утверждает, что верит в конец индивидуализма и в возникновение нового, советского гуманизма, который приведет к «рождению нового человека» [Там же: 71].

Очевидно, что Мальро ориентируется на советский литературный проект, о котором он услышал на съезде. Этим проектом инспирирована его вариация

марксистской формулы «действовать, чтобы преображать» [Там же: 69]. Под объектом, подлежащим «преображению», здесь подразумевается не только «колхозник, который читает Гоголя и Толстого» [Там же: 71] и тем самым «преобразуется», но и само искусство/литература, которые данное общество получило в наследство: «Усвоение культурного наследия, — цитирует Мальро докладчиков Съезда, — само по себе творческий акт» [Там же]. Когда Мальро говорит о том, что «произведение искусства не камень», а «зерно, меняющееся в зависимости от почвы, в которой оно произрастает», он, употребляя библейскую метафору «зерна», развивает/перекодирует идею «критического усвоения» дальше в сторону теории рецепции, как ее значительно позже развивал Ганс-Роберт Яусс[3].

«Произведения искусства, — декларирует Мальро в одноименном эссе, написанном на основе речи, которую он произнес в июне 1935 года на Первом международном конгрессе в защиту культуры в Париже, — это также и встреча со временем. <…> Если искусство, идеи, поэмы — все эти древнейшие грезы человечества нужны нам для жизни, мы нужны для их воскресения». «Творя себя, — продолжает он, — мы творим их. Ронсар в порыве самотворчества воскрешает Грецию, Расин — Рим, Гюго — Рабле, Коро — Вермеера» [Там же: 80]; «Человек не раб своего наследия, он — его господин; не Античность вызвала к жизни Возрождение — Возрождение создало античное искусство» [Там же: 154].

Здесь снова появляется и, более того, разъясняется метафора, которую Мальро использовал в своей речи на съезде: «Традиция не наследуется, она завоевывается». Говоря иначе, наследие — это на самом деле добыча. «Наследие не получают в дар, его завоевывают» («L'héritage ne se transmet pas, il se conquiert») — напишет Мальро два года спустя в работе «О культурном наследии»[4]. В эссе же 1935 года Мальро прямо адресуется к участникам съезда: «Советские писатели — мы ждем не поклонения им от вашей культуры, сохранившей их наследие, несмотря на кровь, тиф и голод, а того, чтобы вы заставили их вновь открыть нам свои преображенные лики» [Там же: 81].

Тот же подход Мальро развивает в докладе 1936 года под названием «О культурном наследии», который он прочитал перед собранием международной ассоциации писателей («Association internationale des écrivains pour la défense de la culture») в Лондоне. На этом собрании, где из русских присутствовал один Эренбург, Мальро настаивал на том, что «традиция» не просто «факт», что «традиция» и есть «наследие», которое нужно «завоевывать» и «подчинять», что она «сохраняется» только путем усвоения, благодаря которому одновременно преобразуется и настоящее [Там же: 149].

С одной стороны, Мальро выясняет связь между активно-преобразовательным пониманием рецепции и пониманием литературы и искусства как инструментов воспитания: «Переосмысление европейского культурного наследия, осуществленное XIX веком, стало возможным благодаря открытию многообразия художественных форм и вере в воспитательную роль искусства» [Там же: 151]. С другой стороны, в этом определении, несмотря на утрирование властной позиции реципиентов, а не самих текстов и произведений, явно зву-

3 Яусс, однако, ни разу не ссылался в этом контексте на Мальро.

4 Лиотар комментирует, что Мальро после войны подхватывает идею «завоевания наследия» [Лиотар 2015: 236—271].

чит предвосхищение теории, рассматривающей литературу как механизм памяти, то есть теории интертекстуальности[5].

В том же докладе 1936 года Мальро представил еще две ключевые составляющие своего культурно-политического проекта: во-первых, идею координированного отбора лучших художественных книг каждой страны, которая была с очевидностью вдохновлена издательской программой Горького, и позже легла в основу проекта «списков лучших книг из всех стран мира», осуществленному после Второй мировой войны ЮНЕСКО. Во-вторых, Мальро тогда впервые обнародовал замысел энциклопедии как «виртуального музея» культурной истории всего человечества — *Le Musée Imaginaire*.

Из концепции советской многонациональной литературы, с которой он познакомился на Первом съезде, Мальро почерпнул и другие ключевые элементы, которые развивал в дальнейшем. Во-первых — понятие «гуманизм», под знаком которого стояла вообще вся программатика советской (многонациональной) литературы. Во-вторых — «всемирный масштаб», которым программатика советской многонациональной литературы отличалась изначально и который отсылал к горьковской «Всемирной литературе».

Если на съезде речь не раз шла о развитии литературы в глобальном масштабе и о том, что отдельные шедевры, такие, например, как поэма Руставели, представляют собой не только национальное и общесоветское наследие, но и входят в канон мирового наследия, то Мальро расширяет этот горизонт еще и с точки зрения глобального масштаба развития культуры. В исторической перспективе современная культура (тут он выражается не совсем однозначно, но, судя по всему, имеет в виду «европейскую культуру» в самом широком смысле, включая как СССР, так и США) представляет собой пока последнюю ступень, в силу чего является «единственной наследницей» мировой культуры:

> Если качество мира — субстанция любой культуры, то цель ее — качество человека, а оно создается именно культурой — не суммой знаний, но наследием величия; и наша художественная культура, постигшая, что ее не может удовлетворить изощренность чувств, какой бы утонченности они ни достигли, пробирается на ощупь среди скульптур, песен и поэм, унаследованных ею от самой древней аристократии мира, понимая, что сегодня она — единственная наследница [Там же: 260].

После войны сторонник де Голля Мальро занимал министерские должности[6]: с 1945 по 1946 — министра информации, а с 1958 по 1969 год — министра культуры. В своем высоком статусе в 1946—1948 годах он выступил одним из основателей международной Организации Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры (ЮНЕСКО), где с самого начала старался пропагандировать свои идеи, восходящие ко времени его близости к коммунистам и к программатике советской литературы. Это касается понимания литературы

---

5 Ср. также и такие его высказывания, как: «…любая цивилизация… создает свое наследие, помогающее ей возвыситься над судьбой» [Мальро 1989: 154]; «День за днем, от мысли к мысли люди пересоздают мир, следуя своему высшему назначению» [Там же: 155].

6 В это время Мальро уже больше не котировался в СССР: после 1930-х годов, когда его произведениям и высказываниям уделялось большое внимание, русская рецепция прервалась и была возобновлена лишь в самом конце 1980-х годов. Тогда и вышел сборник его культурно-критической прозы [Мальро 1989; 1990; 1992].

и искусства как инструментов воспитания масс, которое выразилось в проекте «Воображаемого музея» (Musée imaginaire, 1947—1955)[7] и в успешно воплощенном проекте французских «домов культуры» (Maison de la culture, 1964), а также в развитии понятия «наследие», хотя «культурное наследие» стало ключевым проектом ЮНЕСКО лишь в 1972 году, когда была принята международная Конвенция об охране всемирного культурного и природного наследия.

V. Итоги

С сегодняшней точки зрения советскую позицию 1930-х, так же как и позицию, которой придерживался Мальро до 1960-х годов, можно назвать эксплицитно конструктивистской. В истории СССР, в контексте создания и моделирования канона советской многонациональной литературы такого рода трактовка «культурного наследия» легитимировала не только самые насильственные модификации канона, но и изъятие неподходящих под него сочинений из обращения и даже уничтожение живых авторов. В то же время такое определение «культурного наследия» сугубо рефлексивно относится к самому факту наследия, сконструированность и принципиальная произвольность которого не только признавалось, но и продуктивно использовалось. Как раз такая трактовка перерабатываемого «наследия» в противоположность неизменному «наследству», вероятно, и может быть охарактеризована как своего рода «ресайклинг». Случай Мальро выявляет неожиданно тесные связи и широкомасштабные влияния со стороны советской идеологии на общемировую ситуацию — по всей вероятности, оперативное понятие наследия, каким оно было введено в оборот на Первом съезде советских писателей, повлияло через посредничество французского культурного деятеля и на изначальную концептуализацию идеи и задач ЮНЕСКО.

Экологический подход ЮНЕСКО только в самое последнее время начинает подвергаться осторожной критике. Так, например, исследователи междисциплинарного проекта в Гёттингене предлагают говорить о «режимах наследия», констатируя, что «режимы наследия… создают новые арены для конкурирующих политических и экономических интересов, которые стремятся присвоить жизнеспособные ресурсы наследования» [Bendix 2012: 23]. Говорить о «выборе наследия» («heritage choice» [Pichler 2012: 55]) для них не идеологическая программа, как в советское время, а разоблачение практики власти, которое должно способствовать эмансипации тех, кто пока являются только объектом и инструментом торговли, тех, кому приписывается наследие, но воле кого оно не подчиняется. На первый взгляд идеологического подхода «экологическая», «антикварная» (в смысле Ницше) концептуализация наследия ЮНЕСКО, с одной стороны, и актуальная российская культурная политика с типичной для нее эксплуатацией культурного наследия как ресурса, с другой стороны, чрезвычайно далеки друг от друга. Но вместе с тем они весьма близки в том, что «западное» отношение ко всемирному культурному наследию в связи с международным туризмом вполне уместно тоже рассматривать как

7 Идею, которую Мальро сформулировал в эссе «Musée imaginaire» (1947), он развивал в своих книгах «Психология искусства» (1947—1949), «Музей без стен» и «Голоса тишины» (1952).

эксплуатацию ресурса. В этом смысле и советская дискуссия 1930-х годов, и концепция Мальро, наряду с опытом и теоретической полемикой наших дней, стимулируют новую, критическую дискуссию о понятии «культурное наследие», его политической и/или коммерческой инструментализации, равно как и о существующих принципах самой практики наследования.

Литература / References

[Добренко 2000] — *Добренко Е.* Занимательная история: Исторический роман и социалистический реализм // Соцреалистический канон / Под общ. ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000.

(*Dobrenko E.* Zanimatel'naya istoriya: Istoricheskiy roman i sotsialisticheskiy realism // Sotsrealisticheskiy kanon / Eds H. Günther, E. Dobrenko. Saint Petersburg, 2000.)

[Калинин 2019] — *Калинин И.* Русская петропоэтика: литературные продукты нефтепереработки // Неприкосновенный запас. 2019. № 4. С. 219—254.

(*Kalinin I.* Russkaya petropoetika: literaturnye produkty neftepererabotki // Neprikosnovennyy zapas. 2019. № 4. P. 219—254.)

[Лиотар 2015] — *Лиотар Ж.-Ф.* За подписью Мальро. СПб.: Владимир Даль, 2015.

(*Lyotard J.-F.* Signé Malraux. Saint Petersburg, 2015. — In Russ.)

[Мальро 1989] — *Мальро А.* Зеркало лимба: Художественная публицистика. М.: Прогресс, 1989.

(*Malraux A.* Le Miroir des Limbes. Moscow, 1989. — In Russ.)

[Мальро 1990] — *Мальро А.* Надежда: Роман. Л.: Художественная литература, 1990.

(*Malraux A.* L'Espoir. Leningrad, 1990. — In Russ.)

[Мальро 1992] — *Мальро А.* Королевская дорога: Романы. М.: Прогресс, 1992.

(*Malraux A.* La Voie royale. Moscow, 1992. — In Russ.)

[Первый съезд писателей 1934] — Первый Всесоюзный съезд советских писателей. 1934. Стеногр. отчет. М.: Гослитиздат, 1934.

(Pervyy Vsesoyuznyy s"ezd sovetskikh pisateley. 1934. Stenograficheskiy otchet. Moscow 1934.)

[Bendix 2012] — Heritage Regimes and the State (Göttingen Studies in Cultural Property, Vol. 6) / Ed. by R. Bendix. Göttingen: Universitätsverlag, 2012.

[Assmann 1999] — *Assmann A.* Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck, 1999.

[Dobrenko 2015] — *Dobrenko E.* Recycling of the Soviet // Russian Literature since 1991 / Eds E. Dobrenko, M. Lipovetsky. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 20—44.

[Malraux 1996] — *Malraux A.* Man And Artistic Culture // Visions for UNESCO in its early years / Horizons philosophiques à l'origine de l'UNESCO. UNESCO, 1996. P. 8—11.

[Nora 1997] — *Nora P.* An Idea Whose Time Has Come // The UNESCO Courier. The State of the World Heritage. 1997. September. P. 14—17.

[Oushakine 2007] — *Oushakine S.A.* "We're nostalgic but we're not crazy": Retrofitting the Past in Russia // The Russian Review. 2007. Vol. 66. № 3. P. 451—482.

[Pichler 2012] — *Pichler A.* The Dynamics of Heritage Choice and Heritage Regimes in the "Making of Old Havana" // Heritage Regimes and the State (Götingen Studies in Cultural Property, Vol. 6) / Ed. by R. Bendix. Göttingen: Universitätsverlag, 2012. P. 39—59.

[Zapf 2016] — Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology / Ed. by H. Zapf. Berlin: De Gruyter, 2016.

Ресайклинг в кино- *и телеиндустрии*

Катриона Келли

Человек на все сезоны:

АПСАЙКЛИНГ ОДНОГО ШПИОНА-ГЕРОЯ ПРИ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ И ПОСЛЕ

Catriona Kelly

A Man for All Seasons: The Upcycling of a Soviet Spy Hero

Катриона Келли (Оксфордский университет, Великобритания; профессор русского языка и культуры факультета языков Средневековья и Нового времени; MA, D.Phil. FBA) catriona.kelly@new.ox.ac.uk.

Ключевые слова: советские герои, шпионаж, холодная война, адаптация, апсайклинг, жизнь Конона Молодого

УДК: 929

Реутилизация продуктов, в том числе культурных, влечет за собой переоценку их статуса. Процесс такого «апсайклинга» рассматривается на материале биографии советского резидента Конона Молодого (1922—1970), жившего в Лондоне под именем Гордона Лонсдейла. События его жизни легли в основу фильма «Мертвый сезон» (1968), который является формой «апсайклинга» биографии автора и самого жанра триллера. Анализ нескольких версий автобиографии Молодого и других сведений показывает, как на разных этапах (пост)советской образ Молодого менялся — от патриота с твердыми принципами до умелого предпринимателя. Но из-за биографических лакун, подвижности представлений о правильном поведении и эволюции геополитических отношений за время и после холодной войны биографию Молодого подвергают постоянному «апсайклингу», приводя ее в соответствие с нормами эпохи.

Catriona Kelly (MA; D.Phil. FBA; Professor of Russian, Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford) catriona.kelly@new.ox.ac.uk.

Key words: Soviet heroes, espionage, Cold War, adaptation, upcycling, life of Konon Molody

UDC: 929

The reuse of goods, cultural goods included, necessarily involves the reassessment of their status. This article examines “upcycling” with reference to the biography of a Soviet “illegal”, Konon Molody (1922—1970), who posed as the Canadian citizen Gordon Lonsdale while living in London. I examine the production history of a famous film based on Molody’s life, *The Dead Season* (*Mertvyi sezon*, Lenfil’m, 1968), which “upcycled” both Molody’s life and the conventions of the thriller genre. I also turn my attention to other sources on Molody’s life. I demonstrate how different versions of Molody, from the principled Soviet patriot to the expert businessman, have emerged at different points of (post-)Soviet history. Yet some elements of his actual biography are impossible to trace, and the prevailing perceptions of appropriate behaviour are permanently shifting, which, together with the twists and turns of geopolitical relations during and after the Cold War, have driven a constant process of “upcycling” to fit Molody’s life to the standards of a particular time.

Как показывает недавно придуманный термин «апсайклинг», сортировка отходов не является нейтральной операцией. Если непригодный к использованию предмет нельзя забраковать окончательно, его надо просто усовершенствовать, преобразовав либо сам объект, либо его контекст — пространственный или дискурсивный. И наоборот, предметы, не подвергшиеся существенной переработке, остаются в презренном статусе ненужного хлама.

«Недолговечные предметы» (или, шире, явления), превращающиеся в мусор и снова возрождаемые из этого состояния, составляют часть более обширной области материальной и духовной культуры, границы которой, как указывали антропологи, социологи и культурологи, в том числе Майкл Томпсон, Джеймс Клиффорд, Игорь Копытофф, Билл Браун и многие другие, определяются меняющимися представлениями о вкусе. Категории, к которым принято относить те или иные предметы и культурные феномены, постоянно меняются, а особенности социального статуса еще более усложняют этот процесс. По словам Майкла Томпсона, ключевая стадия превращения вещи из «подержанной» в «антикварную» сопряжена с ростом спроса со стороны, во-первых, мужчин, а во-вторых, профессионалов, нередко профессиональных художников, чей род деятельности по умолчанию предполагает высокий статус [Thompson 1979]. Художники особенно преуспели в восстановлении — часто с помощью переработанных материалов — «непригодных» зданий, «апсайклинг» которых они затем проводили для состоятельной буржуазии. Даже когда речь идет о мусоре в самом буквальном смысле слова, его сбор, как правило, предполагает некоторую обработку: предметы надо рассортировать, а зачастую и очистить [O'Brien 1999: 267].

Без «апсайклинга» обычно не обходится и в случае с литературной «макулатурой» или художественным браком. Когда «вновь открывают» забытых писателей и художников, акцент обычно не делают исключительно на их несостоятельности. Текстам и произведениям искусства, которые, как считаются, не смогли оценить современники, иногда возвращают статус, прибегая к традиционной риторике «непризнанного гения». Если же всплывает явная (по мнению того, кто анализирует этот материал) халтура, ее подают со знанием дела, в духе «плохописи» Маяковского или поздне- и постсоветской практики стеба.

Но возможен и другой вариант — когда «забракованные» тексты подвергаются апсайклингу, не предполагающему очевидной дистанции между точкой зрения того, кто «возвращает» их читателю, и автора: в таком случае несоответствие представлениям о хорошем вкусе должно служить упреком вкусам современников. Различие, о котором я говорю, отчасти соотносится с противопоставлением «рефлектирующей» и «реставрирующей» ностальгии, предложенным Светланой Бойм [Бойм 2013]. Однако вторая стратегия, которую можно назвать «пародийным ресайклингом», подразумевает более агрессивное отношение к исходному материалу, чем «рефлектирующая ностальгия» уличных маскарадов и лирической автобиографии, о которой говорит Бойм, тогда как первый процесс — назовем его «преобразующим ресайклингом» — тоже требует рефлексии и не ограничивается простой адаптацией, как можно подумать при слове «реставрация». В конце концов, «ресайклинг» — форма социальной критики, одновременно конструирующей и образ общества, которое, по-видимому, некогда отвергло определенные артефакты, тексты или практики, и социальный контекст в момент их реабилитации. В этот процесс может быть вовлечено множество самых разных социальных субъектов и ин-

ститутов, а отнюдь не только официальные ведомства, которые Светлана Бойм упоминает в связи с «реставрирующей ностальгией». И их разнообразие особенно типично для социальных контекстов, где ценности нестабильны.

Одним из следствий распада СССР стала необходимость переосмыслить прежние различия между «истеблишментом» и «антиистеблишментом», культурой «мейнстримной» и «маргинальной», «официальной» и «неофициальной». Уже в 1990 году Сергей Курехин иронично, с характерными для стеба интонациями, заметил: «Раньше все было просто и понятно: режиссеры и писатели работали на помойках, а те, кто должен был копать землю, снимали кино или писали музыку. Сейчас все изменилось (якобы), и я тоже стараюсь измениться, хотя цинизм стал второй натурой» [Курехин 1990: 3]. Иными словами, когда советская мода вышла из моды, альтернативная культура, прежде презиравшая ее, начала проявлять к ней симпатию — однако не всегда и не ко всем.

Но советская культура оказалась не единственным и не главным явлением, поставленным под угрозу. Обозначились и другие факторы: становилось все более ясно, что некоторые культурные процессы выходят за пределы конкретных государств; кроме того, новые каналы распространения культуры, такие как интернет, отличались неоднородностью и не подчинялись традиционным иерархиям; наконец, культурные формы и процессы коммерциализировались, как показывает появление нового типа влияния на общество — того, которым обладают «инфлюенсеры»[1] и другие производители онлайн-контента, получающие, хотя это и не афишируется, оплату за публикации в чью-либо поддержку. С социально-экономической точки зрения подобные перемены были лишены единого вектора, поэтому не удивительно, что и последствия их весьма неоднозначны.

В постсоветской России особую значимость приобрела такая сложившаяся в новых культурных условиях форма «преобразующего ресайклинга», как ремейк фильма, — необычайно сложный тип культурной продукции, работающий с широким спектром «гипертекстов»: ремейк не ограничивается кинотекстом, явная отсылка к которому содержится в его названии, но включает также аллюзии к другим фильмам и параллели с ними[2]. Трактовка оригинала меняется в зависимости не только от политических, социальных и культурных изменений [Донован 2018], но и от использования новых технических средств (цифровое изображение высокого разрешения, стереозвук), вошедших в обиход с момента создания оригинала. Как и любая адаптация, ремейк рискует упростить и обеднить исходный материал. Но у него есть свои приемы, усиливающие ощущение единства с оригиналом и в то же время направленные на конкуренцию с ним. В постсоветском контексте реминисценции прошлого в ремейках обнажают противоречие между такими картинами и эстетическими критериями советского кинематографа, где попытки подражания вызывали презрение.

Однако здесь речь пойдет не о ремейках, а о другом способе «переработки» советского кино. Я сосредоточусь не на примерах творческого переосмысления классических фильмов для кинематографа и телевидения, а на новой дискурсивной и интерпретационной реальности, окружающей популярной совет-

1 Популярные блогеры, пользователи инстаграма и *YouTube*, влияющие на пристрастия обширной аудитории. — *Примеч. пер.*

2 Здесь я опираюсь на работы о киноадаптациях: [Hutcheon 2012; Meyer 2016].

ский фильм, ремейк которого *не* был снят. Я имею в виду «Мертвый сезон» Саввы Кулиша, снятый на киностудии «Ленфильм» и вышедший на экраны в 1968 году. В отличие от Леонида Гайдая и Эльдара Рязанова, по фильмам которых снимались главные постсоветские ремейки, имя Саввы Кулиша (1936—2001) само по себе на является «брендом». Его единственная по-настоящему успешная кинокартина, которую, когда она только вышла, посмотрело более шестидесяти девяти миллионов зрителей, скорее живет собственной жизнью, намного превосходя режиссера (равно как и сценаристов, Владимира Вайнштока и Александра Шлепянова) в известности. Даже на телеканале «Культура» документальный фильм, приуроченный к посмертному семидесятилетнему юбилею Кулиша, показали в 2006 году в ночное время — с 00:45 до 01:25. Но в 2004 и 2008 годах по тому же каналу в прайм-тайм шел «Мертвый сезон» под рубрикой «Звездные годы Ленфильма».

На самом деле «Мертвый сезон» уже в советский период появился в результате «апсайклинга». Согласно некоторым свидетельствам, фильм был задуман как советский ответ на популярность снятых в период холодной войны западных фильмов о секретных агентах. Осенью 1965 года «Ленфильм» от имени сценаристов обратился к Госкино за разрешением посмотреть целый ряд таких фильмов, в том числе «Голдфингер», «Из России с любовью» и «Доктор Но»[3].

«Мертвый сезон» должен был стать первым советским фильмом о современном разведчике (в отличие от тех, кто работал в годы Второй мировой войны, как, например, герой фильма Бориса Барнета «Подвиг разведчика», 1947), и об этой задаче вспоминали при каждом удобном случае[4]. Однако цель заключалась не в том, чтобы переработать клише шпионского триллера или детектива: «Мертвый сезон» должен был поднять жанровые клише на новый уровень, показав более глубокие и убедительные образы. Когда в декабре 1968 года фильм вышел на экраны, газета «Правда» опубликовала рецензию, автор которой пришел к выводу, что ценность «Мертвого сезона» в том, что «развинчиваются ходячие штампы приключенческо-детективного жанра», «показываются его большие возможности, еще не использованные ресурсы» [Громов 1968].

В удачном апсайклинге важную роль сыграл профессиональный опыт Кулиша. Пройдя режиссерскую стажировку на съемках «Обыкновенного фашизма» Михаила Ромма («Мосфильм», 1966), удостоившегося наиболее высоких оценок среди фильмов 1960-х годов на политическую тематику, Кулиш (совместно с Харлампием Стойчевым) снял короткометражный документальный фильм «Последние письма» («Мосфильм», 1966), основанный на письмах немецких солдат родным в последние дни Сталинградской битвы и выигравший множество призов на разных кинофестивалях[5].

При поддержке Ромма, покровителя, к авторитету которого относились с большим уважением как на «Ленфильме», так и в Госкино, Кулиш стал по-

3 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2042. Л. 15.

4 «Тема эта в советском кинематографе поднимается впервые» (ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2042. Л. 29; 9 апреля 1966); «не забудьте, что это первый фильм о работе разведчика в мирное время, — она вносит что-то новое в эстетику» (Просмотр и обсуждение фильма С. Кулиша «Мертвый сезон», 30 августа 1968 // ЦГАЛИ. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2015. Л. 163).

5 См. личное дело Кулиша в архивах «Ленфильма»: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 19-1. Д. 233.

тенциальным претендентом на роль единственного режиссера полнометражной художественной картины — право, обычно предоставляемое только тем, кто уже выпустил собственный короткометражный фильм или успел поработать в качестве помощника режиссера — или и то, и другое. Но такой «апсайклинг» оказался возможным и из-за любопытной истории со сценарием, работать с которым поручили Кулишу. Сценарий Вайнштока, первая версия которого была завершена в 1965 году и носила причудливое название «Путь к рыжему пирогу», изначально не вызвала на «Ленфильме» большого энтузиазма. Как гласила резолюция редакционного совета Второго творческого объединения, принятая 9 апреля 1966 года, «сценарий загружен информацией, ему не хватает интеллектуальной остроты, ярких живых характеров»[6]. В течение следующих десяти месяцев Вайншток и Шлепянов переработали сценарий, перенеся начало действия в большой город, где герой поспешно покидает гостиницу, — куда более интригующая завязка. Они также отказались от неуклюжей композиции, построенной на флешбэках, и изменили первоначальный неудачный заголовок на многозначный «Мертвый сезон» — название, отсылавшее одновременно к унылому пейзажу курортного городка, где в основном происходит действие, и в целом к атмосфере нависшей угрозы[7].

Но в первую очередь замысел фильма преобразился благодаря работе Кулиша и его команды, включая оператора Александра Чечулина, композитора Андрея Волконского и художника Евгения Гукова. Приглашение на главную роль литовского актера Донатаса Баниониса оказалось дальновидным решением, хотя в творческом объединении Кулиша к такому выбору отнеслись прохладно[8].

В съемках картины было заинтересовано не только руководство киностудии: инициатива написания сценария, легшего затем в основу «Мертвого сезона», исходила сверху. 16 сентября 1965 года Госкино лаконично известило директора «Ленфильма» Илью Киселева: «Работа по созданию фильма о советском разведчике Ладейникове / на основании материалов, переданных соответствующими органами т. В.П. Владимирову / поручается “Ленфильму”»[9].

В то же время официальный заказ не гарантировал «Мертвому сезону» беспрепятственного прохождения цензуры. С самого начала существовал скрытый конфликт между заинтересованностью КГБ в картине, прославляющей героический труд разведчика, и осознанием ленфильмовцев, что такая тема может придать популярному жанру интеллектуальный вес. Разумеется, в некотором отношении переработка сценария в буквальном смысле означала и его идеологический «апсайклинг». Понятие «идейно-художественное качество», регулярно употребляемое как Госкино, так и партийными организациями, подчеркивало синтез политических и эстетических аспектов. Вдобавок для корпоративного престижа КГБ было важно, чтобы патриотическая работа его сотрудников на благо советской родины изображалась в захватывающей и

6 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2042. Л. 29.

7 См. более позднюю версию: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2090. Л. 1—83.

8 О прохладном отношении к выбору на главную роль Баниониса см.: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1735. Л. 38—58.

9 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2042. Л. 12. Характерной чертой постсталинской эпохи можно назвать активную вовлеченность КГБ в пиар собственной деятельности [Сниегон 2018].

вместе с тем идеологически безупречной манере. И все же работа над фильмом была чревата возможными расхождениями по некоторым вопросам.

Главная проблема заключалась в том, что Вайншток и Шлепянов писали сценарий на основе биографии реального человека. 7 января 1961 года предприниматель Гордон Лонсдейл, по паспорту гражданин Канады, был арестован в Лондоне при передаче секретных документов, привезенных ему на остров Портленд двумя сотрудниками подводного научно-исследовательского центра ВМС Великобритании, Гарри Хоутоном и Этель Джи по прозвищу Банти. Всех троих, а вместе с ними Питера и Хелен Крогер, помощников Лонсдейла, судили и приговорили к тюремным срокам от пятнадцати до двадцати пяти лет по обвинению в тайном сговоре и нарушении государственной тайны[10]. Оказалось невозможно привести в суде «не вызывающие обоснованных сомнений» доводы в пользу подозрений, что на самом деле Лонсдейл — агент советской разведки (поэтому ему и вменялось нарушение государственной тайны, а не шпионаж). Однако в 1964 году связь Лонсдейла с советской разведкой подтвердилась: его обменяли на Гревилла Винна, сидевшего в тюрьме предпринимателя и связного советского «крота» Олега Пеньковского[11].

Назвав своего героя «Стендейлом» (а в более поздних версиях — «Лонсфилдом»), а его базу — «Доргейтом» (изначально — «Дорчестер», место, расположенное примерно в двадцати километрах от острова Портленд), Вайншток и Шлепянов весьма условно замаскировали реальную основу[12]. Гораздо важнее было другое изменение — «апсайклинг» истории Лонсдейла: авторы опирались не на судебные отчеты, а на предполагаемые мемуары Лонсдейла, опубликованные маленьким лондонским издательством в 1965 году [Lonsdale 1965b]. В них Лонсдейл рассказывал не о тривиальных попытках заполучить проекты атомных подводных лодок, а о героической миссии — воспрепятствовать неофашистскому демаршу, сосредоточенному в Центре исследований химического и биологического оружия в Портон-Дауне, приблизительно в восьмидесяти километрах от Портленда[13]. На самом деле в Портон-Дауне не производили биологическое оружие [Hammond, Carter 2002: 57]. Так или иначе, развитие оборонной промышленности ставило неудобные вопросы, связанные с общественной безопасностью и медицинской этикой, которые еще более обострились после гибели инженера Военно-воздушных сил Великобритании Рональда Мэддисона в 1953 году [Carter 2000: 86; Schmidt 2015: 266—280]. После смерти ученого Джеффри Бэкона 1 августа 1962 года о существовании Портон-Дауна знали уже рядовые британцы, и потенциальная опасность деятельности этого центра для общества постоянно вызывала тревогу[14]. Совет-

10 См. газетные отчеты того времени об обвинениях, суде и безуспешной попытке апелляции: Five People on Secrets Act Trial // The Times. 1961. March 21. P. 10; Official Secrets Trial // The Times. 1961. March 22. P. 8; Lonsdale, Master Mind, Gets 25 Years // The Times. 1961. March 23. P. 6; Court of Criminal Appeal // The Times. 1961. May 9. P. 15.

11 Greville Wynne and Lonsdale // The Times. 1961. April 22. P. 14.

12 Западные журналисты того времени без труда считали намек. См., например: Lonsdale Hero of Soviet Spy Film // The Guardian. 1969. January 6. P. 2 [Lewthwaite 1969: 2].

13 К тому же Портон-Даун и Портленд расположены на территории разных графств (Уилтшир и Дорсет соответственно). Тем не менее в русскоязычных источниках их часто путают.

14 См., например, отчет о пресс-конференции, нацеленной на то, чтобы рассеять подобные страхи: Biological War Defence Aids Medicine // The Times. 1962. July 10. P. 7.

ский Союз проявлял все больше интереса к движению за мир как средству повлиять на мнение западного общества, поэтому в случае с книгой Лонсдейла переделка «Портленда» в «Портон» была намеренной[15]. Такая замена создавала идеологически выгодную связь между тогдашними международными амбициями СССР как «прогрессивного» государства и историей сопротивления фашизму в годы войны, превращая Лонсдейла из обыкновенного шпиона в настоящего героя.

После того как 11 октября 1970 года «Гордон Лонсдейл» скончался, «Комсомольская правда» назвала реальную фигуру, стоявшую за этим псевдонимом, «Георгием Лоновым» [Подолин 1970]. Однако еще с лета 1961 года западным спецслужбам было известно, что подлинное имя разведчика — Конон Трофимович Молодый[16]. «Мертвый сезон» косвенно подтверждал это тождество: инициалы главного героя, Константина Тимофеевича Ладейникова, совпадают с инициалами его прототипа, пусть у него и другое имя-отчество[17]. Связь с реальным прототипом затронула и сам процесс съемок. Хотя в титрах главным консультантом фильма был указан полковник В.М. Иванов, он практически не участвовал в обсуждении картины[18]. Из нескольких консультантов фильма, назначенных «соответствующими органами», наиболее активное участие в работе принял человек, названный в титрах вторым, некий «полковник Панфилов». Его инициалы были «К.Т.», а фамилию Панфилова носила до замужества жена Конона Молодого Галина. Очевидно, что «Панфилов» — просто очередной псевдоним Молодого. К тому же 5 марта 1966 года полковник сообщил киностудии, что среди «обширного фактического материала», который он предоставил сценаристам, была и «предварительная рукопись» его воспоминаний — по-видимому, русскоязычная версия текста, изданного в Великобритании годом ранее как мемуары «Гордона Лонсдейла»[19].

Но участие Панфилова в работе над фильмом в качестве консультанта было сопряжено с некоторыми сложностями. Прежде всего, консультант из

---

15 См., например: [Жигалев 1965].

16 См. письмо юридического атташе посольства США Джона Минниха Чарльзу Элвеллу, следователю МИ-5, Службы безопасности Великобритании, от 3 июля 1961 года в Национальном архиве Великобритании (далее NA): KV 2-4449 (Personal File of Gordon Lonsdale, Vol. 21), folio 35. Тридцать семь томов личного дела Лонсдейла, рассекреченные только в сентябре 2019 года, рассказывают захватывающую историю предпринятой уже после суда ФБР и британской контрразведкой попытки «апсайклинга» Молодого как виртуозного шпиона и их стараний после досконального изучения его биографии привлечь разведчика на свою сторону, но останавливаться на этих подробностях здесь нет возможности.

17 Однако советская пресса на тот момент не раскрывала личность Молодого (см.: Mystery of Russian Master Spy's Real Name // The Times. 1970. November 21. P. 4); более того, пролистав номера «Известий» и «Правды» за 12, 13 и 14 октября, мы не обнаружим в них даже некролога.

18 Иванов явно был номинальным главным консультантом, о чем свидетельствует и тот факт, что с ним намного раньше других заключили официальный контракт. См.: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1984. Л. 40 (6 июля 1967). Остальные контракты с консультантами из КГБ были подписаны летом 1968 года.

19 «Панфилов» М.Б. Рыссу (директору Второго творческого объединения «Ленфильма»), 5 марта 1966 // ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2042. Л. 22—23. Как отмечено ниже, у издания воспоминаний Молодого на русском языке сложная история, но, по всей видимости, оригинальным следует считать текст, впервые опубликованный в 1990 году.

«органов» косвенно побуждал Вайнштока и Шлепянова отказаться от «апсайклинга» сценария, который предлагали редакторы «Ленфильма». К началу 1967 года отношения с киностудией стремительно ухудшались. Дмитрий Молдавский, главный редактор Второго творческого объединения, и Галина Попова, редактор сценария, направили сценаристам предельно откровенное письмо: «Вы категорически отказались продолжить работу над сценарием до худсовета, хотя многие из требований, предъявленных Вам редакционным советом (и изложенных в заключении от 12 декабря) Вами не реализованы. Принять в настоящем виде Вашу рукопись и вынести ее на худсовет мы не можем».

При этом Молдавский и Попова, в свою очередь, сопротивлялись некоторым попыткам «апсайклинга» сценария со стороны Вайнштока, в особенности предложению, чтобы на экране появился сам Панфилов: «Мы считаем нецелесообразным проводить какую-либо параллель между литературным образом Ладейникова и реально существующей фигурой советского разведчика. Поэтому нам кажется невозможным начинать повествование с документальной сцены, в которой должен выступить полковник К.Г. [так!] Панфилов»[20].

Предложение показать в фильме Панфилова больше не озвучивалось, что, вероятно, объяснялось множеством разнообразных причин для особой чуткости к его связи с «Мертвым сезоном». КГБ не надо было, чтобы фильм ассоциировался с каким-то конкретным эпизодом: когда сценарий одобрили высшие чины КГБ, потребовалось лишь одно исправление — дать разведчику Ладейникову другое имя: «Учитывая соображения оперативного порядка, просим Вас дать указание киностудии заменить встречающееся в тексте фильма имя советского разведчика “Гордон” на другое»[21].

Соблюдение профессиональной тайны оказалось не единственным требованием. Молодый был талантливым в некоторых отношениях разведчиком: он обладал представительной внешностью, бегло говорил на нескольких языках и легко входил в доверие к людям[22]. Но, хотя его миссия принесла Советскому Союзу богатый улов тайн, касающихся британского флота, его провал повлек за собой крах целой шпионской сети, включая его радистов и доверенных лиц в Портленде.

Еще одну проблему с точки зрения КГБ представляла сложная история мемуаров Лонсдейла. Книга, изданная в октябре 1965 года, на самом деле была второй версией его воспоминаний, опубликованной на английском языке. В марте и апреле 1965 года популярная лондонская воскресная газета «The People» напечатала их в более ранней редакции, подав материал как «эксклюзивную мировую сенсацию». Кена Гарднера, журналиста, работавшего над этой публикацией, мысль рассказать в газете «историю» Лонсдейла, по его

---

20 Там же. Л. 61—62. 24 января 1967.

21 А.М. Малыгин (зам. пред. КГБ) А.В. Романову. 24 сентября 1968 // РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1236. Л. 50.

22 Помимо английского языка, которым он владел практически в совершенстве, и хорошего знания немецкого и французского, Молодый, возможно, говорил еще и по-эстонски, так как с 4 сентября 1932 года по 25 октября 1933 года жил в Тарту (см.: FBI Airtel [Telex]. 25 July 1961. NA UK KV 2-4451, ff. 117—118; см. также список резидентов на 20 Jaama tänav (21 декабря 1932): https://www.ra.ee/dgs/browser.php?tid=260&iid=110700510078&img=era4414_002_0000318_00121_t.jpg&tbn=1&pgn=6&prc=100&ctr=0&dgr=0&lst=2&hash=02e870c6ffb2acd5e25c2049eb41a72f (дом принадлежал Николаю Ленкину, дяде Молодого).

словам, посетила, еще когда тот находился под следствием. Гарднер посылал ему в тюрьму книги и газеты, а позже встречался с ним в отеле рядом с Фридрихштрассе в Восточном Берлине. Гарднер рассказывал об этой встрече: «Он сказал мне, что ему нужны деньги — и что он готов продать историю своей жизни» [Gardner 1965: 7]. После этого Гарднер за неделю взял у Лонсдейла несколько интервью, получив материал на 38 000 слов, который журналист и оформил как мемуары. Он выбрал типичный для британской популярной журналистики стиль, щедрый на пикантные сюжеты, и уделил особое внимание многочисленным женщинам Лонсдейла — тема, которую Гарднер уже затрагивал в марте 1961 года. Лонсдейл, озвученный Гарднером, хвастался: «Была Дейзи Вонг, медсестра-китаянка, работавшая в Лестре и приезжавшая в Лондон на выходные, Улла Нильсон, очаровательная блондинка из Швеции, Аннемари Шиллинг из Германии, итальянка Карла Паницци — моя записная книжка была полна женских имен и адресов» [Lonsdale 1965a: 2].

Гарднер рассказывал, что Лонсдейл пытался вручить ему готовый текст, но журналист отказался наотрез, договорившись с Лонсдейлом, что отредактирует стенограмму интервью, убрав всю информацию, которую бывший разведчик не захочет разглашать. Но Гарднер обвел Лонсдейла вокруг пальца, внеся лишь часть предложенных им правок. Текст, вышедший в газете «The People», содержал фрагменты, где подчеркивалась высокая цель Лонсдейла («Мне радостно сознавать, что мои коллеги и я, участвуя в незримой войне за сохранение мира, внесли вклад в прогресс») и указывалось, что Лонсдейла интересовали разработки бактериологического оружия в Портон-Дауне. Вместе с тем рассказ о его профессиональной деятельности получился весьма откровенным, например были указаны точные места тайников, которыми он пользовался в шпионских целях. «Апсайклинг» в духе популярной журналистики, осуществленный Гарднером, добавил остроты и местного колорита тому, что сам Лонсдейл называл скучными обязанностями нелегального резидента, но в той мере, в какой дело касалось профессионального шпионажа, неизбежно должен был производить впечатление опасной болтливости. Версия воспоминаний Лонсдейла, изданная полгода спустя отдельной книгой, заметно отличалась по содержанию и тональности — так, были убраны все подробности, касающиеся тайников, — и, кроме того, открывалась предисловием Лонсдейла, где он подчеркнуто открестился от публикации в «The People», заявив, что она «изуродовала и исказила суть» [Lonsdale 1965b: 7].

Чтобы сделать менее явными возможные ассоциации между Лонсфилдом и Лонсдейлом, Вайншток, несомненно, посоветовавшись предварительно с консультантами из «соответствующих органов», принял решение прозрачно намекнуть на связь «Мертвого сезона» с другим, куда более известным советским разведчиком — Рудольфом Абелем (настоящее имя — Вильям Фишер). Абеля, как и Лонсдейла, схватили западные спецслужбы, а позже обменяли на другого шпиона. Однако причиной ареста Абеля стали сведения, предоставленные американским властям его помощником Рейно Хейханеном, а не его собственная оплошность. В СССР Абель прославился как «первоклассный разведчик». В США он был непосредственным начальником Молодого. Таким образом, намек на его фигуру был еще одной разновидностью «апсайклинга» истории Лонсдейла.

Поэтому — а также ради эффектности картины — финальная версия сценария «Мертвого сезона» отсылала к знаменитому обмену Абеля на американского пилота Фрэнсиса Гэри Пауэрса на Глиникском мосту 10 февраля

1962 года, а не к обмену Лонсдейла на Винна, состоявшемуся близ погранпункта на Херштрассе в малолюдном районе Берлина[23]. Во время съемок «Мертвого сезона» Вайншток предложил и еще более явно указать на связь сюжета с Абелем — предварить фильм прологом, в котором «первоклассный разведчик» напрямую обратился бы к зрителям. Как видно из протокола заседания в Госкино 18 июля 1968 года, руководство киностудии выступило против: «С точки зрения Главного управления (кинематографии. — *К.К.*) такого рода эпизод может нанести серьезный ущерб художественному восприятию картины — и вместе с тем наложит на автора серьезные дополнительные обязательства»[24].

Но Вайншток не собирался отступать: он тут же взял и набросал текст для Абеля, а затем утвердил его у всех нужных официальных лиц, присутствовавших на заседании, включая главного консультанта из КГБ В.М. Иванова, Панфилова, первого заместителя председателя Госкино В.Е. Баскакова и других членов совета, контролировавшего процесс съемок[25]. Затем Вайншток направил этот текст руководству Второго творческого объединения, сопроводив его письмом, не допускавшим возражений:

> Уважаемые Игорь Борисович и Дмитрий Миронович!
>
> Посылаю Вам утвержденный КГБ и одобренный В.Е. Баскаковым текст выступления Р.И. Абеля к фильму. Хочу обратить Ваше внимание на то, что в этот *текст* (Вставлено рукой. — *К.К.*) уже нельзя вносить какие-либо поправки. Впрочем, я полагаю, что Вы и сами это прекрасно понимаете.

По словам Григория Козинцева, беседовавшего с худсоветом «Ленфильма» сразу после премьеры «Мертвого сезона» в декабре 1968 года, добавлением пролога вмешательство Вайнштока отнюдь не ограничилось.

> Пришел ко мне молодой человек в состоянии, близком к помещению в больницу, он чуть ли не плакал, трясся, это был какой-то комок нервов. Я говорю:
>
> — Савва, сядьте, поговорим спокойно, и поймите, мне трудно разобраться в вашем деле.
>
> Он говорит:
>
> — Случилось следующее: у меня забрали картину, мне не позволяют ее монтировать, в монтажной сидит Вайншток, он монтирует, а меня отстранили от работы.
>
> Я понял, что дело Кулиша неважно, и решил заняться его делом[26].

Сам эпизод с узурпацией монтажной типичен для истории многих фильмов, режиссеры которых еще не привыкли к «контролю». Но интересно, что Козинцев встал на сторону Кулиша, поддержав предложенный им «апсайклинг» истории шпиона, а не попытки Вайнштока и его покровителей применить, как считал Козинцев, стандартные клише этого жанра:

---

23 The Times. 22 April 1964. P. 14. В памяти Виталия Дождалева, когда-то работавшего в советском посольстве в Лондоне и сотрудничавшего с Молодым, это событие, как видно из данного им сорока годами позже интервью, тоже пережило своеобразный «апсайклинг»: по его словам, обмен состоялся «на мосту через Шпрее, где проходила граница с западным сектором. А происходило все примерно так, как показано в фильме Саввы Кулиша “Мертвый сезон”» [Витковский 2002].

24 РГАЛИ. Ф. 2944. Оп. 4. Д. 1236. Л. 47.

25 Там же.

26 Разговор с молодой режиссурой // ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2015. Л. 272.

> От Кулиша требовали, чтобы он сделал нормальный детектив, чтобы зритель покупал билеты и касса торговала, чтобы была фабула, чтобы зритель интересовался, кто преступник, и т. д. Его же интересовало показать не обнаженную схему детектива, а показать людей, показать характеры людей, показать духовный мир людей[27].

Выявив проблему, Козинцев способствовал ее решению:

> Мы собрали всех в объединении, посмотрели еще раз материал, разобрались в нем, сделали ряд предложений Савве, который перестал стонать, вскакивать и проситься в нервную больницу, сам он сел в монтажную, и сейчас вся пресса очень хвалит фильм именно за то, что из него хотели вырезать[28].

Формально Козинцев на данном этапе не участвовал в работе над фильмом Кулиша. Он даже не входил во Второе творческое объединение, будучи художественным руководителем Первого. Но на «Ленфильме» он обладал огромным авторитетом и, решительно воспротивившись попыткам заставить Кулиша воспроизводить привычные шаблоны, сумел убедить остальных.

Однако ведомство, выступавшее спонсором фильма, порой и само проявляло инициативу. Александр Шлепянов вспоминал: «Когда принимали первый вариант в КГБ, нам сказали, что советский разведчик за рубежом не может работать один»[29]. Любопытно, что фигура Савушкина, напарника Ладейникова, была, по сути, навязана создателям картины извне, притом что дуэт Ладейникова и его неопытного помощника поневоле — один из наиболее ярких аспектов «Мертвого сезона». Постоянные промахи Савушкина объясняют хроническую паранойю главного героя, и в конечном счете именно непрофессионализм Савушкина (отсутствие того, что британские разведчики называют *tradecraft*) приводит к катастрофе[30]. Напарников связывают задачи их миссии, но контраст между разными типами внешности — крупным, грузным, меланхоличным Банионисом и сухощавым, подвижным Быковым — еще и заставляет вспомнить комедийные дуэты.

И притом Кулиш вовсе не стремился бросить какую-либо тень на благородный облик двух главных героев. Ведь не случайно он пригласил на эти роли двух самых прославленных актеров страны. «Мертвый сезон», как пояснил Кулиш в ходе обсуждения режиссерского сценария, — картина о нравственном выборе, изображающая узнаваемую и понятную действительность. Многие реальные события из шпионской жизни Ладейникова попросту невозможно было показать, потому что их сочли бы слишком неправдоподобными:

> Хотелось бы снять картину как абсолютно документальную, снимать актеров без грима, скрытой камерой, в реальной толпе. Одеть актеров так, как одеваются люди сейчас, не делать скидку на то, что действие происходит в 1962 году. Кроме того, мы хотели бы использовать в фильме большое количество хроники[31].

---

27 Там же.
28 Там же. Л. 272—273.
29 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1733. Л. 121.
30 Здесь угадывается еще одна косвенная отсылка к судьбе Рудольфа Абеля, но, опять же, имеет место «апсайклинг»: в отличие от Савушкина, Рейно Хейханен был не просто любителем выпить, но и предателем.
31 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1733. Л. 112.

Кулиш имел в виду прежде всего кадры из немецких кинохроник, где были показаны опыты на советских военнопленных. Фантазии на тему биологического оружия с 1940-х годов превратились в стереотип. Но в силу того влияния, которое на него оказало участие в работе над «Обыкновенным фашизмом», и своего еврейского происхождения Кулиш не мог смотреть на сюжет об ученом, некогда ставившем эксперименты на живых людях, как на основу для легкого, развлекательного фильма[32]. Предполагалось, что, подобно классическому документальному фильму Ромма, в «Мертвом сезоне» будут звучать закадровые голоса «авторов» и персонажей, призванные подчеркнуть серьезность и несовместимость с моральными нормами происходящего на экране[33]. К тому же Кулиш был убежден в актуальности этого материала, на что указывало не только беглое упоминание костюмов, но и отсылка к проводившимся в США в конце 1950-х годов опытам, в ходе которых предпринимались попытки вызвать у кошек страх с помощью ЛСД[34]. Среди контрактов, заключенных в процессе работы над фильмом, есть даже договор о выплате 70 рублей ученому, который должен был ввести живым кошкам сыворотку (sic!), чтобы запечатлеть ее воздействие на пленке[35]. Поэтому, в отличие от грозного, но интригующего Голдфингера с его пушистой белой персидской кошкой и планами «мирового господства» из фильма Гая Хэмилтона о Джеймсе Бонде, снятого в 1964 году, антигерой в фильме Кулиша, Хасс, должен был выглядеть абсолютно реалистичным извергом, профессионально занимавшимся внушением страха.

Все стороны, участвовавшие в обсуждении «Мертвого сезона», хотели сделать по-настоящему значительный фильм. На совещании, организованном обкомом КПСС 22 марта 1968 года, Илья Киселев заявил:

> В основе сюжета этого фильма лежит абсолютная правда, факты, которые имели место в действительности...
>
> В Западной Германии есть абсолютно засекреченные подземные заводы, где создается газ ЭР-ЭЧ. ...Нам удалось путем весьма сложных дел получить значительную часть (300 метров) этого подлинного материала, который войдет в фильм «Мертвый сезон»[36].

Предлогом для этой дискуссии служило предстоящее в 1970 году празднование ста лет со дня рождения Ленина. Но «Мертвый сезон» снимался и в условиях возрастающего международного напряжения, когда программа продвигаемых Александром Дубчеком реформ спровоцировала события, известные в советских официальных кругах не как «Пражская весна», а как «чехословацкий кризис».

---

32 О еврейском происхождении Кулиша см. его личное дело в архивах «Ленфильма»: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 19-1. Д. 233, Л. 1, 6.

33 Там же. Но в результате за кадром звучит только голос Ладейникова — от авторского закадрового голоса режиссер отказался.

34 Там же.

35 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 1984. Л. 3. От этой идеи (к счастью!) в окончательной версии тоже отказались.

36 Диктофонограмма совещания работников литературы и искусства, проведенного в обкоме КПСС по вопросу «О некоторых итогах работы учреждений культуры в юбилейном году и задачах по подготовке к 100-летию со дня рождения В.И. Ленина» // ЦГАИПД-СПб. Ф. 24. Оп. 137. Д. 71. Л. 33.

С учетом этих обстоятельств «Мертвый сезон» приобрел новую актуальность — как ответное выступление в защиту «социалистических ценностей», тем более что последние резко противопоставлялись неприглядному облику фашизма. По мере того как летом 1968 года все отчетливее назревала вероятность военного вмешательства, советские газеты напоминали читателям о жертвах, принесенных ради освобождения чехословацкой земли во время Великой Отечественной войны, и подчеркивали, что «неонацистские» немецкие издания выражают поддержку реформаторам в Чехословакии [Кандинов 1968: 4; Маевский, Журавский 1968: 4].

Злободневность «Мертвого сезона» как вклада в идеологическую борьбу, обозначенную в постановлении ЦК от 11 апреля 1968 года, несомненно, стала одной из причин его успеха. Премьера фильма состоялась в Москве, в главном и престижном кинотеатре «Россия» — случай уникальный для первой самостоятельной картины ленинградского режиссера. Альбом вырезок из прессы, хранящийся в архивах «Ленфильма», содержит в общей сложности более ста чрезвычайно положительных рецензий — и это в период, когда работы молодых режиссеров зачастую были обречены на ограниченные показы и яростные нападки критиков.

Несмотря на свои «артхаусные» достоинства, «Мертвый сезон» пользовался успехом у зрителей. По результатом социологического опроса, проведенного по заказу самой киностудии, в мае 1969 года фильм Кулиша занимал первое по популярности место на «Ижорских заводах», предприятии, «шефом» которого выступал «Ленфильм», тогда как «Бриллиантовая рука» оставалась лишь на пятом месте[37]. Трудно сказать, насколько это правда (такие опросы нередко заказывали, чтобы подкрепить определенное утверждение), но «Мертвый сезон» обошел «Бриллиантовую руку» также в Ленинграде и Ленинградской области, а имея 69 миллионов зрителей, недалеко отставал от нее и на всесоюзном уровне[38]. Для «Ленфильма», где последней картиной, сочетающей художественные достоинства с успехом у зрителей, обычно считали «Члена правительства», а то и «Чапаева», «Мертвый сезон» долгие годы оставался предметом гордости. Ему удалось «возродить» (еще один пример «апсайклинга») не только жанр, но и репутацию киностудии. Правда, он остался в памяти и из-за связанных с ним случаев серьезных организационных и финансовых злоупотреблений, но в конце 1960-х годов они не создавали таких проблем, как десятью годами позже[39].

Но учитывая, что геополитическая обстановка в мире изменилась, и конфронтация 1968—1969 годов уступила место ослаблению напряженности в 1971—

---

37 ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2355. Л. 151.

38 Данные по Ленинграду и Ленинградской области: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 245. Оп. 3. Д. 249. Л. 78 («Годовой отчет Управления кинофикации и кинопроката Леноблисполкома за 1969 г.»); данные по всему Советскому Союзу: *Осташевская В.П.* «Ленфильм» и зритель // ЦГАИПД-СПб. Ф. 1369. Оп. 5. Д. 191. Л. 57.

39 См. упоминание «Мертвого сезона» как единственной «остросюжетной» картины, снятой на «Ленфильме» за последнее время, уже в 1984 году: ЦГАИПД-СПб. Ф. 1369. Оп. 5. Д. 265. Л. 111 (Галина Пахомова, зав. отделом культуры ОК КПСС); о проблемах экономического и организационного характера (которые впоследствии привели к возбуждению уголовных дел против некоторых администраторов, обвиняемых в неправомерном присвоении бюджетных средств) см., например: ЦГАИПД-СПб. Ф. 1369. Оп. 5. Д. 102. Л. 45 (14 февраля 1970).

1972 годах, репутация фильма за пределами киностудии не отличалась такой стабильностью[40]. Уже в 1970 году в некрологе Конону Молодому в «Красной звезде», единственной публикации в государственном издании по поводу его кончины, упоминалась деятельность бывшего разведчика исключительно в военное время [Молодый 1970]. Приблизительно через месяц «Комсомольская правда» начала публикацию серии материалов, посвященных вымышленному двойнику Молодого, «Георгию Лонову», которого называли реальным лицом, скрывавшимся под именем Гордона Лонсдейла [Подолин 1970], но книга, анонсированная в последнем выпуске, так и не была напечатана[41]. Многосерийный телефильм Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны», впервые вышедший на экраны в 1973 году и пользовавшийся огромной популярностью, отступил, как и некролог Молодому, к безопасной военной теме, и с момента его выхода невозмутимо-ироничный Штирлиц затмил меланхоличного и задумчивого Ладейникова. Теперь если «Мертвый сезон» вообще упоминался, то лишь как один из примеров успешных советских триллеров, а не как новаторская картина[42].

В последние годы существования СССР внимание публики впервые оказалось направлено непосредственно на личность Молодого, давшего интервью о своей работе как агента журналу «Знамя» [Аграновский 1988], — за этой заметной публикацией последовало солидное издание мемуаров [Лонсдейл 1990], в первый раз официально подтвердившее, что Лонсдейл и Молодый — одно и то же лицо. Когда его портрет появился на советской почтовой марке, «полковник Панфилов» наконец-таки вышел из тени[43].

Что примечательно, эта публичность не приносила никакой выгоды. Общество, занятое жертвами спецслужб при Сталине, о которых регулярно писал «Огонек», флагман гласности, испытывало, мягко говоря, весьма сдержанный интерес к удивительным подвигам секретных агентов. Обдумывая идею ремейка, Кулиш и два актера, сыгравшие главные роли в его фильме, хотели сделать ставку именно на этот аспект: «Савушкин разбогател, стал олигархом, а полковник Ладейников доживает свой век. Какую работу может иметь бывший разведчик, если все говорят: “Зачем нам этот кагэбэшник?”» [Райкина 2001].

---

40 О геополитической ситуации см., например: [Schattenberg 2017].

41 Об этом анонсе см.: [Подолин 1970, ч. 16]. Серия публикаций в «Молодой гвардии» выходила лишь на протяжении трех месяцев в 1972 году. 1 октября 1972 года агентство «Reuters» сообщало, что представительница редакции прокомментировала приостановку публикаций следующим образом: «Здесь много разных причин… Ясно одно: выпуск материала задерживается не по нашей вине» (“Spy” story is delayed in Moscow // Baltimore Sun. 1 October 1972).

42 Например, [Шацилло 1973: 3; Фрейлих 1976: 6], где «Мертвый сезон» упомянут в одном ряду с «Операцией “Трест”» Сергея Колосова и, как обычно, «Семнадцатью мгновениями весны». Еще одной причиной, по которой значение «Мертвого сезона» после 1972 года склонны были преуменьшать, могла стать эмиграция Андрея Волконского, написавшего музыку к фильму, в Париж.

43 За оглаской стояло решение В.А. Крючкова, занимавшего с 1974 года пост заместителя председателя КГБ, а с 1 октября 1988 года — председателя (см.: [Andrew 1999: 26]). Крючков указывал, что следует «чаще обращаться к архивным материалам», чтобы «создавать “положительный” образ КГБ и его “наиболее примечательных расследований”». Об отвращении при виде марки с портретом Кима Филби см.: [Бродский 1991].

Быков, а затем и сам Кулиш умерли раньше, чем смогли начать работу над ремейком. Между тем «Мертвый сезон» снова стал привлекать к себе внимание, хотя и совсем иного рода. В 1997 году журналист, посетив Музей Службы внешней разведки, сегодня занимающейся операциями за рубежом, с одобрением отметил фотографию Конона Молодого, «который, по признанию одного из английских парламентариев, не оставил секретов в британском адмиралтействе» [Пороскoв 1997]. В честь восьмидесятилетия с момента основания ЧК в 1998 году вышел большой материал о Молодом, над которым совместно работали журналист Леонид Колосов и сын разведчика Трофим [Колосов, Молодый 1998]. В 2001 году была опубликована тюремная переписка между Молодым-Лонсдейлом и Крогерами [Крогер и др. 2001], а в 2008 году с некоторыми правками были перепечатаны интервью, в 1988 году подготовленные Аграновским для «Знамени» (см.: [Аграновский 2008]). Издание биографии в классической серии «Жизнь замечательных людей» в год столетия со дня основания ЧК [Антонов 2018] можно назвать официальным подтверждением актуальности фигуры бывшего «резидента» для новой эпохи. И это не говоря уже о многочисленных упоминаниях в официальных исторических источниках, начиная «Очерками истории российской внешней разведки» (2003) и заканчивая работами Н.М. Долгополова, Н.А. Шварева и других, и внимании СМИ и интернет-порталов, особенно в юбилейные для Молодого и организации, на которую он работал, даты.

Однако интересно, что при таком внимании биография Молодого оставалась неполной, а сам он мог ассоциироваться с диаметрально противоположными ценностями и интересами. Этот процесс наметился еще в позднесоветскую эпоху. Коль скоро общительный, разговорчивый Лонсдейл превратился (в результате «апсайклинга») в «Мертвом сезоне» в склонного к затворничеству и рефлексии Ладейникова-Лонсфилда, опубликованные мемуары должны были соответствовать этому образу. Вместо того чтобы, в соответствии с англоязычными мемуарами Лонсдейла, в первую очередь установить контакт с Королевской заморской лигой, Георгий Лонов, альтер-эго шпиона, прежде всего, как писала в 1970 году «Комсомольская правда», направился в Лондонский университет, где послушно внимал мудрым советам преподавателя китайского языка[44]. Не осталось упоминаний о походах в паб, не говоря уже о подругах, с полным списком которых ознакомилась англоязычная аудитория; этот Лонсдейл был завсегдатаем книжных лавок, а вместо того чтобы водить своих связных по ночным клубам, отправлялся с ними на концерты в Альберт-холл. Главное его занятие, когда он не был погружен в науки, составляла подпольная разведка, суть которой, как в тексте английских мемуаров и в «Мертвом сезоне», тоже претерпела «апсайклинг», так что включала не только морскую базу в Портленде, но и разработку биологического оружия в Портон-Дауне.

Следующая публикация о жизни Молодого, вышедшая почти двадцать лет спустя [Аграновский 1988], носила совершенно иной характер. Она представ-

44 Этот человек ошибочно назван «Саймонсом» (на самом деле его звали Уолтер Саймон (1893—1981), и он был евреем, бежавшим из нацистской Германии), но в остальном подробности пребывания Молодого в Школе востоковедения и африканистики, по-видимому, описаны в книге [Лонсдейл 1990] вполне достоверно; ср. информацию в: [Price 2015].

ляла собой не линейное повествование, а отдельные реплики, услышанные в ходе личных бесед с человеком, которого Аграновский тогда знал как «Константина Трофимовича Перфильева». Эта ипостась Молодого не отличалась такой благонамеренностью и прилежностью, как его альтер-эго 1970 года. Подчеркивая свой патриотизм и не упуская случая процитировать Дзержинского, собеседник Аграновского акцентирует внимание и на своем умении манипулировать агентами — необходимо распознать неудовлетворенного неудачника, готового отомстить своим работодателям. Гораздо подробнее, чем в публикации 1970 года, рассказывалось и о предпринимательской карьере разведчика. Теперь бизнес Молодого-Лонсдейла с музыкальными автоматами и автомобильной сигнализацией представал не просто как хитроумное прикрытие для шпионской деятельности, а как самостоятельная история успеха. Он зарабатывал настоящие деньги («Я богател» [Аграновский 1988: 167]) — и жил в немыслимой роскоши: «У меня было восемь автомашин разных марок, я ездил на бензине с октановым числом “100” (пять шиллингов за галлон), имел в пригороде Лондона виллу и несколько номеров в лучших гостиницах города, снятых “на постоянно”» [Аграновский 1998: 146]. Словно бы бензина с октановым числом «100» было недостаточно, Молодый в другом месте хвастался: «Я, будучи миллионером, мог позволить себе на собственной морской яхте “Альбатрос” уйти на пару недель в море с хорошим матросом» [Аграновский 1998: 173]. Однако Молодый изображен не как пустой фантазер, а как человек, опередивший реформы Косыгина: «Мои фирмы были респектабельны и делали прибыль, между чем, задолго до нашего знаменитого правительственного постановления, которым акцентировалось внимание на необходимости добиться рентабельности» [Аграновский 1988: 161]. Советскому читателю в 1988 году было ясно, что Молодый предвосхитил перестроечные эксперименты с рыночной экономикой.

Переиздание в 1990 году воспоминаний, впервые напечатанных в «Комсомольской правде» двадцатью годами ранее, в свою очередь, было данью новым ценностям, а не скрытой или явной ссылкой на ценности брежневской эпохи. Авторы или редакторы, работавшие над книгой, прямо указывали на ее связь с новой политической установкой — гласностью: «Теперь о работе Комитета государственной безопасности речь идет на сессиях Верховного Совета СССР — и при этом ведется прямая трансляция» [Лонсдейл 1990: 5].

Не все в книге изменилось. Лонсдейл по-прежнему тосковал по Родине, особенно в Новый год: «Закрывал дверь на ключ, накрывал праздничный ужин на одного, включал приемник и слушал (естественно, через наушники) Москву» [Лонсдейл 1990: 112]. Но обращали на себя внимание не места, перекликающиеся с материалами о Лонове в «Комсомольской правде», а то, что отличало версию 1990 года от текста, вышедшего двадцать лет назад. Теперь Лонсдейл рассказывал о своей жизни от первого лица, а не выступал героем безличного повествования. Мемуары содержали и куда более личные подробности — от поездки, предпринятой Лондсдейлом в отдаленные регионы на севере Канады в преддверии зимы, до мрачного отеля рядом с вокзалом Ватерлоо, где он провел свою первую ночь в Лондоне. Бóльшая часть приведенных в версии «Комсомольской правды» рассказов о контроле из центра и строгой морали в новой редакции отсутствовала. Зато деловым операциям Лонсдейла отводилось куда больше места, чем даже в версии 1988 года.

Хотя впоследствии была опубликована более обширная версия мемуаров Лонсдейла, есть указания на то, что именно версию 1990 года следует считать

оригинальной. Во-первых, детали лондонской жизни Лонсдейла вполне соответствуют информации в британских СМИ и в отчете, составленном Ч.Дж. Элвеллом для британской разведки 18 октября 1960 года[45]. Во-вторых, в версии «Комсомольской правды» присутствуют нелепые ошибки, которые едва ли мог допустить человек, сколько-то времени проживший в Лондоне, например: «Встреча с помощником произошла в кафетерии "Лайонс" в Корнерхаузе у Пикадилли-серкус» (в Лондоне нет района под названием «Корнерхауз»). Лондонский университет, основанный радикально настроенными учеными как светское учебное заведение, назван «Университетом Ее Величества». Не менее комично звучит и описание первого посещения Лоновым своей новой альма-матер: «Не без волнения Лонов подходил к старинному зданию Лондонского университета»[46].

Однако в книге «Моя профессия — разведчик» имеются свои отклонения от истины и пробелы. Они касаются не только умолчаний о работе разведчика, что понятно, но и явного вымысла (например, случай, приведший к смерти Джеффри Бэкона в Портон-Дауне, отнесен к концу 1950-х годов). В рассказе о деловых интересах Лонсдейла, хотя и не таком фантастичном, как версия 1988 года, акцент тоже сделан на его финансовом успехе и умении водить за нос налоговые службы[47].

Беспутный, но обаятельный герой книги «Моя профессия — разведчик» очень напоминает образ, нарисованный теми, кто лично знал Молодого. Но в 1990 году история «человека на все сезоны» не кончилась. В более поздних биографиях Молодого тема «миллионера», намеченная в интервью 1988 года в «Знамени», обросла удивительными подробностями. В 2017 году в тексте, опубликованном агентством «РИА Новости», утверждалось, что Лонсдейл оплачивал все расходы на деятельность целой шпионской сети — а это тысячи фунтов в год — из бюджета своей фирмы [Биография 2017; Норин 2018]. В другой биографии сказано, что в тюрьме (!) он продолжал свой бизнес по производству автомобильных сигнализаций, который впоследствии смог продать известной американской корпорации [Смирнов 2013]. Но самая несуразная легенда о Молодом, предпринимателе и изобретателе, была изложена в болгарской газете, где ему приписали состояние в 270 миллионов фунтов — сумма, на тот момент равная примерно четверти государственного долга Великобритании [Цветанов 2010].

---

45 NA KV 2-4383, folios 98—106.

46 «Лайонс Корнерхаус» — название сети ресторанов и кафе, действовавшей в центральных районах Лондона в период между первой и последней четвертью XX века, как совершенно верно поясняется в расширенной версии мемуаров [Лонсдейл 1990: 39]. Школа востоковедения и африканистики размещалась с 1941 года в здании Лондонского университета в Блумсбери, построенном в 1930-е годы по проекту Чарльза Холдена, одном из ярких образцов британского модернизма в архитектуре. В более полной версии мы, опять же, находим точное описание кампуса в Блумсбери, в том числе и иронический «портрет» Сенат-хауса (прообраза Министерства правды у Оруэлла): «Огромная серая, напоминавшая египетский обелиск, потемневшая от копоти мрачноватая глыба, этакая архитектурная "Правь, Британия"» [Лонсдейл 1990: 83].

47 На самом деле 11 марта 1960 года британская налоговая инспекция отправила поверенному Лонсдейла запрос с целью осведомиться о необъясненных поступлениях на его банковский счет и о несоответствии между декларируемыми расходами и реальными повседневными тратами: NA UK KV 2/4466, f. 51.

Владимир Антонов, автор биографии Молодого для серии «Жизнь замечательных людей», вернулся к взгляду на бизнес Лонсдейла исключительно как на прикрытие для работы разведчика, но осуществил очередной «апсайклинг» резидента в другом плане — сделав упор на то, как успешно Молодому удалось проникнуть в высшие сферы британского общества: «Лично Ее Величество королева пожаловала ему титул “сэр” за то, что он “прославил Великобританию на международной выставке в Брюсселе”» [Антонов 2018: 95]. В действительности Лонсдейл как гражданин Канады, не являющийся британским подданным, не имел права на рыцарский титул, даже если бы уникальное коммерческое изобретение послужило достаточным основанием ему этот титул пожаловать[48].

Источник этого маловероятного возвышения канадского бизнесмена кроется, по-видимому, в компиляции фрагментов из мемуаров самого Молодого и о нем, изданной его сыном Трофимом и Леонидом Колосовым, давним коллегой Молодого-старшего. В этой публикации приведено письмо от Королевской заморской лиги, открывающееся словами «Dear Sir» (букв. «Дорогой сэр») [Колосов, Молодый 1998: вклейки после с. 160]. Но в британском английском это всего лишь стандартное официальное обращение к любому взрослому мужчине. Из-за этой ошибки упоминания «сэра Гордона Лонсдейла», а чаще — и вовсе невозможного «сэра Лонсдейла»[49] в последующие годы встречались в подавляющем большинстве материалов о Молодом.

До смешного фантастический образ «сэра Гордона Лонсдейла» в его дворце в окружении свиты высокопоставленных британских друзей в каком-то плане отражает всего лишь тягу интернет-СМИ к сенсации любой ценой, а может быть — и интересы преемников КГБ, которые не прочь обзавестись лестным портретом[50].

Гораздо более красноречива причастность самого Молодого к «апсайклингу» собственного образа. В его воспоминаниях «восемь автомашин» и «яхта» соседствуют с отнюдь не блистательной, а скорее пресной лондонской жизнью (полуфабрикатами, которые он разогревал на тесной кухоньке, попойками в пабах с однокашниками, свиданиями с однокурсницами, секретаршами и горничными), поэтому они отдают хлестаковщиной. Выйти за пределы этой скромной компании Лонсдейлу, как он сам дал понять, удавалось лишь благодаря связям в Королевской заморской лиге, наиболее доступного для предполагаемого ка-

48 Постановлением Никла, принятым в 1919 году, гражданам Канады запрещено получать британские титулы: https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/nickle-resolution. Неточно и утверждение, что Лонсдейл «за заслуги в предпринимательстве даже получил награду от королевы Елизаветы II», так как этим постановлением исключаются и награды [Сидорчик 2017]. Даже племянник Молодого, несмотря на довольно точное изложение некоторых моментов биографии (заграничных поездок 1932, 1933 и 1938 годов) и справедливые упреки другим авторам за выдумки, почему-то принимает всерьез эту фантазию [Молодый 2014].

49 «Лордом Лонсдейлом» принято называть графа Лонсдейла (этот титул носили представители рода Лоутер, один из которых был покровителем Вордсворта), но титул «сэр» употребляется только с именем.

50 Как показывает случай с мемуарами Гревилла Винна, это характерно для спецслужб в целом — см., например: «Меня попросили убрать половину главы. Думаю, я и правда наговорил лишнего, упомянув некоторые имена» (Greville Wynne Tells of Beating-Up by British // The Times. 1967. September 8. P. 3).

надского гражданина в социальном отношении лондонского клуба, но даже такие случаи — официальный ужин, на котором присутствовала королева, торжественный прием в честь подвыпившей старлетки в отеле «Савой», посещение заседания Платы общин — не были мероприятиями для избранных[51].

Всплеск интереса к предпринимательским успехам Молодого отчасти объясняется известным феноменом позднесоветского периода — становлением *homo economicus*, противостоящего *homo sovieticus* [Алымов 2018]. Но, вероятно, еще одной причиной послужил культурый шок, который испытал Молодый, вернувшись в СССР[52]. Примечательно, что, описывая свой автопарк и особняк, Молодый сразу же говорит об эфемерности этих приобретений:

---

51 Во время публичных сессий присутствовать на заседании Палаты общин мог любой желающий — для этого надо было только встать в очередь, чтобы занять место в отведенной для посетителей галерее, а Лонсдейлу предоставили доступ к скамье для почетных гостей лишь благодаря приглашению, полученному им от члена парламента, с которым был знаком секретарь Королевской заморской лиги.

52 Точнее, даже двойной культурный шок. Между одиннадцатью и шестнадцатью годами Молодый провел бóльшую часть времени за границей. Находящиеся в открытом доступе записи о передвижении судов, школьный журнал и сведения об иммигрантах на сайте ancestry.com подтверждают, что, проведя год в Эстонии, он отправился в Нью-Йорк, куда прибыл 14 ноября 1933 года. Он жил у своей тети Татьяны Пьянковой, сначала в Сан-Франциско, а затем в Беркли, где учился в государственной (но позиционирующей себя как образовательное учреждение высокого уровня) средней школе Уиллард (1934—1936) и с 1936 года — в «A to Zed School» (элитной частной средней школе). 24 марта 1938 года в сопровождении другой тети, Анастасии Науменко, и двоюродных сестры и брата, Анны и Уильяма Симпсон, Конон, путешествуя по американскому паспорту (!), прибыл в Плимут, называя пунктом своего назначения место проживания Симпсонов. О том, что происходило с ним с этого момента и до 1951 года (когда он окончил Академию внешней торговли в Москве), документальных свидетельств не сохранилось. В сентябре 1961 года Татьяна Пьянкова сообщила ФБР, что, прежде чем вернуться в СССР, Молодый снова поехал в Эстонию, где начал готовиться к защите диплома в Тартуском университете [Barnes 2000: 188]. Это соответствует тому, что Молодый рассказал Чарльзу Элвеллу, допрашивавшему его агенту британской контрразведки, 31 мая и 21—21 июня 1961 года: «О себе сообщил, что служил в разведке с 1940 года. Во время войны вместе с партизанами был в тылу у немцев. На самом деле там работали разведывательные подразделения МГБ. За месяц до окончания войны попал в немецкий плен, был помещен в концлагерь и избежал смерти только благодаря приближению советских войск» (NA UK KV 2 4450, f. 125). Это наводит на мысль, что МГБ завербовало Молодого после аннексии Советским Союзом Эстонии 16 июня 1940 года, что представляется более правдоподобным, чем версия, которую мы находим в (пост)советских русскоязычных источниках и согласно которой в августе 1938 года он спокойно вернулся в Москву, окончил школу № 36, а затем (несмотря на шесть лет, проведенные за границей, и то обстоятельство, что три его тетки и двое дядьев по материнской линии и по меньшей мере один из их детей по-прежнему проживали в США, двоюродная сестра вышла замуж за британского чиновника, работающего в Гонконге, а сам он имел американский паспорт) был не просто призван в армию, а в 1940 году отправлен в стратегически важный пункт — Западный особый округ [Антонов 2015]. Вероятность, что Молодого завербовала школа разведчиков, например ШОН (Школа особого назначения, основанная 3 октября 1938 г.), можно с относительной долей уверенности исключить: ШОН считалась высшим учебным заведением, и на первые курсы обычно поступали молодые люди в возрасте около двадцати пяти лет, часто имеющие связи в НКВД. Шестнадцатилетний юноша, только что приехавший с Запада, не внушал бы доверия. Если, как полагает Дождалев, человеком, который в 1932 году помог Молодому достать советский паспорт, был Генрих Ягода [Витковский 2002], Молодый вряд ли бы смог вернуться всего через несколько месяцев после его расстрела.

«...впрочем, все это и было “по системе Станиславского”, потому что на самом деле ничего этого не было» [Аграновский 1998: 146].

Однако сохранилось множество свидетельств, что, вернувшись в Москву, Молодый зачастую пребывал в не слишком приподнятом настроении. Так, Джордж Блейк вспоминал: «Теперь ему очень нелегко давалась полная ограничений жизнь сотрудника КГБ, некоторые же аспекты советской действительности его просто возмущали. <...> ...И он скоро впал в немилость» [Блейк 1991: 287—288][53].

Если утверждение о якобы заработанных за границей «миллионах» указывает на то, что Блейк поверил в небылицы Молодого, о подавленности и раздраженности последнего вспоминали и другие очевидцы. Особенно красноречиво характеризовал казавшуюся ему пресной жизнь сам Молодый: «Не только ради КПСС играл я в нелегальную рулетку, а ради самого себя, ибо работа моя была тем наркотиком, без которого нынешнее существование кажется мне до удивительности нудным и никчемным» [Колосов, Молодый, 1998: 14]. Огромная популярность «Мертвого сезона» не могла его удовлетворить: фильм сделал «Лонсфилда» (и Баниониса) всесоюзной знаменитостью, но «апсайклинг» этого кинематографического персонажа уже не имел ничего общего с Молодым. Молодый, как и раньше, оставался невидим для публики и, похоже, затаил некоторую обиду на Абеля за то, что тому удалось немного погреться в лучах славы в прологе.

Сколько бы велико ни было разочарование Молодого из-за невозможности заниматься предпринимательством в СССР, как бы он ни тосковал по жизни одетого с иголочки бизнесмена с собственной машиной и квартирой, пусть и очень маленькой, больше всего в московской жизни его, несомненно, удручала ее удушающая серость[54]. Лишенный острых ощущений в настоящем, Молодый начал переписывать свое прошлое. Жизнь секретного агента сопряжена с подавлением собственного «я», и нередко бывшие шпионы, уйдя на покой, компенсируют это вынужденное неудобство фантазиями.

Конон Молодый — фигура уникальная не только тем, что он был «резидентом» в Великобритании, но и тем, что он долгое время жил в этой стране. В эпоху, когда за границей подолгу проживали только дипломаты и журналисты и советские граждане не могли вести на Западе обычную, не привлекающую к себе внимания жизнь (и наоборот), ему удалось «сойти» за гражданина одной из стран Содружества, за почтенного британца. Его история интересна не тем, что встречи с королевой или общение с кавалерами ордена Британской империи якобы были для него обычным делом, а реальной обыденностью его существования: он беспокоился по поводу школьных отметок дочери и проблем с няней, советовал жене, как, используя связи, получить квартиру по-

53 Это воспоминание перекликается с интонацией письма Молодого жене в январе 1961 года: «Очень рад, что доехала ты из П[раги]. Хорошо. Как видишь, кое-что мы все-таки умеем организовать» (Regina v. Lonsdale and Others // NA UK CRIM 1/3604. File One. Exhibit 77A).

54 Все журналисты, писавшие, как Лонсдейл держал себя в суде, отмечали его опрятность и ухоженность: «Несмотря на ограниченность бытовых удобств в нынешних обстоятельствах, с утра ему удалось тщательно побриться, и выглядел он безупречно. Его серое пальто реглан было идеально скроено и прекрасно сидело на нем, облегая грудь и плечи» (Press in Force at Bow Street // The Guardian. 10 January 1961. P. 1). Ср.: [Longmuir 1961: 12].

больше, и вместе со своими радистами пил за здоровье родных на Новый год, который они отмечали на три часа раньше — по московскому времени[55].

Примечательный именно своей неприметностью, он был увековечен в не менее примечательном фильме. Британские журналисты того времени отмечали «полудокументальный» характер картины и налет подлинности[56]. Наиболее значимой заслугой «Мертвого сезона» оказалось умение режиссера уйти от стереотипных героических образов. Секретные агенты показаны скорее мужественными, чем бесстрашными (атмосферой страха, граничащего с паранойей, как раз пропитан весь фильм), и не только стойкими, но и уязвимыми. Главное — в обществе они были маргиналами. Казалось, что возвращение Ладейникова в Москву будет триумфальным: множество людей с цветами, выкрикивающих приветствия, духовой оркестр. Но вот толпа схлынула, сопровождая команду спортсменов, и освобожденный разведчик в полном одиночестве сходит на аэродром. Некоторые зрители ощутили патриотический подъем при виде «пронизанных светом» русских лесов[57]. Но фильм Кулиша кончается не этими видами, а куда менее однозначным по настроению кадром: Ладейников с едва заметной улыбкой рассматривает московскую архитектуру, забыв о сопровождающем его словоохотливом генерале КГБ. «Мертвый сезон», в котором изображалась тревожная жизнь разведчика — опасная, но никем не замечаемая, требующая мужества, но одинокая, — а акцент был сделан на общечеловеческих ценностях, стоящих выше идеологических разногласий, можно назвать триллером в международных традициях позднего модернизма, где через универсальные категории раскрывалась философия патриотизма, прошедшего через тяжелые испытания. Отражая конфликт эпохи холодной войны, фильм указывал и на универсальность этических ценностей. Непреодолимая пропасть — не только времени, но и моральных установок — разделяет интерпретацию лет, проведенных Молодым в Англии, Кулишем и теми, кто вместе с ним работал над фильмом, и сенсационные приключения «сэра Лонсдейла», изложенные позднее другими авторами.

Пер. с англ. Татьяны Пирусской

Библиография / References

[Антонов 2015] — *Антонов В.* В первые дни мира // Независимая газета. 2015. 10 июля (https://nvo.ng.ru/notes/2015-07-10/16_peace.html?auth_service).

(*Antonov V.* V pervye dni mira // Nezavisimaya gazeta. 2015. July 10 (https://nvo.ng.ru/notes/2015-07-10/16_peace.html?auth_service).)

[Антонов 2018] — *Антонов В.* Конон Молодый. М.: Молодая гвардия, 2018.

(*Antonov V.* Konon Molody. Moscow, 2018.)

[Аграновский 1988] — *Аграновский В.* Профессия — иностранец // Знамя. 1988. № 9. С. 125—185.

(*Agranovsky V.* Professiya — inostranets // Znamya. 1988. № 9. P. 125—185.)

[Аграновский 2008] — *Аграновский В.* Разведчик «Мертвого сезона». М.: Алгоритм, 2008.

55 Regina v. Lonsdale and Others // NA UK. CRIM 1/3604. File One. Exhibit 77A.

56 См., например: [Lewthwaite 1969].

57 Например, Глеб Панфилов: ЦГАЛИ-СПб. Ф. 257. Оп. 18. Д. 2015. Л. 149.

(*Agranovsky V.* Razvedchik “Mertvogo sezona”. Moscow, 2008.)

[Алымов 2018] — *Алымов С.* Активизация «человеческого фактора»: «застойные» корни неолиберальной субъективности? // Антропологический форум. 2018. № 37. С. 54—92.

(*Alymov S.* Aktivizatsiya “chelovecheskogo faktora”: “zastoynye” korni neoliberal’noi sub”ektivnosti? // Antropologicheskiy forum. 2018. № 37. P. 54—92.)

[Биография 2017] — Биография Конона Молодого // РИА-Новости. 2017. 17 января (https://news.rambler.ru/europe/35843230-biografiya-konona-molodogo/).

(Biografiya Konona Molodogo // RIA-Novosti. 2017. January 17 (https://news.rambler.ru/europe/35843230-biografiya-konona-molodogo/).)

[Блейк 1991] — *Блейк Дж.* Иного выбора нет. Воспоминания / Пер. М.Г. Каминарской, М.Ю. Корнеева. М.: Международные отношения, 1991 (http://militera.lib.ru/memo/english/blake_g/12.html).

(*Blake G.* No Other Choice: An Autobiography. London, 1990. — In Russ.)

[Бойм 2013] — *Бойм С.* Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89) (http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/11s.html#_ftn1).

(*Boym S.* Budushchee nostal’gii // Neprikosnovennyy zapas. 2013. № 3 (89) (http://magazines.russ.ru/nz/2013/3/11s.html#_ftn1).)

[Бродский 1991] — *Бродский И.* Коллекционный экземпляр / Пер. А. Сумеркина // Новый журнал. 1994. № 195. С. 75—121 (http://iosif-brodskiy.ru/proza-i-esse/kollektcionnyi-ekzempliar-1991.html).

(*Brodsky J.* Collector’s Item // New Republic. 1992. April 20. Vol. 206. No. 16. P. 19—33. — In Russ.)

[Витковский 2002] — *Витковский А.* Легенда и жизнь разведчика-нелегала Конона Молодого // Парламентская газета. 2002. 19 января (http://svr.gov.ru/smi/2002/01/parl20020119.htm).

(*Vitkovsky A.* Legenda i zhizn’ razvedchika-nelegala Konona Molodogo // Parlamentskaya gazeta. 2002. January 19.)

[Громов 1968] — *Громов Е.* Опасное задание // Правда. 1968. 25 декабря.

(*Gromov E.* Opasnoe zadanie // Pravda. 1968. December 25.)

[Донован 2018] — *Донован В.* Советские комедии «нашего времени»: ремейки в российском кинематографе XXI века // Новое литературное обозрение. 2018. № 152 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20025/).

(*Donovan V.* Sovetskie komedii “nashego vremeni”: remeyki v rossiyskom kinematografe XXI veka // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 152 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/152/article/20025/).)

[Жигалев 1965] — *Жигалев И.И.* Олдермастонские походы и антивоенное движение в современной Великобритании (1958—1963) // Вопросы истории. 1965. № 3. С. 72—92.

(*Zhigalev I.I.* Oldermastonskie pokhody i antivoennoe dvizhenie v sovremennoy Velikobritanii (1958—1963) // Voprosy istorii. 1965. № 3. P. 72—92.)

[Кандинов 1968] — *Кандинов Л.* Но помнит мир спасенный // Известия. 1968. 8 мая.

(*Kandinov L.* No pomnit mir spasennyy // Izvestiya. 1968. May 8.)

[Колосов, Молодый 1998] — *Колосов Л., Молодый Т.* Мертвый сезон: Конец легенды. М.: Совершенно секретно, 1998.

(*Kolosov L., Molody T.* Mertvyy sezon: Konets legendy. Moscow, 1998.)

[Крогер и др. 2001] — *Крогер П., Крогер Х., Лонсдейл Г.* Письма из тюрем Ее Величества: В 2 т. М.: Центр изучения общественных проблем Александра Жилина, 2001.

(*Kroger P., Kroger H., Lonsdale G.* Pis’ma iz tyurem Ee Velichestva: In 2 vols. Moscow, 2001.)

[Курехин 1990] — *Курехин С.* Не хватает адреналина в крови. Интервью Сергея Курехина с... Сергеем Курехиным. Записала Е. Петрова // Кадр. 1990. 24 августа.

(*Kurekhin S.* Ne khvataet adrenalina v krovi. Interv’yu Sergeya Kurekhina s… Sergeem Kurekhinym. Zapisala E. Petrova // Kadr. 1990. August 24.)

[Лонсдейл 1990] — *Лонсдейл Г.* Моя профессия разведчик: Воспоминания офицера КГБ / Сост. Н.В. Губернаторов, А.Е. Елисеев, Л.К. Корнешов, Г.П. Молодая. М.: Орбита, 1990.

(*Lonsdale G.* Moya professiya razvedchik: Vospominaniya ofitsera KGB. Moscow, 1990.)

[Маевский, Журавский 1968] — *Маевский В., Журавский В.* Вулкан, который не потух // Правда. 1968. 20 августа.

(*Maevsky V., Zhuravsky V.* Vulkan, kotoryy ne potukh // Pravda. 1968. August 20.)

[Молодый 1970] — К.М. Молодый (некролог) // Красная звезда. 1970. 15 октября.

(K.M. Molody (nekrolog) // Krasnaya zvezda. 1970. October 15.)

[Молодый 2014] — *Молодый В.* Сэр Конон Трофимович [2014] (http://www.promegalit.ru/public/7736_vadim_molodyj_ser_konon_trofimovich.html).

(*Molody V.* Ser Konon Trofimovich [2014] (http://www.promegalit.ru/public/7736_vadim_molodyj_ser_konon_trofimovich.html).)

[Норин 2018] — *Норин Е.* Миллионер, плейбой, шпион: Конон Молодый и британ-

ские секреты // Life. 2018. 22 ноября (https://life.ru/t/История/1153013/millionier_plieiboi_shpion_konon_molodyi_i_britanskiie_siekriety).

(*Norin E.* Millioner, pleyboy, shpion: Konon Molody i britanskie sekrety // Life. 2018. November 22 (https://life.ru/t/История/1153013/millionier_plieiboi_shpion_konon_molodyi_i_britanskiie_siekriety).)

[Подолин 1970] — *Подолин Т.* Спецкомандировка // Комсомольская правда. 1970. 20 ноября. С. 4 (ч. 1); 21 ноября. С. 4 (ч. 2); 22 ноября. С. 4 (ч. 3); 23 ноября. С. 4 (ч. 4); 24 ноября. С. 4 (ч. 5); 25 ноября. С. 4 (ч. 6); 26 ноября. С. 4 (ч. 7); 27 ноября. С. 4 (ч. 8); 28 ноября. С. 4 (ч. 9); 2 декабря. С. 4 (ч. 10); 3 декабря. С. 4 (ч. 11); 4 декабря. С. 4 (ч. 12); 8 декабря. С. 4 (ч. 13); 9 декабря. С. 4 (ч. 14); 10 декабря. С. 4 (ч. 15); 11 декабря. С. 4 (ч. 16).

(*Podolin T.* Spetskomandirovka // Komsomol'skaya pravda. 1970.)

[Пороскov 1997] — *Пороскov Н.* Резидентура истории. Репортаж из закрытого музея // Красная звезда. 1997. 19 июля.

(*Poroskov N.* Rezidentura istorii. Reportazh iz zakrytogo muzeya // Krasnaya zvezda. 1997. July 19.)

[Райкина 2001] — *Райкина М.* Савва и его вечный «сезон» // Московский комсомолец. 2001. 27 марта. (Приводится по публикации 2004 г.: https://www.mk.ru/editions/daily/article/2004/06/09/111259-savva-i-ego-vechnyiy-sezon.html.)

(*Raykina M.* Savva i ego vechnyy "sezon" // Moskovskiy komsomolets. 2001. March 27 (https://www.mk.ru/editions/daily/article/2004/06/09/111259-savva-i-ego-vechnyiy-sezon.html).)

[Сидорчик 2017] — *Сидорчик А.* Мертвый сезон мистера Лонсдейла // Аргументы и факты. 2017. 17 января.

(*Sidorchik A.* Mervyy sezon mistera Lonsdeyla // Argumenty i fakty. 2017. January 17.)

[Смирнов 2013] — *Смирнов К.* Спасибо советской разведке за... автомобильную сигнализацию. 2013. 13 мая (https://ibigdan.livejournal.com/12949025.html).

(*Smirnov K.* Spasibo sovetskoy razvedke za… avtomobil'nuyu signalizatsiyu. 2013. May 13 (https://ibigdan.livejournal.com/12949025.html).)

[Сниегон 2018] — *Сниегон Т.* Железный Феликс с золотым сердцем? Культ Феликса Дзержинского и «доброй ЧК» во времена борьбы с «культом личности» // Уроки Октября и практики советской системы. 1920—1950-е годы. Материалы X Научной конференции. М.: Российская политическая энциклопедия, 2018.

(*Sniegon T.* Zheleznyy Feliks s zolotym serdtsem? Kul't Feliksa Dzerzhinskogo i "dobroj ChK" vo vremena bor'by s "kul'tom lichnosti" // Uroki Oktyabrya i praktiki sovetskoy sistemy. 1920—1950-e gody. Materialy X Nauchnoy konferentsii. Moscow, 2018.)

[Фрейлих 1976] — *Фрейлих С.* В интересах зрителя. О жанровом разнообразии советского кино // Правда. 1976. 4 ноября.

(*Frejlih S.* V interesakh zritelya. O zhanrovom raznoobrazii sovetskogo kino // Pravda. 1976. November 4.)

[Цветанов 2010] — *Цветанов Б.* Шефът на КГБ унищожава ТЕКСИМ // 168 часа. 2010. 18 мая (https://www.168chasa.bg/article/483801).

(*Tsvetanov B.* Shef't na KGB unischozhava TEKSIM // 168 chasa. 2010. May 18 (https://www.168chasa.bg/article/483801).)

[Шацилло 1973] — *Шацилло Д.* В чем секрет жанра? // Правда. 1973. 22 декабря.

(*Shatsillo D.* V chem sekret zhanra? // Pravda. 1973. December 22.)

[Andrew 1999] — *Andrew C.* The Sword and the Shield: The Mitrokhin Archive and the Secret History of the KGB. New York: Basic Books, 1999.

[Barnes 2000] — *Barnes T.* Dead Doubles: The Extraordinary Worldwide Hunt for One of the Cold War's Most Notorious Spy Rings. London: Weidenfeld and Nicholson, 2000.

[Carter 2000] — *Carter G.B.* Chemical and Biological Defence at Porton Down. London: Stationery Office, 2000.

[Gardner 1965] — *Gardner K.* Lonsdale the Liar: Ken Gardner Answers the Kremlin's Hokum // The People. 1965. October 10.

[Hammond, Carter 2002] — *Hammond P., Carter G.B.* From Biological Warfare to Healthcare: Porton Down, 1945—2000. Basingstoke: Palgrave, 2002.

[Hutcheon 2012] — *Hutcheon L.* A Theory of Adaptation. London: Routledge, 2012.

[Lewthwaite 1969] — *Lewthwaite G.* 'Smersh hit!' // Daily Mail. 1969. January 7.

[Longmuir 1961] — *Longmuir H.* My Dupes // The Daily Mail. 1961. March 22.

[Lonsdale 1965a] — *Lonsdale G.* How I Stole Atom Secrets // The People. 1965. March 28.

[Lonsdale 1965b] — *Lonsdale G.* Spy: Twenty Years of Secret Service. Memoirs of Gordon Lonsdale. London: Neville Spearman, 1965.

[Meyer 2016] — *Meyer R.* Dostoevskii's "White Nights": The Dreamer Goes Abroad // Border Crossing: Russian Literature into Film / Eds A. Burry, F.H. White.. Edinburgh, 2016. P. 40—63.

[O'Brien 1999] — *O'Brien M.* Rubbish-Power: Towards a Sociology of the Rubbish Society // Consuming Cultures: Power and Resistance /

Eds J. Hearn, S. Roseneil. New York: Palgrave Macmillan, 1999.

[Price 2015] — *Price K.* The SOAS Language Student Who Was a Soviet Spy (https://blogs.soas.ac.uk/centenarytimeline/2015/12/10/the-soas-language-student-who-was-a-soviet-spy).

[Schattenberg 2017] — *Schattenberg S.* Leonid Breschnew: Staatsman und Schauspieler im Schatten Stalins. Eine Biografie. Köln: Böhlau Verlag, 2017.

[Schmidt 2015] — *Schmidt U.* Secret Science: A Century of Poison Warfare and Human Experiments. Oxford: Oxford University Press, 2015.

[Thompson 1979] — *Thompson M.* Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value. Oxford: Oxford University Press, 1979.

Марк Липовецкий, Татьяна Михайлова

Больше, чем ностальгия

(ПОЗДНИЙ СОЦИАЛИЗМ В ТЕЛЕСЕРИАЛАХ 2010-х ГОДОВ)

Mark Lipovetsky and Tatiana Mikhailova

More than Nostalgia: Late Socialism in TV Series of the 2010s

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

Татьяна Михайлова (Колумбийский университет, Нью-Йорк, США; кафедра славянских языков, преподаватель) tm3100@columbia.edu.

Ключевые слова: ТВ-сериалы, оттепель, застой, ностальгия, утопия, аффект, культур-индустрия

УДК: 7.08

В статье рассматриваются популярные российские ТВ-сериалы 2010-х годов, изображающие период позднего социализма. По мнению авторов, главным художественным результатом этих кинотекстов является создание эстетической утопии, разворачивающейся на уровне аффектов, «поперек» и вопреки содержательному акценту на негативных аспектах поздней советской эпохи. Эта эстетическая утопия выступает в роли современной идеологии, предлагающей постсоветскому обществу новый социальный контракт.

Mark Lipovetsky (Dr. habil.; Professor, Department of Slavic Languages, Columbia University, New York, USA) ml4360@columbia.edu.

Tatiana Mikhailova (Professor, Department of Slavic Languages, Columbia University, New York, USA) tm3100@columbia.edu.

Key words: TV series, Thaw, Stagnation, nostalgia, utopia, affect, culture industry

UDC: 7.08

This article examines popular Russian TV series of the 2010s that depict the late socialist period. According to the authors, the main artistic result of these film texts is the creation of an aesthetic utopia that operates on the level of affects, despite the fact that these films apparently highlight negative aspects of the Soviet period. This aesthetic utopia serves in the role of a contemporary ideology offering a new social contract for post-Soviet society.

> Ностальгия не всегда о прошлом. Она может быть ретроспективной, но может быть и перспективной.
>
> *Светлана Бойм*

Без малого двадцать лет прошло с тех пор, как Светлана Бойм опубликовала свою, теперь классическую, книгу «Будущее ностальгии» [Boym 2002], в которой она, с одной стороны, определила ностальгию как важную составляющую культуры модерности, а с другой — предложила различать реставративную и рефлексивную ностальгию. Если первая воплощает тоску по утраченному символическому порядку и (вос)производит идеализированную мифологию прошлого, то вторая высвечивает амбивалентность отношений с историей, а через нее — противоречия модерности. Если первый тип ностальгии Бойм иллюстрировала постсоветскими демонстрациями коммунистов, то второй — примерами, взятыми из Бродского и Кабакова. Примерно тогда же, когда вышла

монография Бойм, Наталья Иванова выпустила книгу под характерным названием «Ностальящее» [Иванова 2002], в которой доказывала, что ностальгическая репродукция образов и тем советской культуры заменила настоящее в телевизионной реальности ранних 2000-х. В сущности, Иванова, не употребляя этого термина, говорила о том, что советский материал стал цементом в конструкции постсоветской «гиперреальности симулякра» (Бодрийяр).

Однако, думается, сегодня — а под «сегодня» мы понимаем последние 5—7 лет — репрезентация советского и в особенности *позднесоветского* прошлого в российской ТВ-культуре претерпела существенные изменения. Если говорить о ностальгии, то она более не поддается описанию как ресторативная или рефлексивная, приобретая некое новое, еще не опознанное, качество. Наиболее зримым воплощением этого нового качества стали многочисленные сериалы об «оттепели» и «застое», сложившиеся в целую отрасль современной российской культур-индустрии. Перечислим некоторые из них: «Дело гастронома № 1» (2011) Сергея Ашкенази, «Фурцева» (2011) Сергея Попова, «Обратная сторона Луны» (2012) Александра Котта, «Оттепель» (2013) Валерия Тодоровского, «Фарца» (2015) Егора Баранова, «Красная королева» (2015) Алены Семеновой, «Наше счастливое завтра» (2016) Игоря Копылова, «Маргарита Назарова» (2016) Константина Максимова, «Людмила Гурченко» (2016) Сергея Алдонина, «Таинственная страсть» (2016) Влада Фурмана, «Гостиница “Россия”» (2017) Сергея Сенцова, «Оптимисты» (2017, 2021) Алексея Попогребского, «Березка» (2018) Александра Баранова. И это не считая еще более многочисленных детективов, действие которых тоже происходит во времена Хрущева и Брежнева («Новочеркасск», «Город», «Гурзуф», «Газовщик», «Паук», «Журов» и т.п.)

Что отличает эти сериалы от классических образцов ностальгии? Прежде всего то, что в них ни в коей мере не замалчиваются ранее запретные или негативные аспекты советской эпохи — произвол партии и КГБ, черный рынок, системная коррупция, организованная преступность, подпольный капитализм, классовое расслоение, элитизм и гламурный полусвет. Следуя образцу, заданному фильмом Валерия Тодоровского «Стиляги» (2008), эти сериалы, как правило, делают центральными персонажами тех, кого советская эпоха исключала из поля зрения (или изображала однозначно негативно) — стиляг, валютчиков, фарцовщиков, цеховиков, деляг и блатмейстеров. В новейших сериалах эти персонажи изображены как подлинные герои своего времени и поставлены рядом с признанными звездами эпохи (артистами, поэтами, топ-моделями), у которых на первый план также выносится невидимая миру сторона. Таким образом, *невидимое* в советской культуре репрезентируется как *прототип будущего* — т.е. постсоветского, сегодняшнего, настоящего.

Вместе с тем довольно показательно и то, что бунт героев во всех ретро-сериалах строго ограничен *стилем жизни*, подпольной, неофициальной эстетикой, которая, конечно, по-своему тоже насыщена политикой. Плюсы и минусы такого самоограничения проницательно проанализированы в статье Ильи Калинина «О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему “две России” меньше, чем “единая Россия”». С одной стороны, такой подход восходит к формуле Синявского о «стилистических расхождениях» с советской властью, предполагающей, что «выработка альтернативного языка может быть рассмотрена как наиболее продуктивная форма сопротивления, позволяющая выскользнуть за пределы той авторитет-

ной грамматики, которую задает язык-гегемон» [Калинин 2017]. В более широком смысле, доказывает Калинин, такой подход воспроизводит традиционное для России (еще с дореволюционных времен) представление о культуре как «форме замещения отсутствующего гражданского общества, его дискурсивного суррогата, превращающего отсутствие тех или иных социополитических практик в фактор социокультурного воображения» [Там же]. Такой взгляд согласуется и с концепцией Алексея Юрчака, развернутой в книге «Это было навсегда, пока не кончилось» (2006, русское издание — 2014), согласно которой сдвиг советской культурной парадигмы происходил *внутри* советской социальности — в зонах «вненаходимости», осваивавших альтернативные дискурсы и игнорировавших политическую риторику как в советском, так и в антисоветском вариантах. Калинин видит развитие этой логики в протестном и оппозиционном власти движении 2010-х. Однако, по мнению исследователя, в современной культурной ситуации также обнаружились ограничения «дискурса культурной автономии». Сегодня эта логика обернулась легитимацией эссенциализированного культурного расизма.

Если таковы политические эффекты дискурса «культурной автономии», то каковы его *исторические* последствия? В сущности, сериалы, о которых у нас пойдет речь, создали в течение последних лет визуально яркий и по-своему цельный образ «развитого социализма», через него выстроив эстетическую генеалогию современной эпохи. Речь в них идет не столько о «России, которую мы потеряли», как в перестройку и в 1990-е годы, сколько о России, которую мы приобрели. Ретромания в данном случае служит не столько бегству в прошлое, сколько исторической легитимации настоящего, замаскированной под эскапизм.

Этот культурный феномен особенно интересен тем, что по большей части он создается «креативным классом» для широкого зрителя, т.е. того самого «быдла», «оболваненного патриотического большинства», о котором пишет в своей статье Илья Калинин. Налицо попытка преодолеть разрыв, построить мосты, объединяющие через категорию *стиля жизни* идеологически разъединенные культурные и социальные страты. Удалась ли она? И в чем состоит культурный смысл предлагаемой историзации современности? На эти вопросы мы постараемся ответить, сосредоточившись на анализе таких сериалов, как «Оттепель» (2013) Валерия Тодоровского, «Фарца» (2015) Егора Баранова, «Красная королева» (2015) Алены Семеновой, «Наше счастливое завтра» (2016) Игоря Копылова, «Оптимисты» (2017) Алексея Попогребского и «Березка» (2018) Александра Баранова.

Не «Безумцы»

Новое качество ностальгии впервые со всей отчетливостью проступило в «Оттепели» Валерия Тодоровского, в которой увидели не только российский вариант «Mad Men» Мэттью Вайнера, но и сильное киновысказывание, захватывающее не в последнюю очередь искусной стилизацией мод, музыки и даже лиц 60-х. Явно отсылая к феллиниевскому «8½», культовому фильму советских 60-х, Тодоровский целенаправленно размывает границу между ходульной кинореальностью комедии «Девушка и бригадир», создаваемой на наших глазах, и драмами своих героев — чем незаметно, но весьма убедительно *эвакуирует* центральных персонажей в реальность художественного вымысла

и окончательно превращает 60-е в триумф элегантности и стиля. В этом, кстати говоря, видится важнейшее отличие «Оттепели» от американских «Безумцев», несмотря на признания самого Тодоровского.

Критики, писавшие о «Безумцах», подчеркивали исключительную точность в детализации повседневного и консюмеристского мира 60-х[1]. Вместе с тем в сериале Мэттью Вайнера это почти любовное отношение к мелочам прошлого не заслоняет, а скорее усиливает убедительность социальной критики эпохи с ее нормализованным сексизмом, гомофобией, расизмом, — изнанкой лакированной гиперреальности, создаваемой средствами рекламы и телевидения. Как пишет один из авторов сборника о «Безумцах»: «Вместо репрезентации 1960-х как избавления от бед 1950-х, этот сериал убеждает в том, что 60-е потерпели поражение еще до того, как они «случились». <…> Фантазматическая «история» (создаваемая последовательностью рекламируемых продуктов. — *М.Л., Т.М.*) в «Безумцах» функционирует как широкомасштабная, глубоко пессимистическая социальная критика» [Varon 2013: 258].

Приложима ли подобная характеристика к «Оттепели»?

Когда вышла «Оттепель», Тодоровский пояснял: «У меня не было задачи рассказать, как было на самом деле. Для этого есть документальное кино и другие режиссеры, которые пытаются восстановить эпоху. А я создал миф. Например, решил, что все женщины будут красивыми» [Ефимов 2013]. Отказ от «документализма» совмещается здесь с отказом от критического отношения к своим персонажам и их эпохе. Социальные обстоятельства понимаются в «Оттепели» как условия игры, с которыми герои вынуждены считаться, но которые они также умеют красиво обходить. Да, в принципе сюжет «Оттепели» можно прочитать как рассказ о том, почему оттепель провалилась, едва начавшись, но это прочтение было бы искусственным, поскольку оно несовместимо с общим восхищенным взглядом, направленным на поколение *молодых и прекрасных* родителей. Парадокс «Оттепели», по-видимому, состоит в конфликтном сочетании двух противоположных модальностей: по сюжету главные герои сериала терпят жестокие поражения (сокровенный фильм так и остается не поставленным, Хрусталев с позором бежит из Москвы, Марианна превращается в расчетливого манипулятора и т.п.), но авторы сериала — а значит, и зрители — видят в них победителей, не подлежащих ничьему суду. Вот почему так радикально разошлись мнения критиков об «Оттепели».

Скажем, Ксения Ларина считает, что Тодоровский воплотил лучшее оставшееся от той исторической эпохи — он изображает мир киношников как параллельную реальность свободы, не лишенную компромиссов с системой, но исполненную достоинства «тех, кто кормил дракона своим молчанием и согласием и верил, что дракон когда-нибудь сдохнет… тех, которые смогли остаться порядочными людьми, не став героями» [Ларина 2013]. Андрей Архангельский, наоборот, видит в «Оттепели» «мелодраматическую глупость», нивелирующую смысл любой эпохи: «Оттепель тут или эпоха Цинь, по большому счету, неважно. После двух эстетически цельных серий авторы (над сценарием трудились, кроме Тодоровского, Алена Званцова и Дмитрий Константинов) вынуждены городить совершенно опереточные конфликты, любовные и производственные, разбавляя их атрибутами 1960-х типа молодежных кафе или выставки авангардистов» [Архангельский 2013].

1 См., например: [Rosenheck 2013; Harris 2013].

Оба эти подхода одновременно справедливы и неточны. На наш взгляд, ухватывая важные черты «Оттепели», критики упускают центральный принцип этого сериала, позволяющий объединить, казалось бы, несовместимые интерпретации («достоинство эпохи» и «опереточные конфликты»). Это *аффективный принцип*, который можно с достаточной долей условности обозначить как эстетическую утопию. Аффект, как объясняет Б. Массуми, всегда строится на «разрыве между содержанием и эффектом… Уровень интенсивности (аффекта. — *М.Л., Т.М.*) характеризуется пересечением семантических линий — грустное запоминается как приятное. Уровень интенсивности организован на логике, которая не признает исключенную середину. Вместо этого она смутно, но настойчиво соединяет то, что кажется разделенным… Интенсивность параллельна уровню означивания — который создает свой собственный порядок связей» [Massumi 2002: 24]. Вот почему в «Оттепели» (и, добавим, в других сериалах этого типа) сюжетные поражения героев странным образом сочетаются с ощущением их триумфа.

Принцип эстетической утопии — установка Тодоровского, согласно которой все актрисы в фильме должны быть прекрасны, — лишь входит в общую систему ориентиров, в которой музыка, песни, костюмы, интерьеры и лица образуют несомненное эстетическое единство. Оперетта здесь вспоминается не случайно. «Девушка и бригадир» имитирует образцовый советский мюзикл, как бы заражающий своей песенной стихией и пространство за пределами кинопавильона. Заглавная песня, исполняемая певицей Диной (Паулина Андреева) в кафе, так же важна, как и бравурный кинофинал «Девушки», — граница между «кино» и «жизнью» и в этом смысле оказывается весьма размытой. Тодоровский, по-видимому, не вполне сознательно, но очень последовательно цитирует принципы мюзикла, который, согласно Ричарду Дайеру, утопичен по своей природе, хотя утопизм мюзикла отличается от классических утопий. Мюзикл показывает, «как утопия ощущается изнутри, нежели то, как она организована», — утопичен сам «аффективный код» этого жанра, который создается непрезентативными знаками: цветом, светом, фактурой кадра, ритмом актерских движений, закадровой музыкой, работой камеры и т.д. [Dyer 2002: 20][2]. Это наблюдение в высшей степени справедливо по отношению к «Оттепели», как, впрочем, и другим (даже не музыкальным) фильмам этого типа. Именно эстетический утопизм, выраженный сугубо аффективными средствами, становится концептуально насыщенной связкой, соединяющей поколение 60-х с сегодняшними «креаклами» — именно в нем, т.е. в «стиле» и «стильности» сохраняет Тодоровский достоинство поколения отцов.

Правда, используя «аффективный код» мюзикла, Тодоровский совершает симптоматичную подмену. «Девушка и бригадир» — мелодрама, снимаемая Хрусталевым и Мячиным в обмен на обещанное разрешение делать фильм про партизан, из сюжетного хода превращается здесь в стилевую доминанту. Примечательно, что сама «Девушка» выглядит как пародийный гибрид «Карнавальной ночи» и музкомедий Пырьева (на Пырьева намекает и режиссер «Девушки» Федор Андреевич Кривицкий в исполнении Михаила Ефремова). Однако и комедии Пырьева, и даже «Карнавальная ночь» (1957) все-таки еще весьма далеки от эстетики оттепели. То, что именно они замещают для зрителя

2 Мы признательны профессору Энтони Анемоне (New School, New York) за совет обратить внимание на книгу Дайера и утопизм жанра мюзикла.

киноэстетику оттепели, весьма симптоматично. Как и то, что мелодраматические хитросплетения сюжета, в сущности, заслоняют отсутствие реального конфликта, напоминая о «борьбе хорошего с лучшим», как иронически определяли драматургию позднесталинской эпохи. Подобно «Карнавальной ночи», в «Оттепели» есть только один негативный персонаж — следователь Цанин (Василий Мищенко) — окруженный множеством неизменно симпатичных и привлекательных характеров.

В «Оттепели» мы сталкиваемся с тем, что Фредрик Джеймисон в своей классической книге о постмодернизме назвал «утопизмом после конца утопии». По мысли Джеймисона, новый утопический дискурс, который рождается после кризиса левых утопий революционных перемен, демонстрирует «развитие широкого спектра специфически пространственных утопий, в которых трансформация социальных отношений и политических институций спроецирована на ви́дение места и ландшафта, включая и человеческое тело» [Jameson 1990: 160]. В качестве яркого примера такой пространственной утопии можно назвать «парк культуры», ставший центральной метафорой одноименной книги Михаила Ямпольского 2018 года, посвященной современной московской культуре. Ямпольский показывает, как вроде бы деидеологизированная пространственная утопия порождает свой собственный перформативный дискурс, в котором утопизм нелогично, но неразрывно связан с насилием: «…ареной сражения оказывается стиль жизни, погромы и аресты выглядят тут совершенно неуместными. Тем более интересно и важно понять, почему комфорт парка культуры сопровождается атаками насилия. <…> Я бы даже сказал, что насилие не просто соседствует с культурой, но входит в ее состав в качестве важного ингредиента» [Ямпольский 2018: 15, 29].

В сущности, «Оттепель» (и вообще киноплощадка) — это прототип «парка культуры», и неразрывная связь удовольствия от эстетической утопии с насилием здесь очень осязаема. Богемная свобода киношной среды оказывается беззащитной перед давлением и вторжениями следователя Цанина. Директор картины директор фильма Гия Таридзе (Дута Схиртладзе) хорошо помнит свой срок в ГУЛАГе. А всего одной подлой статейки достаточно для того, чтобы все друзья и коллеги отвернулись от Хрусталева, с подачи следователя, обвиненного в трусости.

Метафора «парк культуры» оказывается еще более приложимой к 8-серийному фильму «Фарца» (2015), снятому молодым (1988 г.р.), но сегодня уже широко известным по «мистическому триллеру» «Гоголь» режиссером Егором Барановым и знатными продюсерами А. Цекало и А. Коттом по сценарию, написанному Юлией Идлис, Цекало и Коттом. «Фарца», как сообщает всеведущая «Википедия», стала одним из первых российских сериалов, купленных Netflix.

Москва ранних 60-х выглядит в «Фарце» и впрямь как парк культуры, по которому разгуливают Гагарин, Магомаев, Светлов, Аксенов, Шпаликов и другие модные и привлекательные мужчины и женщины. Не удивительно, что сюжет фильма буквально заперт в Москве, начинаясь с того, что главный герой возвращается в родной город после года на Братской ГЭС и тут же покупает журнал «Юность» с его первым опубликованным рассказом. Москва в «Фарце» приравнивается к оттепели, и поэтому ни героям, ни сценаристам даже не приходит в голову, что из Москвы можно уехать и таким образом спастись от многих неприятностей. Вместе с тем, как и в «Оттепели», в «Фарце» квазиисторические аттракционы оттенены насилием. Источником насилия

здесь становится не только гротескный кагэбэшник (Т. Трибунцев), но и еще более гротескный криминальный босс Понт (Е. Стычкин). При этом кагэбэшник «крышует» Понта, причем не только как информатора, но и как бизнес-компаньона.

Именно Москва отвечает за аффективный план этого сериала, так же как и в «Оттепели», заслоняющий историю поражений. В роскошных московских интерьерах и пейзажах, неизменно радующих глаз преувеличенной яркостью красок, «Фарца» рисует жизнь валютчиков, спекулянтов и фарцовщиков, которую ведут четверо юных друзей (при эпизодическом участии их подруг) во главе с юным писателем Андреем (Александр Петров). Все их операции разыгрываются как *серия увлекательных приключений*, которые, несмотря на значительные прибыли, рождаются исключительно из альтруистического желания выручить друга из беды.

Другой (тоже аффективный) импульс для приключений героев «Фарцы» — якобы сугубо оттепельное желание «жить взахлеб», подтверждаемое соответствующими стихами Р. Рождественского, а также узнаваемо зажигательной «музыкой на костях». «Оттепельность» этого мотива рифмуется с вовлеченностью главного героя в «прогрессивную» литературную среду. «Фарца» даже изображает — с почти комической плакатностью — редакцию журнала «Юность» и делает одним из персонажей Валерию Ланскую (Е. Волкова), вымышленного редактора журнала, покровительницу талантов и любовницу Андрея.

Значение литературного мотива, впрочем, более существенно, чем еще одна ипостась «парка культуры». Примечательно, что, когда Андрей занимается фарцовкой и другими опасными делами, он либо вовсе не может писать, либо пишет из рук вон плохо — настолько, что Ланская теряет к нему интерес и как к автору, и как любовнику. Очевидно, что его творческая энергия из литературы уходит в фарцу, которая, в свою очередь, становится *заместителем письма*. Поскольку, по Джеймисону, письмо является одной из форм «опространствливания» истории, этот ход, как и в «Оттепели», предполагает эвакуацию героев и их проблем из истории в пространство литературы. Эта тема с нажимом обозначается цитатами из «Трех мушкетеров» вплоть до того, что лидера компании Андрея неоднократно называют Д'Артаньяном. Интересно, что и в других сериалах этого типа популярна система характеров по образцу «Трех мушкетеров» — таковы «Оптимисты» и «Наше счастливое завтра». Именно «Мушкетеры» становятся почти архетипическим тропом для сочетания идеализма с трансгрессиями по отношению к «системе».

Не циники

В «Фарце» есть эпизод, который не может не вызывать удивления. Герои вместе со своими девушками приходят в кинотеатр, чтобы посмотреть «Девять дней одного года» (1962). Но перед началом сеанса показывают киножурнал, в котором анонимный голос обличает фарцовщиков и подпольных скупщиков вещей у иностранцев. Герои смотрят его со слезами на глазах, а потом дружно встают и уходят из кинотеатра.

Сцена поразительна тем, что героев искренне оскорбляет официальный дискурс. Как будто они, то и дело убегая от милиционеров и кагэбэшников, не знают, что их занятия предосудительны и криминальны. На что же они оби-

жаются? Куда естественнее была бы циническая ухмылка и даже известная гордость (да, это про нас!). Нелогичность, по-видимому, указывает на то, что смысл этой сцены больше конкретного сериала — он выражает пафос всей этой области культур-индустрии.

Протагонисты «Фарцы» видят себя героями оттепельной эпохи, они готовы отождествить себя с ироничными и отважными персонажами «Девяти дней одного года», а им подсовывают злобную карикатуру, которая отрезает их от эпохи, которой они хотят принадлежать и, конечно же, принадлежат. Авторы сериала с ними безусловно согласны. Так выглядит в этих сериалах обязательная для всякой утопии критика настоящего — постсоветского состояния общества. Если для сегодняшнего зрителя новая российская экономика и социальность криминальны по определению (см., например, «Домашний арест» П. Буслова или «Мертвые души» Григория Константинопольского), то, по логике авторов сериалов, герои позднего социализма криминальны только по устаревшим советским стандартам. На самом деле все они романтики и идеалисты — циничны их недруги и преследователи, вроде Понта и кагэбэшника в «Фарце», Цанина в «Оттепели».

Настоящие герои 60—70-х могут *казаться* циниками, как, допустим, Хрусталев. Но, по логике сюжета, Хрусталев тоже идеалист: он отказывается даже от неподдельной любви к Марианне ради успеха дела — ради фильма, который для него важнее всего остального. Как уже говорилось, герои «Фарцы» пускаются во все тяжкие, чтобы добыть денег для попавшего в беду друга. Простой ростовский рабочий Петр Луговой (его роль играет Илья Носков, актер с внешностью соцреалистического стахановца или Ивана-царевича), главный герой сериала «Наше счастливое завтра», становится цеховиком и воротилой подпольного бизнеса от любви к девушке, принадлежащей к советской элите — чтобы завоевать ее и сравняться с ней в статусе.

Вообще, все герои этих сериалов изображаются как носители незаурядной креативности, ищущие способы реализовать ее. Зрителю очевидно, что только ригидность советской системы превращает их творческое начало в преступление, в других условиях — постсоветских, например — их таланты не только расцвели бы, но и привели бы их к легитимному социальному успеху. Между тем в видимом противоречии с этим молчаливым предположением в сериалах задается иная утопическая перспектива. Как следует из всех этих фильмов, капитализм вполне может процветать, не требуя от бизнесменов ни грубого цинизма, ни откровенного злодейства, правда, важнейшими условиями для такого процветания оказываются экономика и политика позднего социализма.

Однако стоит отступить на шаг, чтобы увидеть шаткость этой конструкции. Дело в том, что герои всех этих сериалов — самые настоящие циники. Ведь цинизм состоит не в отсутствии идеалов, а в способности сочетать разные моральные и поведенческие режимы. Например, в одной ситуации воображать себя образцовым советским гражданином (и, возможно, даже быть им), а в другой — скупать валюту у иностранцев и выгодно торговать фирменными шмотками. Или же, в случае Хрусталева, — в одних ситуациях следовать кодексу дружеской и профессиональной солидарности, а в других бестрепетно оттеснять коллегу и друга, особенно если это женщина — оператор Люда Полынина (Я. Сексте) — забирая у нее первую самостоятельную работу в кино. С этой точки зрения наши герои мало чем отличаются от злодеев-трикстеров, которые тоже умеют сочетать образ «серого советского мышонка» с властью

короля преступного мира или звание офицера КГБ с подпольным бизнесом. Так что финальное превращение Андрея из «Фарцы» в «нового Понта» и одновременно агента КГБ совершенно логично, хотя и изображается как трагедия.

Здесь, конечно, вспоминается классическая характеристика циника из «Критики цинического разума» П. Слотердайка: «официально — профессиональный циник, в личном плане — чувствительнейшая личность; по должности — жесткий руководитель, в идеологическом отношении — записной спорщик; для окружающих — реалист, для себя — субъект, превыше всего ставящий наслаждения и удовольствия… объективно — сторонник политики силы, субъективно — пацифист; в-себе — сущая катастрофа, для-себя — сама безобидность. <…> Это смешение и есть наше моральное *status quo*» [Слотердайк 2001: 196].

Слотердайк, как известно, не имел в виду советского человека — первой его концепцию на советский мир спроецировала Т. Горичева в книге «Православие и постмодернизм» (1991). Но если эта характеристика властного субъекта эпохи «позднего капитализма» так легко проецируется на якобы контркультурного субъекта эпохи позднего социализма, то лишается смысла предположение о благодатном капитализме под эгидой советской власти. Он, оказывается, не менее циничен, чем современный капитализм; а «контркультурщики» даже предвосхищают своим цинизмом современную власть. Так что попытка романтизировать советский капитализм ничем не отличается от заказных кинолент про героических олигархов («Олигарх», «ПираММММида» и т.п.) или же мудрых и идеалистичных чекистов (несть им числа).

Контрциническая направленность в то же время объясняет, почему в сериалах 2010-х годов энергично реанимируется моралистический нарратив 1960-х, согласно которому этический компромисс — это худшее преступление из всех возможных, неизбежно ведущее личность к саморазрушению. Строго говоря, моральные поражения главных героев сериалов — а они происходят почти с математической неизбежностью — убеждают зрителя в поражении «оттепельных» и «застойных» вариантов контркультуры — экономической или эстетической. Хотя в разных сериалах причины этих фиаско объясняются по-разному. В «Оттепели», «Фарце» и «Красной королеве» во всем виновата советская система. В «Нашем счастливом завтра» и «Березке», дотягивающих повествование до постсоветской эпохи, все рушится как раз тогда, когда происходит обвал советской системы — в годы перестройки. А в «Оптимистах» выясняется, что идеализм превращается в цинизм в тот самый момент, когда герои побеждают систему, а вернее, становятся ее частью.

Доминанта моралистического нарратива предполагает наличие моралистов. В советском кино 1960—1970-х годов эту роль, как правило, исполняли, как сейчас сказали бы, «силовики» — милиционеры, кагэбэшники, армейские офицеры и ветераны и т.п. Предлагалось отождествить органы насилия с охраной морали и идеализма. В современной культуре, несмотря на неискоренимую и все возрастающую любовь к силовикам, такого рода отождествление все же трудноосуществимо. Однако, наблюдая за современными сериалами, нельзя не заметить стремительную, но показательную эволюцию: сначала именно моралист из «органов» выступает в качестве главного злодея («Оттепель»), затем силовик раздваивается на продажного циника и «честного мента» («Фарца», «Наше счастливое завтра», «Красная королева») и, наконец, собственно, сотрудник органов выступает в качестве главного ангела-хранителя креативно-трансгрессивных героев («Таинственная страсть», «Березка»).

Трансформация силовика из суперзлодея в ангела-хранителя весьма показательна для логики развития мотива цинизма и моралистического нарратива во всех этих сериалах. Вся эта волна в истории российского сериала начинается с попыток воскрешения критических дискурсов 60—70-х для поиска более или менее радикальных альтернатив современности. Однако по мере того, как настраивается в этих сериалах система установок, определяющих отношения между изображаемым (и воображаемым) прошлым и предполагаемым настоящим, представление о том, что трансгрессивные герои исключительно противостоят власти, сменяется интуицией о *взаимных* зависимостях и связях, соединяющих власть с бунтарски настроенными художниками, фарцовщиками, стилягами, цеховиками. Параллельно изменяется и образ самой власти, которая, с одной стороны, все больше приближается к трансгрессивным героям, а с другой — все меньше противопоставляется постсоветскому настоящему. Куда ведет эта двойная траектория, мы увидим ниже.

Правда, есть один тип трансгрессий, который не вписывается в этот сценарий. Это трансгрессии, относящиеся к области гендера.

Не феминистки

Опять-таки «тренд-сеттером» в этой области стала «Оттепель» Тодоровского. Ее система характеров почти в точности повторяет гендерный расклад в американских «Безумцах». В центре — мужчина-звезда, супермачо, окруженный влюбленными в него красавицами. Оператор Виктор Хрусталев — это советский Дон Дрейпер, копирайтер и звезда нью-йоркского света. Именно такое восприятие этого персонажа задано открывающей сериал сценой, в которой Хрусталев расстается со своей любовницей Ларисой (Е. Брик) и не теряет невозмутимости, даже когда она во всей своей сногсшибательной красе, чтобы возбудить его ревность (и желание?), выходит обнаженной на улицу и садится на лавочку у подъезда. Другие мужские персонажи в той или иной степени оттеняют или отражают триумфальную маскулинность Хрусталева — режиссер Федор Кривицкий (М. Ефремов), актер Будник (П. Деревянко), режиссер Егор Мячин (А. Яценко), что соответствует и системе мужских характеров «Безумцев», правда, без буквальных соответствий. Важную роль в сюжетах и того, и другого сериала играют женщины-профессионалы, по-разному выстраивающие отношения между сексуальностью и карьерой. Актриса Инга Хрусталева (В. Исакова) одновременно перекликается с женой Дона Бетти и секретаршей, затем компаньоном Джоан, а Пегги Олсон, секретарша, затем копирайтер, вызывает параллели и с прекрасной Марианной, и с оператором Людой Полыниной, «некрасивой девчонкой», предпочитающей бесполый комбинезон иным нарядам. И в том, и в другом сериале находится место гею. В «Безумцах» это арт-директор Сол Романо (первые 3 сезона), а в «Оттепели» — брат Марианны, портной и художник по костюмам Санча (Евг. Волоцкий).

В «Безумцах» система характеров, традиционная для каждой второй голливудской романтической комедии 1930—1970-х, служит, однако, предметом деконструкции. Традиционная гендерная конфигурация не скрывает, а обнажает разные формы репрессии — сексизм, расизм, гомофобию. Такое узнавание обычно описывается фрейдовским термином «жуткое» (Unheimlich). Гендерные отношения в «Оттепели» тоже вызывают чувство узнавания, только

оно лишено дистанции и направлено на эффект, противоположный *жуткому*, — они подвергаются нормализации. Нормализованы и, более того, окрашены восхищением снисходительно-утилитарные отношения Хрусталева и других персонажей (Егора Мячина, например) с женщинами. Не вызывает никакого смущения то, как спокойно Хрусталев отнимает первую самостоятельную работу у женщины-коллеги. Некоторый сдвиг намечается в репрезентации гомосексуализма, и вообще Санчо — чуть ли не первый сочувственно изображенный гомосексуал в российском сериале. Полынина влюблена в него, не догадываясь о его сексуальной ориентации. Когда Санчо арестовывают за гомосексуализм, она преображается — надев ярко красное платье и соответствующую косметику, приходит в отделение милиции, чтобы вытащить «своего жениха». Но эта линия заканчивается ничем. У зрителя может возникнуть впечатление, что не только «некрасивая девчонка» становится красавицей, но и гей «исправляется», найдя любящую женщину. Этот эффект далеко не так безобиден, как может показаться на первый взгляд: благодаря ему «Оттепель» репрезентирует консервативные гендерные нормы как «правильные» и предлагает отнестись ко всему, что в эти нормы не вписывается, как к ошибкам молодости — вот, мол, и в 60-е так же «шалили», как и сейчас, а ничего, прошло, образумились.

Сериалы, сосредоточенные на женских персонажах, несколько усложняют характерную для ретросериалов 2010-х гендерную конфигурацию. Знаменитая манекенщица Регина Збарская, названная в сериале «Красная королева» Барской (Ксения Лукьянченко), и танцовщица Варвара Горшкова (Любовь Константинова) в сериале «Березка» разыгрывают классический сюжет «из грязи в князи». Правда, «Красная королева» придают этому сюжету измерение латиноамериканской мелодрамы, завершая историю советской королевы красоты упадком и самоубийством. «Березка», напротив, явственно ориентируется на тропы советского кино — от «Светлого пути» до «Москва слезам не верит». Эти сериалы различаются и по своей идеологии. «Березка» последовательно воспроизводит националистические представления о женщине и русской культуре в целом. Наоборот, «Красная королева» тематически и визуально воссоздает западные модели женственности, кардинально отличные и от традиционалистских, и от советских образцов.

Не удивительно, что в этих сериалах возникают диаметрально противоположные образы позднего социализма. Если «Красная королева» гротескно укрупняет ужасы советской повседневности за пределами элитарных кругов, то «Березка» минимизирует бытовые проблемы героинь. Так, скажем, проблема дефицита продуктов в 70-е годы «снимается» тем, что танцовщицы из «Березки» то и дело утоляют голод горячими пирожками, что, по-видимому, должно символизировать их близость к народу.

Само собой, националистическая и «западническая» идеологии ведут авторов этих сериалов к противоположным интерпретациям сексуальности. В «Красной королеве» женская сексуальность — всегда и только гетеронормативная — преподносится как манифестация женской свободы. А в «Березке» главная героиня Варвара Горшкова (Любовь Константинова), наоборот, практически соблюдает целибат, уклоняясь от секса даже в самых подходящих ситуациях — зато ее «плохая сестричка», Эдита (Алена Коломина) — что немаловажно, эстонка, а не русская — ведет насыщенную сексуальную жизнь с женатыми и, само собой, безнравственными мужчинами.

Несмотря на все эти различия, оба сериала создают визуально яркие образы советского гламура. Авторы обоих сериалов стремятся представить своих героинь как звезд *мирового гламура*, поскольку таким образом советский стиль предъявляется как универсальный и, более того, соответствующий неким «вечным моделям» женской красоты. Таким образом, современному зрителю, как и в «Оттепели», предлагается насладиться коктейлем, смешанным из ностальгии по советскому прошлому и визуального удовольствия (гендерно окрашенного в этом случае) от гламурных нарядов и эффектных поз — эта эстетическая доминанта создает дополнительные, утопические измерения внутри (квази)исторического нарратива.

В «Красной королеве» и «Березке» гендерная утопия также является пространственной, а не исторической по своей природе, поскольку ее носителем и воплощением становится женское тело. (Напомним, что пространственные утопии, по Джеймисону, спроецированы не только на ландшафт и интерьер, но и на человеческое тело.) В соответствии с доминирующими в каждом из сериалов идеологиями тело Регины откровенно сексуализировано, в то время как тела танцовщиц «Березки» надежно скрыты сарафанами до пола. Регина, соответственно, постоянно является объектом сексуальных преследований со стороны высокопоставленных партийных боссов, тогда как героиням «Березки» ничто не угрожает — что парадоксально свидетельствует о сходстве, нежели о различии, между гендерными идеологиями этих фильмов.

В конечном счете, нельзя не заметить, что и «западная», и традиционалистская концепции женственности, прославляемые в каждом из этих сериалов — в равной мере патриархальны по своей природе. Если «Березка» являет образ послушной и благочестивой девушки из народной сказки, то «Красная королева» промоутирует модели женственности, ассоциируемые с американской и европейской модой 1950-х годов — платья с широкими подолами ниже колена, перчатки, шляпы — наряды для неработающих женщин среднего и выше-среднего класса. Это мода «Безумцев» (вернее, первой половины сериала), только поданная как абсолютный и незыблемый эталон женской красоты. Таким образом, эстетическая утопия гламура окружает и в «Красной королеве», и в «Березке» исключительно патриархальные образы женственности — просто патриархальность берется из разных источников.

В обоих сериалах возникает любопытное противоречие между групповой гендерной идеологией и тем, как изображается женщина-лидер данной группы. Так, в «Красной королеве» визуальный образ Веры Араловой, создателя новой советской моды, в частности демонстрируемой Региной Збарской, несет на себе отпечаток иной гендерной тенденции в «оттепельной» культуре — той, что противостояла «восстановлению женственности». Аралова (Елена Морозова) предстает как женщина-профессионал, одетая в брюки, с волосами, спрятанными под сложным тюрбаном, и с сигаретой в зубах. Как пишет Наталья Лебина: «Размывание гендерных границ благодаря внедрению в советскую повседневность вещей в стиле унисекс способствовало и формированию новых идеалов женской привлекательности, отличных от прежних, сталинских. На смену помпезной представительности пришла спортивная деловитость… Курение — новая стилистика поведения — в 1960-е годы становится непременной характеристикой привлекательной женщины» [Лебина 2014: 176]. Противоречие это, волей-неволей, отражает гендерную сложность культуры оттепели, которую авторы пытаются сгладить. Ведь одновременно с «возвращением

к женственности» происходила подпольная сексуальная революция (см.: [Там же: 33—48]), формировался образ новой женской свободы, не привязанной к семейному очагу. Не зря же символами культуры 60-х стали такие женщины, как Белла Ахмадулина или Майя Плисецкая, а важными текстами — такие, как «Неделя как неделя» Натальи Баранской и «Крылья» Ларисы Шепитько.

Аналогичным образом руководительница «Березки» Надежда Светлова (Лидия Вележева) изображена как женщина, никогда не выходившая замуж и в одиночку вырастившая сына, родившегося от романа с иностранцем. Более того, с патриархальной точки зрения она «плохая мать», которая заботится об ансамбле куда больше, чем о собственном ребенке, — чего ей уже взрослый сын не может простить.

Несоответствие Светловой патриархальной модели женственности порождает более глубокую проблему, касающуюся концепции всего сериала в целом. Воспроизводя культурную легенду, ассоциируемую с «Березкой», танцевальный стиль ансамбля настойчиво преподносится как «аутентичный», «народный», «фольклорный» и т.п. С другой стороны, не менее упорно Светлова изображается как единоличный автор этого стиля в целом и каждой композиции в отдельности. Как разрешить это противоречие, авторы не знают. Вернее, они его, похоже, даже и не замечают, оставляя зрителя в недоумении. Разумеется, в случае реальной «Березки» происходит типичное «переизобретение традиции» — процесс, происходивший в XX веке неоднократно и давно понятый как составная часть модернистской (и советской) культуры. Однако если стиль «Березки» изобретен заново, а вовсе не «воспроизводит» извека заданные образцы народной культуры, то и о «вечной женственности» говорить не приходится. Вот почему авторы сериала уклоняются от такой интерпретации, нагнетая оппозицию между аутентичным (то есть исконным, народным и т.п.) искусством «Березки» и его пошлыми имитациями всеми остальными.

Для того чтобы придать бóльшую убедительность интерпретации творчества Светловой как медиума безличной «народной культуры», авторы сериала серьезно редактируют биографию худрука «Березки». Они изображают Светлову женщиной из крестьянской семьи — мы даже видим ее сестру, продолжающую жить в деревне, к ней Светлова приезжает, чтобы напитаться «народным духом». Однако прототип Светловой — Надежда Надеждина — происходила из интеллигентной еврейской семьи. Ее матерью была известная писательница Александра Бруштейн, автор знаменитого романа «Дорога уходит вдаль» (1956—1961), а отцом был видный врач Сергей Бруштейн, сын одного из немногих евреев — депутатов польского сейма и министра по делам евреев в литовском правительстве. Надеждина была замужем дважды — первый раз ее мужем был известный художник Владимир Лебедев, а второй — профессор Московской консерватории, музыкант Георгий Орвит. При этом собственных детей у нее никогда не было. Разумеется, авторы сериала имеют полное право на вымысел. Но почему их вымысел развивался именно в сторону «подгонки» биографии худрука «Березки» под националистические стереотипы?

Аналогичным образом создатели сериала «поправляют» биографию главной героини Варвары Горшковой. Ее прототипу Мире Кольцовой, нынешнему руководителю «Березки», удалось не только возродить ансамбль, но и получить для него особый статус, предполагающий финансирование непосредственно из администрации президента РФ. Сериал рисует ее девушкой с Ивановской текстильной фабрики, начавшей танцевать в самодеятельности и

поднимающейся от уборщицы до солистки ансамбля, а затем и наследницы Светловой. Разумеется, всей этой мифологии «светлого пути» мешает знание о том, что в действительности нынешняя руководительница ансамбля начинала свою карьеру в училище хореографии при Большом театре.

Не меньше подобных «редактур» в «Красной королеве». Например, Регина Збарская — прототип Регины Барской — родилась не в советских трущобах у матери-уборщицы и отца-алкаша, а в семье советских шпионов-нелегалов, живших в Испании, чем объясняется ее свободное владение тремя европейскими языками. По другой версии, ее родители были акробатами Ленинградского цирка. Возлюбленный Регины Виталий Шлыков (в фильме изображенный как Володя) не погиб на задании, а пережил ее на 24 года, скончавшись в 2011 году. Если авторы «Березки» правят биографии своих героинь для усиления националистического колорита, то авторы «Красной королевы» делают то же самое для пущего мелодраматизма.

В чем причина этих и подобных сдвигов? Вероятно, так вновь проявляется отмеченная Джеймисоном «воля… к подчинению времени пространству», иначе говоря, опространствливание истории, в данном случае воплощенное гендерными утопиями, переведенными на язык гламура с его обязательными «уплощениями» и жесткими бинарными оппозициями. В конечном счете, эти операции скорее деисторизируют прошлое, чем возвращают сложность истории. Причем деисторизация здесь не нейтральна: несмотря на различия между «Красной королевой» и «Березкой», она идет в определенном направлении — в данном случае патриархальном, а в более широком смысле консервативном.

Не диссиденты

Общая консервативная направленность нынешних ретросериалов о 60—70-х объясняет, почему, несмотря на влечение к трансгрессивным фигурам, авторы этих фильмов не испытывают ни малейшего интереса к диссидентам, политическим борцам, лидерам гражданского сопротивления советскому режиму. Примечательно отсутствие эксплицитных политических мотивов даже в фильмах о фигурах, несомненно игравших политическую роль в культуре своего времени» — таких, как «Таинственная страсть» о поэтах-шестидесятниках и «Высоцкий. Спасибо, что живой» (2011) Петра Буслова.

При этом политика и даже политэкономия позднего социализма весьма занимают авторов ретросериалов. Особенно примечателен в этом отношении 16-серийный фильм «Наше счастливое завтра» (рабочее название — «Цеховик») режиссера Игоря Копылова, в котором самым решительным образом опровергается представление о теневой экономике как паразите на теле социализма. Наоборот, это бездарное плановое хозяйство выглядит паразитом на теле цветущего подпольного капитализма. В этом сериале цеховики представляют собой наиболее динамичную и здоровую часть советской экономики, несмотря на то что им мешает не только милиция, но и бюрократия. Парадоксально, но нелегальный капитализм гибнет в годы перестройки, когда, казалось бы, наступает пора его легализации — для авторов сериала это самый сильный аргумент в пользу знака равенства между поздним социализмом и не очень-то и подпольным капитализмом: когда начинает загибаться первый, дает дуба и второй.

Более того, сплотившийся вокруг Лугового круг цеховиков с комической серьезностью воссоздает советскую мифологию «дружбы народов»: в братстве теневиков все равны и все уважают друг друга — русские, армяне, цыгане, евреи, кавказцы. Никаких конфликтов, никакой конкуренции, полная гармония, причем каждый, если нужно, готов принести себя в жертву, чтобы спасти коллег (один из них кончает с собой в камере, лишь бы не «сдать» никого из своих партнеров). Цеховики, таким образом, воплощают не только альтернативную экономику, но и альтернативный социальный порядок, который, как можно предположить, сложился в «тени» умирающего и разлагающегося советского режима, сохранив лучшие черт советской этики. По сути дела, перед нами «глубинное государство» позднего социализма, окрашенное в утопические тона.

Не только здесь, но и практически во всех этих сериалах преемственность между «государством Путина» (по выражению В. Суркова [Сурков 2019]) и поздним социализмом устанавливается не через воспроизводство *официальной* политической системы и идеологии, как часто утверждают западные аналитики. Нет, линия наследования идет через *трансгрессивность* «глубинного государства» — любимого понятия конспирологов всего мира — то есть через неформальную и полукриминальную систему реальной власти (экономической и политической), скрытую в недрах советского социализма, которая становится явной в постсоветском капитализме. Задача сериалов — показать это «глубинное государство» как общее дело (res publica) самых ярких, талантливых и, конечно, исключительно честных людей того времени. Посредством такой воображаемой генеалогии нынешний социальный порядок помещается за пределы легального или морального суждения, как третий, «гибридный» и утопический путь между капитализмом и социализмом.

Эта генеалогия предельно обнажена в сериале «Оптимисты», основанном на идее Михаила Шприца (известного по «Первому отряду») и Михаила Идова («Лондонград», «Юморист»), поставленном знаменитым Алексеем Попогребским («Коктебель», «Как я провел этим летом») и спродюсированном Валерием Тодоровским и Антоном Златопольским. Примечательно, что этот сериал, изображающий молодых советских дипломатов в самом начале 1960-х, получил официальную поддержку из «профильного» министерства — непосредственно от С. Лаврова[3]. Особенно трогательно то, что Лавров одобрил сериал в тот самый момент, когда «Парламентская газета» напечатала возмущенное письмо одного из российских сенаторов, оскорбленного поведением советских дипломатов в этом фильме: «На протяжении всего сериала в тяжелое с точки зрения международной обстановки время 60-х годов дипломаты пьют водку, занимаются адюльтерами, непрерывно курят зарубежные сигареты. <…> …молодежь совершенно не отягощена моралью, а старшее поколение не блещет мудростью, причем многие сцены фильма происходят в здании Министерства иностранных дел» [Соболев 2017]. Эта реплика депутата Андрея Соболева про алкоголь, сигареты и адюльтер в «тяжелое с точки зрения международной обстановки время» кажется написанной персонажами «Оптимис-

3 «Смотрел вчера, ну не все от начала до конца, урывками, — сказал министр. — Будем надеяться, что при всей необходимости художественного вымысла он на самом деле будет помогать тем, кто хочет выбрать профессию дипломата, укрепиться в этом своем правильном мнении» (https://tass.ru/obschestvo/4209864).

тов». Ее эффект очевиден: по контрасту с тяжеловесным ретроградом из Думы Лавров выглядит прямым наследником обаятельных «оптимистов».

Первая часть сериала посвящена вестернизации, а точнее, американизации советского дипломатического стиля. Главные герои «Оптимистов», молодые дипломаты из «информационно-аналитического отдела» и их начальники, американская коммунистка латышского происхождения Рута Блаумане (Северия Янушаускайте, будущая звезда «Берлина-Вавилона» Тима Тыквера) и закаленный партийный аппаратчик с недавним опытом подавления восстания в Будапеште Виктор Бирюков (Владимир Вдовиченков), на ходу осваивают азы политики нового типа, импровизируя и учась на собственных ошибках. «Оптимисты» учатся тому, как делать политику в «обществе спектакля». А значит, как использовать в политических целях медийные эффекты и как манипулировать западным общественным мнением. Забавные и не очень истории об американском пилоте Пауэрсе, Белке и Стрелке, эскадрилье «Нормандия — Неман» и советских рыбаках, потерявшихся в океане и спасенных американцами (слегка переработанная история четверки военных с баржи Т-36, 1960), сводятся в сухом остатке к тому, как, манипулируя информацией (задерживая, скрывая, сливая ее и т.п.), герои сериала в очередной раз «преумножают престиж Родины». При этом искусство медийных спектаклей, осваиваемое «оптимистами», предъявляется как модернизация дипломатии, что косвенно подтверждается ненавистью консерваторов к информационно-аналитическому отделу.

Вот почему, несмотря на воспроизведение риторических фигур холодной войны, авторы сериала не забывают продемонстрировать искреннюю и безответную любовь советских дипломатов ко всему западному, скрытую под покровом конфронтации. Свидетельством этой глубинной страсти становится буквально все — от покроя их костюмов до связей с западными женщинами. Особенно забавно то, что, имитируя Запад, изысканные дипломаты на самом деле от души воспроизводят банальные клише советской (ныне российской) пропаганды — об американцах, идущих на любой подлог ради медийных эффектов.

Во второй половине сериала дипломаты почти целиком забывают об иностранных делах и полностью погружаются во внутреннюю политику. Мотивы предательства и самопредательства здесь выходят на первый план, касаясь всех центральных персонажей. В начале сериала Рута отправляет донос на Бирюкова, одновременно изменяя героическому мужу-летчику с приставленным к МИДу кагэбэшником. А в 12-й серии она уже занимается любовью с Бирюковым в тот самый момент, когда ее полупарализованный муж, оставшись один дома, умирает в результате несчастного случая. Тайная любовница Бирюкова, немецкая журналистка Габи Гетце (Каролина Грушка) застрелена на границе западного и восточного Берлина в результате провокации, самим же Бирюковым и организованной, а маленький ребенок его врага, кагэбэшника, погибает в результате аварии, устроенной покровителем Бирюкова по его же просьбе. Идеалист Аркадий Голуб (Риналь Мухаметов) берет взятку, чтобы помочь запрещенному генетику получить загранпаспорт для поездки на конференцию в Принстон, а тот возьми да и останься в Америке. Когда Аркадия тащат в КГБ за соучастие, он под давлением признается, что сделал все по приказу Бирюкова (что неправда). Бывший моряк торгового флота Лёня Корнеев (актер Артём Быстров, ставший известным после фильма Ю. Быкова «Дурак»),

на первый взгляд, лучше всего соответствует профилю «простого, но честного советского парня». Но и он во время плавания на Кубу оказывается жертвой провокации, в результате которой ему пришлось согласиться на сотрудничество с ЦРУ, о чем ему теперь, когда он после МГИМО служит в МИДе, напоминает специально присланный американский офицер разведки.

Учитывая то, какую роль мотив нравственных компромиссов играет в ретросериалах и как он противостоит современному цинизму, его интерпретация в «Оптимистах» выглядит по меньшей мере некой аберрацией. Однако это не так. Скорее, именно эта интерпретация наиболее отчетливо обнажает значение идеализма («оптимизма») во всех этих сериалах.

«Оптимисты» наиболее откровенно, хотя и в полукарикатурной форме, показывают, как функционирует позднесоветское «глубинное государство». На наших глазах здесь разворачивается заговор по свержению Хрущева. До этого момента Бирюков верно служит главе заговора, Валентину Ивановичу Варейникову, руководителю Международного отдела ЦК КПСС (Юрий Кузнецов). Однако, когда сталинист Бирюков узнает, что люди из его информационно-аналитической группы подвергнутся преследованиям в случае успеха заговора, он вместе с Рутой предает своего покровителя и использует отработанные на «международной арене» методы дезинформации против заговорщиков.

Благодаря этой суперизмене все герои сериала, несмотря на собственные предательства, не только не наказаны, но и, наоборот, выходят в «дамки». После поражения аппаратчиков старой, еще сталинской, школы теперь они, молодые и трансгрессивные оттепельные «оптимисты», приходят к власти. Игнорируя исторические детали (вроде нескольких десятилетий), авторы сериала не оставляют сомнений в том, что именно их герои и формируют ядро того «глубинного государства», которое стало (как доказывал Сурков) фасадом *сегодняшней* власти.

С этой точки зрения сюжет «Оптимистов», как, впрочем, и других ретросериалов, выглядит как обряд инициации, который герои должны пройти, чтобы встать в ряды теперешней элиты, теперешнего «глубинного государства». Идеализм этих героев помогает зрительской идентификации или, по крайней мере, солидарности с ними. Но их способность предавать, в том числе собственные идеалы, быстро забывая о своих предательствах, — то есть их превращение в закаленных циников — является входным билетом в коридоры «глубинной» власти. В этом отношении «Оптимисты» действительно предлагают эффектную генеалогию современного политического порядка. Генеалогия власти, по Фуко, основана не на линейных связях, а на разрывах и сдвигах. По-видимому, момент предательства и/или самопредательства прежнего (по большей части воображаемого) идеализма и обозначает мифологическую точку происхождения современного культурного, политического и символического режимов власти. Именно эту мифологию формируют если не все, то наиболее значительные ретросериалы 2010-х.

Ретротопия: конкретизация

В чем же состоит новое качество ностальгии, оформившееся в этих сериалах? Самым подходящим представляется термин «ретротопия», введенный Зигмундом Бауманом в его последней книге. Разъясняя свою концепцию, Бауман

цитирует знаменитое беньяминовское описание «ангела истории» с лицом, повернутым к прошлому, в котором он видит «сплошную катастрофу»: штормовой ветер, дующий из рая, «неудержимо гонит его в будущее, ангел поворачивается к нему спиной, а гора развалин перед ним вырастает до неба. То, что мы считаем прогрессом, и есть этот ветер» [Беньямин 2000: 232]. Однако, по мысли Баумана, сегодня «ангел истории» изменил направление движения. Он «...совершает разворот, его лицо обращается от прошлого к будущему, его крылья отброшены назад штормовым ветром, дующим на этот раз из воображаемого, предвосхищаемого и заранее ужасающего ада будущего по направлению к раю прошлого... <...> Дорога к будущему выглядит зловеще, как путь разложения и дегенерации. Может быть, дорога назад, к прошлому, предоставит случай очиститься от разрушений, наносимых будущим в тот момент, когда оно превращается в настоящее?» [Bauman 2017: 2, 6].

Так Бауман описывает «глобальную эпидемию ностальгии» [Ibid.: 4], оговариваясь, что ностальгия «лишь одна из аффективных форм взаимодействия с “не-здесь”» [Ibid.: 3]. В ретротопии философ видит финальную стадию гегелевской триады, разворачивавшейся на протяжении пяти веков. Сначала Томас Мор поместил рай на земле на острове, привязав утопию к пространству. Затем связь между утопией и топосом ослабла, и утопия сначала стала предметом индивидуализации и приватизации, а затем и вовсе пала жертвой тотального отрицания как тупиковый путь истории. Сейчас наступила пора для отрицания отрицания: «...ретротопии возникают одна за другой как представления об утопии, локализованной в потерянном/украденном/заброшенном, однако не умершем прошлом, вместо того чтобы осуществляться в еще не рожденном, а потому несуществующем будущем...» [Ibid.: 5]. Итак, ретротопия — это утопия, разворачивающаяся не в пространстве, а во времени, и отнесенная не в будущее, а в прошлое.

Глобальная популярность ретротопий предполагает и другие объяснения — не в меньшей мере можно увидеть в этом феномене продолжение отмеченной Джеймисоном тенденции утопизма после века агрессивных утопий. Ретротопии воплощают одновременно и кризис существующих общественных договоров, и продолжающееся разочарование в рационалистических утопиях прогресса, что, в свою очередь, выражается в невнятности и невыразительности образов будущего, размытости социального телоса — не только в России, но в России особенно. Ретротопии создают такую «когнитивную картографию» (Ф. Джеймисон), в которой надежное в своей завершенности прошлое замещает пугающее в своей непредсказуемости будущее. Таким образом, они парадоксально обеспечивают зрителя комфортным чувством исторической безопасности.

Однако чем же ретротопии отличаются от классического утопизма?

Прежде всего, современные ретротопии не изображают прошлое рационально организованным, а тем более безупречным. Наоборот, они, как уже отмечалось, не отводят взгляда от негативных аспектов прошлого, особенно если эти черты не релевантны для настоящего. Однако не имеет значения, побеждают или проигрывают герои сериалов в их столкновении с историческими обстоятельствами, действие сериалов создает утопическое отношение к прошлому не на уровне сознательно определяемых целей, а на уровне аффекта. Утопический аффект полностью вытекает из того, *как* — эффектно, обаятельно, гламурно — репрезентируется прошлое средствами кинематографа. Но

дело не сводится к вытеснению. Как утверждает Б. Массуми, «разрыв между формой/содержанием и интенсивностью/эффектом (т.е. тем, что суммируется категорией аффекта. — *М.Л., Т.М.*) не является только негативным, а порождает на параллельном уровне другие связи и другие различия» [Massumi 2002: 25].

Что же за «другие связи и другие различия» порождает утопический аффект ретротопий?

Конечно, ретросериалы, в отличие от классических утопий, не претендуют на оформление социального телоса — они не пытаются применить «вчерашние решения к сегодняшним проблемам», используя выражение Баумана. Ведь аффект, как известно, пре-когнитивен, однако он создает иллюзию знания и понимания через эмоциональное соучастие. Скорее, ретротопии символически защищают зрителя от опасного будущего — и потому они так популярны — но при этом они только «понарошку» приглашают нас вернуться в прошлое: в сущности, прошлое остается закрытым именно в силу своего эстетического совершенства.

С другой стороны, аффективный утопический дискурс, материализованный в этих сериалах, выступает в роли *современной идеологии*. Нас не должно смущать отсутствие связного нарратива или противоречия между содержанием и эмоциональным эффектом (аффектом) сериалов. Целый ряд теоретиков, от Т. Адорно и К. Манхейма до Л. Альтюссера, Т. Иглтона и С. Жижека, указывали на иррациональный характер идеологии. Так, Жижек прямо оспаривает популярное и ныне представление о конце идеологии в эпоху циничесого разума, говоря: «...при всей своей иронической отстраненности циничесий разум никак не затрагивает фундаментальный уровень — уровень идеологического фантазма, тот уровень, на котором идеология структурирует самое социальную действительность» [Жижек 1999: 37].

Если задуматься о том, какой идеологический фантазм артикулируют обсуждаемые в данной статье сериалы, то, вероятнее всего, речь идет о *преемственности* между современностью и наиболее трансгрессивными и бунтарскими субкультурами позднесоветской истории. Парадоксально, но факт: бунтари прошлого привлекаются для поддержания нетрадиционалистского и консервативного проекта настоящего. Это не случайное совпадение, поскольку сегодняшнее статус-кво включает в себя трансгрессивность в качестве важнейшей составляющей политического мейнстрима. Как отмечает Илья Кукулин, «перформансы трансгрессии в российской публичной сфере могут быть поняты как элементы общей системы публичного языка, почти не соединенного с какой-либо специфической идеологией и/или социальной стратой. Эти перформансы образуют горизонт ожиданий конформистского большинства» [Kukulin 2018: 229].

Но иллюзия, которую эти сериалы воспроизводят и которую, вопреки реальному положению дел, с готовностью принимают ее зрители, состоит в том, что современный российский капитализм является не результатом разрыва с советским прошлым, а наследником самых радикальных и «прогрессивных» тенденций в самом «жизненном мире» позднего социализма. Этот идеологический фантазм, по существу, *отменяет антикоммунистическую революцию конца 1980-х*, превращая современный капитализм и соответствующий ему политический режим в естественное, «эволюционное» и «нормальное» развитие советской системы. В этом фантазме микрореволюционеры прошло-

го надежно помещены вовнутрь советской повседневности, что также указывает на оптимальное место для современных креаклов — их инновации будут приветствоваться лишь до того момента, пока они будут лишены какой бы то ни было политической окраски. В этом смысле опять-таки прав Бауман, который писал о том, что ретроутопии предлагают современному обществу «прочную почву, обеспечивающую и, возможно, гарантирующую модус стабильности и потому довольно высокую уверенность в себе» [Bauman 2017: 8].

Карл Манхейм в «Идеологии и утопии» настаивал: «Мы будем считать утопичной лишь ту “трансцендентную по отношению к действительности” ориентацию, которая, переходя в действие, частично или полностью взрывает существующий в данный момент порядок вещей» [Манхейм 1994: 164]. С этой точки зрения ретротопии, представленные современными ТВ-сериалами, строго говоря, утопиями не являются — ибо они не только не «взрывают» существующий порядок вещей, но и в известной степени его укрепляют. К ним лучше всего подходит определение культур-индустрии по Адорно и Хоркхаймеру: перед нами «бегство не от скверной реальности, а от последней мысли о сопротивлении, все еще сопровождающей бегство от реальности» [Хоркхаймер, Адорно 1997: 181].

Библиография / References

[Архангельский 2013] — *Архангельский А.* Хрусталев, машинку! // Коммерсант. 2013. 9 декабря. (https://www.kommersant.ru/doc/2358217).

(*Arkhangel'sky A.* Khrustalev, mashinku! // Kommersant. 2013. December 9. 2013. (https://www.kommersant.ru/doc/2358217).)

[Беньямин 2000] — *Беньямин В.* Озарения / Пер. Н.М. Берновской, Ю.А. Данилова, С.А. Ромашко. М.: Мартис, 2000.

(*Benjamin W.* Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Moscow, 2000. — In Russ.)

[Жижек 1999] — *Жижек С.* Возвышенный объект идеологии / Пер. с англ. В. Софронова. М.: Художественный журнал, 1999.

(*Žižek S.* The Sublime Object of Ideology. Moscow, 1999. — In Russ.)

[Иванова 2002] — *Иванова Н.* Ностальящее: Собрание наблюдений. М.: Радуга, 2002.

(*Ivanova N.* Nostal'yashchee: Sobranie nablyudenii. Moscow, 2002).

[Калинин 2017] — *Калинин И.* О том, как некультурное государство обыграло культурную оппозицию на ее же поле, или Почему «две России» меньше, чем «единая Россия» // Неприкосновенный запас. 2017. № 6. С. 261—282 (http://magazines.russ.ru/nz/2017/6/o-tom-kak-nekulturnoe-gosudarstvo-obygralo-kulturnuyu-oppoziciy.html).

(*Kalinin I.* O tom, kak nekul'turnoe gosudarstvo obygralo kul'turnuyu oppozitsiyu na ee zhe pole, ili Pochemu “dve Rossii” men'she, chem “edinaia Rossiia” // Neprikosnovennyy zapas. 2017. № 6. P. 261—282 (http://magazines.russ.ru/nz/2017/6/o-tom-kak-nekulturnoe-gosudarstvo-obygralo-kulturnuyu-oppoziciy.html).)

[Ларина 2013] — *Ларина К.* Человек идет за солнцем // The New Times. 2013. № 41 (308) (https://newtimes.ru/articles/detail/75506).

(*Larina K.* Chelovek idet za solntsem // The New Times. 2013. № 41 (308) (https://newtimes.ru/articles/detail/75506).)

[Лебина 2014] — *Лебина Н.* Мужчина и женщина: тело, мода, культура. СССР — оттепель. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

(*Lebina N.* Muzhchina i zhenshchina: telo, moda, kul'tura. SSSR — ottepel'. Moscow, 2014).

[Манхейм 1994] — *Манхейм К.* Идеология и утопия // Манхейм К. Диагноз нашего времени. М.: Юрист, 1994. С. 7—261.

(*Mannheim K.* Ideologie und Utopie // Mannheim K. Diagnoz nashego vremeni. Moscow, 1994. P. 7—261. — In Russ.)

[Слотердайк 2001] — *Слотердайк П.* Критика цинического разума / Пер. с нем. А.В. Перцева. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001.

(*Sloterdijk P.* Kritik der zynischen Vernunft. Ekaterinburg, 2001. — In Russ.)

[Соболев 2017] — *Соболев А.* Сериал «Оптимисты» — пасквиль на отечественный дипкорпус. 2017. 24 апреля // https://www.pnp.ru/culture/serial-optimisty-paskvil-na-otechestvennyy-dipkorpus.html.

(*Sobolev A.* Serial "Optimisty" — paskvil' na otechestvennyy dipkorpus. 2017. April 24 //https://www.pnp.ru/culture/serial-optimisty-paskvil-na-otechestvennyy-dipkorpus.html.)

[Сурков 2019] — *Сурков В.* Владислав Сурков: Долгое государство Путина. О том, что здесь вообще происходит // Независимая газета. 2019. 11 февраля (http://www.ng.ru/ideas/2019-02-11/5_7503_surkov.html).

(*Surkov V.* Vladislav Surkov: Dolgoe gosudarstvo Putina. O tom, chto zdes' voobshche proiskhodit // Nezavisimaya gazeta. 2019. February 11 (http://www.ng.ru/ideas/2019-02-11/5_7503_surkov.html).)

[Ефимов 2013] — *Ефимов С.* Валерий Тодоровский: «Я решил, что в "Оттепели" все женщины будут красивыми» // https://www.kp.ru/daily/26166.5/3053484/.

(*Efimov S.* Valeriy Todorovskiy: "Ia reshil, chto v 'Ottepeli' vse zhenshchiny budut krasivymi", interv'yu S. Efimova // https://www.kp.ru/daily/26166.5/3053484/.)

[Хоркхаймер, Адорно 1997] — *Хоркхаймер М., Адорно Т.* Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. М.; СПб.: Медиум, Ювента, 1997.

(*Horkheimer M., Adorno T.* Dialektik der Aufklaerung Philosophische Fragmente. Moscow; Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)

[Ямпольский 2018] — *Ямпольский М.* Парк культуры: Культура и насилие в Москве сегодня. М.: Новое издательство, 2018.

(*Iampolski M.* Park kul'tury: Kul'tura i nasilie v Moskve segodnia. Moscow, 2018.)

[Bauman 2017] — *Bauman Z.* Retrotopia. Cambridge: Polity, 2017.

[Boym 2002] — *Boym S.* The Future of Nostalgia. New York: Basic Books, 2002.

[Dyer 2002] — *Dyer R.* Entertainment and Utopia // Dyer R. Only Entertainment. London: Routledge, 2002.

[Jameson 1990] — *Jameson F.* Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1990.

[Harris 2013] — *Harris D.* Mad Space // Mad Men, Mad World / Eds L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing. Durham; London: Duke University Press, 2013. P. 53—72.

[Kukulin 2018] — *Kukulin I.* Cultural Shifts in Russia since 2010: Messianic Cynicism and Paradigms of Artistic Resistance // Russian Literature. 2018. Vol. 96—98. P. 221—254.

[Massumi 2002] — *Massumi B.* From Parables for the Virtual. Durham: Duke University Press, 2002.

[Rosenheck 2013] — *Rosenheck M.* Swing Skirts and Swinging Singles: Mad Men, Fashion, and Cultural Memory // Mad Men, Mad World / Eds L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing. Durham; London: Duke University Press, 2013. P. 161—180.

[Varon 2013] — *Varon J.* History Gets in Your Eyes: Mad Men, Misrecognition, and the Masculine Mystique // Mad Men, Mad World / Eds L.M.E. Goodlad, L. Kaganovsky, R.A. Rushing. Durham; London: Duke University Press, 2013. P. 257—278.

Дарья Журкова

«Старые песни о главном»:

АЛЬТЕРНАТИВНАЯ АНТОЛОГИЯ СОВЕТСКОЙ ЭСТРАДЫ

Daria Zhurkova

Old Songs about the Main Thing: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music

Дарья Журкова (Государственный институт искусствознания, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа; кандидат культурологии) jdacha@mail.ru.

Ключевые слова: популярная музыка, телевидение, советская эстрада, ресайклинг, ностальгия, песня, девяностые годы, телешоу

УДК: 78 + 7.097

Статья посвящена анализу телевизионного проекта «Старые песни о главном» (ОРТ, 1995—2000) через понятие культурного ресайклинга. Основное внимание уделяется изменению музыкальных параметров и смысловых кодов песен советской эстрады в процессе их реинтерпретации современными поп-артистами; прослеживается принцип, по которому те или иные песни отбирались для реконструкции в рамках телепроекта, сопоставляются исполнительские данные советских и современных популярных певцов, сравниваются аранжировки первоначальных и новых версий песен. Автор приходит к выводу, что в рамках телешоу создавалась новая, альтернативная история советской эстрадной музыки, которая, хотя и была связана с советской культурой, скорее фиксировала тенденции современной отечественной поп-индустрии, нежели отражала музыкально-стилистические каноны прошлого.

Daria Zhurkova (PhD; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies) jdacha@mail.ru.

Key words: popular music, television, Soviet estrada, recycling, nostalgia, song, 1990s, TV show

UDC: 78 + 7.097

The article is dedicated to the analysis of the television show *Old Songs about the Main Thing* (ORT, 1995—2000) in light of the “theory” of cultural recycling. Special attention is given to the changes in musical parameters and semantic codes of the Soviet estrada in the process of their reinterpretation by contemporary pop artists; the principle by which certain songs were chosen for reconstruction within the framework of the television show is traced, contrasting the vocal performance of Soviet and contemporary popular singer and comparing the arrangements of the original and new versions of songs. The author comes to the conclusion that within the framework of the television show, a new, alternative history of Soviet Estrada music has been created, which rather than reflect the musical and stylistic conventions of the past, it represents the trends of the modern Russian pop industry, although its connection with Soviet culture cannot be denied.

Телевизионный музыкальный проект «Старые песни о главном», выходивший на Первом канале в 1995—2001 годы, послужил мощным импульсом для последующей реактуализации советской эпохи в медиа. Первые три выпуска «Песен...», помимо того что представили весьма причудливую ретроспективу советской популярной культуры (не только музыки, но и кино, телевидения, социального быта), параллельно диагностировали социокультурную парадигму 1990-х годов. Несмотря на изначально коммерческий характер и развлекательность, этот телевизионный проект аккумулировал поток противоречивых смыслов, связанных с осмыслением прошлого и попутной фиксацией настоящего.

«Старые песни о главном» отразили процесс абсорбирования современной отечественной поп-культурой культуры советской. Как отмечает Альмира Усманова: «...поп-культура сориентировалась гораздо раньше литературы или кино, уловив социальную и политическую конъюнктуру, — и выжала из советской песенной культуры все, что смогла» [Усманова 2004]. Меж тем Роберт Бэрджойн, анализируя схожие тенденции в отношении реактуализации рок-музыки XX века в США, высказывает очень важное наблюдение, отчасти объясняющее, почему именно популярная культура оказывается флагманом в процессе социально-исторической рефлексии:

> Коммерческая переработка прошлого является формой поминовения (commemoration), которая все чаще принимает форму обращения к наследию. <...> Возможно, даже более влиятельная, чем официальная память в настоящее время, коммерческая культура инициирует дискурсы памяти, обращаясь к коммерческим продуктам и образам как к одному из аспектов национального наследия... Наряду с другими институтами американской массовой культуры, такими как кино и телевидение, музыкальная индустрия ревностно увековечивает и себя, часто претендуя на роль хранителя прошлого нации [Burgoyne 2003: 211].

То есть, проводя параллели, современный бум в отношении советской культуры, и в частности советской эстрадной музыки, необходим как для сохранения памяти о ней, так и для современной поп-культуры, которая, обращаясь к прошлому, выстраивает собственную разветвленную систему образов.

Можно выделить как минимум три фактора, сыгравших ключевую роль в успехе проекта. Первый фактор — социальный. «Старые песни о главном» в эпоху «лихих девяностых» предложили нации очередной способ дистанцирования от серьезных жизненных катаклизмов посредством символического путешествия в идеализированное прошлое.

Другой, не менее важный, фактор — музыкальный. Первый выпуск «Старых песен о главном» был преимущественно построен на киношлягерах 1930—1950-х годов, в которых профессиональные советские композиторы сознательно культивировали интонации русской народной музыки [Лихачева 2005: 81]. И, несмотря на то что в рамках телевизионного проекта эти песни были спеты субтильными голосами под стилизованные в народном духе синтезаторные фонограммы, национальные интонации, заложенные в самой музыке, сработали в восприятии аудитории, что называется, на подсознательном уровне.

Наконец, третий фактор, благодаря которому «Старые песни о главном» обеспечили себе успех — драматургический. Продюсеры Первого канала представили новаторскую форму новогодней программы, так как впервые в истории телевидения облекли вереницу эстрадных шлягеров в сюжетную канву. Нехитрая форма драматургии наследовала принципы музыкального ревю. Не будучи полноценным мюзиклом, она тем не менее помогла создать некую связную, по-своему уникальную и крайне притягательную, картину мира.

Таким образом, списывать успех «Старых песен о главном» исключительно на ностальгию по советскому, возникшую в российском обществе к середине 1990-х годов, было бы слишком просто. По мнению Сергея Ушакина, Парфенов и Эрнст «предложили эффективную модель использования социалистического прошлого: заимствуя культурные формы прошлого, продюсеры одновременно отделяли их от своего первоначального контекста» [Oushakine 2007: 454]. Данный проект аккумулировал в себе большое количество как эсте-

тических средств, так и социальных факторов, которые оказались в сложных отношениях друг с другом — каким бы художественно пестрым ни казался сам телевизионный «продукт».

В центре нашего внимания будет эволюция программы «Старые песни о главном», рассматриваемая с позиции музыки. Как ни странно, ей уделяется меньше всего внимания в многочисленных критических статьях, затрагивающих этот телепроект. Во-первых, мы проследим принцип, по которому те или иные песни отбирались для реинтерпретации. Во-вторых, откликаясь на интригу оригинала и копии, сопоставим данные изначальных и последующих певцов-исполнителей — тембры их голосов, общие вокальные навыки и сценические образы. В-третьих, сравним аранжировки оригинальных и осовремененных версий песен, в частности — их темпы, инструментальные тембры, характер фактуры и вокализированных подголосков.

Оговоримся, что в качестве исследуемого материала будут рассматриваться только три первых выпуска «Старых песен о главном», в которых ресайклинг советской эстрадной музыки обрел наиболее яркое воплощение, со временем ставшее почти каноническим. При создании этих выпусков авторы проекта манипулировали тремя конкретными эпохами советской истории, для каждой из которой выбирали олицетворяющую ее локацию. Первый выпуск реконструировал быт колхоза сталинского периода в его радужно-экстатической ипостаси. Второй выпуск был посвящен периоду оттепели как времени тотального раскрепощения, во многом обусловленного вестернизацией и урбанизацией советского общества. Третий выпуск обращался к эпохе 1970-х годов, скрадывая эпоху застоя фантазийной реэкранизацией ее знаменитых киношлягеров. Хронологические рамки обозначенных периодов, особенно поначалу, выдерживались не столь строго. Со временем стали размываться и границы собственно советской эстрадной музыки. Тем не менее во всех выпусках авторы проекта пытались передать дух, атмосферу определенной эпохи, не только реконструируя, но и мифологизируя ее. Далее на конкретных примерах мы рассмотрим алгоритмы этих процессов.

Репертуарная политика

Анализируя причины лавинообразной моды на прошлое, которая настигла популярную культуру в 2000-х годах, Саймон Рейнолдс справедливо замечает, что «ретро в строгом смысле слова является прерогативой эстетов, знатоков и коллекционеров, людей, обладающих почти научной глубиной знаний в сочетании с острым чувством иронии» [Reynolds 2011: xii—xiii]. На изначальную локализованность идеи обращения к советскому прошлому и ироничность отношения к нему указывает и Кирилл Разлогов: «“Старые песни о главном” (безотносительно к собственно эстетическому качеству этих передач) явились реакцией определенной творческой среды (я сказал бы даже — “тусовки”) на очевидную тягу массовой аудитории к духовным ценностям недавнего прошлого, еще живым в памяти нынешних поколений. По замыслу ироничность должна была создать необходимую дистанцию, а содержание (старые песни и добрые чувства) — импонировать аудитории» [Разлогов 1997]. Однако, несмотря на большую долю условности, определенное эстетство и нескрываемую иронию, создатели телепроекта, хотели они того или нет, представили аудитории

собственную летопись советской популярной музыки. Включая в проект одни произведения и оставляя за кадром другие, «Старые песни о главном», по сути, создавали новую, альтернативную историю эстрадной музыки СССР, явно отличающуюся от реально существовавшей парадигмы массовых музыкальных жанров.

Как уже говорилось, первый выпуск телепроекта позиционировался как обращение современных артистов к песенной и киноклассике сталинского времени. Однако этот хронологический период соблюдался очень условно, так как среди прозвучавших песен оказались еще и жестокий романс 1910-х годов («Я милого узнаю по походке»[1]), и песня из кинофильма «Девчата»[2], вышедшего на экраны в 1962 году, и совсем выбивавшиеся из стилистики шлягеры 1970-х годов («Червона рута»[3] и «Песенка шофера»[4]). Но даже если не принимать в расчет этих допущений, очевидно, что создатели первого выпуска попытались объединить сразу три очень несхожих по своим внутренним установкам исторических периода: одиозные 1930-е, эмоционально пронзительные военные годы и постсталинский период, уходящий от парадной идеологичности к человекоцентричной оттепели.

Несложно предположить, что и популярная музыка этих периодов была между собой весьма различна. Однако создатели программы сгладили внутренние противоречия тем, что выбрали песни, в словах и музыке которых преобладало лирическое начало. Даже если звучали темы труда и войны, то подавались они непременно через обращение к образу возлюбленной и интонационно выразительные, зачастую распевные мелодии («Ты ждешь, Лизавета»[5], «На побывку едет молодой моряк»[6], «Лейся, песня, на просторе»[7]). Собственно говоря, это не было открытием, поскольку лиризация песенного дискурса в советской популярной музыке началась еще в 1930-е годы [Раку 2009; Дуков 2005]. Но важно, что выбор для современной «переработки» шлягеров преимущественно лирического характера был сделан продюсерами программы явно тенденциозно: из истории популярной музыки оказался полностью изъят массивный пласт песен, связанных с мобилизационной, официально-пропагандисткой риторикой. Не прозвучало ни одной песни с маршевыми или гимническими интонациями. Наоборот, основную палитру составили мелодии протяжные и шуточно-танцевальные, вплоть до блатных. Благодаря такому подходу даже самые страшные и трагичные периоды советской истории показывались через призму душевного, человеческого начала.

Такая репертуарная политика, во-первых, сработала как мощный катализатор ностальгии по советской эпохе, представив ее в идиллическом, при-

---

1 Слова и музыка неизвестного автора.

2 «Девчата», композитор — А. Пахмутова, автор слов — М. Матусовский. Год создания — 1962. Далее в выходных данных песен, за исключением особых случаев, сначала упоминается композитор, затем — автор слов. В скобках указывается год написания песни. При повторном упоминании песен выходные данные не приводятся.

3 Автор слов и музыки — В. Ивасюк (1970).

4 К. Сантро, А. Виницкий. Год написания музыки — 1956, русского текста — начало 1970-х годов.

5 Н. Богословский, Е. Долматовский. Песня из кинофильма «Александр Пархоменко» (1942).

6 А. Аверкин, В. Боков (1952).

7 В. Пушков, А. Апсолон. Песня из кинофильма «Семеро смелых» (1936).

торно-беспроблемном облике. Во-вторых, она намечала тенденцию, которая впоследствии стала ведущей и которую Сергей Ушакин обозначил с помощью понятия аффективного менеджмента истории: «При таком отношении к истории факты прошлого не столько учитываются и регистрируются, сколько активно *переживаются* — как явления, которые продолжают сохранять свое эмоциональное воздействие» [Ушакин 2014]. Именно песни о любви, разлуке, верности, дружбе, взаимовыручке и так далее, то есть об универсальных человеческих чувствах, протянули эмоциональные связи между прошлым и современностью, максимально приблизили и символически породнили столь несхожие меж собой эпохи.

Если тотальная лиризация песенного дискурса сталинского времени, предпринятая в первом выпуске телепроекта, представляла весьма усеченную панораму массовой музыки того периода, то в отношении оттепельного десятилетия 1960-х годов, которому был посвящен второй выпуск «Песен…», такой подход был оправдан атмосферой самой эпохи. Не случайно из представленного во втором выпуске круга песен были тоже исключены какие-либо официально-идеологические мотивы. Репертуарный маятник раскачивался между откровенно беззаботными танцевальными шлягерами («Лада»[8], «Наш сосед»[9], «Люди встречаются»[10], «Песенка о медведях»[11]), светлой лирикой приватного характера («Маленький принц»[12], «Журавлиная песня»[13], «Я тебя подожду»[14], «Снег идет»[15]) и драматичными (иногда — псевдодраматичными) песнями-плачами о женской доле («Белый свет»[16], «Нежность»[17], «Лунный камень»[18], «Вулкан страстей»[19], «Ромашки спрятались»[20]). Самым патриотичным произведением в таком контексте оказалась песня «Течет река Волга»[21], а тему труда формально осветили с помощью «Веселого марша монтажников»[22], который имеет крайне сомнительную музыкально-словесную генетику[23]. В водовороте общего веселья пронзительное высказывание о войне («На безымянной

8 В. Шаинский, М. Пляцковский (1968).
9 Автор слов и музыки — Б. Потемкин (1967).
10 В. Гаваша, русский текст — О. Жуков (около 1973).
11 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня из кинофильма «Кавказская пленница» (1966).
12 М. Таривердиев, Н. Добронравов. Песня звучит в кинофильме «Пассажир с “Экватора”» (1968).
13 К. Молчанов, Г. Полонский. Песня из кинофильма «Доживем до понедельника» (1968).
14 А. Островский, Л. Ошанин. Песня из цикла «А у нас во дворе» (1962).
15 А. Эшпай, Е. Евтушенко. Песня звучит в кинофильме «Карьера Димы Горина» (1961).
16 О. Фельцман, авторы слов — М. Танич и И. Шаферан (1965).
17 А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников, Н. Добронравов. Песня звучит в кинофильме «Три тополя на Плющихе» (1965).
18 А. Островский, И. Кашежева (1966).
19 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня звучит в кинофильме «Бриллиантовая рука» (1969).
20 Е. Птичкин, И. Шаферан. Песня звучит в кинофильме «Моя улица» (1970).
21 М. Фрадкин, Л. Ошанин (1962).
22 Р. Щедрин, В. Котов. Песня звучит в кинофильме «Высота» (1957).
23 Так, Елена Петрушанская следующим образом характеризует эту композицию: «На концах фраз этой, по сути, разбитной польки, в ниспадающей музыкально-речевой формуле с фольклорной синкопой таились слова-паразиты, заменяющие обычные низколексические приговорки отечественного труженика. Замаскированные ненормативные характеристики “высотников”… добавляли в песню дерзости, соли победительной лихости» [Петрушанская 2013: 155].

высоте»[24]) семантически воспринималось «вставным протезом»[25], как бы не имеющим к представляемой эпохе никакого отношения.

В целом же авторы «Старых песен о главном — 2» как будто дословно следовали за характеристикой Петра Вайля и Александра Гениса, которую те дали популярной музыке 1960-х: «Радио и грамзаписи безудержно тиражировали песни, лишенные идеологического содержания, как, впрочем, и любого другого» [Вайль, Генис 2013: 169]. Одним из проявлений этой тяги к раскрепощению стало наводнение программы «мелодиями и ритмами» зарубежной эстрады. Прежде всего, в программу включается целый ряд песен, написанных зарубежными композиторами («Ямайка»[26], «Люблю я макароны»[27], «Какая странная судьба»[28], «Дилайла»[29], «Каникулы любви»[30]). Да, пока что иностранные шлягеры исполнялись на русском языке, но слова песен на деле были предельно далеки от первоисточника, стремясь передать в первую очередь несоветский колорит и подчеркнутую беззаботность бытия лирических героев.

В то же время немалая часть представленных шлягеров, несмотря на формальную принадлежность советским композиторам, являлась откровенной стилизацией под «идеологически чуждые» жанры зарубежной музыки. Среди них — танго «Вулкан страстей», блюз «Лунный камень», твист «Лада», «Наш сосед», «Песенка о медведях». В данном случае мы имеем дело с культурным ресайклингом двойного уровня. Сначала советская эстрада перерабатывала, «реутилизировала» враждебную западную музыку, вплавляя ее ритмы и интонации в повседневность советских граждан, а впоследствии постсоветское коммерческое телевидение с шиком реконструировало эти песни, закрепляя за самими 1960-ми имидж времени невероятной свободы.

Таким образом, обращение «Старых песен о главном — 2» к зарубежной эстраде оказалось востребованным и вполне уместным в силу ряда причин. Во-первых, ввиду антуража новогодней программы, по определению нацеленной на беззаботность и внебудничность переживаний. Во-вторых, нельзя отрицать, что 1960-е годы стали временем смены эстетических ориентиров. По меткому замечанию Екатерины Сальниковой, в этот период

> от радикального размежевания с “другим” и “чужим” культура переходит к поиску “своего”, понятного, похожего, аналогичного “домашнему”, — и готова находить его везде, где только можно. Складывается стилистика игрового вживания в несоветские обстоятельства, стилистика “присвоения”… иных социально-общественных гражданских судеб, условностей, проблем» [Сальникова 2008: 338].

---

24 В. Баснер, М. Матусовский. Песня звучит в кинофильме «Тишина» (1962).

25 Вот как охарактеризовал этот номер обозреватель «Новой газеты» Сергей Гурьев: «По воле авторов эти зажравшиеся сердцееды (Виктор Рыбин, Сергей Мазаев, Николай Фоменко. — *Д.Ж.*), как три половозрелых поросенка, вальяжно разгуливали по обширному лежбищу бутафорских раненых — в пиджаках и при галстуках (разве что без пейджеров). А ведь это была хорошая песня о войне…» [Гурьев 1997].

26 Т. Валли, авторы слов — Д. Серен, Дж. Серен (1962).

27 Н. Рота, автор слов — Л. Вертмюллер (1964), русский текст — Ю. Ким (1968).

28 В основе этой музыки лежит тема из кинофильма «Мужчина и женщина» (1966). Композитор — Ф. Лей, русский текст — М. Подберезский.

29 Л. Рид, Б. Мэйсон (1968). В версии, прозвучавшей в программе, звучит русский текст О. Гаджикасимова.

30 Х. Миягава, Т. Иватани (1963). Автор русского текста — Л. Дербенев. В русском варианте песня звучала в кинофильме «Нежность» (1966).

Наконец, в обращении к песням и жанрам заграничной поп-музыки свою роль сыграла и тяга самих 1990-х ко всему зарубежному, импортному, вылившаяся в ускоренное и подчас нелепое усвоение «западных стандартов». В воссоздаваемом контексте советской эпохи хиты зарубежной эстрады протягивали «генеалогические» связи между прошлым и современностью, находили общее между 1960-ми и 1990-ми в их распахнутости другому миру, преобладанию ярких красок и безудержной энергетике.

Третий выпуск «Старых песен о главном», обращаясь к эпохе 1970-х годов, закреплял алгоритм подбора музыкальных произведений, найденный создателями телепроекта во втором выпуске. Формула успеха свелась к тому, чтобы советская эстрада *звучала* в рамках программы максимально не по-советски, но вместе с тем несла колорит воссоздаваемой эпохи. Во-первых, от официально поощряемых тем эстрадной музыки тех лет остался «прожиточный минимум»: одна композиция о мужественности («Трус не играет в хоккей»[31]) и пара условно патриотических песен («Песня о далекой родине»[32] и «Увезу тебя я в Тундру»[33]). Однако в музыкальной основе даже этих песен фактически отсутствуют гимнические, гражданско-мобилизационные мотивы. «Трус не играет в хоккей» представляет собой сплав маршевого метра с интонационными (нисходящие хроматизмы) и ритмическими (синкопы) аллюзиями из джаза; «Песня о далекой родине» наполнена ламентозными, изломанными секвенциями; а «Увезу тебя я в Тундру» прежде всего передает характер удалой скачки на просторе, не оставляющей временно́го зазора для патриотической рефлексии.

Во-вторых, в геометрической прогрессии выросло число зарубежных хитов, многие из которых стали исполняться не только на языке оригинала («Hafanana»[34], «Moskau»[35], «Mummy Blue»[36]), но и с привлечением иностранных певцов («Stumblin' In»[37], «I Will Survive»[38], «Rasputin»[39]). В советское время некоторые из этих шлягеров прозвучали в телепередаче «Мелодии и ритмы зарубежной эстрады» [Синеокий 2015], которая имела колоссальную популярность и составляла негласную конкуренцию пресной, идеологически выверенной телепрограмме «Песня года». В рамках «Старых песен о главном» в паре с западными артистами прошлых лет выступали популярные исполнители современной отечественной эстрады[40]. То есть продюсеры программы осуществляли символичное «братание» поп-звезд сквозь время и континенты, что было

31 А. Пахмутова, авторы слов — С. Гребенников и Н. Добронравов (1968).

32 М. Таривердиев, Р. Рождественский. Песня из телефильма «Семнадцать мгновений весны» (1973).

33 М. Фрадкин, М. Пляцковский (1971).

34 Автор слов и музыки — Африк Симон (1976).

35 Р. Зигель, Б. Майнунгер (1979). Песня из репертуара группы «Dschinghis Khan».

36 Автор слов и музыки — Ю. Жиро (1971).

37 М. Мепмен, Н. Чинн (1978). Песня стала популярной в исполнении дуэта Криса Нормана и Сюзи Кватро.

38 Ф. Перрен, Д. Фекарис (1978). Песня стала визитной карточкой певицы Глории Гейнор.

39 Авторы песни — Ф. Фариан, Ф Джей, Дж. Рейам (Х.Й. Майер) (1978). Песня из репертуара группы «Boney M».

40 Так, Александр Буйнов выступил с группой «Boney M», Александр Малинин спел в дуэте с Милой Родович песню «Разноцветные ярмарки», Наташа Королева спела в дуэте с Крисом Норманом, а Лариса Долина — с Глорией Гейнор.

неосуществимо в СССР. Тем самым они вновь переписывали историю популярной музыки, теперь уже не только отечественной, но и зарубежной.

В-третьих, отдельный репертуарный пласт «Старых песен о главном — 3» составили всевозможные разновидности любовной лирики. Из музыки к кинофильмам отдавалось предпочтение шлягерам, посвященным любовным переживаниям героев («Ищу тебя»[41], «Мне нравится»[42], «Эхо любви»[43]). Расцвет эпохи вокально-инструментальных ансамблей (ВИА) был проиллюстрирован хитами, спетыми от лица юношей, воздыхающих о девушках («Алешкина любовь»[44], «Для меня нет тебя прекрасней»[45], «Звездочка моя ясная»[46]). Причем, как справедливо рассуждает Юрий Дружкин, в песнях ВИА история разрушенных отношений зачастую никому не портит праздничного настроения:

> Под эти песни танцуют и веселятся. А кто кому снится или не снится, кто и почему «шла с другим», и как это «я влюблюсь в другую лучше», никого всерьез не волнует. Ибо серьезное восприятие подобных коллизий сильно расходилось с господствующим в то время и в той среде «танцевальным мироощущением». В этом мироощущении нет ничего страшного. Здесь… не может быть серьезных трагедий, а лишь досадные недоразумения» [Дружкин 2013: 59].

Именно такое беззаботное мироощущение оказалось крайне востребованным в условиях как новогодней программы, так и развлекательной культуры 1990-х в целом.

По сути, в «Старых песнях о главном — 3» практически не осталось песен экзистенциального характера, которые выходили бы за рамки безудержного веселья или сферы приватных отношений. Внебудничные размышления и непраздничные эмоции в рамках новогодней программы были строго дозированы. На этом фоне практически философскую глубину обрели играющие на сентиментальных чувствах песни-размышления о жизненном пути (песня из кинофильма «Генералы песчаных карьеров»[47], «Есть только миг»[48], «Надежда»[49]). Драматичные «Кони привередливые»[50], помещенные в самом конце программы, с одной стороны, представляли еще один пласт неофициальной советской эстрады, а с другой стороны, скорее должны были усилить накал подогретых алкоголем чувств телезрителей, нежели подразумевали проникновение в метафорический смысл слов.

Таким образом, мы вновь видим искажение исходной палитры эстрадной музыки, что полностью отвечает принципам ресайклинга. В выборе композиций для третьего выпуска «Старых песен о главном» заявляла о себе не столько воссоздаваемая эпоха 1970-х годов, сколько воссоздающая эпоха 1990-х с ее

---

41 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня из кинофильма «31 июня» (1979).
42 М. Таривердиев, М. Цветаева. Песня из кинофильма «Ирония судьбы, или С легким паром» (1976).
43 Е. Птичкин, Р. Рождественский. Песня из кинофильма «Судьба» (1977).
44 С. Дьячков, О. Гаджикасимов (1970). Песня из репертуара ВИА «Веселые ребята».
45 Ю. Антонов, авторы слов — И. Безладнова и М. Беляков (1970). В 1970-е годы песню исполняли ВИА «Поющие гитары» и «Веселые ребята».
46 В. Семенов, О. Фокина (1973). Песня из репертуара ВИА «Цветы».
47 Д. Каимми, автор русского текста — Ю. Цейтлин (1974).
48 А. Зацепин, Л. Дербенев. Песня из кинофильма «Земля Санникова» (1973).
49 А. Пахмутова, Н. Добронравов (1971).
50 Автор слов и музыки — В. Высоцкий (1972).

культом приватного мира, западного образа жизни и максимальным абстрагированием от проблем окружающей действительности. Заново сконструированный звуковой фон другой эпохи, с одной стороны, уводил прочь из современности, но, с другой стороны, он и не погружал по-настоящему в минувшее время. Было создано мифическое аудиовизуальное пространство, находящееся вне прошлого и современного, зависающее между историческими периодами, подсвечивающее каждую эпоху необходимыми красками, осуществляющее из будущего гламуризированную ретушь ушедшего времени.

Исполнительская манера

«Старые песни о главном» не только перерабатывали и подспудно адаптировали под современность историю советской эстрадной музыки, но и провели кардинальный пересмотр манеры пения и тембров исполнителей. Ведущую роль в этой «реинвентаризации» эстрадных голосов, безусловно, сыграла новая эпоха. Осуществленная в телепроекте ретроспектива продемонстрировала колоссальный разрыв между вокальной школой советских и современных популярных певцов. Но, на наш взгляд, не стоит в этом аспекте сосредотачиваться исключительно на критике и исходить из концепции упадка. Гораздо важнее проследить, как певческая манера отражала свое время, иначе говоря, сквозь изменение тембров исполнителей важно услышать собственный голос (запрос) определенной эпохи.

Анализируя особенности классической советской песни 1930—1950-х годов, Юрий Дружкин говорит о «равновесии *песни* и *пения*. И то, и другое должно было быть одинаково безупречным. Песенное исполнительство опиралось преимущественно на *академическую вокальную школу*. А школа эта, помимо прочего, включала в себя серьезную актерскую подготовку» [Дружкин 2013: 166]. Таким образом, классическая вокальная выучка и «актерский подход к работе со словом, интонацией, образом в целом» [Там же] обеспечивали высокий, *профессиональный* уровень исполнительской манеры эстрадных певцов сталинской эпохи.

С 1960-х годов происходит постепенное размывание академической безупречности в исполнительском интонировании. По мнению Татьяны Чередниченко, этот процесс начался с появлением на советской эстраде Майи Кристалинской:

> ...вокал стал обрастать стилизованными форсировками, моделировать эмоциональное и физическое усилие, культивировать напряженность. Близость к микрофону, доносившему призвуки дыхания, раскрывала «нутро» для слуха публики, превращала услышанное певческое усилие в художественный факт, едва ли не более значимый и во всяком случае больше волнующий, чем мелодия и слова. Тем самым на первый план выдвигалась личность исполнителя и притом в ореоле некоего страдания (эмоционально-смысловой эквивалент физиологического напряжения при пении) [Чередниченко 1993: 88].

Вплоть до середины 1980-х годов на советской эстраде существовало своеобразное «двоемирие» тембров. С одной стороны, присутствовали бархатистые, темброво богатые голоса с академической выправкой, широкого, везде одинаково хорошо озвученного диапазона. Носителями таких голосов были Муслим

Магомаев, Юрий Гуляев, Эдуард Хиль, Мария Пахоменко, Анна Герман, Валентина Толкунова, Людмила Зыкина, Иосиф Кобзон, Лев Лещенко. В большинстве случаев они неразрывно связывались с официальным дискурсом, выступали аудиовизуальной квинтэссенцией положительного образа советского человека. С другой стороны, в 1960—1980-е годы на этой же эстраде, но символически, «во втором отделении концерта», заявляли о себе исполнители совсем другого плана: Эдита Пьеха, София Ротару, Алла Пугачева, Олег Анофриев, Валерий Леонтьев. Их манера пения уходила от безупречности — иностранный акцент у Пьехи, андрогинный тембр у Леонтьева, надрывное интонирование у Пугачевой. Выводя на первый план отнюдь не совершенную личность лирического героя своих песен, эти артисты создавали ощущение, что человеческое начало в их интерпретации превалирует над профессиональными требованиями к вокалу. Они начали воплощать новый, альтернативный канон не только в музыкально-исполнительской, но и в визуально-поведенческой манере. Прорываясь сквозь цензурные ограничения, эти певцы (особенно Пугачева и Леонтьев) гораздо свободнее двигались на сцене, выступали в эксцентричных нарядах, словом, во всех отношениях не стеснялись ориентироваться на веяния зарубежной поп-музыки.

Именно вторая когорта эстрадных артистов повлияла на палитру певческих тембров, заявивших о себе в период перестройки и, соответственно, определивших исполнительскую манеру поп-звезд 1990-х годов. На сцене воцарились, с одной стороны, гендерно неопределенные, темброво неокрепшие, полуподростковые голоса Жени Белоусова, Юрия Шатунова («Ласковый май»), Виктора Салтыкова («Форум»), Марины Зарубиной, Кати Семеновой, более напористые, но столь же темброво неуникальные голоса солисток групп «Комбинация» (Алена Апина, Татьяна Иванова) и «Мираж» (Наталья Ветлицкая, Татьяна Овсиенко, Ирина Салтыкова). С другой стороны, в творчестве Ирины Аллегровой, Маши Распутиной, Татьяны Булановой надрывное интонирование, введенное Пугачевой, разрослось до гипертрофированных масштабов и стало самоцелью. Символическим перевертышем поставленных мужских голосов советской эстрады стали тембры Михаила Шуфутинского, Александра Разенбаума, Кая Метова, Александра Буйнова, чьи подчеркнуто низкие голоса, с хрипотцой «потертости жизнью», открыли на отечественной сцене эстетику «мачизма».

Таким образом, несовершенство исполнительской манеры, которое в советский период было скрупулезно просчитано и являлось профессиональным ноу-хау, теперь стало повсеместным приемом для полулюбительской манеры пения на эстраде.

«Старые песни о главном» оказались уникальным прецедентом, когда написанные под голоса прежней эпохи песни столкнулись с певческими тембрами новой эстрады, далеко ушедшей от классической манеры интонирования. Больше всего проблем возникло с песнями протяжного характера, для грамотного исполнения которых у певцов новой формации элементарно не хватало дыхания. Окончания фраз оказывались оборванными на половине длительности, возникали незапланированные паузы и придыхания, изначальная свободно льющаяся мелодия представала в куцем, усеченном виде — не говоря уже о том, что современным исполнителям явно не хватало глубины, насыщенности тембра для убедительного выражения эмоционального содержания песни. Такими примерами откровенного несоответствия вокальных данных певца выбранному произведению в рамках проекта стали песни «Ой,

цветет калина»[51] в исполнении Анжелики Варум, «Бежит река»[52] и «Эхо любви»[53] в исполнении Кристины Орбакайте, «Течет река Волга» в интерпретации Владимира Преснякова.

Другой крайностью оказалось утрированное, интимно-свойское интонирование песен, посвященных женской доле. Томные придыхания, пение навзрыд, искусственная хрипотца — все эти слагаемые сексуально-привлекательного женского тембра 1990-х, опрокинутые на песни советской эпохи, полностью изменяли изначальное содержание, превращая целомудренное вглядывание в визави в настойчивое, вплоть до вульгарности, навязывание себя ему. В каких-то случаях это обыгрывалось или собственным имиджем певицы («Лунный камень» в исполнении Лаймы Вайкуле), или заведомо ироничным прочтением исходного сюжета («Вулкан страстей» в трактовке Наташи Королевой), но чаще всего оказывалось очередной незапланированной проговоркой новой эпохи о себе, рождало ощущение устойчивого когнитивного диссонанса между содержанием песни и его прочтением («Вот кто-то с горочки спустился»[54] в исполнении Наташи Королевой, Алены Апиной и Лады Денс, «Белый свет», спетый Ириной Аллегровой).

Татьяна Чередниченко очень точно суммировала эти «болевые точки» в интерпретации старых песен новыми голосами:

> Вроде песни те же, любимые уже генетически. Но голоса и лица лидеров современного шоу-бизнеса меняют саму их суть, поскольку представляют не старый миф о наивно-идеальной «советскости», а новый миф о профессионально коммерческой «светскости». На месте инфантильной уверенности в коммунальном тепле «родной страны», которая от певца требует только естественного дыхания, но ни в коем случае не вокальных «прикидов», появляется именно «прикид». Причем удвоенный, поскольку имитирует собственное отсутствие. Место песни занимает ее исполнительская «упаковка» [Чередниченко 1996].

Однако, наряду с явным несоответствием изначальной песни ее новому прочтению, на протяжении телепроекта появлялись примеры успешной реинтерпретации. Получалось это зачастую в том случае, если подобранный репертуар не только органично ложился на привычный имидж исполнителя, но и откликался мироощущению новой эпохи. Первую группу органичных «переработок» составляли песни, не обремененные большим содержанием и глубокими переживаниями, то есть композиции ярко выраженного развлекательного характера. Например, беззаботный ловелас-шофер в исполнении Леонида Агутина был весьма убедителен, так как характер лирического героя не диссонировал с имиджем улыбчивого, беззаботного «босоногого паренька», поющего песни под гитару. Изначальное происхождение мелодии песни (она принадлежала авторству итальянского кинокомпозитора[55]) совпало с тяготением самого Агутина к стилям латиноамериканской музыки. Не менее органично звучали «Иванушки International» с песней «Алешкина любовь». В данном случае ин-

---

51 И. Дунаевский, М. Исаковский. Песня из кинофильма «Кубанские казаки» (1949).

52 Э. Колмановский, Е. Евтушенко (1960).

53 Е. Птичкин, Р. Рождественский (1977).

54 Музыка и слова песни считаются народными. Композиция стала популярной в годы Великой Отечественной войны.

55 К. Сантро (1956), А. Винницкий (1970).

тонированию и тембрам голосов эпохи ВИА откликнулись столь же беспроблемные, приторно-пригожие образы участников бойз-бэндов из 1990-х. Сама же эпоха 1990-х во всех подобных песнях искала образ подчеркнуто беззаботного, жизнерадостного универсума, ценного своей герметичной дистанцированностью от катаклизмов окружающей действительности.

Вторую группу перекликающихся между эпохами песен составили композиции диаметрально противоположного характера. Одна из них — «А я милого узнаю по походке» в исполнении Гарика Сукачева — нашла неподдельный отклик у аудитории, несмотря на то что полностью выбивалась из атмосферы деревенской идиллии, старательно воссоздаваемой в первом выпуске телепроекта. Сукачев исполнил свой номер «на повышенных тонах», с надрывом, трансформировав жанр жестокого романса в «блатную» песню. Гортанный раскатистый хрип, форсированная, рубленная фразировка и, конечно же, сам образ вернувшегося из лагерей зэка протянули символические связи к одному из самых востребованных героев 1990-х — к образу представителя уличной шпаны, полукриминального отщепенца, живущего «по понятиям». В третьем выпуске телепроекта схожие атрибуты в свой номер привлекли участники группы «Несчастный случай», исполнившие песню из кинофильма «Генералы песчаных карьеров». В обоих этих примерах эпоха искала уже не *отключения*, а *включения* в реальность, стремилась найти схожие социальные изъяны в памяти культуры. И, что характерно, в общем подходе к интерпретации активно проявлялось стремление утрировать изначальные краски: в жизнерадостных шлягерах подчеркивалась их беззаботность, а в хитах-эскападах — отчаянное, пограничное состояние их лирических героев. Эти ощущения создавались с помощью целого комплекса выразительных средств, в частности — музыкальных (тембр голоса певца и инструментов в аранжировке), артистических (имидж певца, его пластика и жестикуляция в кадре), кинематографических (локация, костюмы и декорации).

Итак, с одной стороны, «Старые песни о главном», сами того не желая, вскрыли кризис голосов и интонирования (проживания) песни на обновленной отечественной эстраде. Особенно много казусов возникло в первом выпуске телепроекта, хоть их и пытались обыграть с помощью постмодернистской иронии. С другой стороны, харизматичные артисты постсоветской эпохи, силой скорее не вокальных данных, а артистического имиджа, смогли по-новому прожить старые песни, найти интонации и образы, созвучные современности. Главное, как показал телепроект, если сами песни так или иначе поддаются «переработке», то вот голоса исполнителей — это гораздо более тонкая и крайне неподатливая «материя» для ресайклинга.

Аранжировка

Не секрет, что наряду с голосом певца не менее (а в поп-музыке даже более) важную роль играет аранжировка композиции — ее музыкальный «наряд». Данному параметру стоит уделить особое внимание, так как именно он подвергается наибольшим изменениям в ситуации реинтерпретации песни, в отличие, например, от мелодии и слов, которые остаются зачастую неизменными. Именно аранжировка становится звуковым «слепком» времени, фиксируя и передавая вместе с музыкальной модой дух определенной эпохи.

Рассматривая «Старые песни о главном» с точки зрения их музыкально-стилистической обработки, мы снова не можем избежать сопоставления между различными историческими периодами. Надо признать, что технический прогресс сыграл злую шутку с «реставраторами» советской эстрады. Это особенно остро проявилось в первом выпуске телепроекта, большинство песен которого имеют ярко выраженные интонационные корни в национальной народной музыке[56]. Вполне закономерно, что изначально такие произведения оркестровались с привлечением тембров русских народных инструментов, которые придавали общему звучанию композиции колоссальный потенциал аутентичности. При этом профессиональная композиторская школа в советское время подразумевала крайне высокие требования к прописыванию всей фактуры произведения, то есть аранжировка эстрадных песен приближалась по своему уровню к развернутости симфонической партитуры. В результате аранжировка практически любой песни, звучавшей на советской эстраде, была очень красочной, насыщенной и отличалась развитой системой мелодических подголосков.

К 1990-м годам советский канон был полностью отринут, так как парадигма развития популярной музыки разворачивалась по принципу максимального упрощения. Поэтому в первом выпуске «Старых песен о главном» подавляющее большинство музыкальных фонограмм были перезаписаны на синтезаторе со встроенной драм-машиной. Безусловно, аранжировщики (понятия саунд-продюсер на тот момент еще не существовало) отчасти стремились передать исходный колорит с помощью искусственно синтезированных тембров народных инструментов, но возможности последних оказались крайне скудными в сравнении с тембрами акустических инструментов. Новые фонограммы сводили на нет исходный характер звучания песни. По сути, композиции «выживали» исключительно за счет неизменной интонационно-гармонической основы, укорененной в «народных» традициях и оттого воздействовавшей на аудиторию, если так можно выразиться, на подсознательном уровне.

В перезаписанных на синтезаторе фонограммах саунд-дизайнеры, следуя моде, регулярно изменяли еще два параметра, а именно ускоряли изначальный темп и добавляли бэк-вокал. Ускорение темпа, с одной стороны, вымывало остатки эмоционального проживания песни, а с другой стороны, скрадывало скудость фактуры и тембров новой интерпретации. В свою очередь, бэк-вокал, казалось бы, отсылал к хоровому пению — характерному атрибуту эстрадной музыки 1930—1950-х годов. Но в данном случае происходила полная инверсия смыслов. Хор, подхватывающий в припеве мелодию песни вместе с солистом, символизировал коллективное начало, свидетельствовал о погруженности лирического героя в социальные отношения, о которых тот помнил даже в минуты самых интимных переживаний. Бэк-вокал зачастую лишь заполнял паузы в мелодической линии солиста, пропевался без слов и состоял из обрывков ламентозных интонаций. В результате бэк-вокал замыкал лирического героя в его конкретном эмоциональном состоянии, как бы огораживал его личностный универсум от внешней реальности, акцентируя сам момент томления.

---

56 При этом необходимо понимать, что советские композиторы 1930—1950-х годов сознательно стилизовали свои песни под народные в соответствии с установками официального дискурса. О формировании народно-националистического канона см.: [Нарский 2018].

Во втором выпуске «Старых песен о главном» аранжировки песен стали звучать гораздо органичнее по отношению к оригинальным версиям. С одной стороны, на это повлияла сама структура популярной музыки 1960-х годов, в котором все активнее заявляли о себе танцевальные ритмы и инструменты эстрадного ансамбля. И те, и другие по своему характеру оказались гораздо ближе современной эстраде, нежели тембры и стилистика народной музыки, превалировавшие в период 1930—1950-х годов. С другой стороны, многие новые фонограммы стали передавать «фирменный саунд» определенных исполнителей, то есть писались не на продюсерском конвейере, а музыкантами конкретной группы. Таковы аранжировки песен в исполнении Валерия Сюткина («Браво»), Николая Расторгуева («Любэ»), Андрея Макаревича («Машина времени»), Леонида Агутина. Авторское начало, проявившееся в этих обработках, позволило вести полноправный диалог между эпохами, выявить темброво-стилистическое своеобразие поп-музыки и прошлого, и настоящего.

Тем не менее, наряду с более осмысленным отношением к аранжировке, во втором выпуске телепроекта по-прежнему было сильным стремление перекроить «наряды» старых песен по новомодным шаблонам. Все так же активно в композиции добавлялся бэк-вокал, по большей части стилистически абсолютно неуместный. Другим новомодным приемом стало настойчивое включение в кульминации лирических композиций соло электрогитары (например, в песнях «Нежность» в исполнении Татьяны Булановой, «Маленький принц» в исполнении Валерии). Надрывное соло электрогитары, заимствованное из рок-музыки, с динамическими перепадами, крупной вибрацией должно было, по мысли саунд-продюсеров, добавить в исходные композиции драматичности, накала страстей и гарантированно привлечь повышенное внимание к звучанию песни. Но этот шоу-прием, опять же, полностью разрушал изначальный характер музыки, рассчитанной на внутреннее переживание, оставляющей слушателю пространство для *до*чувствования.

В большинстве фонограмм «Старых песен о главном — 3» чувствуется отчетливое стремление выдержать характер звучания оригинала, вплоть до полного его повторения. Такому принципу, с одной стороны, следуют приглашенные зарубежные артисты, которые не дают вмешиваться в исходную фонограмму своей песни. С другой стороны, и сами продюсеры начинают стремиться «законсервировать» эпоху в звуке. Этому способствует общая концепция третьей части телепроекта, в которой максимально точно воссозданные цитаты (декорации, костюмы, мизансцены, реплики героев советских фильмов) перемешиваются в хаотичном порядке, включаясь в водоворот постмодернистской игры с контекстом.

В музыкальном отношении апофеозом такого «копирования» прошлого стало включение оригинальной фонограммы песни «Мне нравится...» из фильма «Ирония судьбы, или С легким паром». В этом номере зритель как бы переносился в прошлое и слышал голос Пугачевой, еще не стертый временем, без сипа и фирменного надрыва. Ощущение реинкарнации только начинающей свою карьеру Аллы Пугачевой, задолго до того, как она стала примадонной, довершал визуальный ряд и сюжетную канву. Пугачева, по едкому выражению Сергея Гурьева, «успешно отреставрировала свое лицо» [Гурьев 1998] и предстала в роли никому неизвестной певицы, проходящей кастинг на общих основаниях. Звучащий оригинал фонограммы создавал полную иллюзию погружения в прошлое, позволял зрителю невольно пофантазировать, на-

сколько стилистически иной певицей и личностью могла бы остаться Пугачева в истории поп-музыки.

Однако, чем точнее в целом копировали звучание оригинальных фонограмм «Старые песни о главном — 3», тем более инородно воспринимались попытки «перелицовки» изначальной аранжировки. Основная проблема возникала в вопросе насыщенности фактуры. Современные технологии звукозаписи позволяли сделать красочную, многотембровую аранжировку для любой песни. Но безграничные возможности техники не могли заменить профессиональные навыки тембрового выстраивания и поступенного развертывания фактуры.

Наиболее ярко обозначенную проблему иллюстрируют два примера. Первый — это исполнение Леонидом Агутиным «Песни о далекой Родине» из телефильма «Семнадцать мгновений весны». В телепроекте воссоздается сцена свидания Штирлица с женой в кафе «Элефант». В оригинальном варианте на протяжении всего саундтрека звучит только тембр фортепиано. Размеренная аккордовая фактура аккомпанемента концентрирует все внимание на мелодической линии, сотканной из пронзительных ламентозных интонаций. Приближаясь по силе своей выразительности к фортепианной кантилене Шопена, музыка Таривердиева «проговаривает» за героев испытываемые ими чувства, сообщая всей сцене впечатляющую глубину и убедительность. В «Старых песнях о главном» данная композиция, во-первых, звучит со словами, а во-вторых, обильно «раскрашена» тембрами электро- и акустических гитар, большим количеством синтезаторных подголосков и настойчивой ритм-секцией. Несмотря на стремление детально воссоздать антураж мизансцены в визуальном ряде, вся пронзительная недосказанность изначальной версии рассыпается на глазах. Внутренняя концентрация чувств, заложенная в музыке, оборачивается гламурной чувственностью, подобно тому, как знаменитый диалог взглядов героев заменяется клиповой постельной сценой.

Итак, главная проблема, которую невольно вскрывали новые аранжировки старых песен, заключалась в столкновении двух типов мироощущений. Эстрадные шлягеры прошлых лет концентрировали в себе теплоту межличностного общения, передавали различные грани искренних человеческих отношений, словом, манифестировали состояние преодоленного отчуждения между людьми. Собственно, именно это утраченное состояние и оказалось более всего востребованным в рамках последующей ностальгии по СССР. В свою очередь, законы индустрии популярной музыки, пришедшей на смену советской эстраде, подменяли искренние человеческие эмоции и авторское начало технологиями: по написанию «цепляющего» мотива, по выработке оптимальной структуры песни, по синтезированию необычных, запоминающихся тембров. Словом, отечественная поп-музыка вместе со всем миром уверенно двигалась к подходу «трек-и-хук», при котором «песня раздается по частям мастерам куплетов, хуков, бриджей, текстов… и сначала происходит продюсирование [композиции], а затем добавляются мелодия и слова» [Сибрук 2016: 202—203]. Вполне закономерно, что при таком подходе из музыки выхолащивается какое-либо личностное переживание, место которого заменяют четко выверенные стандарты.

В 1990-е годы такими стандартами в аранжировке стало обилие синтезаторных, электронных тембров, непременное наличие бэк-вокала и жесткой ритмической сетки. Но, как было показано выше, эти технологии вступали

в противоречие с музыкальным и словесным содержанием песен советской эстрады, нередко трансформируя исходное звучание композиции в ее гремящую искусственными шарнирами копию. Обнаруживающееся противоречие отчасти преодолевалось двумя способами. Во-первых, с помощью написания новой авторской аранжировки, выполненной в стиле конкретных современных популярных музыкантов. Во-вторых, посредством ироничного отстранения, когда музыкальная фонограмма воспринималась скорее в качестве звукового фона для сюжета, выстраиваемого по законам клипового нарратива. Однако, как свидетельствовал массовый успех телепроекта, переработка внешнего облика песни не затрагивала ее внутреннего содержания, которое отзывалось в коллективной памяти слушателей, как бы песня ни была спета.

Библиография / References

[Вайль, Генис 2013] — *Вайль П., Генис А.* 60-е. Мир советского человека. М.: АСТ: CORPUS, 2013.

(*Vayl' P., Genis A.* 60-e. Mir sovetskogo cheloveka. Moscow, 2013.)

[Гурьев 1997] — *Гурьев С.* Двадцать шесть попсовых эмиссаров // Новая газета. 1997. 13 января.

(*Gur'ev S.* Dvadtsat' shest' popsovykh emissarov // Novaya gazeta. 1997. January 13.)

[Гурьев 1998] — *Гурьев С.* Попса на полустаночке. «Старые песни о главном — 3» в Новый год на ОРТ // Новая газета. 1998. 12 января.

(*Gur'yev S.* Popsa na polustanochke. "Starye pesni o glavnom — 3" v Novyy god na ORT // Novaya gazeta. 1998. January 12.)

[Дружкин 2013] — *Дружкин Ю.С.* Песня как социокультурное действие. М.: Государственный институт искусствознания, 2013.

(*Druzhkin Yu.S.* Pesnya kak sotsiokul'turnoe deystvie. Moscow, 2013.)

[Дуков 2005] — *Дуков Е.В.* Эстрадная музыка // История современной отечественной музыки. Вып. 1: 1917—1941 / Под ред. М.Е. Тараканова. М.: Музыка, 2005. С. 90—112.

(*Dukov E.V.* Estradnaya muzyka // Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Iss. 1: 1917—1941 / Ed. by M. Tarakanov. Moscow, 2005. P. 90—112.)

[Лихачева 2005] — *Лихачева И.В.* Массовая песня // История современной отечественной музыки / Под ред. М.Е. Тараканова. Вып. 1: 1917—1941. М.: Музыка, 2005. С. 74—90.

(*Likhacheva I.V.* Massovaya pesnya // Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki. Iss. 1: 1917—1941 / Ed. by M. Tarakanov. Moscow, 2005. P. 74—90.)

[Нарский 2018] — *Нарский И.В.* Как партия народ танцевать учила... Как балетмейстеры ей помогали, и что из этого вышло: Культурная история советской танцевальной самодеятельности. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

(*Narskiy I.V.* Kak partiya narod tantsevat' uchila... Kak baletmeystery ey pomogali, i chto iz etogo vyshlo: Kul'turnaya istoriya sovetskoy tantseval'noy samodeyatel'nosti. Moscow, 2018.)

[Петрушанская 2013] — *Петрушанская Е.М.* Путь к утрате взаимности? О ценностях российской музыкальной культуры 1917—1970-х годов // Высокое и низкое в художественной культуре. Т. II / Отв. ред. Ю.А. Богомолов. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 139—176.

(*Petrushanskaya E.M.* Put' k utrate vzaimnosti? O tsennostyakh rossiyskoy muzykal'noy kul'tury 1917—1970-kh godov // Vysokoe i nizkoe v khudozhestvennoy kul'ture. Vol. II / Ed. by Yu.A. Bogomolov. Saint Petersburg, 2013. P. 139—176.)

[Разлогов 1997] — *Разлогов К.* Вперед в прошлое // Искусство кино. 1997. № 3. (http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5 (дата обращения: 10.05.2019).

(*Razlogov K.* Vpered v proshloe // Iskusstvo kino. 1997. № 3. (http://old.kinoart.ru/archive/1997/03/n3-article5 (accessed: 10.05.2019).))

[Раку 2009] — *Раку М.Г.* Поиски советской идентичности в музыкальной культуре

1930—1940-х годов: лиризация дискурса // Новое литературное обозрение. 2009. № 100. (https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/poiski-sovetskoj-identichnosti-v-muzykalnoj-kulture-1930-8212-1940-h-godov-lirizacziya-diskursa.html (дата обращения: 21.07.2019).)

(*Raku M.G.* Poiski sovetskoy identichnosti v muzykal'noy kul'ture 1930—1940-kh godov: lirizatsiya diskursa // Novoe literaturnoe obozrenie. 2009. № 100. (https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/poiski-sovetskoj-identichnosti-v-muzykalnoj-kulture-1930-8212-1940-h-godov-lirizacziya-diskursa.html (accessed: 21.07.2019).))

[Сальникова 2008] — *Сальникова Е.В.* Советская культура в движении: от середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: Издательство ЛКИ, 2008.

(*Sal'nikova E.V.* Sovetskaya kul'tura v dvizhenii: ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, syuzhety. Moscow, 2008.)

[Сибрук 2016] — *Сибрук Дж.* Машина песен. Внутри фабрики хитов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2016.

(*Seabrook J.* The Song Machine: Inside the Hit Factory. Moscow, 2016. — In Russ.)

[Синеокий 2015] — *Синеокий О.В.* Звукозапись поп-музыки в зеркале экранной культуры // Социодинамика. 2015. № 7. С. 1—16.

(*Sineokiy O.V.* Zvukozapis' pop-muzyki v zerkale ekrannoy kul'tury // Sotsiodinamika. 2015. № 7. P. 1—16.)

[Усманова 2004] — *Усманова А.* Ремейк как форма исторической реинтерпретации // Новое литературное обозрение. 2004. № 69. (https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/povtorenie-i-razlichie-ili-eshhe-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe.html (дата обращения: 17.07.2019).)

(*Usmanova A.* Remeyk kak forma istoricheskoy reinterpretatsii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. № 69. (https://magazines.gorky.media/nlo/2004/5/povtorenie-i-razlichie-ili-eshhe-raz-pro-lyubov-v-sovetskom-i-postsovetskom-kinematografe.html (accessed: 17.07.2019).))

[Ушакин 2014] — *Ушакин С.* Вспоминая на публике. Об аффективном менеджменте истории // Гефтер.ру. 2014. 14 ноября. (http://gefter.ru/archive/13513 (дата обращения: 11.07.2019).)

(*Ushakin S.* Vspominaya na publike. Ob affektivnom menedzhmente istorii // Gefter.ru. 2014. November 14. (http://gefter.ru/archive/13513 (accessed: 11.07.2019).))

[Чередниченко 1993] — *Чередниченко Т.В.* Между «Брежневым» и «Пугачевой». Типология советской массовой культуры. М.: РИК «Культура», 1993.

(*Cherednichenko T.V.* Mezhdu "Brezhnevym" i "Pugachevoy". Tipologiya sovetskoy massovoy kul'tury. Moscow, 1993.)

[Чередниченко 1996] — *Чередниченко Т.* Постсоветская эстрада как коллективный Ельцин // Итоги. 1996. 9 июля.

(*Cherednichenko T.* Postsovetskaya estrada kak kollektivnyy Yel'tsin // Itogi. 1996. July 9.)

[Burgoyne 2003] — *Burgoyne R.* From Contested to Consensual Memory: The Rock and Roll Hall of Fame and Museum // Contested Pasts: The Politics of Memory / Eds K. Hodgkin, S. Radstone. London: Routledge, 2003.

[Oushakine 2007] — *Oushakine S.* "We're Nostalgic but We're Not Crazy": Retrofitting the past in Russia // The Russian Review. 2007. Vol. 66. № 3. P. 451—482.

[Reynolds 2011] — *Reynolds S.* Retromania. Pop Culture's Addiction to Its Own Past. New York: Faber and Faber Inc., 2011.

Ресайклинг советского детства

Светлана Маслинская

Магия пионерской символики:

СОВЕТСКОЕ ПРОШЛОЕ В СОВРЕМЕННОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Svetlana Maslinskaya

The Magic of Young Pioneers' Symbols: The Soviet Past in Contemporary Children's Literature

Светлана Маслинская (ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник Центра исследований детской литературы; кандидат филологических наук) braunknopf@gmail.com.

Ключевые слова: современная российская детская литература, пионерская организация, пионерская символика, ресайклинг советского детства, культурная память

УДК: 821.161.1

В статье детская литература рассматривается как канал передачи юным читателям нормализованного знания о советском прошлом, в частности о пионерской организации Советского Союза. Исследуя детскую литературу (прежде всего на уровне лексики), автор приходит к выводу, что символика и идеалы пионерской организации интерпретируются современными писателями как идеологически непротиворечивые в отношении новых контекстов и лишенные коллективных травматических коннотаций. Сюжетные и жанровые особенности, возникающие в результате ресайклинга пионерской идиоматики и ритуальных практик в рамках литературных репрезентаций, определяются степенью «зримости» повторно используемых форм прошлого.

Svetlana Maslinskaya (PhD; Senior Research Fellow, Center for the Study of Children's Literature, Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences (Pushkin House)) braunknopf@gmail.com.

Keywords: contemporary Russian children's literature, Young Pioneers, Young Pioneer symbols, recycling of Soviet childhood, cultural memory

UDK: 821.161.1

In this article, children's literature is viewed as a channel for delivering normalized knowledge about the Soviet past to the contemporary young reader, especially about the Young Pioneer organization of the Soviet Union. By analyzing children's literature (primarily on the lexical level), the author comes to conclusion that Young Pioneer symbols and ideals are interpreted by contemporary writers as ideologically compatible in relation to new contexts and devoid of collective traumatic connotations. The characteristics of narratives and genres that result from recycling of Young Pioneer idiomatic expressions and ritual practices in the framework of literary representation, are determined by the degree of "visibility" of reused cultural forms from the past. In contemporary children's literature, material objects of the Young Pioneer past (red ties and the camp itself) have greater aesthetic potential than the Young Pioneer ideology, and are used even in literary genres in which in Soviet culture they could not have been represented (for example, in thrillers or mysteries).

В энциклопедии для девочек под названием «Девчоночьи секреты», автор которой укрылся под псевдонимом Аурики Луковкиной, в соннике, под литерой «Г» среди прочих толкуемых явлений можно найти и галстук:

> Галстук — если во сне ты надеваешь его кому-то на шею, значит в скором времени влюбишься в этого человека. Если галстук ты надеваешь сама, то это предвещает одиночество. Пионерский галстук вернет тебя в прошлое, заставит немного посентиментальничать, прослезиться, но это скоро пройдет. Скаутский галстук — ты добьешься успеха среди товарищей благодаря прирожденному таланту организатора [Луковкина 2013: 208].

Пионерская организация прекратила свое существование осенью 1991 года вместе с запретом КПСС. Тот, кто родился в середине 1980-х годов, не успел вступить в ее ряды, не говоря уже о нынешних подростках, которым, казалось бы, и адресована энциклопедия Луковкиной. Что же значит для современного читателя пионерский галстук? Почему эта вещь должна вызвать у него желание «посентиментальничать» и «прослезиться»? Ведь речь идет об атрибуте, не связанном с личным опытом: из всего разнообразия дисциплинарных практик, характерных для советского прошлого, пионерская организация, ее структура, ритуалы и атрибутика — для современных детей terra incognita, пожалуй, в еще большей степени, чем другие[1]. В отличие от школьного, пионерский опыт есть уже не у всех.

С роспуском пионерской организации ее идеи, практики и символика были переведены в разряд ценностей семейной истории и индивидуальной памяти о пионерском детстве. И хотя музеи пионерского движения все еще существуют, они представляют собой скорее заповедники запылившихся древностей, нежели современные интерактивные площадки для приобщения детей к знанию об организации, членом которой с конца 1920-х годов был практически каждый советский ребенок. Экспозиции, посвященные пионерскому движению, как правило, становятся частью школьных музеев и носят патриотически-краеведческий характер: пионерские галстуки здесь соседствуют с артефактами времен Великой Отечественной войны. Дворцы и дома пионеров в 1990-е годы были переименованы в Дворцы и Дома детского и юношеского творчества, а музеи истории пионерии, имевшиеся во всех крупных городах при Дворцах пионеров, — в музеи истории детского движения.

При этом, в отличие от широкого публичного обсуждения опыта войны с фашистскими захватчиками, история пионерской организации, ее будни и праздники не стали объектом напряженного общественного осмысления. Такого рода прошлое не представлялось и не представляется чем-то достойным всеобщего публичного внимания.

Когда исследователи размышляют над культурными механизмами памяти о советском прошлом, их интерес тоже преимущественно сосредоточен на травматичном опыте войн и репрессий. Так, Александр Эткинд определяет посткатастрофическое состояние советских людей как горевание по утраченным коммунистическим идеалам: «...скорбь по жертвам советского эксперимента сосуществует со скорбью по идеям и идеалам, похороненным вместе с этим экспериментом» [Эткинд 2016: 24]. Если же развивать «похоронную»

1 В середине 1990-х годов пионерское движение было восстановлено, однако нельзя сказать, что оно носит сейчас массовый характер.

метафору Александра Эткинда применительно к пионерской организации, то последняя предстает частью советской истории, которая умерла преждевременной смертью, притом что желающих оплакивать ее идеалы и практики — детский коллективизм, патриотизм, общественно-полезный труд — нашлось немного. Свидетельством необременительности этой утраты, в конце концов, может послужить и та легкость, с какой пионерское движение, хоть и в несравнимо меньших масштабах, восстало из пепла в середине 1990-х годов. Примечательно, однако, что при исчерпанности и «формализме», обнаружившихся еще в 1970—1980-е годы, как раз формализованные коллективные практики, почти исчезнувшие в начале 1990-х, в 2000-е удостоились ресайклинга. Ныне, как и в советское время, дети ездят в лагеря (пусть «оздоровительные», а не пионерские), в школах проходят смотры строя и песни, «линейки» и сборы макулатуры…

Эти и аналогичные им приемы воспитания, реинтерпретированные в 2000-е годы, продуктивны по сей день. Но символы и атрибуты пионерской организации, ее когда-то четкая иерархическая структура (дружина = коллектив учеников 4—8 классов, отряд = класс и так далее) не видны в школе и досуговых детских учреждениях.

Не все топосы «страны Пионерии» равно значимы для тех, кто обращается к ней в воспоминаниях. Пионерское детство, оставаясь частью индивидуального и коллективного прошлого, запаковано в пыльный мешок, из которого, как бирюльки, извлекаются лишь некоторые сюжеты и факты. По справедливому замечанию Марии Литовской, «советское постепенно забывается, в рассказе о нем возникают лакуны, которые компенсируются фрагментарностью, опорой на фантазию, мифологизацией на основании предшествующего культурного опыта и в русле новых возникающих концепций» [Литовская 2011: 332]. Историю пионерской организации не пишут и не переписывают с такой настойчивостью, как историю войны. Это прошлое сохраняется большей частью лишь в памяти людей, некогда бывших пионерами, а значит, оно фрагментируется с большей силой при пересборке в новые нарративы, в том числе и литературные.

Возвращение «пионерского детства» за счет включения его фрагментов в литературные произведения может быть только избирательным. Но так же фрагментарно изображалась пионерская жизнь и в советской детской литературе. Советские писатели с их установкой на «достоверность» свой материал, безусловно, тоже «отсортировывали» — что-то попадало в школьную или каникулярную повесть, а что-то нет. Они изображали «настоящую» пионерскую жизнь, но вероятность появления в произведениях пионерского костра с коллективными песнопениями была выше, чем процедуры исключения из пионеров.

Существует фрагментарность, обусловленная аберрациями памяти, а есть фрагментарность, связанная с самой природой художественного нарратива, в том числе — с его принадлежностью к определенному жанру. В 1990-е годы в детской литературе принципиально изменилась жанровая система, в частности расширившись за счет тех форм, для которых изображение правдоподобной, «типичной» повседневности не главная цель. Иными словами, причины появления пионерской топики в современном мистическом триллере или детективе стоит искать в нарративных паттернах «ужасного» или «тайного».

С учетом всего этого в качестве основных вопросов статьи я полагаю следующие: что из пионерской повседневности изображалось в детской литературе до роспуска организации и что допущено в нее после этого? Был ли разрыв в представлении пионерской темы? Что из пионерского прошлого возвращается в современную детскую литературу и в каком отношении возвращаемое реактуализируется?

В поиске ответов на них был использован прозаический корпус русской детской литературы (ДетКорпус)[2], что позволило избежать произвольности в отборе произведений, репрезентирующих пионерское детство. В качестве предмета анализа взят лексический, а не сюжетный уровень текста. Запросы строились таким образом, чтобы выявить, в каких лексических контекстах русской детской литературы встречаются слова «пионер» и «пионерский». Среди выявленных лексем-партнеров обнаружились те, что чаще сочетаются с названными словами в пределах небольших текстовых фрагментов. Таковыми, например, оказались слова «*лагерь*» и «*галстук*». И те, что реже — «*наш*» и «*настоящий*». Наиболее характерные, то есть более частотные, коллокации дают представление о том, каким образом конструируется пионерское детство в детской литературе: авторы при отборе материала с очевидностью предпочитают одни «фрагменты» пионерской «действительности» другим. Для оценки сдвигов в этих предпочтениях тексты были разбиты на два подкорпуса. В первый вошли произведения, опубликованные до 1991 года, во второй — появившиеся позже. В рамках каждого из них рассматривались как сходства, так и различия коллокаций лексем «пионер» и «пионерский».

Отбор пионерского материала авторами детской литературы, писавшими до роспуска пионерской организации, осуществлялся иначе, чем теми, кто в 2000-е годы реконструировал пионерское прошлое. В произведениях, написанных до 1991 года, значительно шире представлена пионерская идиоматика: и в отношении самого набора идиом, и в отношении их частотности. Персонажи советской детской литературы широко применяют в своей речи призывы, лозунги, формульные обращения, речевые клише («честное пионерское», «будь готов — всегда готов», «торжественное обещание», «пионер — всем пример»), восходящие к уставным текстам пионерской организации[3].

Так, на протяжении всего советского периода писатели при передаче разговорной речи детей использовали идиому «честное пионерское»:

> — Бабушка, — завизжал Юрка, — я ему дал *честное пионерское слово*[4], что он останется… [Ларри 1926: 12]

> — Это мой папа, — сказала Алюта.
>
> — Он всегда меня дразнит. Но только он добрый. Вот *честное пионерское* — добрый.

---

2 Общее количество текстов за период с 1920 по 2018 годы — 1754, из них 883 — произведения советской детской литературы; 871 произведение опубликовано после 1991 года (данные приведены на момент 24.10.2019). В жанровом отношении корпус включает в себя сказки и различные тематические разновидности «реалистической» направленности (школьная повесть, юмористический рассказ и другие). В постсоветскую выборку, помимо прозы о повседневности, вошли детективы, фэнтези, триллеры и романы для девочек. Доступ к поисковому интерфейсу «ДетКорпуса»: http://detcorpus.ru/ (дата обращения: 10.03.2021).

3 Подробнее о составе и генезисе пионерской идиоматики см. в: [Леонтьева 2008].

4 Здесь и далее курсив в цитатах мой. — *С.М.*

— Да я с ним знаком, — ответил Травка понимающим голосом [Розанов 1936: 110].

И Катя стала писать дальше: «А теперь и весь наш класс, весь отряд по звеньям, дал *честное пионерское*, что все у нас пойдет по-другому. И уж никто — никто не сможет сказать, что мы у Вас распустились. Дорогая Людмила Федоровна, *честное пионерское* — все будет хорошо!» [Ильина 1955: 195]

После 1991 года «честное пионерское» встречается только в произведениях, ретроспективно изображающих советское время, однако, реконструируя речь советских детей, авторы уже не используют его в тех контекстах, где это ожидается. Можно назвать редкие исключения из этого правила — например, повести Светланы Волковой «Золотой цыпленок» (2017) и Людмилы Никольской «Должна остаться живой» (2003)[5]. То же самое относится и к другим разговорным штампах и клише, широко представленным в советской детской литературе.

В исключительных случаях «пионерские» идиомы обнаруживаются в произведениях о «нынешнем веке», с тем чтобы указать на анахронизм в поведении персонажа:

— Ленка! Тебе бы в прошлом веке жить! — перекрыл голоса ребят выкрик Изотова.

— Это почему? — удивилась Прокопчина.

— В октябрята бы вступила или в пионеры. Или в комсомол!

— Зачем? — удивленная Лена никак не могла понять, куда клонит Ромка.

— Затем! Это у них там было: «Будь готов!» — «Всегда готов!» А сейчас другие времена: хочу — иду на твои дополнительные занятия, хочу — не иду. Мое дело!

— Ромашка прав, — вступил в разговор Карамышев. — Ты, Прокопчина, прямо какое-то ископаемое животное. Динозавр. Нет, динозавриха! [Лубенец 2008: 102]

Обычно писатели не стилизуют речь советских детей в произведениях о прошлом, но есть и обратная тенденция: в попытке передать реалии советского прошлого авторам детской литературы не всегда удается избежать лексических подмен-подделок. Например, в книге Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак «Время всегда хорошее» (2009) употребляется словосочетание «пионерское собрание». Однако в советской детской литературе такое сочетание встречается крайне редко. Можно вспомнить лишь единичные случаи такого рода — например, в повестях Германа Матвеева «Первая весна» (1952) и Юрия Томина «Борька, я и невидимка» (1962). Зато слово «собрание» широко представлено в сочетании с определениями «общее», «комсомольское», «родительское», «классное» (в порядке частотности). Аналогичная лексическая подмена обнаруживается в рассказе Светланы Волковой «Пенальти»:

Санька знал ее еще с младших классов, когда-то она, в то время член совета школьной пионерской дружины, выступала против принятия в пионеры «шайки отпетых сорванцов, позорящих район» [Волкова 2017: 297—298].

---

5 Показательный случай разрушения идиомы представляет собой название книги М. Сеславинского «Частное пионерское». В его автобиографической книге о детстве 1970-х годов выражение «*честное пионерское*» не упоминается ни разу.

В детской литературе до 1991 года не встречается атрибутивного сочетания «школьная пионерская дружина», потому что атрибут «*школьная*» был противопоставлен атрибуту «*лагерная*», а определение «*пионерская*» в этом контексте было избыточным: ни октябрятской, ни комсомольской дружины в советское время не существовало. Такое нарушение сочетаемости в современной детской литературе демонстрирует, как при утрате памяти о пионерской организации трансформируются узуальные составляющие ее наименования.

Помимо разрушения лексической узуальности меняется сам набор реалий, которые привлекались в контексте пионерской темы в советское время и в современной литературе, обращенной к реконструкции прошлого. В произведениях, опубликованных до 1991 года, с лексемами «пионер» и «пионерский» наиболее часто встречаются слова, обозначающие пространство и структуру организации — «*лагерь*», «*отряд*», «*сбор*», «*дворец*», «*дружина*», «*организация*», «*комната*». Писатели изображают повседневную жизнь советских детей как протекающую внутри пионерской организации, поэтому само пространство пионерских практик и их структурные единицы становятся необходимыми элементами разметки социального мира детей. Пионерский лагерь, пионерская комната и Дворец пионеров — места действия реалистических произведений советской детской литературы. Ребенок-персонаж показан как член пионерского отряда, его пионерское звено борется за право носить имя маршала Буденного, и он боится опозорить пионерскую организацию:

> Володя побаивался, как бы в таком длинном письме не оказалось столько ошибок, что он опозорит не только себя, но и Светлану Смирнову, и Юлию Львовну, и всю свою пионерскую организацию, и город Керчь [Кассиль 1962: 157].

Временная утрата пионерской «разметки» повседневности во время войны вводит советских детей в замешательство. Восстановление порядка — радует. Героиня повести Валентины Осеевой «Васек Трубачев и его товарищи», узнав, что на оккупированной фашистами территории будет восстановлена привычная ей структура, восклицает:

> У нас будут звенья? И пионерские отряды? И сборы? «Как раньше?» — спрашивала Лида Зорина. — Все, все будет! Конечно, это не так скоро — мы должны быть очень осторожными [Осеева 1952: 305].

После 1991 года прежняя разметка пионерского пространства не только сокращается до двух элементов — *лагерь* и *линейка*, но и распределена между текстами значительно менее равномерно. Среди произведений, реконструирующих советское детство, пионерская тематика оказывается существенно значимее для тех авторов, кто обращается к темам тоталитарного насилия и ограничения свобод. Пионерская топика используется здесь, чтобы продемонстрировать отрицательные стороны советского режима — формализм, манипулирование членством в пионерской организации. Характерным образом Ольга Громова в повести «Сахарный ребенок» описывает, как героиню, семья которой была репрессирована, исключают из пионерской организации. Та же Ольга Громова, чтобы информировать современных читателей о неизвестных им реалиях пионерского движения, вставляет в текст порой довольно пространные исторические справки:

> Мы учили законы пионеров Советского Союза и пионерские песни. На первом сборе нам рассказывали, что пионер — всем ребятам пример и что в пионеры принимают только лучших. Мы гордились и с некоторым трудом, заранее тренируясь на материнских платках, осваивали узел, каким надо было завязывать галстук. Настал торжественный день. Это было накануне 7 ноября — годовщины Октябрьской революции. Нас построили в линейку в большом коридоре, а напротив выстроились пионеры — семиклассники. Зазвучал горн, внесли знамя. Старшая пионервожатая произнесла речь. Она говорила, что мы теперь будем не просто дети и не просто советские школьники, а пионеры, которые должны быть во всем первыми и должны помогать нашей коммунистической партии во главе с товарищем Сталиным бороться за светлое будущее всего человечества, а сейчас, пока идет война, мы должны быть бдительными, верить в нашу победу над врагом и своей отличной учебой и трудом помогать нашей борющейся стране [Громова 2014: 128].

Столь детальное этнографическое описание вступления в пионеры призвано восполнить не только отсутствие у современных детей каких бы то ни было знаний о пионерских ритуалах, но и в целом дать представление об идеологии коммунистической детской организации как части тоталитарного режима. В этом настойчивом желании познакомить читателей-подростков с устоями пионерии видится попытка вывести ее из «серой зоны» истории.

Писатели, которые не задаются целью развенчать мифы о счастливом советском детстве в условиях сталинского режима, тот же материал применительно к позднесоветской эпохе 1970—1980-х годов подают в ироническом ключе. Их больше занимает само наличие разрыва в опыте современных детей и их советских предшественников: в произведениях о «попаданцах» Тамары Кроковой «Повторение пройденного» (2007) и Андрея Жвалевского и Евгении Пастернак «Время всегда хорошее» (2009) дети 2000-х, переместившись в советскую эпоху, обнаруживают полную неосведомленность о том, что такое пионерская организация и как была устроена ее жизнь. У Жвалевского и Пастернак девочка из 2000-х годов разговаривает со своей сверстницей из 1980-х, которая убеждена, что ее собеседница «знала, но забыла» Законы пионеров:

> — Хорошо, — сказала Ира, — Законы пионеров Советского Союза: пионер предан Родине, партии, коммунизму, пионер готовится стать комсомольцем, пионер держит равнение на героев борьбы и труда, пионер чтит память...
>
> — Слушай, ты это все наизусть знаешь?
>
> — А как же! И ты тоже знаешь! Пионер настойчив в учении, пионер — честный и верный товарищ, всегда смело стоит за правду...
>
> — Слушай, и что, у вас тут все такие?
>
> — Где у нас?
>
> — Ну здесь... — я обвела рукой вокруг. — Все с галстуками — значит, все пионеры?
>
> — Ну да [Жвалевский, Пастернак 2009: 133—134].

В автобиографических произведениях о позднесоветском времени доминирует ностальгический дискурс. Михаил Сеславинский в «Частном пионерском» с симпатией вспоминает пионерскую комнату и пионерский лагерь:

> На переменках я частенько заходил... в пионерскую комнату. В это время здесь царила особая сутолока: девчонки и мальчишки из разных классов готовились к проведению множества интересных и увлекательных мероприятий. Особенно

> всем нравилась военно-патриотическая игра «Зарница», когда мы выезжали за город на целый день [Сеславинский 2010: 121].

В его воспоминаниях и поляна, где проводятся спортивные соревнования, «живописная», и обед «замечательный», и разборка «настоящих автоматов» рассказчику в радость. Жизнь советских детей при всей избирательности показана в континуальной связности, неконфликтности идеологически нагруженных («майский трудовой десант») и нейтральных (коллекционирование марок, безбилетный проезд в транспорте, покупка бочкового кваса) практик.

Наконец, отдельного внимания достоин сборник рассказов Светланы Волковой «Джентльмены и снеговики» (2017), в котором лексемы «*пионер*» и «*пионерский*» употребляются чаще, чем у других авторов, описывающих советское детство. С сопоставимой частотой они, правда, встречаются в произведениях Ельчина и Громовой, рисующих сосуществование пионерского галстука и сталинских репрессий. Однако тон рассказов Светланы Волковой — нейтрально-заинтересованный, лишенный как морального осуждения, ощутимого у Ельчина и Громовой, так и ностальгического флера Сеславинского, старательно изображающего советский мир как идиллию. Поданные как естественная среда жизни советских детей, пионерские реалии у Волковой сугубо инструментальны — герой рассказа «Золотой цыпленок» по наличию галстука определяет возраст интересующей его девочки, не более того:

> Больше всех Димке понравилась рыженькая. Ее косички, завязанные баранками у маленьких розовых ушей, отливали на солнце медью, а круглое мраморное личико, усыпанное веснушками, было трогательным и нежным. Одно только огорчило Димку: на шее девочки висел пионерский галстук. Это, к величайшему Димкиному сожалению, было неоспоримым доказательством того, что она его, второклассника, в упор не разглядит. Такие уж они, девчонки, — младших пацанов за кавалеров не считают [Волкова 2017: 31].

В основу сюжета другого рассказа положена ситуация доноса. Мальчик Алеша пишет письма «в органы» под диктовку своей соседки по коммунальной квартире: доносительство и клятва на пионерском галстуке сосуществуют в мире героя как взаимосвязанные элементы советского образа жизни. Никакой моральной оценки этому сосуществованию автор не дает: о нешуточных последствиях поступка пионера Алешки умалчивает, соседка в конечном итоге представлена сумасшедшей, моральная проблема описанной ситуации нивелируется.

Донос пионера на врага советской власти — характерный мотив советской детской литературы, но в контексте современного либерального дискурса о репрессиях, представленного в произведениях Евгения Ельчина, Ольги Громовой, Ольги Колпаковой, Юлии Яковлевой, ревизионизм Светланы Волковой заставляет задуматься не только и не столько о возможности такой этической позиции в детской литературе, сколько о тайне двойного нарратива о пионерском прошлом и *допустимостях*[6] пионерской символики в контекстах, отличных от изначальных, в нарушение их утвердившихся идентичностей.

---

6 *Affordances* [приемлемость] — термин, предложенный Ромом Харре вслед за Джеймсом Гибсоном и используемый, в частности, Виктором Вахштайном в работе, посвященной микросоциологии игрушек [Вахштайн 2013: 23].

Наиболее показательна в этом отношении «нереалистическая» современная проза для детей — фэнтези, триллеры и детективы, — авторы которой наглядно демонстрируют границы допустимости включения в нарратив материальных объектов, ассоциированных с пионерской организацией. Это касается как тех, кто был ее членом, так и тех, кто пишет о советском детстве, не обладая таким опытом.

Идеология пионерской организации, ее уставные тексты и ритуальные практики не востребованы в современных формульных жанрах. В то же время верхние строки рейтинга наиболее частотных слов в контексте употребления с лексемами «пионер» и «пионерский» заняли слова, обозначающие материальные артефакты и ландшафтные объекты — «галстук» и «лагерь».

Пионерский галстук — персональный атрибут члена пионерской организации. В течение нескольких лет шесть дней в неделю каждый пионер его надевал. Таким простым обстоятельством — регулярностью — собственно, и объясняется факт, что пионерский галстук оказался лидером среди упоминаний как в советской, так и постсоветской прозе. Сыграло роль, конечно, и то, что этот предмет пионерского гардероба описывался в стихах[7], прозе, драматургии, что он постоянно присутствовал в пионерской иконографике и в детском кино. Но, думается, что именно в силу сцепленности пионерского галстука с личным, телесным опытом нынешних взрослых писателей он припоминается лучше всего остального. Важно и то, что этот «фрагмент прошлого» вещественен, обладает материальной внятностью, дающей возможность присвоить его целиком в качестве портретной детали героев или сюжетообразующего элемента, «макгаффина», если вспомнить термин Хичкока.

Символический потенциал пионерского галстука, основанный на его метонимической связи с «нашим знаменем» цвета крови борцов за советскую власть крайне востребован в современной «нереалистической» формульной прозе. Это атрибут тесно связан с событиями, имеющими мистический, эзотерический характер. Разлагающаяся, исчезающая материальность галстука возрождается в сюжетах, основанных на столкновении достоверного и вымышленного, живого и мертвого, молодого и старого. Как будто случайно найденный, извлеченный из старья и хлама, галстук выступает в роли медиатора между тленом и витальностью: в триллере Елены Усачевой герои оживляют разрушающуюся гипсовую статую барабанщицы, надев на нее пионерский галстук [Усачева 2002]; призрак «мальчишки в пионерском галстуке» является главному герою повести Александра Белогорова перед его визитом к соседу — колдуну-чернокнижнику [Белогоров 2002], у Елены Артамоновой галстук используется в функции магического оберега от вампира:

> Я рылась в корзине с твоими игрушками, Яна. Знаю, что это нехорошо, но спрашивать разрешения было некогда. Зато нашла то, что нужно.
>
> Она продемонстрировала обнаруженную среди хлама «реликвию» — пару пионерских галстуков, оставшуюся с тех времен, когда моя мама была пионеркой.
>
> — Зачем это? — оторопев, поинтересовалась я.
>
> — Мне был необходим красный шелк, я начала рыться в пакете с лоскутками и обнаружила это.

---

7 О знаменитом стихотворении С. Щипачева «Пионерский галстук» см.: [Леонтьева 2009].

— Магия — это серьезно, — с глубокомысленным видом изрек Костик и надул щеки. <…>

— А зачем пионерские галстуки?

— Такой амулет надо носить при себе, непременно завернув в красный шелк, — с убийственной серьезностью откликнулась доморощенная ведьма. Ничего другого мне найти не удалось, только эти лоскуты [Артамонова 2003: 83—84].

Перечисляя «все, что нужно для колдовства», — «соль, вода, ладан для очищения предметов, ченила из пепла персиковых косточек, которыми пишут заклинания и чертят амулеты» [Там же: 83] — героиня включает в список и пионерский галстук. Его магическая сила объясняется тем, что он сделан из красного шелка. Аналогичная мотивировка встречается и в триллере Светланы Ольшевской «Смертельно опасные желания» (2011): из заколдованного отреза красной ткани сделано знамя, которое необходимо водрузить на башне в знак победы советской власти. Детские писатели обращаются напрямую к символическому значению красного цвета, но на месте промежуточного звена — вещной формы — возникает именно пионерский галстук, а не отрез красного полотна или бабушкина вязаная крючком красная шаль.

Равным образом пионерский галстук как фрагмент обнаруженного хлама выступает в качестве характерного мотива современных детективов для детей. «Открытие» галстука провоцирует развитие детективного сюжета. Герой детектива Д. Суслина, старик, которого преступники держат в заточении на чердаке, сообщает: «Еще в первый день плена под матрасом я нашел старый пионерский галстук. Кто его здесь оставил, когда?» [Суслин 2008: 152]. Риторические вопросы, заданные бывшим пионером, позволяют рассматривать галстук как знак присутствия прошлого, которое неведомо юным героям произведения. Пионерский символ дает им возможность это прошлое использовать в своих целях, дает власть и над ним, и над настоящим (см. сходные рассуждения в: [Neville, Villeneuve 2002: 6]).

Исчезающая в ощущениях, данная только во фрагментах, пионерская жизнь манит персонажей-подростков как неведомая Атлантида или Вальгалла. Петька, героиня повести Тамары Михеевой «Две дороги — один путь», мечтает играть на горне и именно пионерском горне:

Но пионерия уже распалась, в их городке как-то очень быстро исчезли и красные галстуки, и обязательное и поголовное вступление в ряды Всесоюзной пионерской организации. И горны вместе с флагами и другими атрибутами были убраны в шкафы и кладовки [Михеева 2014: 191].

Мир «пионерии», превращающийся в иллюзию и фантом, завораживает героиню так же, как могли бы заворожить средневековые легенды о рыцарях и, шире, любые легенды о «героях былых времен».

По замечанию Эткинда, «прошлое огромно, целостно и самодостаточно, а то, что вернулось из прошлого, — распылено, фрагментировано и пугающе» [Эткинд 2016: 31]. Спрятанные в кладовки горны, заваленные на чердаках в кучах тряпья галстуки, закинутые на антресоли барабаны — все эти выброшенные предметы прошлого притягивают героев детской литературы, для которых извлечение этих вещей — способ «подключиться» к неведомым и тайным смыслам, воплощенным в сюжетах триллеров и детективов. Тайна рождения пионерского артефакта, его отторгнутость от «естественных», советских прак-

тик, его темное для нынешних читателей прошлое — залог страха перед ним, а значит, и залог успеха в жанрах детектива и триллера.

Взрослые персонажи произведений этих жанров также «всматриваются» в прошлое — одна из глав детектива Елены Артамоновой «Без сокровищ никуда!» (2005) так и называется: «Путешествие в страну маминого детства». С одной стороны, они пытаются разгадать таинственные события своего детства, а с другой — увидеть разрушенные и истлевшие «места памяти». Эту память они хотят разделить со своими детьми. В детективе Артамоновой семья останавливается на ночлег в заброшенном пионерском лагере, в котором некогда бывало взрослое поколение, и все вместе предаются воспоминаниям:

> Все семейство вышло на крыльцо и долго сидело, созерцая звезды. Мама с папой вспоминали свое пионерское детство, события, происходившие в этом лагере, а потом даже пели песни. Мальчишки хотели подпевать, вот только слов толком не знали, а потому ограничивались вполне довольным мычанием и неопределенными восклицаниями [Артамонова 2005: 42].

Популярность лагеря как места действия, подходящего для детективов и триллеров[8], связана с тем, что «следы» присутствия этого ландшафтного объекта еще не стерлись окончательно, как следы пионерской комнаты в школах. Материальность истлевающего галстука сродни видимости разрушающегося пионерского лагеря. Пионерские лагеря продуктивно рассматривать в категориях Джиллианы Пай, размышляющей об объектах, которые «функционируют как точки пересечения институционализированной и частной памяти, между забытым и сохраненным, видимым и невидимым» [Gillian 2010: 3].

Видимость руинизированных пионерских лагерей играет ключевую роль в их востребованности в современной культуре. Это практически единственные сохранившиеся, хоть и не сохраняемые, материальные свидетельства существовавшей некогда коммунистической детской организации. Памятники солдатам Великой Отечественной войны красят серебрянкой и белилами, а гипсовые скульптуры «сигнальщиков и горнистов» как и другие архитектурные объекты пионерских лагерей ветшают. Однако наблюдаемые, в том числе и разрушенные, пространственные объекты лагерей успешно сохраняются в литературном поле и обладают сюжетопорождающей силой наравне с другими заброшенными и разлагающимися объектами, не превратившимися пока еще в неразличимую груду бетонного и гипсового мусора. Любопытный пример создания пространства страха за счет обращения к руинизированным культовым сооружениям можно найти в уже упоминавшемся детективе Артамоновой «Без сокровищ никуда!». Его героев с самого начала настораживает соседство лагеря и монастыря — оба разрушаются, оба ждут реставрации, оба чреваты преступлением:

> Ночь выдалась безлунной, кругом стояла кромешная тьма, а сам окутанный мраком пионерский лагерь выглядел почти так же зловеще, как и древние развалины [Артамонова 2005: 8].

В реальности практики использования фаворитов литературного ресайклинга — *галстука* и *лагеря*, — однако, имеют различия. Пионерский галстук, бу-

8 Литературные, антропологические и историко-культурные причины того, почему пионерский лагерь стал пространством для «страшных» сюжетов детских мистических триллеров 2000-х годов, см.: [Маслинская 2015].

дучи товаром барахолки или арт-объектом музея, утратил свою функциональность неотъемлемой части детского повседневного гардероба. Он размещен в одном символическому ряду с другими музеифицированными предметами, вышедшими по тем или иным причинам из употребления, — пионерский значок, горн и барабан. Многие пионерские лагеря, напротив, были перелицованы в оздоровительные и нередко располагаются в тех же помещениях, что их советские предшественники. Сотни лагерей превратились в руины, но часть подверглась ребрендингу. Да и вновь построенные лечебно-профилактические учреждения называются зачастую по-прежнему — лагерь. Неокончательное исчезновение архитектурных объектов, и в особенности воспроизведение почти в неизменном виде форм характерного для них времяпрепровождения, способствуют замедлению окончательного перехода пионерского лагеря в реестр литературных страшных мест. В «текущей» литературе о летних каникулах соседствуют и реалистическая проза Крапивина, и детективы о современных оздоровительных лагерях. Лагерь как был популярным местом действия детской литературы, так и остался; причина кроется, по-видимому, в детской автономии от взрослых.

Казалось бы, пионерский галстук, будучи всего лишь деталью неактуального гардероба, заведомо ограничен в своих сюжетопорождающих способностях. Но, изначально не являясь профанным гардеробным аксессуаром, галстук выделяется на фоне аксессуаров-историзмов прежних эпох. Он странен в своей отчужденности от человека тем, что его производство и продажа прекращены (сходное отношение должна вызывать пленочная бобина магнитофона, вышедшая не только из производства, но и употребления, так как утрачены и звуковоспроизводящие аппараты). Он приковывает к себе внимание не только необратимой утратой функциональных свойств, но прежде всего утратой некогда высокого символического статуса. Поэтому в массовых жанрах ему приписываются особые магические свойства, как и любым святым реликвиям.

В силу названных особенностей эти видимые реалии прошлого востребованы и в историко-бытовой, и в массовой формульной литературе. Когда пионерское стало прошлым, удаленным во времени и фрагментированным в памяти обладателей «тайным знанием» о нем, ресайклинг «пионерской разметки» во многом обусловливается жанровой спецификой того или иного произведения. В «серьезной» исторической прозе пионерское — это прежде всего реалии прошлого, которые нуждаются в разъяснении, в массовых формульных жанрах — это реквизит, формирующий интригу, и декорация для развития приключенческого действия. Получается, что в современной культуре, и в детской литературе в частности, именно материальные объекты пионерского прошлого (галстук, горн, лагерь, скульптуры) имеют более широкий эстетический потенциал, более энергично, разнообразно эксплуатируются. Устаревшее же идейное содержание, идиоматика и утраченные практики (вынос знамени, сбор металлолома, вступление/исключение в организацию / из организации), напротив, обладают более ограниченной валентностью и в жанровом отношении, и в сюжетном. Они чаще выступают в подчиненной, иллюстративной роли; включаются в ностальгический или обличительный дискурс для передачи авторского отношения к изображаемому.

Пионерское прошлое в современных литературных репрезентациях не стесняется быть фрагментарным и выглядеть истлевшим. Первое помогает вернуть и удержать в поле зрения наших младших современников эту часть

советской повседневности, сделать ее видимой и ценной, второе позволяет включить элементы советского ландшафта в ряд литературных хронотопов и героев — руин и призраков. В последнее тридцатилетие и то, и другое свойство пионерского прошлого превращает его в востребованный материал литературы для детей.

Библиография / References

[Артамонова 2003] — *Артамонова Е.* Врата в ледяной чертог. М.: ЭКСМО, 2003.

(*Artamonova E.* Vrata v ledyanoy chertog. Moscow, 2003.)

[Артамонова 2005] — *Артамонова Е.* Без сокровищ никуда! М.: ЭКСМО, 2005.

(*Artamonova E.* Bez sokrovishch nikuda! Moscow, 2005.)

[Белогоров 2002] — *Белогоров А.* Ученик чернокнижника. М.: ЭКСМО, 2002.

(*Belogorov A.* Uchenik chernoknizhnika. Moscow, 2002.)

[Вахштайн 2013] — *Вахштайн В.* К микросоциологии игрушек: сценарий, афорданс, транспозиция // Логос. 2013. № 2. С. 3—37.

(*Vakhshtain V.* K mikrosotsiologii igrushek: stsenariy, afordans, transpozitsiya // Logos. 2013. № 2. P. 3—37.)

[Волкова 2017] — *Волкова С.* Джентельмены и снеговики. М.: Детская литература, 2017.

(*Volkova S.* Dzhentel'meny i snegoviki. Moscow, 2017.)

[Громова 2014] — *Громова О.* Сахарный ребенок. История девочки из прошлого века, рассказанная Стеллой Нудольской. М.: КомпасГид, 2014.

(*Gromova O.* Sakharnyy rebenok. Istoriya devochki iz proshlogo veka, rasskazannaya Stelloy Nudol'skoy. Moscow, 2014.)

[Жвалевский, Пастернак 2009] — *Жвалевский А., Пастернак Е.* Время всегда хорошее. М.: Время, 2009.

(*Zhvalevskii A., Pasternak E.* Vremya vsegda khoroshee. Moscow, 2009.)

[Ильина 1955] — *Ильина Е.* Это моя школа. М.: Детгиз, 1955.

(*Il'ina E.* Eto moya shkola. Moscow, 1955.)

[Кассиль 1962] — *Кассиль Л., Поляновский М.* Улица младшего сына. М.: Детгиз, 1962.

(*Kassil' L., Polyanovskiy M.* Ulitsa mladshego syna. Moscow, 1962.)

[Ларри 1926] — *Ларри Я.* Грустные и смешные истории о маленьких людях. Харьков: Юный ленинец, 1926.

(*Larri Ya.* Grustnye i smeshnye istorii o malen'kikh lyudyakh. Khar'kov, 1926.)

[Леонтьева 2008] — *Леонтьева С.* Дети и идеология: пионерский случай // Какорея. Из истории детства в России и других странах. Труды семинара РГГУ «Культура детства: нормы, ценности, практики». 2008. Вып. 1 / Сост. Г.В. Макаревич. С. 124—138.

(*Leont'eva S.* Deti i ideologiya: pionerskiy sluchay // Kakoreya. Iz istorii detstva v Rossii i drugikh stranakh. Trudy seminara RGGU "Kul'tura detstva: normy, tsennosti, praktiki". 2008. Vol. 1 / Ed. by G.V. Makarevich. P. 124—138.)

[Леонтьева 2009] — *Леонтьева С.* Как повяжешь галстук // Краткий иллюстрированный словарь клише и стереотипов. К 60-летию Павла Анатольевича Клубкова. СПб.: Институт логики, 2009. С. 62—65.

(*Leont'eva S.* Kak poviazhesh' galstuk // Kratkiy illyustrirovannyy slovar' klishe i stereotipov. K 60-letiyu Pavla Anatol'evicha Klubkova. Saint Petersburg, 2009. P. 62—65.)

[Литовская 2011] — *Литовская М.* Советская империя как тема современной литературы // Ностальгия по советскому / Под ред. З.И. Рязановой. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2011. С. 322—339.

(*Litovskaia M.* Sovetskaya imperiya kak tema sovremennoy literatury // Nostal'giya po sovetskomu / Ed. by Z.I. Ryazanova. Tomsk, 2011. P. 322—339.)

[Лубенец 2008] — *Лубенец С.* Золотая девочка. М.: Эксмо, 2008.

(*Lubenets S.* Zolotaya devochka. Moscow, 2008.)

[Луковкина 2013] — *Луковкина А.* Девчоночьи секреты. Ижевск: Научная книга, 2013.

(*Lukovkina A.* Devchonoch'i sekrety. Izhevsk, 2013.)

[Маслинская 2015] — *Маслинская С.* Новые чудовищные места: пионерский лагерь

в современной детской литературе // Топографии популярной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 165—180.

(*Maslinskaya C.* Novye chudovishchnye mesta: pionerskiy lager' v sovremennoy detskoy literature // Topografii populyarnoy kul'tury. Moscow, 2015. P. 165—180.)

[Михеева 2014] — *Михеева Т.* Две дороги — один путь // Михеева Т. Юркины бумеранги. М.: Детская литература, 2014. С. 127—314.

(*Mikheeva T.* Dve dorogi — odin put' // Mikheeva T. Iurkiny bumerangi. Moscow, 2014. P. 127—314.)

[Осеева 1952] — *Осеева В.* Васек Трубачев и его товарищи. Кн. 2. М.; Л.: Государственное издательство детской литературы, 1952.

(*Oseeva V.* Vasek Trubachev i ego tovarishchi. Kniga 2. Moscow; Leningrad, 1952.)

[Розанов 1936] — *Розанов С.* Алюта — воздушный слоненок. М., Л.: Детиздат, 1936.

(*Rozanov S.* Alyuta — vozdushnyi slonenok. Moscow; Leningrad, 1936.)

[Сеславинский 2010] — *Сеславинский М.* Частное пионерское. М.: Детская литература, 2010.

(*Seslavinskii M.* Chastnoe pionerskoe. Moscow, 2010.)

[Суслин 2008] — *Суслин Д.* Сокровище с неба. М.: ЭКСМО, 2008.

(*Suslin D.* Sokrovishche s neba. Moscow, 2008.)

[Эткинд 2016] — *Эткинд А.* Кривое горе: Память о непогребенных. М.: Новое литературное обозрение, 2016.

(*Etkind A.* Krivoe gore: Pamiat' o nepogrebennykh. Moscow, 2016.)

[Усачева 2002] — *Усачева Е.* Когда статуя оживает. М.: ЭКСМО, 2002.

(*Usacheva E.* Kogda statuya ozhivaet. Moscow, 2002.)

[Gillian 2010] — *Gillian P.* Introduction: Trash as Cultural Category // Trash Culture: Objects and Obsolescence in Cultural Perspective / Ed. by P. Gillian. Oxford; Bern: Peter Lang AG, 2010.

[Neville, Villeneuve 2002] — *Neville B., Villeneuve J.* Introduction: In Lieu of Waste // Waste-Site Stories: The Recycling of Memory / Eds. B. Neville, J. Villeneuve. Albany: State University of New York Press, 2002.

Анна Козлова

Эффективный менеджмент (против) советского наследия в эпоху возрождения детского лагеря «Артек»[1]

Anna Kozlova

Effective Management vs. Soviet Heritage in the Era of the Revival of the *Artek* Children's Camp

Анна Козлова (ЕУСПб, факультет антропологии, аспирант) yeklopozhka@gmail.com.

Ключевые слова: советское наследие, культурный ресайклинг, *Артек*, пионерский лагерь

УДК/UDC: 94 (47).084.9

В статье рассматривается проблема использования советского наследия на примере международного детского центра «Артек» в периоды с 1991 по 2014 год и после присоединения Крыма к России, с 2014 по 2018 год. Исследуя собственный опыт работы в лагере, автор показывает, что новые управленческие стратегии нацелены на символическое «возрождение» центра (или его «апсайклинг»), но одновременно разрушают механизмы работы, сложившиеся в советское время. Обращение с советским наследием при построении современной концепции «Артека» напоминает процесс культурной апроприации: избавляясь от рухляди в музеях и дискриминируя советских сотрудников — очевидцев советской истории, новые идеологи не отказываются от эксплуатации элементов советского в официальных самопрезентациях.

Anna Kozlova (Graduate student, Anthropology Faculty, European University at St. Petersburg) yeklopozhka@gmail.com.

Key words: Soviet heritage, cultural recycling, *Artek*, young pioneer camp

UDC: 94 (47).084.9

The article examines the problem of the use of Soviet cultural and ideological heritage through the example of the *Artek* International Children's Center in the periods from 1991 through 2014 and after Russia's annexation of Crimea, from 2014 through 2018. Reflecting on her field experience of working at the camp, the author shows that the new management strategies are aimed at the symbolic "rebirth" of the center (or its "upcycling"), while simultaneously destroying the mechanisms of work that formed during the Soviet era. The treatment of the Soviet heritage during the creation of the contemporary *Artek* is reminiscent of the process of cultural appropriation: while disposing of junk in museums and discriminating against Soviet staff members, the witnesses of Soviet history, the new ideologues do not shy away from taking advantage of Soviet elements in their official self-representation.

Самолетом, пароходом, поездом 32 дня добирался мальчишка к морю. И, когда сдал в камеру хранения зимнее пальто и чемодан, улыбнулся:
— Артекка оэчугэй!
Его окружили ребята:
— <...> Откуда?
— Таймырский полуостров

[Коваленко 1963].

Я благодарна организаторам зимней школы «Punk Ethnography School», информационное письмо которых заставило меня отрефлексировать болезненный полевой опыт, легший в основу этой статьи, всем участникам случившегося во время этой школы обсуждения, которое произвело на меня целительный эффект катарсиса и в особенности — Олегу Журавлеву, подарившему мне блестящую мысль о поиске

> Чтобы попасть в «Артек», 15-летний ямалец Някуча Лаптандер пешком прошел 50 км по тундре от дома до кочевой школы, где его ждала заветная путевка. У других артековцев истории не столь необычные, но для каждого поездка сюда — это радость, переходящая в счастье, которое они ощущают, погружаясь в здешнюю атмосферу
>
> [Житникова 2018].

Вынесенные в качестве эпиграфа цитаты взяты из текстов, опубликованных с разницей в пятьдесят пять лет, однако их риторика чрезвычайно схожа. И смысл высказываний идентичен: забота правительства о маленьких подданных необъятного и многонационального государства, которую демонстрирует справедливое и равноправное распределение путевок в страну счастливого детства — детский лагерь в Крыму «Артек», а также неутолимый энтузиазм, с которым дети стремятся его посетить.

В 2014 году, вместе с присоединением Крыма к России, международный детский центр «Артек», представляющий собой комплекс из десяти детских лагерей, вновь стал частью Российской Федерации. Образованный в 1925 году как первый санаторий для детей в Советском Союзе, пионерский лагерь «Артек» был известен повсеместно и в СССР, и за его пределами. На протяжении шестидесяти шести лет его рекламировали в советской прессе как воплощение советской мечты и сказки. С середины 1930-х годов и вплоть до распада СССР поездка сюда была наградой за особые достижения в пионерской работе и учебе, а с 1957 года лагерь, перешедший из ведения Министерства здравоохранения под юрисдикцию ЦК ВЛКСМ, стал выполнять роль флагмана пионерского движения, получив статус школы пионерского актива.

После того как Крымский полуостров стал частью Российской Федерации, как у представителей власти, так и у российских СМИ судьба лагеря вызывала самый живой интерес. И это не удивительно: до 2014 года на территории Российской Федерации проживало более полумиллиона счастливцев, побывавших в советской «столице детства». Работа с ностальгическими настроениями, в буквальном смысле с «тоской по утраченному дому», россиян-артековцев стала оправдательным инструментом политики, проводимой на аннексированном полуострове. Провоцируя подъем патриотизма, власти и медиа заговорили о необходимости «возрождения» детского центра. Спустя несколько месяцев после включения Крыма в состав Российской Федерации «Артеку» был присвоен статус «федерального государственного бюджетного учреждения» [О создании 2014], а на его реконструкцию было выделено 25 миллиардов рублей. Во время обсуждения концепции развития «Артека» в 2014 году с официальными представителями правительства РФ прозвучала мысль о том, что «Артек», как

логики «эффективного менеджмента» в новом «Артеке». Я выражаю крайнюю признательность Михаилу Лурье и Александру Панченко за ценные советы, а также составителю блока Валерию Вьюгину за приглашение к публикации и терпеливое и вдумчивое чтение. И наконец, эта статья обязана своему появлению программе YRUSH (Young Russian Scholars Helsinki Fellowship) института Алексантери (Aleksanteri Institute, University of Helsinki, Finland), во время моего участия в которой она была написана.

и в советские времена, должен получать финансирование из федерального бюджета, путевка в него должна, как и прежде, служить поощрением для талантливых детей, а сам лагерь вновь должен обрести статус флагмана — только не пионерского движения, а российского образования [Презентация 2014]. В речи высокопоставленных лиц постоянно фигурировали словосочетания: «вдохнуть новую жизнь», «восстановить», «вернуть былую славу», — что вполне согласуется с идеей Ф. Мартинеза, который, апеллируя к буквальному прочтению значения слова «repair» (ремонт, восстановление), указывает на способность пришедших в упадок объектов после реутилизации восстанавливать идентичности, историю и отношения, снова соединяя воедино то, что еще недавно было разъединено (re-pair) [Martinez 2018: 54]. Так, российские СМИ активно эксплуатировали образы «руин», «разрухи» и «деградации», которые в системе координат официального дискурса характеризовали «украинский период» (1991—2014) в истории лагеря. Между советским прошлым и российским будущим — сквозь черную дыру «украинского безвременья» — устанавливалась прямая связь.

Логика преемственности между советской и российской эпохой «Артека» нашла отклик и у населения Российской Федерации. Например, среди работ, представленных на конкурс нового логотипа лагеря, в результате публичного голосования победил рисунок девятилетнего школьника из Воронежа, изображавший звезду с красным абрисом (повторяющим контуры советского пионерского значка), горн, барабан, море, скалы Адалары (элемент узнаваемого природного ландшафта «Артека») и костер. И хотя в конечном дизайнерском варианте с эмблемы исчезли элементы официальной пионерской символики, оказавшийся в центре экспозиции «костерок» — неофициальный символ пионерского детства — по-прежнему отсылал к легендарному советскому прошлому.

Вместе с тем в публичных дискуссиях совсем не акцентируется внимание на том, что в момент принятия решения о глобальной перестройке лагерь был действующим. В 1990 году в «Артеке» прошел X Слет пионерской организации, во время которого было принято решение о роспуске последней и образовании вместо нее союза детских организаций (СПО ФДО). Вопреки опасениям журналистов [Логинова 1989; Сергеева 1990; Столяров 1990], «Артек» продолжил работу. Еще до событий августовского путча, в июне, лагерь изменил свой статус, превратившись в международный детский центр, а в 1993 году «Артек» стал государственным предприятием Украины и перешел на самоокупаемость: путевки в «Артек» поступили в свободную продажу. Так, несмотря на многочисленные сложности с финансированием, в период с 1991 по 2014 год «Артек» не прекращал работать. Более того, ко времени вхождения Крыма в состав РФ значительную часть сотрудников детского центра, в том числе и в аппарате управления лагеря, составляли те, кто еще до 1991 года начинал там свою карьеру в качестве вожатых. Разрыв между эпохами и образ деградировавшего, пришедшего в запустение лагеря являлся в большей степени политическим конструктом, нежели социальной реальностью. В этой статье я прослеживаю, во-первых, как адаптировали советскую систему лагеря к демократической эпохе его работники в 1990-е и 2000-е годы и, во-вторых, как сказался на ее функционировании символический акт «возрождения» детского центра Российской Федерацией.

«Артек 2.0»: неосоветский или постсоветский проект?

Как и другие официальные лица, новые рулевые «возвращенного “Артека”» не увидели в нем ничего, кроме советского наследия, порядком обветшавшего и давно утратившего свою функцию. Однако, руководствуясь призывом В. Медведева «сделать “Артек” таким, каким он был в советский период, но с учетом современных требований» [Перезагрузка 2015: 4], идеологи возрождения выбрали курс не на реставрацию, но на коренное переустройство детского центра. Новая российская дирекция приступила к модернизации лагеря, определив ее концепцию английским словом «refresh» [Там же: 5]. Как и в случае начатой одновременно с «воскрешением» «Артека» реконструкцией ВДНХ, ход которой был проанализирован А. Шенле [Шенле 2018], целью обновления лагеря явилось «восстановление имперской идеологии памятника, но не его исторической подлинности», поскольку последняя «поражена идеологией» и может быть воспринята как политический лоялизм по отношению к ушедшей эпохе [Бреслер 2018]. Пытаясь защититься от обвинений в апологетике советской идеологии и возрождении режима, которую усматривали некоторые журналисты в ностальгически «отреставрированных» [Бойм 2013] символах, российское руководство постаралось затушевать символическое возвращение к советскому прошлому. Так, комментируя уже обсуждавшийся выше новый логотип лагеря в прямом эфире канала «Россия 24», директор «Артека» (2014—2018) А. Каспржак предпочел выразить идею изображения в нейтральных терминах «воды и огня» [90 дней 2015]. В соответствии с правилами успешного использования «советского» в современном брендинге, предполагающем отказ от официальных символов [Горалик 2006], компанией «Bosco» для лагеря была разработана новая форма (элемент распорядка, унаследованный от советского «Артека»), однако в ее комплект после некоторых дискуссий не был включен галстук. Разъясняя смысл игры-реконструкции «Назад в будущее!» [Артек 2015], проведенной в лагере в юбилейную смену 2015 года, согласно сценарию которой детям предлагалось прожить несколько дней как пионерам 1920-х годов, ее разработчики нарочито подчеркивали, что они «строят обновленный, направленный в будущее “Артек”», сглаживая таким образом впечатление от журналистских отчетов об этом событии, пестрящих салютующими детьми и руководителями в красных галстуках. Наконец, А. Каспржак подчеркивал в упомянутом телевизионном эфире, что девяностолетие «Артека» должно стать «не ретроспективным, ностальгирующим, а перспективным праздником, который закладывает абсолютно новые традиции для существующего бренда» [90 дней 2015].

Иными словами, если российское правительство вкладывало в проект возрождения «Артека» смысл реставрации утраченного вместе с распадом Советского Союза передового детского центра (или, переводя на язык реставрирующей ностальгии, «возрождения посредством возвращения к былым национальным символам» [Бойм 2013: 119]), то дирекция лагеря, поддерживая этот импульс, предполагала, что для сохранения за «Артеком» функции ведущего детского учреждения парадоксальным образом требуется отказаться от потакания ностальгическим настроениям и радикально обновить механизмы работы центра.

В прошлом образе «бренда» новую дирекцию не устраивало многое, начиная с самого понятия «лагерь», которое досталось им в наследство вместе с «Артеком». В 2016 году один из авторов новой образовательной программы Ю. Ээльмаа опубликовал в информационно-методическом журнале «Артек — Со-Бытие» манифест «Артек как образовательный лагерь», в котором признал «лагерь» «неточно определенным термином» [Ээльмаа 2017: 6]. По его мнению, унаследованное от советской эпохи определение отрасли как «организации отдыха и оздоровления детей» в XXI веке неактуально [Там же]. В результате «Артек» было решено перепрофилировать в образовательный институт — систему, обладающую четкими прогнозируемыми результатами и системой оценки их достижения.

Пользуясь известной метафорой, можно сказать, что целью нового руководства, таким образом, стал не просто ресайклинг советского центра, то есть не переработка «мусора», каковым признавалась «пришедшая в упадок» материальная база и программы бывшего пионерского лагеря, а его апсайклинг — вторичное использование продукта как материала для другого, нового и по возможности более ценного продукта [Тихомирова 2015]. Впрочем, любые преобразования, будь то ресайклинг или апсайклинг, неизбежно являются еще и разрушением и также ведут к появлению «отходов» — того, от чего необходимо избавиться, чтобы новый продукт смог успешно функционировать [Thompson 1979], и мне бы хотелось заострить свое внимание именно на динамике процесса сортировки полезных и бесполезных элементов советского наследия знаменитого лагеря на протяжении постсоветского периода. Любопытная особенность процесса переработки советского наследия «Артека» заключается в том, что лагерь фактически столкнулся с ней дважды: в 1991 и 2014 годах. Поэтому далее речь пойдет о тех элементах советского порядка, которые успешно пережили распад Советского Союза и были положены в основу его постсоветской системы, но оказались ненужными пережитками при ребрендинге лагеря в 2014 году.

О(т)жившее колониальное прошлое антропологии в «Артеке»

Для прояснения конфликта, о котором пойдет речь дальше, необходимо посвятить читателя в мою полевую историю. Мое исследование началось с трех месяцев включенного наблюдения. Попав в «Артек», я имела лишь интуитивные представления своего будущего проекта, а мои интересы концентрировались вокруг «живого прошлого» лагеря. Первым этапом полевой работы стала Школа педагогических работников (ШПР) — способ профессионального обучения вожатых, который заключался в проживании месяца в лагере в статусе «детей» (с соблюдением режима и попутного обучения новичков организации традиционной программы смены). Частыми гостями и лекторами школы были «опытные педагоги» — начальники разных подразделений «Артека», многие из которых начинали свой карьерный путь еще вожатыми в советскую эпоху. Они стали моими первыми информантами: опыт жизни в «стране счастливого советского детства» казался мне экзотичным и загадочным, я тратила на встречи и беседы с ветеранами «Артека» большую часть своих вожатских выходных. Основываясь на тогда еще совсем скромном корпусе интервью, я написала пи-

лотный доклад о внутреннем взгляде советских сотрудников на «Артек». Случайным образом моей работой заинтересовался человек N. из генеральной дирекции «Артека». Познакомились мы с N. в следующей ситуации: он должен был подписать мне разрешение уехать из «Артека» на время конференции, и, когда я честно рассказала ему, чем занимаюсь и о чем буду делать доклад в Москве, N. попросил почитать текст. Поскольку, как мне казалось, мои рассуждения не содержали ничего «критического», а даже напротив — раскрывали новые смысловые грани рецепции официального нарратива об «Артеке», я дала почитать его N. с легким сердцем. N. нашел мой доклад крайне любопытным и спустя несколько дней сообщил мне, что разослал его «своим» (то есть сотрудникам центра) по корпоративной почте. Еще через некоторое время после этого N. предложил мне ставку штатного антрополога (мы договорились, что я буду работать над проектом с условным названием «Википедия “Артека”», имея доступ к любым материалам и информантам). Однако к этому времени я стала замечать, что сотрудники (даже те, с которыми у меня сложились теплые отношения) стали меня сторониться, интервью стали короткими, нескладными, обезличенными. Решив, что дело в моей «дружбе» с N. и нарушении иерархии (но никак не в безобидном докладе) я отказалась от этого предложения и продолжала свое исследование за пределами «Артека».

Вернувшись в «Артек» спустя три года, я надеялась, что моя полевая история совершенно забыта сообществом. Но в этот раз старожилы соглашались разговаривать со мной еще менее охотно, некоторые сопровождали отказы от интервью резкими отповедями, отправляя за информацией о советской истории в библиотеку, но самое странное — почти никто из них не использовал привычный мне по интервью, записанным в Москве и Петербурге, а также в самом начале моей работы в «Артеке», восторженный эмоциональный регистр. Я списывала свои неудачи на то, что я аутсайдер, младше по возрасту или на то, что записываю большинство интервью на рабочем месте.

Разобраться в истинных причинах полевых неурядиц я решила только после того, как позвонила В., одной из своих бывших педагогов-наставниц, радостно сообщила о том, что приехала и попросила ее о встрече. После долгой паузы на другом конце трубки я услышала: «Что, Аня, мне еще рассказать вам про солнечный “Артек”?» В процессе разговора выяснилось, что В. теперь работает в одной из вспомогательных структур «Артека» за пределами его территории. Учитывая, что В. работала в «Артеке» последние тридцать с лишним лет на руководящих позициях, эта новость вызвала у меня недобрые предчувствия. За объяснениями В. попросила меня обратиться к N. Во время визита к N. мне открылась неприятная правда, которую я старательно отказывалась замечать. Я наконец-то поняла, что означал интерес N. к советскому «Артеку» и моей работе: N. хотелось обновить концепцию детского центра, а реализовать эту идею ему казалось возможным только при условии «очистки» «Артека» от подзадержавшихся там работников, которые и являлись моими основными информантами. Как и я, N. находил решение провести всю жизнь в комнате вожатского общежития «Артека» экзотическим, но если я была склонна видеть в нем проявление советского идеализма, то N. считал его проявлением слабоумия. Встреча с антропологом в «Артеке» окончательно укоренила его представление об отсталости местного педагогического состава — «аборигенов», которых приехал изучать этнограф из Петербурга. Спустя три года выяснилось, что, рассылая мое эссе своим сотрудникам, N. сопроводил его комментарием, в котором

сообщалось, что в моей работе он нашел первое ясное описание «Артека». Таким образом N. намекал на массу педагогических диссертаций, авторы которых работали в «Артеке» и, конечно же, были включены в рассылку. На основании моего исследования N. сделал вывод, что «советские старожилы» «Артека» умеют только восторгаться и пустословить. В результате моя «невинная» работа о ностальгии стала одним из поводов для свершения кадровых перестановок, а дискурс, который я изучала, оказался поломанным и стигматизированным.

Я прекрасно отдаю себе отчет, что работаю прежде всего с конфликтом двух педагогических риторик, а возможность судить об эффективности той или иной педагогической технологии находится далеко за пределами моей профессиональной компетенции. И все же я публикую эту историю с искренней симпатией ко всем участникам моего исследования и тайной надеждой, что прояснение механизмов обращения с советским наследием может помочь поискам консенсуса между разными поколениями сотрудников «Артека», каждое из которых страстно желает вновь сделать его истинной «столицей счастливого детства».

Ветераны «Артека», или Жизнь советских идеалистов

Материалом для моего исследования послужили глубинные интервью с ветеранами МДЦ «Артек» — с теми, кто начинал свою работу там в статусе вожатых в 1960—1980-е годы в возрасте 18—25 лет и до сих пор работает в различных структурах лагеря: методистами, начальниками лагерей, учителями школы, руководителями образовательных программ, врачами, библиотекарями и даже вахтерами. За время двух поездок в «Артек», одна из которых представляла собой исследование по модели включенного наблюдения в роли начинающего вожатого (март — май 2015 года), а другая являлась визитом с целью открытого интервьюирования (март 2018 года), мной было собрано около 30 бесед продолжительностью от 30 минут до 7,5 часов. Самый старший из моих собеседников приехал в «Артек» в 1960 году в возрасте 20 лет и в настоящее время работает в там заведующим медпунктом. Самая молодая собеседница присоединилась к коллективу в 1990 году после окончания педагогического института. В 2018 году она занимала должность методиста одного из подразделений центра.

Система подбора кадров в «Артек» в советский период предполагала, что обкомы и крайкомы комсомола всех областей и республик должны направлять вожатых во Всесоюзный пионерский лагерь сроком на два года, но, несмотря на это, некоторые вожатые работали в «Артеке» значительно дольше. Из бывших вожатых формировался и постоянный штат лагеря: методистами и учителями школы, старшими вожатыми и начальниками лагерей, физкультурными работниками и туристическими инструкторами становились те, кому по истечении срока «комсомольской путевки» поступало предложение остаться в лагере. Как отметила одна из моих собеседниц, получить такое предложение считалось очень почетным, оно могло поступить только «лучшим из лучших». Со временем большинство работников лагеря получало постоянную прописку в общежитии для сотрудников «Олимпийское» и, как они сами определяют свой образ жизни, «сгорали на работе», полностью посвящая себя воплощению советской утопии.

Даже 1991 год не принес серьезных изменений в повседневную жизнь постоянных работников «Артека»: преодолевая трудности с перебоями тепла, электричества и нерегулярными зарплатами, сложившаяся диаспора советских идеалистов, фактически еще до распада СССР обособившаяся от «страны исхода» и потерявшая с ней прочную связь, начала разрабатывать стратегии выживания в условиях капитализма [Kozlova 2021]. В отличие от последствий изменений государственных границ 2014 года, политический переворот 1991 не повлек за собой выбора нового «украинского» главы лагеря. Начальником главного управления, а с 1993 года — генеральным директором детской здравницы стал М.М. Сидоренко, присоединившийся к коллективу лагеря в 1986 году [Сидоренко 1999]. Когда я впервые приехала в «Артек», на территории лагеря и в его окрестностях проживало около двухсот семей сотрудников центра, которые дважды пережили смену государственного строя, но сохранили приверженность законам «столицы счастливого советского детства». Большинство из них встретили «крымскую весну» с воодушевлением, некоторые даже получили медали за присоединение Крыма к России, хотя были и те, кто покинул лагерь в знак солидарности с Украиной, мотивируя это тем, что «Украина сохранила “Артек” в самые непростые годы безвременья» (цитата из личной переписки с сотрудницей «Артека», проработавшей в нем тридцать восемь лет, а в 2015 году открывшей одноименный лагерь в Карпатах).

Однако, вопреки первоначальному энтузиазму, последовавшие реформы педагогических программ и обновления материальной базы часть ветеранов центра нашла разрушительными. По их мнению, попытка нового руководства восстановить былую славу лагеря привела к гибели некоторых артековских традиций (или, точнее, — «обычаев», пользуясь разделением Э. Хобсбаума [Хобсбаум 2000]), сложившихся в лагере в советскую эпоху и составляющих основу его успешного функционирования. В следующих параграфах речь пойдет об оценке бывшими вожатыми жизнеспособности унаследованных от советского периода практик.

«Советские» обычаи и традиции «Артека»

Примечательно, что негативное отношение к ритуалам, вызывавшим ассоциации с советским строем, в «Артеке» появилось еще до распада Советского Союза. С началом перестройки на «Артек» обрушилась волна обвинений в приверженности «традициям» и нечувствительности сотрудников лагеря к переменам в жизни страны. Она была спровоцирована обсуждением итогов IX Пионерского слета, прошедшего в «Артеке» в 1987 году и представленного в прессе как мероприятие, на котором парадные традиции, разработанные «по знакомой схеме» [Муртазаев 1987: 3], обернулись ущемлением права пионеров в принятии итогового постановления. Растиражированная СМИ история о мальчике, который предпочел вместо ритуального скандирования «Всегда готов!» выйти на трибуну с протестом, стала поводом для упреков «Артеку» в «заорганизованном» порядке [Швыдков 1988; Родионова 1988; Столяров 1990]. В 1988 году бывший на тот момент начальником главного управления «Артека» Виталий Шевченко провозгласил открытый отказ от «традиций», к которым относились «хождение строем, речевки, ежедневное построение на линейку» [Родионова 1988: 10] и которые трактовались им как бессмысленные и «показушные».

Сами бывшие вожатые не связывают перемены в «Артеке» с волной общественной критики, однако определяют пионерские ритуалы в терминах, созвучных журналистской риторике конца 1980-х годов, как «тупую шагистику» и «заорганизованные ритуалы»[2]. По их мнению, отказ от необходимости «постоянного ношения пионерских галстуков», когда на улице «жарища под 40»[3], был прогрессивным нововведением, которое никаким образом не причинило ущерба «содержанию» педагогической деятельности. Бывшие вожатые сходятся во мнении, что к 1991 году лагерь уже не был зависим от пионерской организации и «советских традиций»: с распадом Советского Союза коллектив лагеря первым делом избавился от этого ритуального «мусора». Советская идеология, если верить их словам, естественным образом отпала как «шелуха»[4] и «антураж»[5].

При этом, как можно заключить на основании приведенных высказываний, революционных изменений в педагогических технологиях лагеря в 1991 году также не произошло. Эти высказывания напоминают о классическом разделении, предложенном Э. Хобсбаумом для отличия «обычаев» от «изобретенных традиций»: «...“обычай” — это то, что судьи делают, тогда как “традиция”... это парики, мантии и другие формальные принадлежности и ритуализированные действия, сопутствующие собственно действию» [Хобсбаум 2000: 49]. Изобретенные пионерской организацией «традиции» с ее роспуском оказались нежизнеспособными, в то время как «обычаи» — то, что делали вожатые в пионерском лагере, — по их словам, остались прежними. Как можно описать этот привычный габитус бывших вожатых, который оказался сильнее политического слома? Что, по мнению бывших сотрудников, помогло лагерю удержаться на плаву, и, потеряв государственный заказ и финансирование, начать самостоятельно экономически обеспечивать свое существование в 1993 году?

Нетоталитарная гуманистическая педагогика лагеря

Помимо «пионерских» и «советских», по мнению бывших вожатых, в лагере существовали еще и специфические «артековские традиции» (как называли их вожатые), или «обычаи» (в определении Э. Хобсбаума), сформировавшиеся в советское время, но принципиально отличные от общепионерских. Если первые, как уже отмечалось, не наделялись особой ценностью, то вторые составляли основу педагогической технологии, которую сами педагоги считают «гуманистической», построенной на «общечеловеческих ценностях».

> — Но традиции сохранялись советские?
>
> — Да, нет, ну как? Это не были советские традиции, их нельзя было назвать советскими традициями, это были свои, артековские традиции. <...> Традиция здороваться, традиция приветствовать друг друга, традиция хорошо встречать детей в «Артеке» — вот это и были традиции[6].

2 Интервью с A. (работает в «Артеке» с начала 1960-х годов). 2015.
3 Там же.
4 Интервью с B. (работает в «Артеке» с начала 1990-х годов). 2018.
5 Интервью с C. (работает в «Артеке» с середины 1970-х годов). 2018.
6 Интервью с D. (работает в «Артеке» с начала 1980-х годов). 2018.

Исследователи советских образовательных проектов, равно как ветераны «Артека», связывают появление «гуманистической» линии в советской педагогике с эпохой оттепели. Д. Димке, чье исследование посвящено педагогическим технологиям появившейся с началом оттепели «фрунзенской коммуны», замечает, что отличительной чертой новой методики стало то, что «дети рассматривались как равноправные партнеры взрослых» [Димке 2018: 13]. Эта особенность была характерна и для других оттепельных проектов. Как показывает А. Дмитриев, появившееся в начале 1960-х годов направление ориентировало педагогов на развитие индивидуальных качеств ребенка, а с концом оттепели превратилось в предмет резкой критики за апелляцию к «абстрактным моральным категориям» в ущерб идеологии [Дмитриев 2015: 331]. В «Артеке» гуманистические техники воспитания начали разрабатываться в процессе поиска пути для исполнения государственного заказа — подготовки «инициативных» и «творческих» пионеров-активистов — который официально закрепился за лагерем в 1957 году. Для того чтобы дать раскрыться талантам ребенка, педагоги использовали такие инструменты, как имитация горизонтальных отношений между детьми и взрослыми, игровые методики мягкого руководства и, главное, — формирование «временного детского коллектива», который, как и в основной советской педагогической линии, рассматривался вожатыми и методистами «Артека» в качестве основного средства воспитания. Стоит подчеркнуть, что понятия «советская» и «гуманистическая» педагогика для самих вожатых не были антонимами. Как заметил А.В. Мудрик, «нетоталитарную» педагогику эпохи позднего социализма не стоит путать с «антисоветской». Если представители второй, по мнению автора, «не принимали господствующую идеологию, противопоставляли ей принципиально иные педагогические взгляды», то первые «были нетоталитарными стихийно, а не сознательными противниками господствующей идеологической системы» [Мудрик 2018: 151] Подтверждением этому может служить тот факт, что информанты редко отсылали к конкретным авторитетам (за исключением непосредственно работавших в «Артеке» начальников и вожатых — Е. Васильева, начальника дружины «Полевая» (1963—1970) и «Лесная» (1970—2003), С. Полозковой (Васильевой), начальницы дружины «Полевая» (1981—1998), В. Вагнера, вожатого дружины «Полевая» и режиссера кинофестиваля (1982—2000) и других). При этом, как ни странно, чаще всего в качестве авторитета упоминали А.С. Макаренко. Однако его идеи трансформировались: если у Макаренко и его прямых последователей личность рассматривалась как объект воздействия коллектива («коллектив является воспитателем»), то в интерпретации одного из бывших артековских начальников «коллектив» предстает условием развития и проявления индивидуальных качеств личности:

> Коллектив не самоцель, услышали меня? Коллектив, как инструмент для развития личности. Понимаете, как смещены акценты? Личность ребенка прежде всего. Ты увидел этого ребенка. А как ты его показал всем? Ты ему дал реализоваться в коллективе или нет?[7]

Большинство бывших вожатых «Артека» сходятся во мнении, что «гуманистическая» вариация традиций советской педагогики, сложившаяся в условиях лагеря в 1960—1980-е годы, в 1990-е не воспринималась как анахронизм и со-

7 Интервью с Е. (работает в «Артеке» с конца 1970-х годов). 2018.

ответствовала социальному заказу новой демократической эпохи. Дети коммерсантов, по словам первого директора постсоветского «Артека», еще больше нуждались в познании «нравственных ценностей», чем измученные идеологией пионеры-активисты:

> В общем, стало понятно, что наши дети — украинские, российские, все — находятся в небывало жестких условиях. И именно в этих условиях «Артек» должен стать для них местом, где на детей никто не давит. Где существует педагогика сотрудничества, как это называется в нашей концепции (к слову, ее в значительной степени создал наш замечательный педагог и режиссер Владимир Вагнер, умерший в прошлом году). Она, по сути своей, проста: чем учить детей, как им следует жить в новом нашем обществе, в котором мы и сами-то не особенно уютно устроились, лучше вместе с ними познавать мир, вовремя подставляя им, неокрепшим, свое более опытное плечо [Сидоренко 1999].

С отказом от советских ритуалов время, освободившееся от пионерских линеек, собраний и массовых мероприятий, заняла работа в отрядах. Прежде вожатым при планировании своей деятельности приходилось постоянно сверяться с разнарядками ЦК ВЛКСМ и утвержденным на смену общелагерным планом тематических смен (будь то смена друзей клуба интернациональной дружбы, смена пограничников, смена юнкоров и так далее), в связи с чем на «отрядные дела» (занятия, организуемые вожатым непосредственно для того коллектива детей, с которым он работает) времени практически не оставалось. С наступлением постсоветского периода перед педагогами-организаторами (именно так в «Артеке» 1990-х годов стали называть вожатых) открылись безграничные просторы «самим сочинять программу»[8] и организовывать творческую деятельность в соответствии со своими личными интересами и возможностями. Впрочем, «личность вожатого» — молодого образованного человека с широким кругозором и индивидуальными, неповторимыми интересами — пестовалась и в советском «Артеке». Увлеченность вожатого каким-нибудь делом рассматривалась как главный из возможных приемов неавторитарного воздействия на ребенка, благодаря которому возможно было не прибегать к жестким педагогическим приемам — принуждению, убеждению и разъяснению. «Личный пример» значимого взрослого оценивался как сильный эмоциональный сигнал, способный побудить ребенка к действию:

> Вот если ребенку что-то не нравилось... Ну, не хочется ему маршировать. Ну, я не говорила: «Так, вот все маршируем дружненько!» Я говорила: «Ну, давай, ты посмотришь. Посиди!» Я не говорила: «Вот я люблю, и вы давайте тоже, любите со мной!» Но мне так нравилось перестраиваться! И если дети видели, что я это делаю как-то с воодушевлением — и они делали это с воодушевлением. Если конкурс бального танца — я любила вот сама танцевать, то и отряд у меня танцевал, если я горнила и барабанила — то отряд у меня горнил и барабанил[9].

Истории вожатых полны рассказов о ярких личностях — режиссерах, музыкантах, поэтах, — которые нашли в советском «Артеке» место для реализации своих творческих амбиций. Причем их ретроспективные оценки совпадают и со

8 Интервью с С.

9 Интервью с F. (работает в «Артеке» с середины 1970-х годов). 2018.

взглядом изнутри СССР: например, в документальном фильме «Всего одна смена» (1974, режиссер В. Зеликин) о системе работы в одной из дружин «Артека» — «Лесная» — рассказывается история вожатого Левана, поглощенного танцами и умевшего вовлечь в это дело любого ребенка [Всего одна смена 1974].

Так, минуя политические перипетии и финансовые трудности 1990-х годов, украинский «Артек» продолжал опираться на педагогическую модель, разработанную еще в начале 1960-х. Эта педагогическая технология имела много общего с другими оттепельными новациями в советской педагогике («коммунарским движением» И.П. Иванова, «гуманистической педагогикой» В.А. Сухомлинского, «педагогикой игры» С.А. Шмакова, зародившейся в начале 1970-х «педагогикой сотрудничества» В.Ф. Шаталова), однако для вожатых «Артека» позднесоветского периода она имеет свое название — «артековская» педагогика. Любопытно, что эта методика, хотя и базировалась на опыте советских педагогов-классиков, не была специфическим советским изобретением. Л. Пэрис, например, чьим предметом исследования являлись американские летние лагеря, подчеркивает, что и в основе американских воспитательных технологий летнего лагеря лежит идея *коллектива*, помогающего ребенку осознать те неизбежные изменения, которые с ним происходят, когда он переходит от одной стадии детства к другой, приобретая новые навыки, становясь все больше и сильнее и принимая на себя новые социальные роли [Paris 2008: 259]. Вероятно, благодаря этому сходству в начале 1990-х годов «Артеку» удалось запустить программы международного сотрудничества (обмен со школами США, вступление в Международное содружество детских лагерей (1995), Международный конкурс педагогов (1996)) [Грива 2001: 107—108]), что также помогло бывшему пионерскому лагерю оставаться востребованным и актуальным в перечне товаров и услуг новой демократической эпохи.

Эффективный менеджмент и смерть советского коллектива

G.: Что тут разговаривать про методику «Артека». <…> Чем отличается она вообще от педагогики советского периода или постсоветского?

I.: Здравствуйте! Здесь у тебя временный детский коллектив!

G.: На чем она основана?

I.: Детский временный коллектив, три составные части: оргпериод, основной и заключительный период! Каждый ребенок, во-первых, коллектив у нас был, [нужно было учитывать] роль личности в этом коллективе, и что ребенок индивидуален, что [важно] дать возможность этой личности проявиться! И в коллективе быть востребованным!

G.: Вот. А проявиться на основаниях какой деятельности? Коллективно-творческой деятельности!

I.: Конечно! Любой деятельности — у нас была и спортивная, и творческая, и трудовая, и персики собирали, и маслины собирали! <…>

G.: В этом ребенок и проявлялся. А сейчас у нас что?

I.: А сейчас — ничего! У нас образовательное… У нас сейчас не лагерь! У нас нет же лагеря!

G.: У нас сейчас учреждение!

I.: Образовательное пространство! Образовательное, да, да! А здесь не нужно ставить [ребенка в активную позицию]! А у нас был коллектив! И как бы там ни было! А деятельность, уж как бы мы не говорили — деятельность — она сплачивает и дает возможность каждому ребенку. А сейчас деятельность у всех тут[10]... Им не хочется общаться друг с другом! Они идут по дороге, они сидят, они пришли к нам вот, здесь сели... Общение живое им не нужно, они не хотят, даже поговорить не хотят[11].

10 марта 2015 года Правительство Российской Федерации подписало распоряжение об утверждении программы развития нового «Артека». В нем говорилось, что, помимо «морально и технически устаревшей» инфраструктуры, «Артек» нуждается и в создании «новой образовательной среды» [Программа 2015: 2, 5]. Выдвигая на первый план все те же непреходящие «нравственные ценности», что и «ветераны Артека», а именно — «самовыражение, личностный рост и гражданскую солидарность» (так они сформулированы в новой концепции развития «Артека») [Перезагрузка 2015: 3], новые идеологи решили изменить способы их достижения.

Если бывшие вожатые считают, что в условиях лагеря главным средством для раскрытия потенциала ребенка служит «временный детский коллектив», то новая концепция настаивает на «проектировании для самореализации личности пространства персонального образования» [Там же: 3]. К таким формулировкам, по всей видимости, новое руководство привело не только желание уйти от понятия «коллектив», вызывающего нежелательные ассоциации с советским прошлым, но и желание согласовать жизнь лагеря с законами так называемого эффективного менеджмента. В одном из учебников для высшего профессионального образования по направлению «менеджмент» под его «эффективностью» понимается «экономичность, т.е. способность наилучшим (оптимальным) образом распределять и использовать имеющиеся ресурсы» и «результативность, характеризующаяся степенью достижения организации ее цели» [Абчук 2002: 440]. Росту экономичности, соответственно, способствует стремление к ускорению процесса (сокращению планирования и окончания процесса работы) и снижению потребления ресурсов; а повышению результативности — более точные планирование и отчеты.

Руководствуясь, по всей видимости, этими правилами, представители новой дирекции «Артека» сочли, что результат педагогической деятельности должен быть измеримым. Прежде для осознания продуктивности своей деятельности педагогам лагеря было достаточно заметить «горящие глаза» детей или услышать их высказывания о том, какие положительные изменения произошли с ними за смену в лагере. В системе координат новой утверждаемой технологии образования ни то, ни другое не признается более надежным свидетельством успеха в воспитательном процессе. То же происходит с оценкой процесса оздоровления. Так как прежние способы измерения его в набранных килограммах кажутся пережитком, то и само определение лагеря как места «отдыха и оздоровления» ставится под сомнение [Ээльмаа 2017: 6].

10 Имеется в виду — в здании центра дополнительного образования и детского творчества.

11 Диалог, случившийся между G. и I. (бывшими вожатыми, ныне руководителями детских студий; работают в «Артеке» с начала 1980-х годов). 2018.

В соответствии с новой концепцией смена в лагере должна состоять из множества образовательных, видимых и легко подсчитываемых «событий», обеспечивать которые должны образовательные программы, разработанные партнерами лагеря, среди которых ведущие российские университеты, Роскосмос, РГО, Федерация тенниса в России и другие. С точки зрения авторов новой концепции, такая оптимизация процесса должна наполнить классические педагогические технологии новым содержанием. Однако сотрудники лагеря, которые присоединились к его коллективу задолго до 2014 года, видят во всем этом препятствие для реализации проверенной временем методики. Одна из моих собеседниц поделилась наблюдением, что в первоначальных планах нового руководства даже высказывалась мысль отводить первые дни смены не на формирование коллектива и привыкание к новым условиям и друзьям, а на знакомство с направлениями профильной работы. С точки зрения логики эффективного менеджмента это решение не кажется проблематичным, ведь оно ведет к «ускорению процесса» работы. Но для старой школы методистов «Артека» «оргпериод», кажущийся менеджерам пустой тратой времени, понимается как основа успеха всей дальнейшей педагогической деятельности:

> Там еще перед первым ШПР'ом ко мне пришла одна дама и говорит: «Нет. Мы все будем делать по-новому! <…> Там в этой вот вашей программе оргпериод — убираем, основной период — убираем, заключительный — убираем, это — убираем, это убираем, это убираем!» Мы сидели вчетвером с отдела. Мы говорим: «Подождите! Как убираем? Мы вожатым не должны про это рассказывать?» — «У нас все будет по-новому!» — «А как мы будем принимать детей?» Она говорит: «Дети приедут, мы их примем, они переночуют, и на следующий день мы им расскажем, какие у нас есть направления и профильные отряды, вот, и они выберут себе отряд и пойдут туда, куда они выбрали». Я говорю: «Подождите! А спать они будут где?» — «Ну, в кроватях! А мы потом их переселим!» Я говорю: «Как это? А сопли, слюни и все остальное, что в оргпериод случается, пока они не сдружатся, то есть у нас это все это отменяется? Мы про это вожатым не рассказываем? То есть дети приехали — они не будут страдать по дому, их не надо знакомить друг с другом? Не надо создавать условия, чтобы они подружились?» — «Я вам сказала: все будет по-новому!»[12]

Если прежде методисты и вожатые уделяли массу внимания сплочению детского коллектива (с помощью игр, «огоньков», «отрядных кругов», «коллективно-творческих дел» — которые и составляли основу программы лагеря), то современные управляющие, не отрицая важность горизонтальных связей, считают, что специальных усилий педагогов для их формирования не требуется: «…главное, что мы можем и должны делать, — минимально мешать горизонтальным связям между детьми, просто давать поводы для выстраивания этих “мостов”» [Ээльмаа 2017: 7]. Как следствие, не в чести оказались и старые механизмы формирования коллектива, например «кричалки». Во время одной из частных бесед уже знакомый читателю реформатор N. признался мне, что находит их лишенными смысла. Закономерно, что технологии сплочения через выкрикивание бессвязного набора слов вроде «Парам-парейро — хей!» плохо согласуются с задачами преобразования «Артека» в ведущий образовательный центр.

12 Интервью с В.

Но новая концепция «Артека» вызывала у бывших вожатых не только опасение в связи с пренебрежением к сложившимся методикам создания временного детского коллектива. Если раньше, как уже отмечалось, большая часть воспитательной работы лежала на плечах «значимого взрослого» — вожатого, который благодаря особым приемам и небольшой разнице в возрасте мог выстраивать с детьми доверительные горизонтальные отношения и, опираясь на них, организовывать «коллективно-творческие дела», то в новой образовательной концепции лагеря вся наполненная содержанием деятельность оказалась отданной в руки партнеров-профессионалов. В интервью большинство ветеранов «Артека» сетовали на то, что современные вожатые поставлены в позицию «пастухов» или «поводырей». Потеряв право на осмысленную деятельность, они лишись возможности завоевать признание детей и вести настоящую воспитательную деятельность:

> Вожатый имел лицо, отряд имел лицо, лагерь имел лицо, программу деятельности! Характер! <...> А когда сегодня все спускают! Спускает Москва сегодня! То останется что: довести ребенка, сводить на Аю-Даг, сводить ребенка туда, сводить ребенка в душ, сводить ребенка в кассу, сводить ребенка еще куда-то, еще куда-то и еще куда-то. Пастухи! Не хочу, не хочу оскорблять нынешних вожатых — они поставлены в эту позицию. Пастухи, причем одни более профессиональные, другие менее профессиональные[13].

Таким образом, сама концепция «образовательного лагеря», во главе угла которой оказалось освоение новых компетенций (пусть и в неформальной обстановке), поставила под угрозу главный смысл, который вкладывали в смену ветераны «Артека». По их мнению, главным, что мог получить ребенок за непродолжительную смену в детском лагере, являлся «мощнейший социальный опыт»[14]. У «Артека», как утверждают старожилы, были и есть все необходимые условия для того, чтобы дети его приобрели, а именно возможность провести несколько недель в отдаленном от дома месте и в коллективе, представители которого собрались из разных уголков страны и в котором каждый обладает своими уникальными талантами и знаниями. Именно тому, чтобы ребенок в ситуации лагеря получил успешный опыт взаимодействия со сверстниками, и была подчинена вся работа педагогов [Козлова 2020]. Исходя из наблюдения за поведением каждого, они планировали различные дела, которые в том числе могли быть и образовательными (например, интеллектуальные викторины, где каждый ребенок отвечал за ту область знания или творчества, в которой он наиболее талантлив и успешен), но при этом были встроены в общую канву развития коллектива.

Эффективные менеджеры в этой работе не смогли разглядеть ни прогнозируемых образовательных результатов, ни вразумительного содержания. Они не провозгласили открытый отказ от нее, но отодвинули на второй план. Вожатые же старой школы уверены, что с передачей содержательной программы лагеря в руки профессионалов уникальный воспитательный потенциал лагеря перестал выполняться в полной мере.

---

13 Интервью с К. (работала в «Артеке» с середины 1960-х по конец 2000-х; ныне проживает в пос. Гурзуф). 2015.

14 Интервью с D.

Ребрендинг на обломках советского

Стремление рационально расходовать ресурсы (то есть доверить образование в руки профессионалов и получить результат) привело не только к подтачиванию сложившихся приемов работы, но и к фактическому сокращению носителей советских традиций в штате лагеря. Как уже упоминалось выше, советский порядок предполагал, что педагогами «Артека» всех мастей и направленностей становились главным образом хорошо зарекомендовавшие себя бывшие вожатые. Но в условиях сотрудничества с партнерами-профессионалами и применения технологий аутсорсинга такой штат новое руководство находит излишним, затратным и бесполезным, а логика его комплектования исключительно из тех, кто прошел вожатскую школу, напоминает им «сектанскую» [Встреча 2018]. Как следствие, в лагере совершаются кадровые перестановки, в результате которых «ветераны лагеря» оттесняются от руководящих позиций. Обсуждать эту тему в интервью, которые были записаны мной в лагере в 2015-м и особенно в 2018 году, информанты часто не решались или делали это с болезненной неохотой. Разговор о советской педагогике часто начинался с таких реплик: «Сейчас наши традиции никому не интересны»[15], «Этого не было, ничего этого не было для нового руководства и всех остальных. Этого ничего не было, это наши сказки. Понимаете?»[16]. О том, какое место сейчас занимает советское прошлое лагеря для нового «Артека», ветераны лагеря предпочитали не упоминать или говорить в иносказательной форме. Например, одна из бывших вожатых прибегла для этого к метафоре вырубки старых деревьев на территории парков лагеря в процессе реконструкции:

> Здесь было то, здесь было то, здесь была аллея… Ее снесли, уничтожили… Деревья. Да, да, коммуникации проводили, такие деревья — все поуничтожали, вы не представляете. Вот это да, вот это боль. Ну, видите как, новое! Старое выдергивается все с корнями, даже деревья. Столетнюю липу уничтожили за дворцом Суук-Су. Столетнюю, которую Соловьева садила, основательница Суук-Су. Как можно? <…> Работа есть, все прекрасно, забота о детях сейчас в первую очередь. И питание, и одежда — ну все-все всевозможное. <…> Но сегодня о сотрудниках не думают. Потому что легко — что? Привести нового! Другую бригаду-команду и все[17].

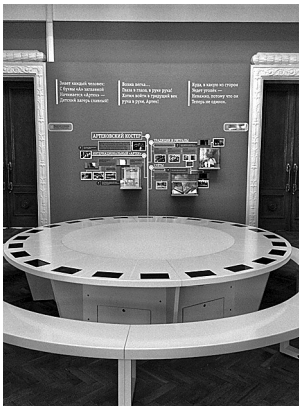
Политику памяти в отношении советского наследия хорошо иллюстрирует и процесс реконструкции музея. До 2018 года он представлял собой экспозицию из семи залов, выстраивавших поэтапный нарратив истории лагеря, которые были полны многочисленными артефактами и экспонатами, например образцы старой формы, первая палатка, бюсты и скульптуры пионеров-героев, Саманты Смит, подарки лагерю знаменитых людей и делегаций (*ил. 1, 2*). В 2018 году музей истории лагеря был преобразован в музейно-образовательный комплекс: теперь его экспозиция на 90% интерактивна и мультимедийна, а в единственном зале, посвященном традициям лагеря (остальную часть музея занимает научная лаборатория, электронный архив для самостоятельных исследований, библиотека и экспозиция, посвященная Крыму в истории России),

15 Интервью с L. (работает в «Артеке» с середины 1970-х годов). 2018.
16 Интервью с M. (работает в «Артеке» с начала 1970-х годов). 2018.
17 Там же.





Ил. 1, 2. Фрагменты экспозиции музея истории «Артека» до реконструкции (2015). Фотографии Анны Козловой







Ил. 3—5. Фрагменты экспозиции обновленного музейно-образовательного комплекса «Артека». Зал №4 («Артековский костер») посвященный истории лагеря (2018). Фотографии Анны Козловой

артефактов советской эпохи немного: ноты артековских песен с автографом Кабалевского, барабан с автографами строителей большого «Артека» и шкатулка с угольками из артековского костра, привезенными в «Артек» пионерами разных лет на празднование девяностолетия лагеря (*ил. 3—5*). В день открытия обновленного музея большая часть советских экспонатов была составлена в небольшую комнату, где расположены рабочие места экскурсоводов (*ил. 6, 7*). Мне неизвестно, стали ли они частью новой экспозиции после того, как я покинула лагерь: директор музея сообщил, что их просто не успели расставить к открытию. Но очевидно, что стержнем и гордостью нового музея они уже никогда не будут.




Ил. 6, 7. Часть экспонатов в одном из служебных помещений в день открытия новой экспозиции музея (26.03.2018). Фотографии Анны Козловой

* * *

Глобальная реконструкция лагеря, начатая по инициативе российской власти, актуализировала культурную память о советском «Артеке» в российском медийном пространстве. Идея связи времен между советским и российским «Артеком» проявилась не только в новой эмблеме лагеря, но и в возвращении ему прежней флагманской роли среди центров дополнительного образования, а также механизма распределения бесплатных путевок между талантливыми детьми. Однако в процессе реновации центра новая дирекция столкнулась с интересами локального сообщества — «ветеранами Артека», прямыми продолжателями и наследниками педагогической технологии, разработанной в лагере в советское время и отстаивающими свое видение дальнейшего развития центра. Новым руководством сопротивление местных сотрудников было воспринято как досадная помеха: концепция «перезагрузки», запланированная ими, предполагала снятие проблемы незавершенных задач и стирание «живого прошлого» из новой программы центра. При этом стоит настоятельно подчеркнуть, что разрушение существующего уклада не было самоцелью новых управляющих: подобно европейским управленцам колониальных стран, они стремились лишь навести порядок в хаосе категорий, плохо переводимых на привычный для системы образования язык, синтезировав старое и новое (в нашем случае — лагерь и школу), выбрав перспективные пути развития и «разбавив их тем, что есть» [Ranger 1983: 250]. Но такой синтез, как показывает Т. Рейнджер, имеет обыкновение оказываться совершенно новым творением, дискредитирующим старую систему. Как и в процессе реконструкции музейного комплекса, так и при построении новой педагогической линии, в соответствии с которой «Артек» должен был стать образовательным центром, новым идеологам хотелось избавиться от советского наследия, выглядевшего несовременно и неэффективно. В результате среди понятий, отодвинутых на второй план, оказалось и основополагающее для существовавшей традиции понятие «коллектив». Отношение к советскому наследию при построении современной концепции «Артека» напоминает культурную апроприацию, в основе

которой лежит лишь эксплуатация советского бренда, не более того. Можно ли назвать такой «ресайклинг» «апсайклингом», сказать трудно.

В то же время более чем девяностолетняя история детского центра показывает, что коллектив сотрудников на протяжении доброй половины прошлого столетия успешно преодолевал внешние воздействия, обусловленные государственными разнарядками. Так, постановление 1957 года должно было превратить лагерь в «школу», а точнее, в «школу пионерского актива». Как следствие, Центральный совет Всесоюзной пионерской организации стал предъявлять «Артеку» требования о том, чтобы каждый пионер покидал лагерь с «удостоверением пионера-артековца», в котором должны были быть указаны конкретные «пионерские навыки и знания», которыми овладел пионер в течение лагерной смены [Селихов 1958]. Между тем вожатые, прилежно отражая в отчетах, сколько пионеров научилось «подавать пионерские сигналы на горне», «проводить отрядные линейки» или «вязать морские узлы», разрабатывали педагогическую технологию, которая была направлена на создание условий для самореализации ребенка во временном детском коллективе. Эта методика, отвечая государственному заказу (воспитывать пионеров-активистов), в то же время имела очень много общего с «гуманистической» линией педагогики позднесоветского периода. В другой «школе пионерского актива», «младшем брате» «Артека» «Орленке», с которым «Артек» имел тесные связи, очень схожая педагогическая традиция подвергалась резкой критике ЦК ВЛКСМ, и за приверженность ей сотрудники лагеря (равным счетом как и сотрудники сегодняшнего «Артека»), были обвинены «в сектантстве»[18]. Тем не менее, «поменяв неугодные названия», педагогам обоих лагерей оказалось под силу сохранить «гуманистическую» педагогическую традицию в годы застоя и взять ее с собой в «светлое демократическое будущее», избавившись при этом от «идеологической шелухи». Учитывая, что новые требования крайне похожи на те, что предъявлялись коллективу лагеря шестьдесят лет назад, вполне возможно, что уже сейчас методисты и вожатые центра нашли тактики, при помощи которых они смогут инкорпорировать свой опыт в концепцию нового «Артека».

Библиография / References

[Абчук 2002] — *Абчук В.* Менеджмент: Учебник. СПб.: Союз, 2002.

(*Abchuk V.* Menedzhment. Saint Petersburg, 2002.)

[Артек 2015] — «Артек»: назад в будущее! // https://artek.org/press-centr/news/artek-nazad-v-budushee (дата обращения: 25.05.2019).

("Artek": nazad v budushhee! // https://artek.org/press-centr/news/artek-nazad-v-budushee (accessed: 25.05.2019).)

[Бойм 2013] — *Бойм С.* Будущее ностальгии // Неприкосновенный запас. 2013. №3 (89). С. 118—139.

(*Boym S.* The Future of Nostalgia // Neprikosnovennyy zapas. 2013. №3 (89). P. 118—139. — In Russ.)

[Грива 2001] — *Грива О.* Артек в международном образовательном пространстве // Мир образования — образование в мире. 2001. № 2. С. 100—111.

18 Записки, справки ЦСП ВПО им. Ленина и др. материалы о работе ВПЛ «Орленок». Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. М-2. Оп. 1. Д. 77. Л. 1—30.

(*Griva O.* Artek v mezhdunarodnom obrazovatel'nom prostranstve // Mir obrazovaniya — obrazovanie v mire. 2001. № 2. P. 100—111.)

[Бреслер 2018] — *Бреслер Д.* Малые Банные чтения. «О пользе и вреде культурного наследия для жизни» // Новое литературное обозрение. 2018. № 6 (154). С. 380—396.

(*Bresler D.* Malyye Bannyye chteniya. "O pol'ze i vrede kul'turnogo naslediya dlya zhizni" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2018. № 6 (154). P. 380—396.)

[Встреча 2018] Встреча в «Артеке» // https://b2camp.ru/blog/встреча-в-артеке-2/ (дата обращения: 25.05.2019).

(Vstrecha v "Arteke" // https://b2camp.ru/blog/встреча-в-артеке-2/ (accessed: 25.05.2019).)

[Всего одна смена 1974] — Всего одна смена // https://www.youtube.com/watch?v=f5gqBHzzzzA (дата обращения: 18.11.2019).

(Vsego odna smena // https://www.youtube.com/watch?v=f5gqBHzzzzA (accessed: 18.11.2019).)

[Горалик 2006] — *Горалик Л.* Росагроэкспорта сырка: Символика и символы советской эпохи в сегодняшнем российском брендинге // Теория моды. 2006. № 4. С. 6—21.

(*Goralik L.* Rosagroeksporta syrka: Simvolika i simvoly sovetskoy epokhi v segodnyashnem rossiyskom brendinge // Teoriya mody: odezhda, telo, kul'tura. 2006. № 4. P. 6—21.)

[Димке 2018] — *Димке Д.* Незабываемое будущее: советская педагогическая утопия 1960-х годов. М.: Common place, 2018.

(*Dimke D.* Nezabyvaemoe budushchee: sovetskaya pedagogicheskaya utopiya 1960-kh godov. Moscow, 2018.)

[Дмитриев 2015] — *Дмитриев А.* Сердечное слово и «республиканский уровень»: Советские и украинские контексты творчества Василия Сухомлинского // Острова утопии: Педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940—1980-е) / Ред., сост. И. Кукулин, М. Майофис, П. Сафронов. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 317—360.

(*Dmitriev A.* Serdechnoe slovo i "respublikanskiy uroven'": Sovetskie i ukrainskie konteksty tvorchestva Vasiliya Sukhomlinskogo // Ostrova utopii: Pedagogicheskoe i sotsial'noe proektirovanie poslevoennoy shkoly (1940—1980-e) / Eds I. Kukulin, M. Mayofis, P. Safronov. Moscow, 2015. P. 317—360.)

[Житникова 2018] — *Житникова Ю.* Как строят город счастья. Реконструкция вернула к жизни легендарный «Артек» // Аргументы и факты. 2018. 29 августа.

(*Zhitnikova Yu.* Kak stroyat gorod shchast'ya. Rekonstruktsiya vernula k zhizni legendarnyy "Artek" // Argumenty i fakty. 2018. August 29.)

[Коваленко 1963] — *Коваленко Р.* Артекка оэчугей! // Пионерская правда. 1963. 16 июля. № 56. С. 3.

(*Kovalenko R.* Artekka oechugey! // Pionerskaya pravda. 1963. July 16. № 56. P. 3.)

[Козлова 2020] — *Козлова А.* Как воспитать пионеров самостоятельными и инициативными: педагогические тактики «Артека» и «Орленка» (1957—1991) // Антропологический форум. 2020. № 45. С. 75—115.

(*Kozlova A.* Kak vospitat' pionerov samostoyatel'nymi i initsiativnymi: pedagogicheskie taktiki "Arteka" i "Orlenka" (1957—1991) // Antropologicheskiy forum. 2020. № 45. P. 75—115.)

[Логинова 1989] — *Логинова Н.* Праздник со скандалом // Литературная газета. 1989. 6 сентября. № 36.

(*Loginova N.* Prazdnik so skandalom // Literaturnaya gazeta. 1989. September 6. № 36.)

[Мудрик 2018] — *Мудрик А.* О нетоталитарных концепциях в отечественной педагогике советского периода (к столетию со дня рождения Л.И. Новиковой) // Сибирский педагогический журнал. 2018. № 1. С. 151—156.

(*Mudrik A.* O netotalitarnykh kontseptsiyakh v otechestvennoy pedagogike sovetskogo perioda (k stoletiyu so dnya rozhdeniya L.I. Novikovoy) // Sibirskiy pedagogicheskiy zhurnal. 2018. № 1. P. 151—156.)

[Муртазаев 1987] — *Муртазаев А.* Всегда готовы! К чему? // Правда. 1987. 13 декабря. № 347.

(*Murtazaev A.* Vsegda gotovy! K chemu? // Pravda. 1987. December 13. № 347.)

[О создании 2014] — О создании федерального государственного бюджетного учреждения «Международный детский центр "Артек"» // http://government.ru/docs/13111/ (дата обращения: 26.11.2019).

(O sozdanii federal'nogo gosudarstvennogo byudzhetnogo uchrezhdeniya "Mezhdunarodnyy detskiy tsentr 'Artek'" // (http://government.ru/docs/13111/ (assessed: 26.11.2019).)

[Перезагрузка 2015] — Артек 2.0. Перезагрузка. Концепция развития международного детского центра «Артек» (версия для общественного обсуждения). 2015 // http://map.artek.org/razvitie_vert.pdf (дата обращения: 25.05.2019).

(Artek 2.0. Perezagruzka. Konceptsiya razvitiya mezhdunarodnogo detskogo tsentra "Artek" (versiya dlya obshchestvennogo obsuzhdeniya). 2015 // http://map.artek.org/razvitie_vert.pdf (accessed: 25.05.2019).)

[Презентация 2014] — Презентация Концепции развития международного детского центра «Артек» // https://sn.ria.ru/2014

1008/1027436443.html (дата обращения: 25.05.2019).

(Prezentatsiya Kontsepcii razvitiya mezhdunarodnogo detskogo tsentra “Artek” // https://sn.ria.ru/20141008/1027436443.html (accessed: 25.05.2019).)

[Программа 2015] — Программа развития федерального государственного бюджетного учреждения «Международный детский центр “Артек”» на 2015—2020 годы // http://media.artek.org/media/uploads/svedeniya-ob-obr-org/dokumenty/2programma-razvitiya-arteka.pdf (дата обращения: 17.11.2019).

(Programma razvitiya federal’nogo gosudarstvennogo byudzhetnogo uchrezhdeniya “Mezhdunarodnyy detskiy tsentr ‘Artek’” na 2015—2020 gody // http://media.artek.org/media/uploads/svedeniya-ob-obr-org/dokumenty/2programma-razvitiya-arteka.pdf (accessed: 17.11.2019).)

[Родионова 1988] — *Родионова Н.* За роскошным забором // Смена. 1988. № 20 (1474). С. 10—11.

(*Rodionova N.* Za roskoshnym zaborom // Smena. 1988. № 20 (1474). P. 10—11.)

[Селихов 1958] — *Селихов К.* Артек — школа пионерского актива // Артек. 1958. № 15. С. 20—28. (Машинописный журнал. Хранится в Архиве Музея истории «Артека»).

(*Selikhov K.* Artek — shkola pionerskogo aktiva // Artek. 1958. № 15. P. 20—28. (A typewritten magazine. It is stored in the Archives of the Museum of “Artek” History).)

[Сергеева 1990] — *Сергеева И.* Артек: последний аргумент // Правда. 1990. 16 января. № 16.

(*Sergeeva I.* Artek: posledniy argument // Pravda. 1990. January 16. № 16.)

[Сидоренко 1999] — *Сидоренко М.* «У “Артека” были все шансы превратиться в гостиницы и бордели...» // Сегодня. 1999. 3 июля. № 121.

(*Sidorenko M.* “U ‘Arteka’ byli vse shansy prevratit’sya v gostinitsy i bordeli…” // Segodnya. 1999. July 3. № 121.)

[Столяров 1990] — *Столяров В.* «Артек» — витрина счастливого детства? // Детская литература. 1990. № 3. С. 23—26.

(*Stoljarov V.* “Artek” — vitrina shchastlivogo detstva? // Detskaya literatura. 1990. № 3. P. 23—26.)

[Тихомирова 2015] — *Тихомирова А.* Позднесоветский «апсайклинг»: поколенческая преемственность в женских практиках перешива одежды в брежневском СССР // Теория моды. 2015. № 3 (37). С. 55—84.

(*Tikhomirova A.* Pozdnesovetskiy “apsaykling”: pokolencheskaya preyemstvennost’ v zhenskikh praktikakh pereshiva odezhdy v brezhnevskom SSSR // Teoriya mody: odezhda, telo, kul’tura. 2015. № 3 (37). P. 55—84.)

[Хобсбаум 2000] — *Хобсбаум Э.* Изобретение традиций // Вестник Евразии. 2000. № 1. С. 47—62.

(*Hobsbawm E.* The Invention of Tradition // Vestnik Evrazii. 2000. № 1. P. 47—62. — In Russ.)

[Шенле 2018] — *Шенле А.* Реконструкция ВДНХ, или Необыкновенная гибкость наследия // https://www.youtube.com/watch?v=Qkpx9M6QLk4 (дата обращения: 18.11.2019).

(*Schönle A.* Rekonstruktsiya VDNKh, ili Neobyknovennaya gibkost’ naslediya // https://www.youtube.com/watch?v=Qkpx9M6QLk4 (accessed: 18.11.2019).)

[Швыдков 1988] — *Швыдков М.* Требует уважения // Правда. 1988. 11 мая. № 132. С. 3.

(*Shvydkov M.* Trebuet uvazheniya // Pravda. 1988. May 11. № 132. P. 3.)

[Ээльмаа 2017] — *Ээльмаа Ю.* «Артек» как образовательный лагерь (стенограмма выступления на Всероссийском форуме «Детский лагерь — новое образовательное пространство») // Артек — Со-Бытие. 2017. № 1(15). С. 6—10.

(*Eel’maa Yu.* “Artek” kak obrazovatel’nyy lager’ // Artek — So-Bytie. 2017. № 1(15). P. 6—10.)

[Kozlova 2021] — *Kozlova A.* Why Pioneer Camps Survived the Collapse of the Soviet Union // Journal of Modern European History. 2021. № 19 (3). In print.

[Martinez 2018] — *Martínez F.* Remains of the Soviet Past in Estonia: An Anthropology of Forgetting, Repair and Urban Traces. London: UCL Press, 2018.

[Paris 2008] — *Paris L.* Children’s Nature: The Rise of the American Summer Camp. New York: New York University Press, 2008.

[Ranger 1983] — *Ranger T.* The Invention of Tradition in Colonial Africa // The Invention of Tradition / Eds E. Hobsbawm, T. Ranger. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. P. 211—263.

[Thompson 1979] — *Thompson M.* Rubbish theory. Oxford: Oxford University Press, 1979.

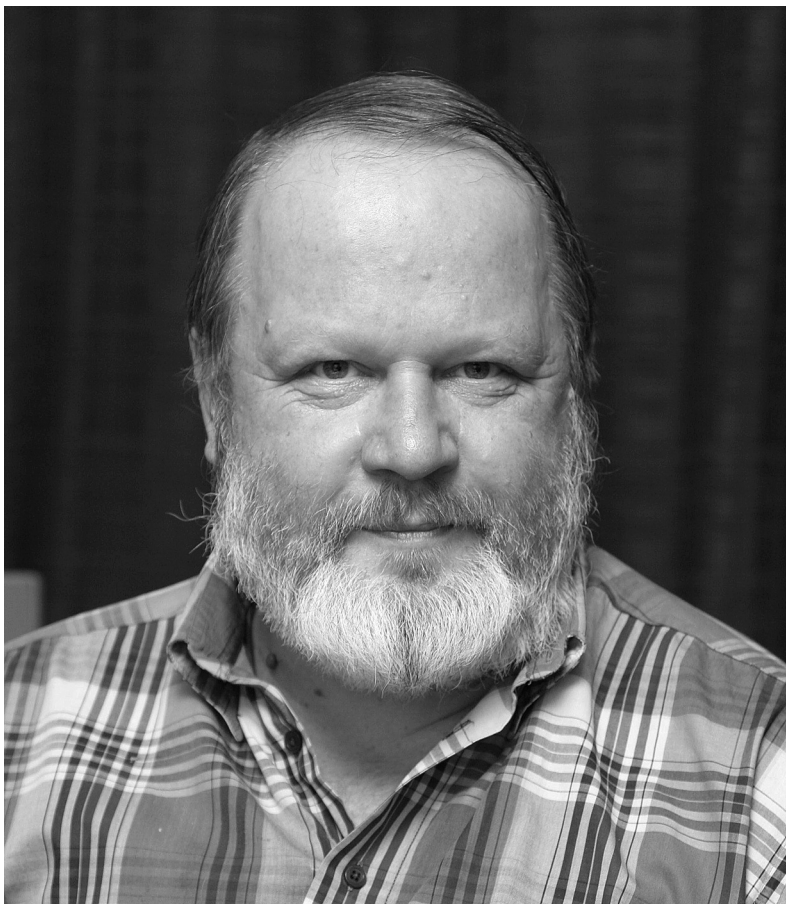
[90 дней 2015] — 90 дней до 90-летия «Артека» // http://pressmia.ru/pressclub/20150320/950014677.html (дата обращения: 25.05.2019).

(90 dney do 90-letiya “Arteka” // http://pressmia.ru/pressclub/20150320/950014677.html (accessed: 25.05.2019).)

In Memoriam

Николай Алексеевич Богомолов

(16.12.1950, МОСКВА — 20.11.2020, МОСКВА)



Н.А. Богомолов в 1968 г. окончил московскую школу № 47, в 1968—1973 гг. учился на русском отделении филологического факультета МГУ, сразу после окончания поступил в очную аспирантуру на кафедру советской литературы. В 1974—1975 гг. служил в Советской армии. С 1978 г. работал на кафедре литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ (заведовал ею в 1994—2020 гг.).

В 1979 г. защитил кандидатскую диссертацию на тему «Взаимодействие и борьба идейно-стилевых течений в русской поэзии эпохи гражданской войны». В 1981—1982 гг. преподавал русский язык и литературу в Алжире. В 1992 г. защитил докторскую диссертацию «Проблемы поэзии в русской критике 1910-х — первой половины 1920-х годов». Профессор (1995). Заслуженный профессор Московского университета (2006).

Лауреат премии им. М.В. Ломоносова (1996), Международной отметины имени отца русского футуризма Давида Бурлюка, премии журнала «Новый мир» (2014). С 1995 г. — член Союза писателей Москвы.

Был профессором-гостем в Гарварде, Беркли, Принстоне, Хельсинки, Тарту, Сан-Пауло, читал лекции в Италии, Франции, Германии, Австрии, Швеции, Польше. С 2011 г. являлся сотрудником Centre des Etudes Slaves Andre Lhirondelle (CESAL), Франция.

Входил в редакционную коллегию альманаха «Минувшее»; член редколлегий журналов «Новое литературное обозрение» (с 1992), «Wiener slavistisches Jahrbuch. Neue Folge» (с 2013), «Зборник матице српске за славистику» (с 2013), «Русская литература» (с 2015), «Toronto Slavic Quarterly» (с 2015), «Slavica Revalensia» (с 2015), «Литературный факт» (с 2016), «Russian Literature» (Amsterdam; с 2017).

Н. А. Богомолов

Статьи для словаря «Русские литературоведы XX века»

(*Вступительная заметка, подготовка текстов и публикация Алексея Холикова*)

Деятельное сотрудничество Николая Алексеевича Богомолова со словарем «Русские литературоведы XX века» завязалось уже после выхода первого тома. Внимательно ознакомившись с книгой в сентябре 2017-го, он довольно быстро откликнулся на нее в частном письме, ценность которого — отнюдь не в комплиментарных оценках («По большей части написано хорошо, вполне в энциклопедическом духе, но не засушено, так что можно и просто читать, что всегда приятно. Библиография, где я смотрел, аккуратна и в достаточной степени полна»), а в самых что ни на есть критических (при всей строгости — объективных) соображениях относительно словника и проблем его реализации, к примеру: «…в словнике есть, “а в натуре нету”, как писал Твардовский»[1]. Впрочем, он тут же разбавлял свои замечания «ложкой меда», предлагая помощь: «Если будете ликвидировать эти недосмотры, то готов написать про своих персонажей — М.Л. Гофмана и Лернера. Мог бы, наверное, и про Брюсова».

Оставляя в стороне детали личного общения, место которым — в мемуарном очерке, а не в сопроводительной преамбуле, замечу, что к взятым на себя именам, ожидающим лишь третий, дополнительный том, Николай Алексеевич довольно быстро добавил насущных для нас Г.В. Маслова, А.И. Метченко, И.Н. Розанова, В.М. Сечкарева. Только о них в итоге успел написать. Хотя в силах не сомневался: «Гофман практически готов, Лернером я как раз сейчас занимаюсь и напишу легко». Одновременно помогал находить авторов на другие статьи и сам просил тех, кому энциклопедический жанр был подвластен («…поразительно, что очень часто даже известные ученые и преподаватели не могут сделать элементарной работы»), по его же словам, «забрасывал идеи» в головы людям «очень знающим и пишущим».

Выбранные им «персонажи», столь разнящиеся на первый взгляд, связывает личность ученого, для которого каждый оказался «своим». Статьи о них можно воспринимать как цикл. В известной мере — автобиографический, отражающий в том числе грани собственных исследовательских пристрастий Н.А. Богомолова: русская литература модернизма и эмиграции, теория стиха, библиография, проб-

1 По конструктивности и благожелательности высказанные замечания оказались чрезвычайно близки дополнениям, которые редакция Словаря литературоведов получила в частных откликах от А.В. Лаврова, Р.Д. Тименчика и некоторых других коллег на первоначальный проспект издания задолго до выхода первого тома. К сожалению, далеко не все из них могли быть учтены в силу обстоятельств («узок круг…»). Эти «внешние» причины («…и нехватку авторов и денег, и болезни, и медлительность…») Николай Алексеевич очень хорошо понимал и даже признавался: «…с одним из своих близких друзей и специалистом высокого класса я просто перестал совместно работать, т.к. не мог выдержать его затягиваний».

лемы современного фольклора. В.М. Сечкарева, тоже совмещавшего науку с университетским преподаванием, Николай Алексеевич знал лично и ценил: «…мы с ним доверительно и хорошо общались». Не говоря уже об их общем интересе к И. Анненскому, Н. Гумилеву, Г. Иванову. Еще ближе к Серебряному веку — Г.В. Маслов, практически забытый стиховед, успевший при жизни опубликовать лишь одну пушкинистскую статью. Едва ли не самый родственный в этом ряду — И.Н. Розанов, историк литературы, книговед, библиофил, водивший знакомство с поэтами начала XX в. и превосходно разбиравшийся в отечественной лирике нескольких столетий. Случайно или нет, но исследовательское внимание И.Н. Розанова к песням русских поэтов — еще одна перекличка с литературоведческим интересом Николая Алексеевича к бардовской песне. Волею судьбы его последние хлопоты опять же касались И.Н. Розанова: «…у меня идет корректура тома про Розанова, не без сложностей, поэтому с завтрашнего дня принимаюсь читать ее (с проверкой именника) по третьему разу» (письмо от 7 ноября 2020 г.).

Противоположный случай — А.И. Метченко (из числа «своих», но далеких) — «неудобозабываемого заведующего кафедрой советской литературы», аспирантом которого Николай Алексеевич, по его же словам, «нежданно-негаданно» оказался. В основу статьи легли биографические сведения, присланные нам В.А. Зайцевым незадолго до своего ухода. По тональности они скорее напоминали жанр некролога, который никак не годился для словарной статьи о столь одиозном деятеле советского литературоведения. «Взялся за Метченко, — не без уныния сообщал Николай Алексеевич, — на обломках текста Зайцева пытаюсь соорудить времянку». «Боюсь, — сомневался он, — оказаться необъективным именно потому, что его знал и сохранил впечатления самые неприятные». При этом с благодарностью вспоминал С.М. Бонди, М.В. Панова, А.П. Чудакова. Известно, что после окончания аспирантуры в 1978-м Николай Алексеевич не был оставлен на своей кафедре. Как-то раз в переписке мы обсуждали статью Е.Л. Крепковой о Г.К. Косикове, в которой приведен лишь краткий перечень тех, кто, по ее личному мнению, «претерпел, был изгнан или состоялся не *благодаря*, а *вопреки* филологическому факультету»[2]. При этом сам Николай Алексеевич говорил, что «там есть, конечно, преувеличения», и обиды на alma mater, кажется, не держал. «Но, конечно, — добавлял от себя, — как вспомнишь некоторые удачные годы (например — Аверинцев, Успенский, Жолковский, Щеглов, Чудаковы, Цивьян, Сегал; или — Зорин, Немзер, Зенкин, Проскурины, Майорова, Зубков), так сразу становится обидно».

Работа на сопротивление материалу, как в случае с А.И. Метченко («…сил нет в этой ароматной субстанции копаться»), выявила мастерство Богомолова-энциклопедиста не меньше, чем его источниковедческие и архивные открытия в остальных текстах. Несмотря на разную степень близости «персонажей» этого цикла к его автору, статьи расположены в алфавитном порядке. Нами также сохранены все правила оформления, принятые в словаре «Русские литературоведы XX века», в том числе сокращения и аббревиатуры. Принципиальное значение отведено библиографии, которая обладает самостоятельной эвристической ценностью. Именно в таком формате тексты были написаны самим Н.А. Богомоловым и после незначительной редакторской правки — им же авторизованы. Публикуются впервые.

---

2 *Крепкова Е.* Георгий Косиков: свобода как призвание // Косиков Г.К. Собр. соч. М., 2011. Т. 1. С. 468.

* * *

МА́СЛОВ Георгий Владимирович [22.05 (03.06).1895, г. Моршанск Тамбов. губ. — 15.03.1920, Красноярск], поэт, пушкинист.

Отец — офицер (после 1917 — военспец). В 1913, окончив 1-ю симбир. гимназию, М. поступил на ист.-филол. фак. Петербург. ун-та; участвовал в работе Пушкинского семинария С.А. Венгерова (с дек. 1915 — Ист.-лит. студенческий кружок им. Пушкина; о работе М. в нем см.: «Пушкинист». [Вып.] 2. Пг., 1916. С. 288—289, 291; [Вып.] 3. Пг., 1918. С. IX; [Вып.] 4 — «Пушкинский сборник памяти проф. С.А. Венгерова». М.; Пг., 1922. С. VIII—IX, XX—XXI; ИРЛИ. Ф. 377. Оп. 3. Ед. хр. 783). При жизни М. была опубликована лишь одна его пушкинистская статья — «Новое о стихотворении Пушкина “Послушай, дедушка, мне каждый раз...” 1818 г.» (1917), еще одна — посмертно — «Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г.» (1926).

Первая из опубликованных статей — тонкий стиховедческий анализ, убедительно доказавший, что А.С. Пушкин пародировал не белый стих, как было принято полагать, а ***белый бесцезурный ямб***. Вторая статья, предлагающая считать стихотворение М.Ю. Лермонтова «О, полно извинять разврат...» обращенным к Пушкину, современными комментаторами признается справедливой лишь отчасти. В рукописи остался некролог Ф.Е. Корша, написанный М. (ИРЛИ).

Статья о ***частушках*** «Победившая песенка» (1919) вписывается в ряд ранних публикаций об этом фольклорном жанре, к-рые вели к дальнейшему его исследованию.

М. печатал стихи с 1915. Входил в унив. «Кружок поэтов». В марте 1917 уехал в Симбирск для организации выборов в Учредительное собрание, вследствие чего ун-т не окончил, хотя его намечали оставить при каф. рус. лит-ры. В Симбирске печатал в местных газетах пропагандистские материалы об Учредительном собрании. В 1918 М. участвовал в организации добровольческих отрядов в Симбирске; осенью вместе с отходящими частями Чехословацкого корпуса оставил Симбирск и добрался в Омск, где служил рядовым в армии адмирала Колчака. Много печатался в омских газетах и ж-ле «Отечество». Во время отступления в конце 1919 и нач. 1920-го армейских частей на восток М. заболел тифом и умер.

Его поэзия сравнивалась с лит-ведением: «Отчетливая (до линий историко-литературного реферата) композиция; традиционные, богатые архаическим весом эпитеты; сжатость поэтических формул и переходов; тонкая эротика, воскрешающая полухолодную эротику Баратынского...» (Ю.Н. Тынянов). Наиболее известное произведение М. — поэма «Аврора», посвященная судьбе А.К. Шернваль (красавицы 1-й половины XIX в.), замысел к-рой также был связан с историей лит-ры, о чем вспоминала его жена Е.М. Тагер: «Гораздо яснее и четче был ему замысел *романа* “Аврора” <...> в поэму вошло только поэтическое восприятие биографии А.К. Демидовой-Шернваль, а роман, по его мысли, должен был развертываться на широком общественно-историческом фоне — взаимоотношений России с новоприсоединенной Финляндией. <...> Идея романа его, но “первичная находка” — моя: упиваясь саитовскими примечаниями к “Остафьевскому архиву”, я заинтересовалась личностью фатальной Авроры и заинтересовала ею и Юру» (РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 1. Ед. хр. 1323).

Статьи. Новое о стихотворении Пушкина «Послушай, дедушка, мне каждый раз...» 1818 г. // Пушкин и его современники. Вып. 28. Пг., 1917; Победившая песенка // Сибирская речь. 1919. 18 мая [лит. еженедельник]; Послание Лермонтова к Пушкину 1830 г. // Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. [Л.], 1926.
Библиография, архивы. РГАЛИ (ф. 2567); ОР РНБ (архив Е.М. Тагер); ИРЛИ (Р. 1); ЦГИА СПб (ф. 14).
Литература. КЛЭ. Т. 9. М., 1978; Русские писатели. 1800—1917: Биогр. словарь. Т. 3. М., 1994; Писатели современной эпохи: Биобиблиогр. словарь. Т. 2. М., 1995; [Некролог] // Красноярский рабочий. 1920. 21 марта; *Гусман Б.* 100 поэтов. Литературные портреты. [Тверь], 1923; *Зазубрин В.* Сибирская литература 1917—1926 гг. // Художественная литература в Сибири. (1922—1927). Новосибирск, 1927; *Трушкин В.* Литературная Сибирь первых лет революции. [Иркутск], 1967 (по именному указ.); *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 136—138, 450—453; *Мартынов Л.* Пушкинист и футурист [Георгий Владимирович Маслов] // Мартынов Л. Черты сходства: Новеллы. М., 1982; *Богомолов Н.А.* К изучению поэзии второй половины 1910-х годов // Тыняновский сб.: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988; *Георгий Маслов.* Сочинения в стихах и прозе. Материалы к биографии / Сост. В.В. Нехотин, И.Г. Девятьярова. Омск, 2020.

* * *

МЕ́ТЧЕНКО Алексей Иванович [12 (25).02.1907, д. Тыща Долговичской вол. Могилев. губ. — 05.06.1985, Москва], историк рус. лит-ры XX в. Д-р филол. наук. Член СП СССР.

Родился в бедной крестьянской семье. В 1925 М. поступил в Ленинград. гос. пед. ин-т им. А.И. Герцена, по окончании к-рого в 1929—1933 сперва работал учителем, а затем вернулся в аспирантуру. Канд. дис. М. (1940), посвященная ранней поэзии В.В. Маяковского, построена на обширном историко-лит. материале. Тогда же, в середине и второй половине 1930-х, были написаны первые статьи М. о поэте, среди них — широко известная работа «Ранний Маяковский» (см. сб. «Владимир Маяковский» [1940]), которая вызвала неудовольствие официальной критики.

В 1936—1952 М. работал в Куйбышев. пед. ин-те: заведовал каф. рус. литры, был деканом фак. языка и лит-ры, а в годы войны (не призван в армию из-за слабого зрения) и деканом ист. фак. В 1948 М. поступил в докторантуру ИМЛИ, а в 1951 защитил докторскую дис. «Творчество Маяковского в первые годы советской власти (1917—1924)», полностью подчиненную сталинской концепции творчества поэта. В 1952 М. был назначен зав. каф. истории сов. литры МГУ, к-рую возглавлял до конца жизни.

Перу М. принадлежит несколько монографий и свыше 130 статей по актуальным проблемам сов. лит-ры, а также ряд лекционных курсов и учебников. Однако важнейшее место в его научной деятельности занимают прежде всего исследования творчества Маяковского: моногр. «Творчество Маяковского. 1917—1924 гг.» (1954) и «Творчество Маяковского. 1925—1930 гг.» (1961), а также книга «Маяковский. Очерк творчества» (1964). Хотя порой они и подвергались доказательной критике (см.: *Лазарев Л.* Материал и исследование // Новый мир. 1962. № 2), однако положение М. как зав. каф. истории сов. лит-ры

на ведущем филол. фак. страны, председателя экспертного совета ВАК, члена Комитета по Ленинским и Гос. премиям СССР делало его фактически неуязвимым. Оппоненты М., в числе к-рых были и его коллеги, и многие студенты, справедливо видели в его работах отсутствие эстетического чутья, открытый антисемитизм, поддержку сталинских принципов руководства лит-рой и культурой.

Кроме монографий о Маяковском, М. опубликовал еще три книги: «Завещано Горьким. Роль А.М. Горького в развитии социалистического реализма» (1969), «Кровное, завоеванное: Из истории сов. лит-ры» (1971) и «Мудрость художника: [О М.А. Шолохове]» (1976). В двух из них исследуется опыт крупнейших художников слова: анализируется горьковская концепция ***социалистического реализма***, а также представлен шолоховский вклад в развитие сов. лит-ры. В свою очередь, работа «Кровное, завоеванное...» была удостоена Гос. премии СССР (1973). Книга получила высокую оценку отечественной и зарубежной печати, о ней опубликовано свыше 30 отзывов и рецензий, однако в настоящее время она представляется безнадежно устаревшей.

Под руководством М. был создан первый в стране вузовский учебник по истории рус. сов. лит-ры в двух томах (1958—1963); его новое, существенно доработанное издание вышло в 1975 и 1980. Еще в 1957 М. выступил с идеей создания нового курса лекций для студентов — «Актуальные проблемы современной советской литературы» (в 1973 он был утвержден М-вом высш. и среднего образования СССР в качестве обязательного для всех ун-тов страны). По инициативе М. была подготовлена и в 1983 опубликована коллективная моногр. «Современная советская литература, 70-е гг. (Актуальные проблемы)», к-рая одновременно являлась пособием к пропедевтическому курсу.

В 1970—1980-е М. были опубликованы десятки статей по совр. лит-ре. Значительная их часть посвящена произведениям официальных сов. писателей: Анатолия Иванова, Е. Исаева, Г. Маркова, С. Сартакова и др. Эти же писатели составляли основу списков обязательной лит-ры в унив. программах, что вызывало недовольную реакцию студентов. В то же время М. подвергал критике творчество писателей «сомнительных», от И. Эренбурга до Б. Окуджавы. На заседаниях кафедры он публично рассказывал, как, несмотря на усилия А.Т. Твардовского, не получил Ленинской премии А.И. Солженицын за «Один день Ивана Денисовича», как экспертный совет ВАК под его руководством искусственно задерживал присуждение докторской степени З.Г. Минц, как он снимал с чтения лекций преподавателей, осмеливавшихся с симпатией говорить о неугодных авторах. Вместе с тем аспирантуру при кафедре прошли и защитили дис. М.О. Чудакова, Д.М. Магомедова и др. ученые иной идеологической ориентации, в том числе и остававшиеся работать на кафедре, к-рая в итоге сохраняла ведущие позиции в своей области.

До последних дней М. продолжал жить и работать в соответствии со сформировавшимися у него представлениями о том, каким должен быть настоящий ученый, педагог, человек. Последовательный и убежденный коммунист сталинского извода, он твердо придерживался своей линии, как бы к этому ни относились другие.

Издания. Избранные работы: В 2 т. М., 1982; Творчество Маяковского. 1917—1924 гг. М., 1954; Творчество Маяковского. 1925—1930 гг. М., 1961; Маяковский. Очерк творчества. М., 1964; Завещано Горьким. Роль А.М. Горького в раз-

витии социалистического реализма. М., 1969; Кровное, завоеванное: Из истории сов. лит-ры. М., 1971 [2-е изд. М., 1975]; Мудрость художника: [О М.А. Шолохове]. М., 1976. *Редактирование, составление и подготовка к печати. Горький М.* Избранные произведения. [Куйбышев], 1948; Лекции по истории русской советской литературы. [М.], 1953; История русской советской литературы: [Учебное пособие]. Т. 1—2. М., 1958—1963. — Совм. с др.; Проблемы социалистического реализма: [Сб. ст.]. М., 1975; История русской советской литературы, 40—70-е годы: [Учебное пособие]. М., 1980. — Совм. с др.; История русской советской литературы (1917—1940): Учебник. 2-е изд. М., 1983. — Совм. с др.; История русской советской литературы, 40—80-е гг.: [Учебник]. М., 1983. — Совм. с др.; Проблемы изучения и преподавания русской классической и советской литературы: [Сб. ст.]. М., 1983.

Статьи. Ранний Маяковский // Владимир Маяковский. Сб. 1. М.; Л., 1940; Поэма о вожде // Творчество Маяковского: Сб. ст. М., 1952; Историзм и догма // Новый мир. 1956. № 12; К изучению литературы 20-х годов // Вопр. литры. 1961. № 4; Приметы времени // Проза и поэзия наших дней. М., 1964; Формирование теории социалистического реализма // Советское литературоведение за пятьдесят лет: Сб. ст. М., 1967; Об изучении и преподавании советской литературы в высшей школе // Рус. лит-ра. 1975. № 2; Точность научных критериев // Вопр. лит-ры. 1976. № 2.

Письма, дневники, мемуары. Учитель [О В.А. Десницком] // Рус. лит-ра. 1978. № 3.

Библиография, архивы. Советское литературоведение и критика. Теория литературы: Библиогр. указ. 1917—1967: В 4 ч. М., 1989 (по именному указ.); Русские писатели. Поэты: (сов. период). Т. 14: В.В. Маяковский. Ч. 2. Вып. 2—3. СПб., 2004—2008 (по именному указ.).

Литература. КЛЭ. Т. 4. М., 1967; Филологический факультет Московского университета: Энциклопедический словарь. М., 2005; *Алексеев С.* Два сборника исследований о Маяковском // Лит. современник. 1941. № 4; *Ковалев В.А.* Движение современной критики: (Некоторые характерные типы исследований советской литературы) // Проблемы русской советской литературы: 50—70-е годы. Л., 1976; [Некролог] // Вестн. Москов. ун-та. Сер. 9: Филология. 1985. № 6; *Храпченко М., Новиков В.* Памяти друга // Лит. газ. 1985. 12 июня; *Кормилов С.И., Зайцев В.А.* Изучение и преподавание отечественной литературы XX века // Филологический факультет Московского университета: Очерки истории. М., 2001; *Хализев В.Е.* По следам дела Синявского и Даниэля: изгнание доцента В.Д. Дувакина с филологического факультета МГУ в 1966 году // Страницы истории русской литературы: Сб. ст.: К 70-летию проф. В.И. Коровина. М., 2002; *Зайцев В.А.* Алексей Иванович Метченко (1907—1985) // Маяковский продолжается: Сб. науч. ст. и публ. архивных матер. Вып. 2. М., 2009.

* * *

РО́ЗАНОВ Иван Никанорович [09 (21) [по другим сведениям — 10 (22).08]. 1874, г. Моршанск Тамбов. губ. — 22.11.1959, Москва], историк лит-ры, фольклорист, мемуарист, книговед, библиофил, поэт. Д-р филол. наук. Член СП СССР.

Сын нотариуса, последний, 10-й ребенок в семье. Брат — Матвей Никанорович, в будущем — академик, историк западноевроп. лит-ры. Окончил 4-ю москов. гимназию (1895), о к-рой оставил неопубликованные воспоминания, и историко-филол. фак. Москов. ун-та (1900). Ему было предложено остаться на каф. рус. лит-ры для подготовки к профессорскому званию, однако от предложения он отказался (вероятно, по недостатку средств). В студенческие годы познакомился с В.Я. Брюсовым, встречи продолжались до последнего года жизни поэта. Оставил воспоминания «Встречи с Брюсовым» (Лит. наследство. Т. 85. М., 1976; перепеч.: *Розанов И.Н.* Литературные репутации. М., 1990; об их фактическом субстрате см.: *Богомолов Н.А.* Как делаются воспоминания // Новый мир. 2017. № 7).

Первая публикация Р. (удостоена золотой медали ун-та) — статья «Грибоедов и Пушкин» (Пушкинский сборник. Статьи студентов Имп. Московского университета. М., 1900). Уже в ней намечены черты научного метода Р.: особое внимание к биографии, к произведениям «второго ряда», одобрительное отношение к отсутствию мистической проблематики. После появления этой статьи на протяжении 10 лет практически не печатался. Преподавал в женских гимназиях Л.Ф. Ржевской (в числе учениц М.С. Шагинян), Н.П. Хвостовой, Е.Н. Головачевой, Н.П. Щепотьевой, Л.А. Воскресенской, на Высш. женских курсах В.А. Полторацкой (1915—1919), в Училище живописи, ваяния и зодчества (1904—1918), в Нижегород. и Москов. (1921) ун-тах. В сер. 1900-х трижды подряд ездил за границу: в 1906 — Швеция и Норвегия, в 1907 — Австрия, Италия и Швейцария, в 1908 — Германия, Нидерланды, Бельгия, Франция и Швейцария.

По словам Р., в эти годы он обдумывает план большого труда, связанного с именем Брюсова: «Он прекрасно знал русскую лирику XIX века. В его первой книге стихов, названной “Chefs d’oeuvre”, мне нравились не стихи, внимание мое привлекала задняя обложка. На ней был анонс: “«История русской лирики» (готовится)”. Прошло несколько лет. Я как-то спрашиваю Валерия Брюсова про этот обещанный им труд. Он ответил приблизительно в таком роде, что теперь мне <не> до того, что работа эта им оставлена. Тогда я решил сделать то, что хотел, но не сделал Брюсов. И я задумал “Русскую лирику” в восьми томах. И восемь лет тайно, как крот, я работал над этой темой, никому не рассказывая об этом» (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 1. Л. 184 об. — 185 об.).

В 1914 вышла его кн. «Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца. Историко-литературные очерки». Книга была встречена рецензентами доброжелательно, особенно выделяется отзыв В.Я. Брюсова (София. 1914. № 6). В ней было подчеркнуто, что Р. стремится не столько описывать тематику сочинений того или иного поэта, сколько анализировать его внутреннее настроение и формальные особенности поэзии. Существенно то, что панорама освоенной поэзии была весьма широка: от Г.Р. Державина и В.А. Жуковского до Н.П. Николева, В.В. Попугаева, Г.П. Каменева. Во многих случаях Р. был первым, кто заговорил об этих поэтах.

Две большие статьи «Отзвуки Лермонтова» (1914) и «Кн. Вяземский и Пушкин» (1915) начинают разработку принципиального для Р. вопроса о ***влияниях*** различных авторов друг на друга. Это может быть подражание и отдаленное воспоминание, как в случае с Лермонтовым и его продолжателями (вплоть до современников — В.Я. Брюсова, Д.С. Мережковского, К.Д. Бальмонта), а может быть серьезная лит. связь, основанная на близости позиций авторов —

и стремлении их разработать тему по-своему. В случае Вяземского и Пушкина Р. намечает 4 возможности: «1) Переработка Пушкиным заимствованного у Вяземского. 2) Соревнование. Пушкин берет не только точку отправления, но <...> и разработку темы. 3) Самостоятельная разработка. Вяземскому принадлежит только точка отправления. 4) Оспаривание. Не соглашаясь с мыслью Вяземского, Пушкин развивает противоположную точку зрения». С этой точкой зрения спорил (не называя имени Розанова) его ученик С.П. Бобров (Заимствования и влияния // Печать и революция. 1922. № 8), но характерно, что статья вызывала споры и семь лет спустя, в эпоху методологических дискуссий о лит-ведении.

С 1913 Р. начинает пристально следить за совр. лит-рой. Среди его знакомых — В.Ф. Ходасевич, Б.Л. Пастернак, В.И. Иванов, Андрей Белый, М.И. Цветаева, С.А. Есенин, С.Я. Парнок и др. О нек-рых (Брюсов, Есенин, Блок) он оставил воспоминания, встречи и общение с другими фиксировал в дневнике (НИОР РГБ). С 1914 активно участвовал в собраниях Е.Ф. Богушевской (впоследствии, по новой фамилии хозяйки, «Никитинские субботники»), входил в редколлегию альм. «Свиток». Выпустил два сб. стихов: «Только о ней» (1915; псевд. Ев. Лаурин) и «Призраки звезд» (1916). Изданные не для продажи тиражом в 100 экземпляров сборники прошли незамеченными, хотя стихи Р. продолжал писать до последних дней, постепенно все больше склоняясь к домашнему стихотворству.

В 1916 организовал кружок «Девичье поле», где обсуждались проблемы женской поэзии и читались стихи. С осени того же года он был преобразован в кружок по изучению поэзии А.А. Фета. В третий раз был возобновлен в 1919 уже как менее формальное объединение, но после нескольких заседаний прекратился. Р. принимал деятельное участие в различных москов. лит. обществах: «Общество любителей российской словесности», «Общество истории литературы», «Пушкинский кружок» (1915—1917), выступая там с докладами. Тесно сотрудничал (временами даже служил) с кооперативом «Задруга».

События 1917 принял с осторожным оптимизмом. Продолжая учительскую деятельность, пока это было возможно, он искал себе новые места работы. Помимо недолгого преподавания в 1-м МГУ и Нижегород. ун-те (куда ездил из Москвы), читал лекции на Высш. лит. курсах (среди учеников, с к-рыми долгое время продолжалось общение, — А.А. Тарковский), с 1919 работал в Ист. музее, став зав. отделом рус. книги, разрабатывал проблемы истории рус. книги (см. сводки данных: Библиотечное обозрение. Л., 1925. Кн. 2; Отчет Государственного исторического музея за 1916—1925 гг. М., 1926; о содержательной стороне — Книги и люди в XIX веке // Русская книга XIX века. М., 1925; *Богомолов Н.А.* Книжный Петроград 1923 года: доклад и дневниковые записи И.Н. Розанова // Рус. лит-ра. 2017. № 2). В эти годы интенсивно расширяется его личная б-ка рус. поэзии, признанная одной из лучших в СССР, отчасти из-за усилий самого собирателя, всячески ее пропагандировавшего (каталог см.: Библиотека русской поэзии И.Н. Розанова: Библиогр. описание. М., 1975; ср.: О редкой книге (По материалам личной библиотеки автора) // Книга: Исслед. и матер. Сб. 1. М., 1959). Хронологическое совпадение работы в гос. б-ке и резкого расширения личной вызывало подозрения современников в нечистоплотности (см.: *Цявловский М., Цявловская Т.* Вокруг Пушкина. М., 2000. С. 215).

В первой половине 1920-х вел методологические поиски. Посещал заседания Москов. лингвистического кружка (МЛК; см.: *Преображенский С.Ю.* Рус-

ский формализм глазами традиционалиста (И.Н. Розанов об О.М. Брике и МЛК) // Методология и практика русского формализма. Бриковский сб. Вып. II. М., 2014; исправление многочисленных неверных чтений дневниковых записей Р. см.: *Богомолов Н.А.* В книжном углу — 14 // Новое лит. обозрение. 2015. № 131), где общался с О.М. Бриком, Р.О. Якобсоном, В.Б. Шкловским, В.М. Жирмунским и др. Внимательно следил за совр. поэзией и начал работу над ее анализом, оставшуюся в архиве (материалы о Есенине, имажинистах и Маяковском опубл.: Летопись жизни и творчества С.А. Есенина. Т. 3. Кн. 1. М., 2005. С. 23—29, 45, 57—59; большинство других — *Bogomolov N.A.* Science, révolution, poésie // Revue de études slaves. 2017. T. LXXXVIII. Fasc. 1-2; публикуются по-русски). Статья «Ритм эпох» (1924) и кн. «Литературные репутации» (1928) явственно перекликаются с разысканиями рус. ***формальной школы***. В 1919—1920 участвует в заседаниях Пушкинского кружка у Вяч. Иванова, где обсуждаются проблемы мифопоэтического построения у Пушкина (о кружке см.: *Шишкин А.Б.* Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение» // Вячеслав Иванов: Исслед. и матер. СПб., 2010. С. 780—793), во второй половине 1920-х сотрудничает с ГАХН. Вместе с тем главенствует в его сочинениях все-таки научный объективизм вкупе с лирическими вставками, отчасти напоминающими стиль Ю.И. Айхенвальда, за что сб. «Творчество Тургенева» (1920; под ред. Р. и с его участием) был подвергнут жестокой критике со стороны М.М. Кенигсберга на обсуждении в МЛК. Отметим также не учтенную в библиографиях статью Р. «Значение русской литературы» в сборнике «Russland» (1919).

Попытки продолжения «Русской лирики» — кн. «Пушкинская плеяда» (1923) и «Поэты двадцатых годов XIX века» (1925), а также ряд статей, как опубликованных, так и оставшихся в рукописях (Поэты Серебряного века // Вестн. Москов. ун-та. Сер. 10: Журналистика. 2015. № 1. С. 54—59 / Публ. Н.А. Богомолова; О русской поэзии за сорок лет (1877—1917) // НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 27. Ед. хр. 11—12) не были доведены до логического завершения (см. заметку Р., приведенную в кн.: *Новикова А.М.* Иван Никанорович Розанов (1874—1959). М., 1966. С. 48). На протяжении долгого времени, до 1950-х, Р. работал над новой версией исследования, называвшегося уже «Из истории русской лирики» или «Опыт истории русской лирики» (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 14. Ед. хр. 1—10; Карт. 15. Ед. хр. 1—9), однако так и не завершил его.

Вынуждаемый, видимо, потребностью в деньгах, Р. печатает многочисленные компендиумы по лит-ре XIX—XX вв. (напр.: «Путеводитель по русской литературе XIX века», 1927; «Путеводитель по современной русской литературе», 1929), много пишет о совр. лит-ре (кн. «Русские лирики», 1929; по вине изд-ва в заглавии выпало слово «современные») и большой цикл статей в жлах «Родной язык в школе», «Народный учитель», «Деревенский самоучка» 1927—1929. Его статьи выгодно отличаются от идеологизированной критики тех лет своим объективизмом и широтой взгляда на совр. лит. процесс. Следует отметить первый его опыт такого рода — статью «Русская художественная литература в 1923 году» (1923).

В 1923 встречается с Ксенией Александровной Марцишевской (1897—1988), филологом-романистом, составительницей словарей, занимавшей высокие посты в изд-ве иностранных и нац. словарей, к-рая становится его женой.

В 1930—1940-е Р. все более и более институализируется: становится членом Союза писателей и с 1941 до конца жизни возглавляет секцию народного творчества при нем, работает в ИМЛИ, преподает в ИФЛИ, Лит. ин-те (1941—

1944; в его дневнике зафиксированы частые встречи и беседы с М.В. Кульчицким), руководит аспирантами в Москов. гор. пед. ин-те, а с 1942 становится проф. МГУ. С 1939 он д-р филол. наук honoris causa, 6 окт. 1944 награжден орденом Трудового Красного Знамени. В лит-ре предметом его изучения становится творчество бесспорных классиков — Пушкина: «Пушкин в поэзии его современников» (1934), «Ранние подражания “Евгению Онегину”» (1936), «Судьба Онегина. (Попытки окончания пушкинского романа)» (1937), «Пушкин — певец свободы» (1951); Лермонтова: «Маяковский и Лермонтов» (1940), «Лермонтов в истории русского стиха» (1941), кн. «Лермонтов — мастер стиха» (1942), «Лермонтов в поэзии его современников» (1948); Некрасова: «Некрасов о Пушкине и Гоголе», «Некрасов — рецензент поэтов», «Отзвуки Пушкина в творчестве Некрасова» (все три — 1938), «Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова» (1939), «Из неизданных и несобранных стихотворных текстов Некрасова» (1946).

С сер. 1920-х предметом его постоянного интереса становится взаимовлияние фольклорной и лит. ***лирики***. Первым опытом в этом отношении была статья «Литературный источник популярной песни» (1926), где установлен литературный источник народной песни «Шумел, горел пожар московский». Теоретически материал был осмыслен в статьях «От книги — в фольклор» (1935) и «Песенный фольклор в современной русской поэзии» (1938), а также в сопроводительных материалах к кн.: «Песни русских поэтов (XVIII — первая пол. XIX в.)» (1936) и «Русские песни XIX в.» (1944; [2-е изд.] 1952). Однако долго занимавший его материал — история фольклорного бытования «Катюши» М.В. Исаковского — оказался востребован только после смерти (Песни о Катюше как новый тип народного творчества», 1964).

В ***фольклористике*** долгое время ориентировался на исследовательскую деятельность М.К. Азадовского. В 1943 для комитета по присуждению Сталинских премий рецензировал рукопись книги Азадовского «История русской фольклористики», а 13 нояб. 1945 записал в дневнике: «Ночью решение: в 1946 г. возглавить всю фольклорную работу в Москве и в связи с этим написать письмо Азадовскому как “старшему брату по фольклористике”» (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 6. Л. 188). Однако с 1947, когда началась резкая критика Азадовского, его имя пропадает со страниц дневника Р., его более привлекает официозная сов. фольклористика. Аналогично меняются его вкусы в совр. поэзии: если ранее одной из главных фигур в его глазах был Б.Л. Пастернак, то в 1930-е и 1940-е — В.И. Лебедев-Кумач и М.В. Исаковский. В 1932, обсуждая с Ю.Н. Тыняновым планы серии «Библиотека поэта», так обрисовывал круг потенциальных авторских и тематических сборников, которые мог бы готовить к печати: «Потом заговорили о деле. Он предложил мне: 1) Песни, 2) романсы, 3) куплеты, 4) Бенедиктов. Я сам предложил ему 5) отверженные (Бобров, Шихматов, Шаликов, Хвостов)» (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 4. Ед. хр. 10. Л. 23). Изо всего этого осуществились только «Песни русских поэтов».

В 1949 принял участие в погромной кампании (выступал в прениях после доклада Ф.М. Головенченко в ИМЛИ; отчет — Против буржуазного космополитизма в литературоведении // Лит. газ. 1949. 19 марта. № 23), однако «дело врачей» вызвало его отрицательную реакцию, о чем свидетельствуют записи в дневнике апр. 1953 (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 6. Ед. хр. 3).

Впрочем, когда ситуация позволяла, Р. был способен на идеологические вольности. Так, в 1944—1945 он читал в МГУ спецкурс «Поэты-символисты»,

не скрывая от студентов своей связанности с поэтами-символистами, упоминая запретные имена эмигрантов и уничтоженных сов. властью авторов. Лишь после трагических событий конца лета и начала осени 1946 спецкурс прекратился, и Р. перестал обдумывать возможность издать книгу о символистах (21 сент. он записал: «...событие крупного общественного и не только крупного, а и первоклассного значения — появление в газетах *речи Жданова*» (НИОР РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 7. Л. 145 об.)).

Последние 10 лет жизни Р. много болел, печатался мало, затруднения в преподавании он старался компенсировать демонстрацией студентам своей б-ки. После его смерти, в 1965, К.А. Марцишевская передала ее в дар Гос. музею А.С. Пушкина, где она поныне хранится.

Издания. Русская лирика. От поэзии безличной — к исповеди сердца. Историко-литературные очерки. М., 1914; Пушкинская плеяда. М., 1923; Н.А. Некрасов. Жизнь и судьба. Пг., 1924; Поэты двадцатых годов XIX века. М., 1925; Есенин о себе и о других. М., 1926; Литературные репутации. М., 1928 [2-е изд. М., 1990]; Русские лирики. Очерки. М., 1929; Лермонтов — мастер стиха. М., 1942. *Редактирование, составление и подготовка к печати.* Библиотека для классных и внеклассных бесед. М., [1915]. — Совм. с *П.Н. Сакулиным*; Творчество Тургенева: Сб. ст. М., 1920. — Совм. с *Ю.М. Соколовым*; Путеводитель по русской литературе XIX века. М., 1927 [на обл.: 1928]; Путеводитель по современной русской литературе. 2-е изд. М., 1929; *Штакеншнейдер Е.А.* Дневники и записки (1854—1886). [М.; Л.], 1934; Песни русских поэтов (XVIII — первая половина XIX в.). [М.; Л.], 1936 (Б-ка поэта. Большая сер.); *Никитин И.* Стихотворения. [М.; Л.], 1936 (Б-ка поэта. Малая сер.); Русские песни XIX в. М., 1944 [2-е изд. М., 1952]; Москва в русской поэзии. [Сб. стихов. М.], 1948. — Совм. с др.; Фольклор Урала. Вып. 1. Челябинск, 1949; Песни русских поэтов. Л., 1957 (Б-ка поэта. Малая сер. Изд. 3-е).

Статьи. Отзвуки Лермонтова // Венок М.Ю. Лермонтову. М.; Пг., 1914; Кн. Вяземский и Пушкин // Беседы: Сб. Общества истории лит-ры в Москве. Кн. 1. М., 1915; Реквизиция бога // Понедельник власти народа. 1918. 8 июля. № 19; Значение русской литературы // Russland. Zürich, 1919. Teil I; Русская художественная литература в 1923 году // Литературные отклики. М., 1923; Ритм эпох // Свиток. Кн. 3. М.; Л., 1924; Литературный источник популярной песни // Художественный фольклор. М., 1926; Жизнь и творчество Сергея Есенина // Народный учитель. 1926. № 1; Блок — редактор поэтов // О Блоке. М., 1929; Две повести в стихах о московском студенте // Сборник статей к 40-летию ученой деятельности академика А.С. Орлова. Л., 1934; Пушкин в поэзии его современников // Лит. наследство. Т. 16/18. М., 1934; Песни о гостином сыне // XVIII век. [Вып. 1.] М.; Л., 1935; От книги — в фольклор // Лит. критик. 1935. № 4; Александр Блок и Пушкин // Книга и пролетарская революция. 1936. № 7; Ранние подражания «Евгению Онегину» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Вып. 2. М.; Л., 1936; Судьба Онегина (Попытки окончания пушкинского романа) // Тридцать дней. 1937. № 2; Песни советских поэтов // Лит. критик. 1937. № 12; Некрасов о Пушкине и Гоголе // Лит. учеба. 1938. № 1; Некрасов — рецензент поэтов // Красная новь. 1938. № 1; Отзвуки Пушкина в творчестве Некрасова // Тридцать дней. 1938. № 2; В.И. Лебедев-Кумач // Лит. учеба. 1938. № 11; Песенный фольклор в современной русской поэзии // Лит. учеба. 1938. № 7; Стихотворные размеры в донекрасовской поэзии и у Некрасова //

Творчество Некрасова. М., 1939; Борьба с «Домостроем» в народной лирике // Проблемы реализма в русской литературе XVIII века. М.; Л., 1940; Маяковский и Лермонтов // Лит. учеба. 1940. № 4—5; Лермонтов в истории русского стиха // Лит. наследство. Т. 43/44. М., 1941; Стихотворство Петровского времени // История рус. лит-ры. Т. 3. М.; Л., 1941; Три главы из истории русской строфики // Лит. учеба. 1941. № 6; Михаил Исаковский // Октябрь. 1945. № 7; Из неизданных и несобранных стихотворных текстов Некрасова // Лит. наследство. Т. 49/50. М., 1946; Глагольные рифмы // Уч. зап. МГУ. Вып. 127. М., 1948; Лермонтов в поэзии его современников // Лит. наследство. Т. 45/46. М., 1948; Пушкин — певец свободы // А.С. Пушкин 1799—1837: Матер. юбилейных торжеств. М.; Л., 1951; Песни о Катюше как новый тип народного творчества // Русский фольклор Великой Отечественной войны. М.; Л., 1964.

Письма, дневники, мемуары. Мое знакомство с Есениным // Памяти Есенина. М., 1926; Об Александре Блоке (Из воспоминаний) // Огонек. 1940. № 35; Три спектакля Ермоловой (Из ранних воспоминаний) // Мария Николаевна Ермолова. М., 1955; <Встречи с Брюсовым> / Предисл. и публ. Е.А. Кречетовой // Лит. наследство. Т. 85. М., 1976; Воспоминания о Сергее Есенине // С.А. Есенин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1986. Т. 1; Первые впечатления от Университета (1895 год) // Филологический факультет МГУ, 1950—1955: Жизнь юбилейного выпуска: Воспоминания, документы, материалы. М., 2003; Сказы о поэтах // Соболев А.Л. Страннолюбский перебарщивает; Сконапель истоар. М., 2013 (Летейская б-ка: очерки и матер. по истории рус. лит-ры XX в. [Т.] II).

Библиография, архивы. Библиография печатных трудов И.Н. Розанова // Новикова А.М. Иван Никанорович Розанов (1874—1959). М., 1966. С. 43—68; НИОР РГБ (ф. 653); РГАЛИ (ф. 1610, 631); ОР ИМЛИ (ф. 391); Гос. музей А.С. Пушкина (в составе б-ки И.Н. Розанова); ОРФ ГЛМ (ф. 367); ЦИАМ (ф. 418 — студенческое дело).

Литература. Писатели современной эпохи: Биобиблиогр. словарь рус. писателей XX в. М., 1928; ЛЭ. Т. 9. М., 1935; БСЭ. 2-е изд. Т. 36. М., 1955; КЛЭ. Т. 6. М., 1971; Русские писатели. 1800—1917: Биогр. словарь. Т. 5. М., 2007; *Новикова А.М.* Иван Никанорович Розанов (1874—1959). М., 1966; Библиотека русской поэзии И.Н. Розанова: Библиогр. описание. М., 1975; *Богомолов Н.А.* Два советских Лермонтова // Новый мир. 2014. № 10; *Он же.* К истории раннего бытования терминов «символизм» и «декадентство» в России // Русско-французский разговорник, или/ou Les causeries du 7 septembre: Сб. ст. в честь Веры Аркадьевны Мильчиной. М., 2015; *Он же.* К вопросу о термине «серебряный век»: критическое высказывание и литературоведческое суждение // Вестн. Москов. ун-та. Сер. 10: Журналистика. 2015. № 2; *Он же.* Пастернак в дневнике И.Н. Розанова // Russian Literature. 2015. LXXVIII — III/IV; *Он же.* К истории одного спецкурса // Acta Slavica Estonica, V. Блоковский сб. XIX. Тарту, 2015; *Он же.* Свидетельские показания: Вечер Бориса Пастернака в Политехническом музее глазами современника // Рус. лит-ра. 2016. № 1; *Он же.* Разговор с Мариной Цветаевой: Из дневника И.Н. Розанова // Новый мир. 2016. № 4; *Он же.* Из советских эпиграмм 1930—1940-х годов // Новое лит. обозрение. 2016. № 138; *Он же.* Ходасевич в дневнике И.Н. Розанова (1913—1923) // Russian Literature. 2016. Vol. 83—84; *Он же.* Замечания к примечанию // Острова любви БорФеда: Сб. к 90-летию Б.Ф. Егорова. СПб., 2016; *Он же.* А. Ахматова в дневнике И.Н. Розанова (1914—1924) // Рус. лит-ра. 2016. № 3; *Он же.* Андрей

Белый в архиве И.Н. Розанова // Арабески Андрея Белого: Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Белград; М., 2017; *Он же*. К изучению песенного фольклора современного города // Литературная жизнь: Статьи. Публикации. Мемуары: Памяти А.Ю. Галушкина. М., 2016; *Обатнин Г.В.* К изучению малых поэтов модернизма // Scando-Slavica. 2016. Т. 62, № 1; *Сергеева-Клятис А.* Сумерки свободы: Борис Пастернак в критике 1920-х годов. [М.], 2016; *Богомолов Н.А.* Пастернак в дневнике И.Н. Розанова. Статья вторая 1930—1940-е годы // Новое о Пастернаках: Матер. Пастернаковской конференции 2015 года в Стэнфорде. М., 2017; *Он же*. Филолог в переломные эпохи (Из архива И.Н. Розанова) // Архив ученого-филолога: Личность. Биография. Научный опыт: Сб. науч. ст. и публ. СПб., 2018; *Он же*. «Но строк постыдных не смываю...»: 1949 год в жизни И.Н. Розанова // Литературный факт. 2019. № 3 (13); *Он же*. Собиратель. Иван Никанорович Розанов и его время. М., 2021.

* * *

СЕЧКАРЁВ Всеволод Михайлович [26.03 (08.04).1914, Харьков — 01.12.1998, Бельмонт, Массачусетс [пригород Бостона], США], историк рус. лит-ры.

Предки были купцами, однако отец окончил Харьков. ун-т и стал его профессором, преподавал историю Древнего мира. Мать — немка, жила в Берлине, потом вместе с отцом в России, в Диканьке. С. с детства был двуязычным. В 1922 заболел полиомиелитом, всю жизнь тяжело хромал. В 1925 мать получила разрешение вывезти его в Германию для лечения. Отец остался в СССР, в 1928 развелся. В годы Второй мировой войны из оккупированного Харькова он добрался до Берлина, однако семейную жизнь не возобновил. Работал в Праге, умер в лагере перемещенных лиц около Мюнхена в 1952. Мать приняла нем. гражданство, но ее сын оставался подданным СССР до начала войны.

С. окончил реальную гимназию Трейчке (1934), учился в ун-те Фридриха-Вильгельма, специализируясь в славистике у М. Фасмера, в философии у Н. Гартмана и в англ. языке. Его выпускная дис. «Влияние Шеллинга на русскую литературу в 1820—1830-е годы» («Schellings Einfluss in der russischen Literatur der 20er und 30er Jahre des XIX. Jahrhunderts» [Leipzig, 1939]) была основана на большом малоизученном материале и отмечена положительной рецензией Д. Чижевского (см. Zeitschrift für slavische Philologie. 1939. Bd. 16). С. предложили место в ун-те, однако он занимал его лишь краткое время: в 1939, несмотря на хромоту, был призван в нем. армию и служил переводчиком в военно-воздушном м-ве.

В 1944/45 С. один семестр преподавал в ун-те Граца и готовил дис. об И. Гундуличе, однако дом, где они жили с женой, был разрушен при бомбежке. Оба выжили, но текст работы пропал. С 1947 состоял на временном месте в Боннском ун-те и заканчивал новый вариант дис. о Гундуличе, к-рая была завершена в 1948 («Die Dichtung Gundulić und ihr poetischer Stil» [Bonn, 1952]). После защиты С. получил постоянное место в Бонне и временное — в Кельнском ун-те. В это время он много пишет. В 1949 издает историю рус. лит-ры — первую на нем. языке после 25-летнего перерыва («Geschichte der russischen Literatur im Überblick», 1949). Небольшая по объему книга была рассчитана на широкого читателя, охватывая период с XI в. по 1930-е. В 1962 вышло ее второе издание, что свидетельствовало об авторском успехе. В 1953 появляется

кн. «N.V. Gogol. Leben und Schaffen» («Н.В. Гоголь. Жизнь и творчество»), не претендующая на новизну освоенного материала, но рассматривающая творчество писателя под углом зрения чистой художественности.

В том же самом 1953 С. получает место профессора в Гамбургском ун-те. Однако работа там продлилась недолго: осенью 1956 он впервые преподавал в Америке, в Гарвардском ун-те, где занял место Д. Чижевского, так и не ставшего в Америке своим. С осени 1957 до выхода в отставку в 1984 С. преподавал в одном из лучших американ. ун-тов, его лекции пользовались большой популярностью. Несмотря на заманчивые предложения из Беркли, Стэнфорда, Вены, он оставался на своем посту. Среди написавших дис. под его руководством — такие видные слависты, как У. Викери, Х. Уланов, Кларенс Браун, Д. Бургин, С. Рабиновитц, Анна Л. Кроун, Р. Петерсон и др.

Свободно владевший англ. языком, С. все же испытывал нек-рые сложности при создании письменных текстов. Поэтому книга о Н.С. Лескове («N.S. Leskov. Sein Leben und sein Werk», 1959) и полномасштабная монография о Пушкине («Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk», 1963) были написаны по-немецки, оказавшись первыми в истории науки монографиями об этих писателях на данном языке. Однако в том же 1963 С. издал первую в истории монографию о творчестве И.Ф. Анненского, на долгие годы ставшую основополагающим трудом уже для англоговорящих исследователей («Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij», 1963). К настоящему времени устарели многие утверждения, касающиеся хронологии и лит. контекста Анненского (отметим, что С. не имел доступа к архиву писателя), однако сам ход мысли и анализы многих стихотворений сохранили свою ценность до наших дней.

Получив постоянное место и с ним уверенность в завтрашнем дне, С. снизил активность как ученый. После выхода англ. варианта книги о Гоголе (1965) отдельным изданием он выпустил только монографию о Гончарове (1974) и небольшую книжку о филос. аспектах творчества Марка Алданова («Die philosophischen Aspekte von Mark Aldanovs Werk», 1996). Стоит, однако, отметить несколько существенных работ по-русски: статьи «Гумилев-драматург» (в третьем томе собр. соч. Н. Гумилева, 1966) и «Н. Ульянов — эссеист и ученый» (1975), а также подготовку первого научного «Собрания стихотворений» Г. Иванова (1975; совм. с М. Далтон). Посмертно была издана книга его статей о рус. лит-ре XX в. («Russische Literatur des 20. Jahrhunderts. Beiträge zu Aldanov, Annenskij, Brjusov, Gumilev, Moršen, Muratov, Nabokov, Osorgin», 1999).

Все работы С. отличаются серьезностью, основательностью, стремлением к исчерпанию доступных автору источников, точностью формулировок, многие из к-рых стали весьма распространены в обиходе англоязычного литведения, часто даже без ссылок на оригинал, что вызывало у С. чувство протеста. Вместе с тем они не открывают новых исследовательских перспектив, почему гарвардскими филологами «школы Тарановского» и рядом других приверженцев новаторских методов изучения лит-ры не были встречены с большим энтузиазмом.

Издания. Geschichte der russischen Literatur im Überblick. Bonn, 1949; N.V. Gogol. Leben und Schaffen. Berlin, 1953; N.S. Leskov. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1959; Alexander Puschkin. Sein Leben und sein Werk. Wiesbaden, 1963; Studies in the Life and Work of Innokentij Annenskij. The Hague, 1963; Ivan Goncharov. His Life and His Works. Würzburg, 1974; Die philosophischen Aspekte von

Mark Aldanovs Werk. München, 1996; Russische Literatur des 20. Jahrhunderts. Beiträge zu Aldanov, Annenskij, Brjusov, Gumilev, Moršen, Muratov, Nabokov, Osorgin. München, 1999. *Редактирование, составление и подготовка к печати. Иванов Г.* Собр. стихотворений. Würzburg, 1975. — Совм. с *М. Далтон.*
Статьи. Гумилев-драматург // Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. Вашингтон, 1966; Н. Ульянов — эссеист и ученый // Новый ж-л. Нью-Йорк, 1975. № 119.
Библиография, архивы. Русская эмиграция. Журналы и сборники на русском языке. 1920—1980: Сводный указ. ст. Paris, 1988. С. 443.
Литература. *Вегнер М.* Фальсификация истории русской литературы в трудах В. Сечкарева // Рус. лит-ра. 1961. № 2; *Фризман Л.* Западные исследователи Баратынского // Вопр. лит-ры. 1964. № 2; *Григорьев А.Л.* Русская литература в зарубежном литературоведении. Л., 1977 (по именному указ.); *Виссон Л.* [Некролог] // Новый ж-л. Нью-Йорк, 1999. № 214; *Kasack W.* Vsevolod Setschkareff (1914—1998) // Zeitschrift für slawische Philologie 1999. Bd. 58 (см. в пер. на рус. язык: Новый ж-л. Нью-Йорк, 1999. № 217); Vsevolod Setchkarev: Memorial Minute // Harvard Gazette. 2000. May 18 (имеется отдельный оттиск); *Setchkarev Margaret D.*Vsevolod Mikhailovich Setchkarev: A Short Biography. München, 2014 (см. также рец.: *Wachtel M.* — // The Slavonic and East European Journal. 2015. Vol. 59. № 2); *Виссон Л.* В.М. Сечкарев: К 100-летию ученого // Новый ж-л. Нью-Йорк, 2014. № 274.

Н. А. Богомолов

В книжном углу — 19

Время от времени просматривая мало кем замечаемую газету «Литературная Россия», я стал цепляться взглядом за обширные и часто появляющиеся статьи ее главного редактора Вячеслава Огрызко. Вдруг среди обычного для этого издания потока пустых слов оказывался какой-нибудь документ, который можно было куда-то приспособить. А как-то на книжной ярмарке я приобрел сразу три его книги[1], благо стоили они всего по сто рублей — видно, особенным спросом не пользовались.

Принес — и не разочаровался. Оказалось, что это своеобразная параллель к биобиблиграфическому словарю «Русские литературоведы XX века», который уже обсуждался на страницах «Нового литературного обозрения» (№ 154, отзывы А.С. Федотова и А.И. Рейтблата). Даже остановились книги В. Огрызко

1 *Огрызко В.* А судьи кто?!: русские критики и литературоведы XX века: судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2016. 720 с. 1000 экз.; *Он же.* Создатели литературных репутаций: русские критики и литературоведы XX века: судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2017. 704 с. 1000 экз.; *Он же.* Ценители и ниспровергатели писателей: русские критики и литературоведы XX века: судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2017. 704 с. 1000 экз.

почти на том же самом месте, что и коллективный словарь — тот дошел до буквы Л, издания «Литературной России» — до М.

Не вдаваясь в спор, как оценивать словарь, хотел бы отметить, что сам замысел и его исполнение (пусть даже частичное) представляют значительный интерес для тех, кто внимательно следит за движением своей науки. То же самое нужно сказать и о томах, представленных В. Огрызко. К ним я присоединю еще его книгу «Советский литературный генералитет: Судьбы и книги»[2] и попытаюсь показать, чем они интересны.

Прежде всего тем, что извлекают из забвения или полузабвения многих авторитетных для своего времени, но ныне практически забытых критиков, литературоведов, а также администраторов литературы. Перечислять их нет смысла, назовем только некоторых: С. Алексеев, И. Альтман, Г. Анджапаридзе, М. Аплетин, Н. Атаров, Н. Бабушкин, Л. Баландин, Н. Банк, С. Баранов, Е. Беленький, А. Беляев, Б. Беляев, С. Бобков, В. Боборыкин, А. Болотников, Г. Бровман — и это только на две первые буквы алфавита. Есть люди очень достойные, как Наталья Банк, есть те, что не вызывают никаких симпатий, как М. Аплетин. Есть известные в свое время, как Г. Бровман или И. Альтман, а есть и тогда вполне маргинальные в литературоведении и критике, как Б. Беляев или Е. Беленький. Есть большие начальники, как директор «Художественной литературы» Г. Анджапаридзе и редактор «Литературки» 1930-х гг. А. Болотников, а есть — никуда особенно не выбивавшиеся из общего ряда. Есть даже загадочный персонаж Сергей Бобков, о судьбе которого после 1991 г. сведений собрать не удалось, даты смерти в статье нет. А так как ему сейчас всего 71 год, вполне возможно, что он попал на страницы книги незаконно.

Но для историка литературы и литературного процесса советского времени биографические справки обо всех этих людях вполне могут понадобиться. Как только сходишь с протоптанных другими тропинок, обнаруживается, что судьбы твоих героев решали именно такие люди. Тот же М. Аплетин — секретарь революционной тройки одного из петроградских районов во время Кронштадтского восстания, видный руководитель работников просвещения, был в верхах Профинтерна, зам. председателя ВОКС, секретарь МОРП, с 1936 г. до выхода на пенсию — в разных должностях иностранной комиссии Союза писателей. Трудно удержаться, чтобы не процитировать из очерка Ю. Оклянского о фотографиях в его кабинете: «Кого тут только не было! Маяковский, А. Толстой, Ромен Роллан, Брехт, Вайнерт, Бехер, Бредель, Жоржи Амаду, Чаттопадхай, Федин, Павленко…

— Вот все мои друзья! <…> Причем настоящие. <…> Только от Ромена Роллана у меня тут <…> двадцать восемь личных писем» (Советский литературный генералитет, с. 122).

Остановимся на этом, хотя подобных историй можно найти много. Скажем только о том, что В. Огрызко использовал те фонды РГАЛИ, которыми обычно пренебрегают, поработал и в других архивах (не без сложностей, о чем он широко оповещал читателей своей газеты), кое-где есть явно личные воспоминания; кроме того, он не обходит печальных сторон жизни того или иного человека. Ну вот, например, в главе о В. Кожинове приводится фрагмент из рассказа Вс. Сахарова, а вывод делается такой: «Сахаров <…> намекал на то, что Кожинов наверняка имел тесные связи с Лубянкой. Похоже, эта версия не

2 *Огрызко В.* Советский литературный генералитет: судьбы и книги. М.: Литературная Россия, 2018. 904 с. 1000 экз.

лишена основания, особенно если вспомнить, где в 1920—1930-е годы служил его родной дядя С.В. Пузицкий, разрабатывавший операции по захватам Савинкова и Кутепова» (Ценители и ниспровергатели писателей. с. 31). Там же цитируется С. Куняев, рассказывающий о запоях Кожинова, фиксируется шутка, которая гуляла «по литературной Москве» (желающие прочтут ее на с. 29), пересказываются запутанные истории, связанные с «Нашим современником», и т.д. То есть книги В. Огрызко сохраняют не только память о разных людях, но и воспроизводят то, что обычно остается в дневниках и письмах, а то и вообще растворяется в воздухе эпохи.

Но вместе со всем этим невозможно не сказать, что книги В. Огрызко далеко не безупречны и видеть в них идеальный источник было бы опрометчиво.

Прежде всего это касается странной манеры придумать или подобрать звонкое название, а потом подумать, насколько оно подходит к человеку. Начинается это с обложек. На переплете первой — Бахтин, Бухарин и Воронский, а называется она, напомню, грибоедовской цитатой: «А судьи кто?!» Ну ладно, Бухарина можно признать несправедливым большевистским судьей (хотя за доклад на Первом съезде писателей ему должно многое проститься), но при чем тут Воронский и тем более Бахтин? Вторая книга названа «Ценители и ниспровергатели писателей», и Кожинов, да и Лакшин здесь вполне уместны. Но вот Лихачев и тем более Лосев никак не могут быть названы ни ценителями, ни ниспровергателями.

То же — названия статей. Как вы думаете, о ком текст под названием «Я у мамы дурочка»? Те, что постарше, вспомнят, что так называлась прическа 1960-х гг., потом начнут вспоминать, кто же такую носил, — и окажутся в дураках, потому что имеется в виду Г.А. Белая. Шутка это такая! В самом тексте будет объяснено, что так она называла тактический ход, применявшийся при беседах с представителями госбезопасности. Но сделать эти слова названием — оскорбительно. Отвратительно названа глава о Федоре Абрамове: «Смершевец в роли обличителя космополитов». Да, мы знаем, что он служил в Смерше и отметился в погроме 1949 г., но разве этим вошел в русскую культуру замечательный писатель Абрамов? Зато И. Машбиц-Веров — «Не утративший веру в идеалы», А. Гулыга — «Лучший знаток Кафки» (хотя совсем не этим он останется в истории литературы). Особенно полюбились для названия слова, связанные с пьянством: «Пропивший после реабилитации чужие партвзносы», «Погоревший на комсомольской пьянке», «Пошли пьянки, безделье, паразитизм», «Обожавший даровую водку», «Подписавший по пьяни протест против “Нового мира”» (особенно этим знаком помечены люди из «генералитета»). Продолжать можно долго, но не хочется.

Любой справочник начинается со словника. Кого включать, а кого нет? Сколько места отводить тем, кто признается для данного издания главным, а сколько — для второстепенных? Кажется, такие вопросы для В. Огрызко не существовали. Главным героем всех трех книг является А.Л. Дымшиц: в «Создателях литературных репутаций» он получил 46 страниц. Тому же В. Кожинову отводится 33 страницы, а Бахтину — 20, хотя фигуры эти несопоставимы. А Н.М. Бахтина нет вовсе. И Г. Адамовича, крупнейшего критика русской эмиграции, нет. Вообще эмиграции, особенно первой и второй ее волнам) у В. Огрызко не повезло. Из ее литературоведов и критиков находим только Ю.И. Айхенвальда и К.В. Мочульского (это если не считать таких представителей третьей эмиграции, как А. Белинков, Р. Зернова, Л. Копелев, Л. Левицкий, С. Бабеныше-

ва) да Иванова-Разумника. А где же Е.В. Аничков, Н.А. Бердяев, П.М. Бицилли, В.В. Вейдле, И.Н. Голенищев-Кутузов, М.Л. Гофман, Ю.П. Иваск, Н.К. Кульман? А из второй эмиграции хотя бы Вера Александрова и В.Ф. Марков? Нет ответа.

Второе, что необходимо проверить, говоря об изданиях такого рода, — источниковедческую базу. Выше я уже похвалил автора за то, что он пользуется архивным материалом, причем зачастую не самым заметным и популярным. Так, в статье про Кожинова целых четыре страницы отведено цитированию рекомендаций в Союз писателей, которые он получал от В. Шкловского, Б. Слуцкого, Вит. Озерова, Б. Сучкова, а также выступлению С. Макашина на заседании. И в других статьях материалы этого фонда и его 39-й описи часто цитируются. Отлично! Но как-то хотелось бы не только документов приемной комиссии. Серьезно проработан фонд А.Л. Дымшица. А другие? А фонды литературных журналов и газет? А материалы из других архивов — ЦГИАМ, например? А партийные архивы? Снова нет ответа.

Автор часто цитирует, и большими кусками цитирует различные материалы, никак не обозначая, откуда они взяты. Поэтому далеко не всегда понятно, какие группы материалов он использовал, а какие — нет. Так, мне показалось (приношу свои извинения, если не так), что лишь в очень малой степени он использует известные сборники издательства РОССПЭН «Власть и художественная интеллигенция» и т.п. Или если использует, то как-то стыдливо.

Например, в статье о Ф.М. Головенченко цитируется его (совместная с Д.Т. Шепиловым) записка на имя Сталина со ссылкой на архив. Но она уже была опубликована за 10 лет до выхода книги Огрызко[3]. Там же напечатана и докладная записка Шепилова Жданову с характеристикой Головенченко (на с. 181—182). Там же — докладная записка А. Маслина и В. Вагина о беседе с некоей А. Бегичевой, пришедшей с доносом на Е.И. Ковальчик, а также записка МГБ о результатах ее проверки[4].

Что уж говорить о материалах, напечатанных в местах не столь очевидных. Вот, например, статья о Н. Ильиной (Создатели литературных репутаций, с. 574—577). В духе книги она названа «Приставленная к Ахматовой», и в ней заявлено: «Попробуем разобраться, что правда, а где мифы». Дальше цитируется ее «небольшая автобиография», причем никакие факты, ей сообщенные, не проверяются, а просто заявлено: «Великая поэтесса считала, что писательница была к ней приставлена спецслужбами». Под конец цитируется дневник В. Лакшина, где говорится совсем другое: «Все уверены, что Ильина — стучит. А она просто слишком простодушна в своем тщеславии. Ей всегда хочется быть рядом с кем-то значительным: то с Ахматовой, то с Чуковским, то с АТ [Твардовским]». Так все-таки приставлена или нет?

Тут бы автору самое время сослаться на много раз повторенное открытое письмо Ю. Крузенштерн-Петерец к Ильиной с обвинениями в связях с советскими спецслужбами[5]. Независимо от того, поверим мы этому письму или нет, в справочном издании на него должна быть ссылка. Да, впрочем, и о фельето-

---

3 См.: Сталин и космополитизм: документы Агитпропа ЦК КПСС 1945—1952. М., 2005. С. 263—264.

4 Ср.: Создатели литературных репутаций. С. 699; Сталин и космополитизм. С. 256—157.

5 См.: Русская мысль. 1957. № 1120. 12 окт.; *Штейн Э.* Китайские тени Валерия Перелешина // Новый журнал. 1991. № 194/195. С. 621—628; *Герра Р.* Репатрианты. Странная судьба «возвращенки» Наталии Ильиной // Русский міръ: пространство и время русской культуры. 2010. № 3. С. 127—135.

нах Ильиной недурно было бы сказать, а то реакция на них Грибачева и Суркова описана, а сами эти фельетоны не названы.

Пренебрежение источниками иногда приводит к смешным случаям. Некоторые материалы из «трехтомия» повторяются в «Советском литературном генералитете». Это можно понять. Но иногда это совсем не повторения. Статья о том же Ф. Головенченко в «Создателях литературных репутаций» скорее негативная. Но в книге о начальниках литературы вектор статьи значительно переменился. И причины этого, кажется, просты: отыскались воспоминания Н.М. Любимова и Вл.А. Ковалева, где о Головенченко говорится с симпатией, вот и пришлось писать другой вариант его биографии.

Конечно, тщательную проверку всех статей я делать не собираюсь, но приведу один пример. Почти двадцать лет я проработал на одной кафедре с А.Г. Бочаровым. Сначала он был заведующим кафедрой, принимал меня на работу, многому учил из того, чего мы не понимали на филфаке. Потом он уступил мне свое место, и последние годы его жизни мне пришлось делать вид, что я руковожу его деятельностью. В книге «А судьи кто?!» его жизни уделено три с небольшим страницы, из которых одна полностью занята его выступлением в «Литературной газете» против ее редактора Вс. Кочетова, что закончилось, естественно, изгнанием. Впрочем, история эта рассказана Л. Лазаревым, которого В. Огрызко обильно цитирует. Греха в этом, конечно, нет. Но было бы хорошо, чтобы на оставшихся двух страничках было объективно и точно рассказано о достойном человеке.

Почему-то о большинстве своих героев В. Огрызко рассказывает, из какой они семьи происходили. О Бочарове — нет, хотя эти сведения найти нетрудно. Наверно, можно было бы сказать, что в войну Бочаров получал награды: медаль «За отвагу», ордена Красной звезды и Отечественной войны.

Или, например, фраза: «После демобилизации Бочаров поступил на филологический факультет МГУ» (с. 418). Вроде бы и не придерешься, если забыть, что на самом деле Бочаров еще в 1941 г. окончил первый курс литфака МИФЛИ. А школа ИФЛИ была особой, и забывать ее не следует.

Упреком звучат слова: «...как исследователь бывший фронтовик во всем следовал партийным установкам». Ну, во-первых, фронтовиком он был действительно бывшим, а здесь оказался в роли ученика, задача которого — не только овладеть языком науки, но и попасть в мейнстрим своего времени. А во-вторых, и это главное, мне и другим не раз приходилось слышать от него негромкие, но веские слова покаяния за те поступки, которые ему приходилось совершать на партийных и комсомольских постах в конце 1940-х и начале 1950-х. Но при этом он не рвался в «первые ученики», что отразилось на его судьбе: вместо университетской кафедры он оказался в редакции «Литературной газеты». О причине этого я недавно написал в статье о событиях 1949 г. на филфаке[6].

За этим следует рассказ о конфликте с Кочетовым, завершающийся фразой: «Потом основной площадкой для Бочарова на несколько лет стал журнал “Дружба народов”» (с. 419). Понять ее можно по-разному: «он перешел в журнал “Дружба народов”», «он ушел на вольные хлеба и стал печататься в “Дружбе народов”», «он поменял место работы». Верно последнее. Человека статуса Бочарова (член КПСС, фронтовик, выпускник МГУ, кандидат наук) должны

6 См.: *Богомолов Н.А.* «Но строк постыдных не смываю...»: 1949 год в жизни И.Н. Розанова // Литературный факт. 2019. № 3 (13). С. 303—340.

были куда-то устроить. И устроили — в журнал «Советский Союз». Вряд ли его кто-то помнит. Это был такой аналог еще встречающегося в киосках журнала «Корея», только сделанный профессиональнее. Редактировал его знаменитый «автоматчик партии» Н.М. Грибачев, о котором в «Советском литературном генералитете» В. Огрызко не нашел добрых слов. Итогом совместной работы с ним стал тяжелый инфаркт у Бочарова. И тогда Я.Н. Засурский позвал его на факультет журналистики. С 1967 г. он работает на кафедре партийной и советской печати, становится доктором филологических наук (В. Огрызко неверно утверждает, что «по книге “Человек и война”» — книга вышла в 1973 г., а диссертацию он защитил в 1971-м), читает курс истории советской литературы.

Не буду спорить с общими оценками деятельности Бочарова, тут меня непременно упрекнут в предвзятости. Но невозможно было не сказать, как он сам оценивал итоги своего дела. Бочаров говорил прямо: «Испытываю горестную неудовлетворенность своим творчеством, а стало быть, и жизненным путем, поскольку не стал ни в критике, ни в преподавании фигурой достаточно заметной. Мои статьи и книги остались в прошлом времени, а теперь уже, по старости, я и не пишу, и не преподаю толком. И трудно утешаться тем, что то забвение, которое я ощущаю, предрешено участью критика, чьи интересы обращены к текущей литературной и жизненной проблематике, а не литературоведческим, фундаментально-долговечным вопросам». Это цитата из подробного ответа на многие вопросы, напечатанного уже посмертно[7]. Кажется, В. Огрызко не знает этого пронзительного документа. Не знает он и выпущенного на факультете журналистики «Списка печатных работ профессора А.Г. Бочарова (1922—1997)» (М., 1997).

И это только одна статья!

Обесценивают такие ляпы и недосмотры книги В. Огрызко? Я бы на этот вопрос ответил так: начинающему литературоведу читать их определенно вредно, потому что они приучают не соблюдать филологическую гигиену, но опытному исследователю заглядывать в них полезно.

Чтобы закончить, скажем, что за последние годы Вячеслав Огрызко выпустил еще три тома, основанные на документах[8].

Двухтомник — попытка представить описанный в подзаголовке предмет через историю той газеты, которую В. Огрызко возглавляет. Надо честно признать, что сделано это неудачно, прежде всего потому, что «Литературная Россия» всегда была второстепенной по сравнению с «Литературкой». Основные бои гремели там, а здесь они как-то стушевывались, а если кто-нибудь пробовал высказаться всерьез, то никакого эффекта это не производило. Как современник значительной части литературного процесса этого времени, могу засвидетельствовать, что слов вроде: «А как сегодня “ЛитРоссия” им врезала!» — слышать не приходилось. К тому же сами определения — «охранители» и «либералы» — представляются в высшей степени неадекватными для характеристики эпохи 1960—1980-х гг.

---

7 См.: О себе и о времени (анкета литературоведов и критиков) // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 3—47.

8 *Огрызко В.* Охранители и либералы в затянувшемся поиске компромисса: историко-литературное исследование. М.: Литературная Россия, 2015. Кн. 1—2. 712 с., 696 с. 1000 экз.; *Он же.* Держусь на одной идеологии: Драматическая судьба советского критика Александра Дымшица как отражение литературных борений самого кровавого века. М.: Литературная Россия, 2017. 720 с. 1000 экз.

Значительно интереснее, живее и представляет больше существенных для истории литературы документов книга об А. Дымшице. Да и причастен он был к большему количеству характерных для эпохи дел. Одна эпопея с изданием Мандельштама чего стоит! Или полемика с Мих. Лифшицем. При этом далеко не всегда он стоял на стороне тех, кого мы привычно считаем его окружением, — Метченко, Овчаренко, Бушина и др. Так, он нередко поддерживал разного рода выступления Андрея Вознесенского, ненавидимого его соратниками. Разбор «Озы», письмо в поддержку спектакля Таганки «Берегите ваши лица», внутренние рецензии наглядно это демонстрируют И «Один день Ивана Денисовича» он одобрил, что в конечном счете привело к уходу из «Октября». Какое-то время дружил с Е.Г. Эткиндом, получал добрые отзывы от В.М. Жирмунского и П.Н. Беркова.

Вообще эта книга показывает, что литературная жизнь временами плохо увязывается с какими-то вырванными из контекста поступками. Я всегда знал, что ранние стихи В. Сосноры поддерживали Н. Асеев и Д. Лихачев, но что Дымшиц — это удивительно. Но множество писем, приведенных в книге, не дают оснований сомневаться. Мало того, очень выразительно письмо поэта критику от 25 января 1963 г.: «Что, если написать мне письмо в ЦК <...>. И написать в тоне — я рабочий, слесарь, меня регулярно печатает журнал “Октябрь” (поддерживает), учусь заочно (образец советского поэта) и т.д.» (с. 466). А «разорвал Дымшиц все отношения с Соснорой весной 1967 г. — после того, как поэт публично поддержал требования Солженицына об отмене цензуры и подверг критике действия властей в области литературы» (с. 474—475).

Но особенно отметился Дымшиц на поле доносительства — трудно иначе назвать его внутренние отзывы на некоторые издания. Вот, например, записка в ЦК на имя Д. Поликарпова о готовящемся втором томе «Краткой литературной энциклопедии»: «...макет II тома говорит о еще неизжитых симпатиях к наследию декадентства, о попытках сглаживания углов в оценках идеологически враждебных нам явлений. Так, например, в статье Гершензон об одном из активнейших идеологов декадентства говорится в тонах сугубо академических» (с. 600), и так далее. Из того же разряда — участие в комиссии, призванной дать экспертное заключение по делу Синявского и Даниэля. Показателен ее состав: вместе с В.В. Виноградовым и текстологом Е.И. Прохоровым в нее был включен совсем не специалист Ф.Г. Бирюков — и Дымшиц. Единственная причина, которая тут может прийти на ум, — его несомненная идеологическая выдержанность.

Впрочем, это упоминание делаю лишь попутно, книга сама по себе заслуживает серьезного разбора, прежде всего потому, что заваленный массивом неизданного материала автор далеко не всегда бывает в состоянии сделать адекватные выводы. Да этого и трудно требовать, если за четыре года вышло 7 томов его сочинений общим объемом более 5000 печатных страниц. Вряд ли при таком темпе было время остановиться и как следует подумать.

С огорчением следует отметить изрядное количество повторов и серьезных опечаток, сбивающих читателей с толку. Впрочем, имен редактора и корректора на книге нет, что печально. И вместе с тем, повторю, заглядывать в эти книги будет небесполезно тем, кто занимается советской литературой 1940—1980-х гг.

Н. В. Котрелев

Черты к образу Николая Алексеевича Богомолова

Я познакомился с Николаем Алексеевичем на Блоковской конференции в Тарту (года, увы, не помню, во всяком случае, не ранее конца 1970-х).

К тому времени вокруг «Тарту» сложилась группа молодых филологов, занятых проблемами русской литературы начала XX века. Собственно тартуских студентов (вначале, на рубеже 60—70-х годов) в ней было немного, были — рижане, ленинградцы, москвичи. Группа быстро слилась в дружеский кружок, со всеми характеристиками именно дружеской, часто — задушевной компании. В то же содружество входили и молодые ученые с иными профессиональными интересами, скажем, — В. Живов, Г. Левинтон, А. Осповат и еще несколько человек. Но в ядре группы были те, кто занимался символизмом, акмеизмом, Клюевым, Пастернаком — К. Азадовский, С. Гречишкин, А. Лавров, Р. Тименчик, Л. Флейшман. И конечно же — Г. Суперфин, для меня важный особо, он не только ввел меня в «Тарту», но и еще в самые первые из 60-х увлек в архивные разыскания.

Много писалось о московско-тартуской семиотической школе, плоды ее творчества были быстро, почти мгновенно замечены и оценены и в отечестве, и за рубежом. О сказанной группе исследователей модернистских течений — именно как особой группе, с собственной ролью в эволюции филологического знания, кажется, не писали, впрочем, и сколько-нибудь прописанной картины этой области литературоведения нет. При глубочайшем уважении к Ю.М. Лотману группа сплачивалась вокруг незабвенной Зары Григорьевны Минц. Событиями и платформами роста в дружеской и профессиональной жизни были тартуские студенческие конференции, на которых союз зародился и складывался, и блоковские конференции, начиная со второй, к году эпохальной первой все мы были еще слишком молоды и друг про друга не слыхали. Теоретического оформления, специальной программы у этой группы не было. Было общее кредо, не декларируемые единочувствие и единомыслие. Волей и неволей молодые ученые переворачивали фундаментальные принципы и установки советской текстологической и эдиционной практики (впрочем, во многом следовавшей тому, что выработал дореволюционный ученый обиход).

Во-первых, текстология. Помню рассказ Н.А. Роскиной о приговоре, вынесенном С.А. Макашиным, когда она принесла в издательство полную расшифровку рукописи труднейших для прочтения дневников А.С. Суворина. Макашин сказал, что полный текст издан не может быть и не будет. Роскина настаивала на своем, взывала к тому, что основной принцип текстологии — публикация текста как некоторой завершенности, полноты, тем более когда речь идет о тексте столь информативном. Сергей Александрович, закрывая спор, властно выдвинул другой принцип: одно дело — текстология Пушкина и Льва Толстого, и совсем другое — Суворина. Для молодых филологов, о которых речь, критерии полноты текста и качества его представления в издании подчинялись только внутренним принципам филологической дисциплины,

не зависящим от «имени», установленного статуса автора текста. В плане так или иначе сформулированной эдиционной задачи тексты Пушкина и Ленина оказывались равноценными любым другим текстам, пусть самым незначительным либо вредным с точки зрения их общественной репутации.

Принятие единой методологической установки для сакральных текстов (с коих текстология и началась), текстов классиков и сколь угодно профанных и низкопробных текстов, разумеется, не означало нигилистического упразднения иерархического строения литературных, культурных ценностей. Другое дело, что «ценностей… ска́лы» во многом расходились с критериями официозного наполнения пантеона. Политическое осмысление этих расхождений зависело по преимуществу от взгляда со стороны, из полномочных органов и их редакций, издательских советов и т.п. материальных исполнительных учреждений. Ахматову или Пастернака, Андрея Белого или Вяч. Иванова «тартуская» молодежь выбирала не потому, что их «не печатают», поносят — выбор был экзистенциальный, не политический.

Другой пункт профессионального кредо, принятого молодыми, определял их подход к комментированию. Где-то в те годы, кажется, был распространен руководящий документ, обязывавший издательства отводить на аппарат, сопроводительные статьи и примечания не более 15% объема выпускаемой книги. Для сказанных «тартуских» молодых пространство комментария задавалось не издательскими нормами экономии дефицитной бумаги, а необходимостью скрупулезного восстановления литературно-исторического, идейного, духовного, наконец, жизненного и бытового контекста, в котором автор создавал публикуемый текст или слагалось некоторое литературное событие, предприятие. Комментарий рос сам по себе, сводил в единое повествование известные и еще неизвестные чаще всего лица и факты, линии истории. Эти линии непременно разбегались, как земляничные усы, завязывали новые проблемные точки, привлекали новые лица, органы печати, кружки и объединения и т.п. Публикуемый текст должен был читаться в двух оптиках — времени предлежащей публикации и, прежде всего, — из толщи времени своего рождения. Для распорядительных инстанций вред таких публикаций проистекал не от объема комментариев в печатных знаках, опасно и недопустимо было восстановление в истории и внедрение в актуальность сего дня огромного количества мелкотравчатых лиц и пренебрежимых, по «незначительности», событий, «справедливо забытых». Тем неприемлемее было появление в примечаниях лиц, тем и событий, отправленных коммунистической пропагандой на «свалку истории»[1].

Несколько затянувшееся (и сугубо личное) воспоминание о той поре жизни моих друзей моему рассказу о Н.А. Богомолове необходимо. Дело в том, что в кружке заметили сразу, что никому не известный, значит, чужой человек настойчиво ищет сближения, хочет большего, нежели формальное коллеги-

1 Я не имею права приписать описываемому неформальному кружку исключительную роль в обновлении издательского репертуара — следует назвать хотя бы возвращение Достоевского, всему предшествовавшее, затем возвращение Есенина и Бунина, имлийское воскрешение Бахтина и многое другое. Нельзя обойти воспоминанием издания, давшие молодым инициаторам самою возможность утверждения в литературе — прежде всего «Ученые записки Тартуского государственного университета» и «Литературное наследство». Но установление новых критериев текстологической и эдиционной работы остается приоритетом молодых «тартусцев».

альное знакомство. По мимолетным сведениям, и за границей работавший, и о «Великом Октябре» пишущий... Это озадачивало, вызывало недоверие. И при разъезде по домам один из друзей даже вслух сформулировал, мол, «к молодому человеку нужно относиться осторожно!» Но через год, а то и менее для всех он стал Колей Богомоловым, и для Ромы, и для Саши, и для всех остальных, в содружестве и вокруг него (по имени-отчеству звали друг друга только мы с ним, несмотря на сотрудничество, по этикету, которого я старался и стараюсь придерживаться). Настойчивость и обаяние, личное и профессиональное, победили, Коля Богомолов стал полноправным, признанным членом дружеского кружка, в высшей степени достойно, на равных воплощая в замечательных работах первоначальные академические интуиции и установки всей группы. Я хочу, однако, подчеркнуть, что в начале дружбы и сотрудничества был именно волевой жест самоопределения, сознательный выбор, тогда как остальных сплотило естественное течение времени.

И еще эпизод. Я с 1990 года заведовал в ИМЛИ редакцией «Литературного наследства», по должности был — завотделом. Участвовал в заседаниях Дирекции. С тогдашним директором института Ф.Ф. Кузнецовым отношения у меня были ровные, более или менее лично безразличные. И вдруг по окончании одного заседания (в 2000 году) он просит меня задержаться. Все разошлись, мы вдвоем, и следует совершенно неожиданный вопрос: «Николай Всеволодович, вы ведь в близких отношениях с Александром Васильевичем Лавровым?» — «Да», — отвечаю, мгновенно напрягшись. — «А что вы скажете, если мы энергично двинем его в полные академики и проведем в академики-секретари нашего отделения?» Дело в том, что приближались очередная сессия и выборы в Академии наук; «мы» однозначно имело в виду многочисленную и влиятельную партию членкоров и полных членов, которой Феликс Феодосиевич негласно руководил, во всяком случае, на кого он мог положиться при голосованиях и принятии решений; эта партия противостояла не столь сильной числом «либеральной» партии лучших филологов того времени. Голова моя успокоилась, отвечать я решил по существу вопроса. Поскольку Лаврова я ближайшим образом знал уже лет тридцать, я ответил всерьез: «Александр Васильевич — виднейший, яркий, тонкий и работоспособнейший ученый. Но у него в жизни не было никакого опыта организационной работы, даже просто конторской службы. И нет ни малейшего желания, впрочем, и способностей таковой опыт приобретать, должность академика-секретаря никак не может оказаться для него желанной, хотя бы приемлемой целью». Заинтересованное и внимательное выражение лица Кузнецова погасло, очевидно, вопрос был исчерпан. Но тут я выговорил вдруг явившуюся мысль: «А ведь есть замечательный кандидат в академики-секретари — Николай Алексеевич Богомолов. Как ученый он вполне вровень Лаврову, более того, круг его профессиональных интересов даже шире, чем у Лаврова, простирается до явлений массовой культуры — “бардов”. Он владеет иностранными языками, что для представителя академической верхушки крайне желательно, если не необходимо. И еще нужнейшее свойство — он способен поддерживать ровные коллегиальные отношения едва ли не со всеми группами гуманитарного цеха, редко сохраняющими взаимоуважение, — для организатора науки это качество драгоценно». Я говорил, несомненно, как глупец — всерьез подумав, что Кузнецов печется о настоящих задачах организации отделения. В ответ он почти промямлил, мол, интересно, мы Богомолова уже привлекаем

к работе в институте, надо подумать... И отпустил меня. Несомненно, Кузнецову нужен был более или менее управляемый секретарь, во всяком случае, толерантный к кузнецовской партии. Что вдруг заставило его обратить взгляд на А.В. Лаврова — догадаться не могу.

Н.А. Богомолова тогда же выставили-таки в кандидаты на выборы в Академию. И прокатили. В закулисных играх «либералы» уступили Кузнецову за одного своего — три места кузнецовским. Вскоре после событий замечательный, несравненный ученый из «либерального» пула сказал мне, что иначе он и его единомышленники поступить не могли, провести именно этого своего кандидата, Вяч. Вс. Иванова, было их моральным долгом... И все пошло так, как прошло.

Николай Алексеевич воспринял происшедшее как оскорбление для себя, сказал мне, что больше в Академию ни ногой. «Вообще, — добавил он, — главным моим желанием в жизни было стать профессором МГУ, как был им мой отец, и я стал им!»

Роман Тименчик

Талан

За прошедшие со дня его смерти месяцы не ослабевает чувство боли и обиды, потери и беды. Потеря невосполнимая, потому что на той территории, на которой книгочей, педагог, скрупулезный комментатор Николай Алексеевич Богомолов укрепился — на истории русской литературы эпохи модернизма, — он контролировал все высотки, он обжился в этой эпохе, знал все ее ходы и выходы, владел ключами к пониманию ее хитросплетений. Из трех необходимых качеств филолога — начитанность, усидчивость и третье, пожалуй, самое редкое и дорогое, — именно это третье было ему выдано — везенье, пруха, талан. Он много знал и умел, не пренебрегал черной филологической работой, не доверял белоручкам, но усердием и выполнением полевой работы в архивах и книгохранилищах обеих полушарий не кичился, остерегался того, что называл «архивным фетишизмом». И, в отличие от самоучек, самородков и забредших на приманчивый огонек бесталанных охотников до литературоведения, он умел само-ограничиваться, замирать в боевой позе перед порогом, за которым начинается без-остановочное, бес-контрольное и без-ответственное парение над текстом. Он мог бы повторить за своим героем Михаилом Кузминым: «Дважды два — четыре, два да три — пять, вот и все, что мы можем, что мы можем знать». А знал он на зависть много.

Он был по заслугам принят в душеприказчики Брюсова, Ходасевича, Вяч. Иванова, Гумилева, и так далее, и так далее. Он был адептом и забытых «малых сих», и иные из них, из малых этих, вышли на авансцену его самоотверженными усилиями. В этом отношении, да и в других, он в последние годы нашел себе alter ego среди ученых былых времен — Ивана Никаноровича Ро-

занова с его знаточеством, вкусом к взвешиванию и промериванию литературных репутаций, с чутьем к ритму эпох, с равномерностью внимания к стиху и к песне.

Он был ученым современным, т.е. солидарным с духом времени, который вдыхало поколение его коллег. Вместе со временем он повернулся то к обшариванию литературного быта на предмет подоплеки смыслов в сочинениях символистов и постсимволистов, то к «спискам прочитанных книг» (О. Мандельштам) (каким оздоровляющим поворотом в гумилеведении, топтавшемся до того в десятке фактов из изобилующей пробелами биографии, была его статья «Читатель книг»!), то к пошаговому обследованию «пожелтевших листов в стенах вечерних библиотек», если уж поминать Гумилева, то есть лежавшей мертвым грузом кипы незнаменитых повременных изданий начала прошлого века.

В той дисциплине (а это слово в случае Коли я бы сопроводил эпитетом из стихов Пастернака о его постоянном герое — «недетской»), которой ученый отдал свою жестоко оборванную жизнь, успех заключается в том, что твои обнаружения властно входят в общий информационный фон, становясь по ходу дела анонимными и как будто от века занимавшими свои места в историко-литературной картине. Без лица и названья предстанет изыскатель перед читателями в потомстве, но воздаянием послужат ему друзья в поколеньи. Не один только пишущий эти строки провел четыре десятилетия в постоянном мысленном диалоге с богомоловскими работами, вступая в этот диалог с подсказками и отсылками, подхватами и перехватами, с намеками, понятными двоим, от силы четверым-пятерым, с исправлениями ошибок «молча», как учили классики филологии. И в его статьях привычно было находить поправки, полу-вопросы, полу-уколы, опротестования. При неоспоримой и влиятельной индивидуальности Коля был человеком с чувством команды, и я думаю, что ему как записному болельщику понравилось бы, если сказать, что он часто выступал в амплуа безукоризненного «чистильщика».

Сейчас, когда — в значительной степени стараниями Богомолова — в мозаике, живописующей российский модернизм, остались не приклеенными считанные кусочки смальты, хотелось бы напомнить сегодняшним дебютантам на поприще истории русского стихового возрождения про давний период первого «робкого» (как сказано тем же Пастернаком) интереса в глухую пору подцензурных времен и нравов, как она рисуется в наугад выхваченных кусках из писем Коли ко мне (с ломаными скобками, за которые, помнится, зоил пенял ему и его единомышленникам).

13 ноября 1980 г.: «Не перепечатывалась ли в наше время статья Мандельштама “Пшеница человеческая”? В трехтомнике ее нет. Печатались ли стихи Беленсона где-ниб<удь> помимо “Стрельцов”. Мне не попадались» (Пшеница человеческая // Накануне. Берлин, 1922. 7 июня; перепечатана в 1982 году Л.С. Флейшманом в «Wiener Slawistischer Almanach», и в СССР Е. Тоддесом в «Тыняновском сборнике» 1988 года).

20 ноября 1980 г.: «Когда умер Грааль Арельский? И даты жизни Чудовского?».

29 марта 1981 г.: «Пишу Вам уже из Алжира и, конечно, не без дела: у меня появилась возможность опубликовать здесь статью об Ахматовой, которую я написал еще дома, но для нее мне нужен точный шифр письма Кузмина к Арбениной… <…> С литературой здесь плохо. Одно только то, что прямо у нас на

кафедре лежит много всяких старых книг. Очень много среди них бульварной беллетристики, но есть, скажем, “Плавающие-путешествующие” и “Тихий страж”, “Заклинательница змей”, “Повелительница” Берберовой. Стихов никаких. <…> Что делается в лит. мире, от которого я оторван и только случайно узнаю новости типа смерти Н.Я. <Мандельштам>, происшествия с К. Азадовским, рассказ о М.А. Балцвиннике… За все это я был бы Вам чрезвычайно обязан, потому что вне своей среды я живу, как рыба без воды» (статья об Ахматовой напечатана не была; о самоубийстве в Ленинграде Михаила Абрамовича Балцвиника <sic!>, создателя уникальной коллекции фотопортретов нерекомендованных классиков русской поэзии XX века, сообщалось в парижской газете «Русская мысль», которая была доступна в Алжире).

30 ноября 1982 г.: «Дело в том, что я вплотную приступаю к работе над статьей для “Альманаха библиофила” о рукописных книгах первых советских лет и хотел спросить у Вас, не попадались ли Вам таковые — именно книги, т.е. нечто, рассчитанное на распространение не среди друзей автора, а становящиеся товаром».

5 января 1983 г.: «И еще: не попадались ли Вам где-нибудь в черносотенной прессе статьи Асеева? Этот странный вопрос вызван тем, что в письме к жене Ходасевич прямо называет его членом “Союза русского народа” вместе с Брюсовым и Бобровым, а статья об Асееве тоже отошла после Парниса ко мне. Естественно, специальных розысков по этому поводу я предпринимать не буду, а вот спросить — поспрашиваю» (в первом томе словаря «Русские писатели», вышедшем в 1989 году, в заметке Богомолова о Н.Н. Асееве опровержения ходасевичевского обвинения не находится).

29 июня 1983 г.: «Вызвался я еще для словаря написать заметочки о Звенигородском и Н. Бернере. Нет ли у Вас данных о смерти Бернера? Последнее упоминание о нем я нашел в вашингтонском “Содружестве” (1966), он в то время, если мне не изменяет память, жил где-то в доме для престарелых во Франции. А есть ли архивные материалы о Звенигородском где-либо, кроме фонда Архиппова? И еще — это уже для второго тома — какова судьба Н.Н. Русова в двадцатые годы и после? Нет ли чего-либо? Меня он интересовал попутно, я пока не рылся, поэтому буду благодарен за всякие упоминания» (замысел словаря «Русские писатели» за время пути подрос от двух томов до семи, и предельно содержательная статья Богомолова о Н.Н. Русове, потомке незаконнорожденного сына князя Урусова, дожившем как минимум до августа 1942 г., вошла в пятый том).

19 ноября 1983 г.: «Не знаете ли Вы кого-нибудь в Москве, кто бы занимался Ходасевичем? Я задумал составить сборник его стихов, расшифровал большинство черновиков ЦГАЛИ, просматриваю прессу, в которой он сотрудничал, но кое-чего не хватает еще. Так, например, у него есть загадочные псевдонимы “Елизавета Макшеева” и “Софья Бекетова”. Второй из них я встретил только однажды, а с первым вообще сталкивался только по библиографии. Где напечатаны стихи за этими подписями — Бог весть. Ведь Ходасевич очень много печатался по газетам московским, а все их просмотреть — дело почти немыслимое. С эмигрантскими изданиями даже как-то проще — смотри “Возрождение” да отбирай. А вот с этими — намного сложнее. <…> А потом, Вы обещали запрос на дату смерти Бернера. Он не получил еще ответа? <…> Во время пребывания в Ленинграде я нашел еще несколько стихотворений Маслова, не попавшие в “Тростник”. <…> Учтено ли Вами для “Бродячей соба-

ки” стих. З. Гиппиус в статье, которая так и называется — “Бродячая собака”? А в хронике “Русских ведомостей” мне попалось известие о том, что Бальмонту после истории с пощечиной был послан специальный адрес, который среди прочих подписали Брюсов и Скрябин (19 ноября 1913, № 267)» (поясняю не для современников и не для осведомленных историков «застоя» — в 1983 году ссылка на эмигрантскую статью З.Н. Гиппиус была практически невозможна без оговорки о ее антисоветской позиции, а эпизод с пьяным скандалом был при публикации истории «Бродячей собаки» сокращен до минимума осторожных печатных знаков — шла очередная кампания за ЗОЖ; стихи же Ходасевича были потом им изданы в соавторстве с Д. Волчеком в «Библиотеке поэта»).

26 ноября 1984 г.: «Нет ли ответа о Бернере? Черный волнуется и говорит, что без этой даты он — первый кандидат на вылет из словника, а это было бы обидно. Ну вот вроде бы и все, потому что всяческие разыскания я пока забросил, погрузившись в писание книжки о поэзии 20-х годов, для коей чем меньше материала нетрадиционного — тем лучше» (вопрос о поэте Николае Бернере я задавал в письмах, передаваемых по оказии, Гарику Суперфину, Лазарю Флейшману, Глебу Струве; ответ о том, что он умер в доме престарелых под Орлеаном в 1969 году, пришел тогда, когда уже поздно было вставлять статью в верстку).

Из писем, последовавших после ускоренческого апрельского (1985 года) пленума ЦК КПСС, приведу только цитату из февральского письма 1986 года:

«Статью написать не удалось ну никак. На меня свалилось сразу столько современной советской поэзии (причем преимущественно в лице Василия Федорова, Егора Исаева, Андрея Дементьева, Роберта Рождественского и т.п.), что она отняла все оставшиеся силы и время. Единственное отдохновение, которое я себе позволяю — лекции об Ахматовой в Политехническом музее. Меня (услышав от Вас о моем интересе к А.А.) позвала Женя Иванова, и я усиленно пропагандирую там Ваши идеи. <...> Простите за краткость, но, ей-Богу, некогда. Надо опять браться за дементьевых и им подобных», — да из открытки августа 1986-го для все той же характеристики эпохи:

«В спешке телефонного разговора забыл Вам сказать, что Mme Волкова так и не позволила мне посмотреть дневники М.А. <Кузмина>, так что наше “соавторство” рассыпается» (я должен пояснить — в 1966 году студентом Латвийского университета я приехал на зимние каникулы, чтобы просмотреть дневники Кузмина и поискать отражения истории со Всеволодом Князевым, и по безопытной алчности провинциала заказал томики за многие годы; когда они заполнили мой рабочий столик, и я только раскрыл верхний, вошла сотрудница читального зала и сгребла всю пирамидку, объяснив мне, что по поводу моего заказа дирекция созвала селекторное совещание научного совета и по вердикту Ираклия Андроникова было велено закрыть их для пытливых читателей; впоследствии Богомолов и С.В. Шумихин в 1990—2000-е подготовили их к печати).

Названная Колей Ахматова сказала в стихах, что «сделался каждый день поминальным днем». Слова «Нам будет его не хватать» не передают величины беды, свалившейся на его товарищей по профессии, они — стилистическая фигура преуменьшения, литота, как говорили греки.

Константин Азадовский

«Совопросник по интересам»

ИЗ ПИСЕМ Н.А. БОГОМОЛОВА

Статьи и рецензии, подписанные «Н. Богомолов», привлекли мое внимание в конце восьмидесятых; они были приметой перестроечного времени. В работах Богомолова, начиная с конца 1980-х годов, оживали и обретали свой подлинный облик Зинаида Гиппиус, Гумилев, Георгий Иванов, Кузмин, Хармс, Ходасевич — писатели-изгои, редко и ограниченно проникавшие в официальное советское литературоведение. Николай Алексеевич был одним из первых в России, кто заговорил о них всерьез, без стереотипных, набивших оскомину оговорок. Более того: именно он, как никто другой, изменил со временем представление об этих писателях, бытовавшее в читательской среде; «изгои» стали превращаться в «классиков».

Отличительная черта той бурлящей эпохи — открытие архивов, смягчение, а затем и полное снятие цензурных запретов. На страницы толстых журналов потоком хлынули новые историко-литературные материалы. Рушились стереотипы, возникали смелые, немыслимые прежде ракурсы восприятия текста. Многим памятен номер «Литературного обозрения» под названием «Эротика в русской поэзии» (1991. № 11). Богомолов был одним из его авторов. Он легко и естественно примкнул к новому поколению гуманитариев, без оглядки на пройденную им в стенах МГУ школу советского литературоведения.

С тех пор прошло три десятилетия. Появились в немалом количестве монографии, статьи, диссертации, коллективные сборники, материалы конференций и другие материалы, посвященные Серебряному веку. Среди них выделяются работы, выполненные Богомоловым. И можно без преувеличения сказать, что именно на них опираются в настоящее время — в той или иной степени — многочисленные исследователи русского дореволюционного ренессанса (не только в России). Николай Алексеевич заложил прочный фундамент для системного изучения русского модернизма.

С истинным восхищением я читал в конце 1980-х годов его статью о петербургском кружке «Друзей Гафиза»[1]. Сюжет был достаточно нов — даже для «посвященных». Опираясь главным образом на архивные материалы (переписка и произведения членов кружка), Богомолов воссоздал один из ярких эпизодов литературного быта 1910-х годов. При этом, как признавался автор, ему были в то время недоступны важнейшие источники: дневник М.А. Кузмина (ЦГАЛИ) и материалы архива К.А. Сомова (ГРМ); да и знакомство с богатейшим архивом Вячеслава Иванова (РГБ) тогда еще только начиналось[2].

---

1 *Богомолов Н.А.* Эпизод из петербургской культурной жизни 1906—1907 гг. // Ал. Блок и революция 1905 года. Блоковский сборник. Тарту, 1988. Вып. 8. С. 95—111. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 813.)

2 В расширенном и почти полностью переработанном виде эта статья под названием «Петербургские гафизиты» появилась в кн. «Серебряный век в России: избранные страницы» (М., 1993. С. 167—210); перепечатана (с дополнениями и исправлениями) в кн.: *Богомолов Н.А.* Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 67—98, 344—351.

Ранняя работа Богомолова о гафизитах — начальный этап предпринятого им масштабного исследования на тему «Русский модернизм и оккультизм». Религиозная мистика, эзотерика и прочие формы сверхчувственного познания, заметно определившие искания «старших» и «младших» символистов (как, впрочем, и участников других литературных групп), стали для него предметом длительного и пристального изучения. Конечно, он не был единственным. Интерес к оккультизму, спиритизму, масонству и прочей «эзотерике» охватил в те годы многих российских (и некоторых западных) авторов, но именно Богомолову удалось в конечном счете обнажить и поднять на поверхность этот богатый, ранее сокрытый пласт русской дореволюционной культуры.

Крупный ученый тяготеет к масштабным проектам. Работы Богомолова, начатые в конце 1980-х, естественно привели его к созданию «маленькой монографии» (Н.А. неоднократно использовал это название[3]) «Anna-Rudolf», открывшей нам Анну Минцлову, а «маленькая монография» переросла со временем в большую — «Русская литература начала XX века и оккультизм». Столь же значительными, «монографическими» по своей сути трудами являются изданные им дневники Кузмина (в соавторстве с С.В. Шумихиным), двухтомник переписки Вячеслава Иванова с Л.Д. Зиновьевой-Аннибал (в соавторстве с М. Вахтелем и Д.О. Солодкой), свидетельства «мистического треугольника» 1906—1908 годов[4]. В письмах Николая Алексеевича ко мне отразился один из его крупных (и, к сожалению, несостоявшийся) замыслов 1990-х — «Энциклопедия русского символизма».

В последние годы он увлеченно готовил к печати (и, к счастью, успел завершить) обнаруженный им дневник И.Н. Розанова — ценнейший историко-литературный источник. Дневникам он всегда уделял особое внимание— он хорошо понимал их документальное значение. Мы не раз говорили с ним о «дневниковой» специфике, о необходимости издания дневников и других документов не в выдержках, а полностью, без купюр.

Филолог-эрудит, Богомолов талантливо совмещал в себе различные грани профессионального мастерства. Историк литературы, способный к теоретизированию и широким обобщениям, сочетался в нем с историком, текстологом, библиографом и архивистом, умеющим видеть «мелочь». Почти все научное творчество Богомолова покоится на архивно-библиографической основе. Каждая его работа документальна, конкретна и доказательна. В эпоху господства новых методологий, допускающих неограниченный субъективизм суждений, Богомолов каждой своей публикацией свидетельствовал о том, что история литературы — точная наука. В основе его исследований, будь то рубеж XIX и XX веков или новейшая поэзия, лежит архивный материал, «говорящая» деталь, филологическая отсылка.

Богомолов не принадлежал к тем исследователям, что в течение десятилетий остаются привязанными к одному автору или определенной проблематике. Он свободно перемещался в пространстве Серебряного века — от одного сюжета к другому. Невозможно перечислить количество эпистолярных и ме-

---

3 Точно так же озаглавлена первая часть книги «Михаил Кузмин: статьи и материалы» (с. 9—54).

4 Имеется в виду треугольник: Вяч. Иванов — Л.Д. Зиновьева-Аннибал — М.В. Сабашникова. См.: *Богомолов Н.А.* Вячеслав Иванов в 1903—1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.

муарных материалов, введенных им в оборот. Круг его сюжетов постоянно смещался и расширялся. Подчас ему становилось тесно в пространстве Серебряного века, и он пробовал свои силы в других областях русской словесности: от Пушкина до Кибирова. Он прекрасно знал и русскую, и советскую поэзию; испытывал особенный интерес к бардовской песне.

Поразительным было его умение читать и анализировать. Филигранная дешифровка текста, выявление в нем потаенных смыслов, указание на возможные отсылки и параллели, смелые сопоставления и разного рода «экскурсы» — таков научный стиль Богомолова. Ему принадлежит одна из лучших, на мой взгляд, статей о поэзии Высоцкого (1980, 1988)[5]. Он читал современные тексты (Галича, Окуджавы, Венечки Ерофеева, Кибирова), соотнося их с литературной традицией и при этом — глазами филолога, умеющего извлечь «подтекст».

Точно так же он читал и работы своих современников, коллег и друзей. Он внимательно следил за текущим состоянием историко-литературных и литературоведческих изучений, постоянно просматривал новейшие статьи и публикации, казалось бы далекие от него тематически. Ему было небезразлично, кто и как работает в науке. Он не был эгоистически замкнутым в себе изыскателем, напротив, — живым соучастником наших академических занятий и активным помощником (не всегда упомянутым в списке благодарностей). Еще в начале 1990-х годов он заинтересованно слушал мои рассказы об архиве Ф.Ф. Фидлера и впоследствии, после немецкого, а затем и русского издания «Дневника» (1996, 2008), откликнулся на каждое из них сочувственной рецензией. Он оказался внимательным читателем переписки М.К. Азадовского и Ю.Г. Оксмана (1998). Сохранилось его письмо ко мне от 29 мая 1998 г. — непосредственный отклик на только что прочитанную книгу, содержащий общую оценку переписки ученых и ряд конкретных (критических) замечаний и поправок. В последние годы, при встречах в читальных залах РГБ или ИРЛИ, он не забывал спросить, как продвигается моя работа над многостраничным дневником Маргариты Сабашниковой. Трудясь над дневником И.Н. Розанова, он охотно делился со мной своими выписками, сообщая, где и в какой связи упоминается Марк Азадовский. Мне видится в этом щедрость особого рода, свойственная далеко не каждому ученому. Николай Алексеевич был способен употребить драгоценное архивное время на то, чтобы скопировать полностью документ, необходимый другому исследователю. Готовя к печати дневник Кузмина, он присылал мне нужные сведения о «моих» авторах: Вячеславе Иванове, Стефане Георге, Иоганнесе фон Гюнтере… Неоценимая бескорыстная помощь!

В сентябре 1999 года, надписывая мне книгу «Русская литература начала XX века и оккультизм», он назвал себя моим «совопросником по некоторым интересам». Да, мы охотно задавали друг другу вопросы, делились сведениями. Завершая ту или иную работу, я обычно спрашивал себя: что скажет Николай Алексеевич? Я ждал его оценки, суда; высказанная им похвала была для меня высокой наградой.

Его уход разрушил наше многолетнее общение; возникло чувство утраты, которую ничем не восполнить.

---

5 Окончательный вариант см. в кн.: *Богомолов Н.* Статьи о русской поэзии. М., 2004. С. 382—398, 589—590.

Из сохранившихся у меня писем Богомолова я выбрал для публикации несколько, в которых проступают характерные черты его личности: интеллигентность, юмор, внимательное отношение к друзьям и собственной работе. И еще — гражданственность, неравнодушное отношение к тому, что происходило и происходит в нашей неспокойной общественной жизни (см. п. 7).

Оригиналы писем хранятся в моем личном архиве (РГАЛИ. Ф. 3253; фонд не обработан). Датировки унифицированы. Общеизвестные имена оставлены без пояснений.

За помощь в комментировании писем приношу искреннюю благодарность А.Я. Лапидус.

1

[*16 апреля 1995*]

Дорогой Костя!

Зову Вас участвовать в энциклопедии «Русский символизм». Подробности писать не буду, чтобы не загромождать письма, — их знает Лавров[6]. Срок исполнения — до ноября (в крайнем случае — конец года), плата — $ 10 за машинописную страницу обычного формата (в рублях).

Я *очень* рассчитываю на Вас в статьях: Бальмонт, Клюев, Клычков, Гюнтер (и пр<очие>), особенно — немецкая литература и рус<ский> символизм (до 15 страниц!) Статьи I категории — до 10 стр<аниц>, II — 5—6, III — от 2 до 4. Теоретические и пр<очие>, если захотите, — договоримся отдельно.

Как видите, кое-что я даже заранее за Вами записал, еще не получив согласия[7].

Естественно, все персоналии должны быть повернуты к символизму: не Клюев вообще, а его связи с символистами, их влияние на него, его на них и т.п.

Если захотите написать что-то еще, — с удовольствием обсужу. Да, важное: статьи не предполагают обязательной принципиальной новизны. Если она есть — замечательно, но если и нет, то не беда.

Простите, что пишу так небрежно и бегло: времени нет *совсем*. Но без Вашего участия я словарь этот представляю плохо. Знаю, что Вы работаете быстро и на Вас, в отличие от многих достойных людей, можно положиться.

Буду ждать ответа с нетерпением (вернусь из Финляндии 17 мая).

Поклон Светлане[8].

16/IV 95.

---

6 Александр Васильевич Лавров (род. в 1949 г.) — историк русской литературы; действительный член РАН.

7 В своем следующем письме (без даты) Н.А. уточнял: «Хочу напомнить, что до конца года Вы обещали написать статьи для энциклопедии “Рус<ский> символизм”, каковые и перечисляю еще раз на всякий случай: К.Д. Бальмонт (до 12 стр.), А.М. Добролюбов (до 8 стр.), Н.А. Клюев (- -), А.А. Биск (до 5 стр.), И. фон Гюнтер (- -), С.А. Есенин (- - , максимум — 6), С.А. Клычков (- -).

Напоминаю, что никакие открытия тут не предполагаются. Если есть что-то новое — замечательно, но если нет, то и не надо, вполне пойдет переложение статьи в “Рус<ских> писателях”, повернутое в сторону символизма. Крайний срок — январь, но самый крайний».

8 Светлана Ивановна Азадовская.

P. S. Указатель сборников[9] для Вас у меня лежит: при встрече или оказии передам.

2

[*26 июня 1996*][10]

Дорогой Костя!

Спасибо за журнал. За мной — книга Тинякова[11] (уже осенью, наверно). Рад, что Вы приняли мое письмо, как оно и писалось, т.е. как свидетельство интереса и симпатии. О Ваших ответах буду думать.

Простите такую спешку и беглость, — хочется ответить до Вашего отъезда[12].

Поклон Светлане. Искренно Ваш,

Н.Б.

3

[*1996*]

Дорогой Костя!

Что делать: казните! сам прекрасно осознаю свою вину, что втравил Вас в работу и, может быть, заставил даже что-то написать. Надеюсь, что Саша[13] объяснил ситуацию в этой конторе, которая лишена денег, по крайней мере, до президентских выборов. Якобы ни один западный банк сейчас не рискует вкладывать сюда ни цента. Не знаю, насколько это верно, но вот получил такое объяснение.

У меня есть только оправдание: сам я написал для этой энциклопедии очень много, и точно так же, как и все, не получил за это ни копейки. Впрочем, человек по фамилии Долинский («Блок и искусство»), который все это затеял[14], старается быть оптимистом и говорит, что будет пробовать, если не удастся тут, возобновить идею где-нибудь в другом месте. А может, и тут что-то получится. Если Вы что-то все же написали, хоть черновое, — пришлите на всякий случай: буде что-либо возобновится, первым делом обещали оплатить сделанное, потому будет хорошо, если я смогу предъявить Ваш текст.

Как редактор я надеялся на то, что Вы сделаете если не все, то как можно более, но теперь надеюсь, что все же обошлись каким-то минимумом. Ужасно

---

9 Имеется в виду: *Богомолов Н.А.* Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников 1900—1937. М., 1994. (Русское библиографическое общество. Academia rossica. Studia bibliographica. Т. 1.)

10 Открытка. Датируется по почтовому (московскому) штемпелю.

11 Имеется в виду: *Тиняков А.* (*Одинокий*). Стихотворения / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. Н. Богомолова. Томск, 1998.

12 То есть до отъезда в Германию.

13 А.В. Лавров.

14 Имеется в виду искусствовед и киновед Михаил Зиновьевич Долинский (1930—2007), автор книги «Искусство и Александр Блок: книжная и журнальная графика, театр, портреты» (М., 1985).

все это жалко и обидно, и страшно неловко перед всеми авторами, даже теми, кто еще ничего не успел написать, а только думал. Простите меня!

Поклон Светлане.

Искренно Ваш,

Н. Богомолов

4

[*3 декабря 2000*]

Дорогой Костя!

Я еще больше виноват перед Вам за задержку ответа. Увы! Сперва был в бесконечных разъездах, в промежутках между которыми следовало восполнять пропущенные занятия. Потом сломался принтер, а рукой писать я отвык, да к тому же почерк стал настолько ужасен, что сам его частенько не понимаю. Починив, отвечаю практически в тот же день.

Спасибо Вам большое за определение цитаты[15]. К сожалению, публикация сильно затормозилась по целому ряду причин. Прежде всего, у нас, как Вы, наверное, знаете, закрылась главная библиотека, и потому получить какие-нибудь книги — серьезная проблема. А ссылок на разные издания в письмах Чичерина громадное количество. А потом — безумно занят и не могу съездить в Химки, чтобы выудить кое-какую информацию из газет того времени (а там есть определенные вещи, которые непременно нужно поискать), а также поглядеть на книги, туда сосланные. Так что никакой беды в том, что я получил сведения от Вас не сразу, нет.

К сожалению, впервые за последние лет 12 я, сидя в Москве, несколько месяцев не веду практически никакой осмысленной работы. Всякие административные хлопоты и собственный отхожий промысел (наша кафедра получила от Сороса грант на сотрудничество с кафедрой Мусатова[16] в Новгороде, так что я регулярно туда езжу читать лекции, получая за это довольно большие по моим масштабам деньги) съедают не только время, но и силы. Возвращаюсь домой совершенно измочаленный, сажусь за компьютер — и тут же или идут чередой телефонные звонки, или же к младшему сыну приходит его девочка, что также несколько выбивает из рабочей колеи. Да и постепенное старение привело к тому, что я уже далеко не так свободно работаю в любых обстоятельствах. Раньше я мог писать при включенном телевизоре, играющей музыке, разговорах семейства как по телефону, так и просто лающей и прыгающей собаки, прочих помехах. Сейчас, увы, все чаще и чаще появляется необходимость в одиночестве и возможности полного сосредоточения, без чего не выходит ничего

15 В предыдущем (недатированном) письме Н.А. просил меня посмотреть ряд немецких пассажей в письмах Г.В. Чичерина к Кузмину и определить, насколько возможно, источник цитаты.

16 Владимир Васильевич Мусатов (1949—2003) — историк русской литературы, заведующий кафедрой русской литературы XX века в Новгородском университете имени Ярослава Мудрого. В сборнике, посвященном памяти В.В. Мусатова (Великий Новгород, 2005), Н.А. Богомолов поместил работу «К истории “Весов”: переписка В.Я. Брюсова с М.Н. Семеновым» (с. 7—38).

(почти ломоносовская формулировка[17]). Простите эти жалобы. Как Вы понимаете, пишутся они не для того, чтобы Вас разжалобить, а как ответ на вопрос о планах. Увы, даже давно начатые статьи закончить пока что не могу, хотя среди них есть, на мой взгляд, совсем небезынтересные. А уже тем более нет речи о том, чтобы всерьез сесть за третий и четвертый тома дневника Кузмина (второй думаем довести вскорости и, если Лимбах[18] все-таки решится, напечатать его в будущем году[19]). А хочется довести дело до конца, особенно потому, что как раз третий и четвертый тома будут самыми неожиданными: если первый все-таки более или менее был распечатан, хоть и не полностью, второй сравнительно суховат и скуповат на более всего интересующие нас сведения, то в двух остальных масса интересного и не обнародованного. И читаются они как увлекательная книга[20]. Хотя и относительно первого тома я прочитал в интервью Романа Виктюка[21], что это лучшая проза XX века, лучше даже Пруста. Ну, это уж их педерастические игры, в которых я предпочитаю не участвовать.

Из того, что может Вас заинтересовать, назову публикацию под несколько вычурным названием «Из персональной истории русского мартинизма», где я попробовал рассказать о Л.Д. Рындиной[22] и ее связях с мартинистами. Модест Колеров[23] обещал в конце года выпустить очередной том «Исследования по истории русской мысли», куда она войдет[24]. И в Новгороде, в посвященном Славе Кошелеву[25] сборнике, должна быть статья, где, мне кажется, удалось наглядно показать, что в начале 30-х годов в стихах и прозе Мандельштама появляется масса потаенных цитат из Гумилева[26], тогда как раньше все следовали мнению

---

17 Изречение «Из ничего не бывает ничего» («De nihilo nihil») восходит к известному трактату Лукреция Кара «О природе вещей» (I в. до н.э.); позднее встречается у других авторов (см.: *Büchmann G.* Geflügelte Worte. Stuttgart; Zürich; Salzburg, [1964]. S. 510). Вероятно, Богомолов имеет в виду открытый Ломоносовым закон сохранения материи и энергии.

18 То есть «Издательство Ивана Лимбаха» (С.-Петербург). Иван Юрьевич Лимбах (род. в 1961 г.) — предприниматель, генеральный директор петербургского «Издательства Ивана Лимбаха».

19 Второй том кузминского «Дневника» вышел в «Издательстве Ивана Лимбаха» спустя несколько лет (см.: *Кузмин М.* Дневник. 1908—1915 / Подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова и С.В. Шумихина. СПб., 2005).

20 Издание третьего и четвертого томов не состоялось.

21 Роман Григорьевич Виктюк (1936—2020) — режиссер и педагог, деятель театральной культуры, народный артист РФ.

22 Лидия Дмитриевна Рындина (наст. фамилия Брылкина; 1883—1964) — актриса; литератор, автор мемуаров; эзотеристка. Жена издателя и поэта С.А. Соколова (Сергея Кречетова). См. также: Из дневников Л.Д. Рындиной / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. Н.А. Богомолова // Лица. Биографический альманах. 10. СПб., 2004. С. 177—250.

23 Модест Алексеевич Колеров (род. в 1963 г.) — историк, издатель, предприниматель, государственный и административный деятель; профессор Высшей школы экономики.

24 См.: *Богомолов Н.* Из персональной истории русского мартинизма: Лидия Рындина // Исследования по истории русской мысли. Ежегодник на 2000 год / Под ред. М.А. Колерова. М., 2000. С. 262—287.

25 Вячеслав Анатольевич Кошелев (1950—2020) — историк русской литературы, профессор Новгородского гос. университета имени Ярослава Мудрого.

26 Статья, предназначенная для несостоявшегося фестшрифта В.А. Кошелеву, появилась под названием «Батюшков. Мандельштам. Гумилев. Заметки к теме» в 2002 г. (см.: Время и текст: историко-литературный сборник. СПб., 2002. С. 292—310). Перепечатана в кн.: *Богомолов Н.* От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М., 2004. С. 104—118, 540—544.

Н<адежды> Я<ковлевны>, что какие-то внутренние связи были лишь вначале[27]. Боюсь, что некоторые вещи я делал параллельно с Левинтоном[28], — но нельзя же до бесконечности ждать, когда он наконец напечатает что-то фундаментальное о Мандельштаме, не ограничиваясь маргиналиями и заметками по поводу. Говорю это безо всякой иронии, а с жалостью, потому что очень высоко ценю труды Левинтона и хотел бы получить его книгу о Мандельштаме, но надежд все меньше и меньше[29]. Но, кстати, и Вашей собственной книги мы уже заждались. Ведь после «Клюева»[30] Вы все ограничивались пусть и превосходными, но все-таки лишь подготовленными книжками. А ведь что-нибудь вроде лавровских «Этюдов»[31] или книжки Рабинович[32] (между нами — здорово мои ожидания обманувшей: я ожидал гораздо большего) сделать было бы не столь сложно.

Впрочем, это уже такая болтовня, которой не могу себе сейчас позволить, ибо ждут файлы с работами, которые надо исправлять и исправлять именно сегодня, чтобы завтра-послезавтра (а то и сегодня вечером) отдать. Поэтому, лишний раз извиняясь за задержку и передавая поклон Светлане, письмо кончаю. От Наташи[33] привет.

Искренно Ваш,

Богомолов

3 декабря 00

5

[*Сентябрь 2001*]

Дорогой Костя!

В пору, когда юбилеи друзей накатывают один за другим, открывая едва ли не для каждого новое десятилетие, Ваш день рождения и ожидан, и удивителен, поскольку Ваши 60 не соответствуют тому внешнему облику и внутренней энергии, которые чувствуются в Вас при каждой встрече, — не столь частой, как хо-

---

27 Вдова поэта пишет не столько о «внутренних связях» Гумилева и Мандельштама, сколько об «юном содружестве акмеистов»: «Он <Мандельштам> получил закал в содружестве акмеистов и в первом “Цехе поэтов”» (*Мандельштам Н.* Вторая книга / Примеч. и предисл. А.А. Морозова. Подгот. текста С. Василенко. М., 1999. С. 53—54. Ср. свидетельство Георгия Иванова: «В дореволюционный период сильнее всего на него <Мандельштама> влиял Гумилев» (*Иванов Г.* Собрание сочинений. В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика / Сост., подгот. текста Е.В. Витковского, В.П. Крейда; коммент. В.П. Крейда, Г.И. Мосешвили. М., 1994. С. 618).

28 Георгий Ахиллович Левинтон (род. в 1948 г.) — литературовед, фольклорист, автор статей и заметок, посвященных поэзии О. Мандельштама.

29 В своей статье «Батюшков. Мандельштам. Гумилев» Богомолов, называя Г.А. Левинтона «одним из наиболее проницательных мандельштамоведов», выражает сожаление, что «обещанная в публикациях Г.А. Левинтона его большая работа о поэтическом диалоге двух авторов пока в свет не вышла» (*Богомолов Н.* От Пушкина до Кибирова. С. 105, 541). «Обещанная» книга не состоялась до настоящего времени.

30 Имеется в виду: *Азадовский К.* Николай Клюев. Путь поэта. СПб., 1990.

31 Имеется в виду: *Лавров А.В.* Этюды о символизме. СПб.,

32 Елена Георгиевна Рабинович (род. в 1945 г.) — историк античности, филолог-классик, переводчица. Богомолов имеет в виду ее книгу: *Рабинович Е.* Риторика повседневности: филологические очерки. СПб., 2000.

33 Наталья Александровна Богомолова.

телось бы. И уж если в день рождения принято нечто желать, то придумать специально для Вас пожелание — задача нелегкая. У Вас есть и семейственная приязнь, и любовь друзей, и неизменное уважение коллег, и многочисленные планы, и счастливая издательская судьба... Поэтому единственное, что в такой ситуации уместно, — пожелание как можно дольше длить это состояние.

В заключение несколько стихотворных строк домашнего производства, но, надеюсь, не лишних за пиршественным столом:

В наш век уныло-прозаический
черты характера мужского
редки, как стих эзотерический
у гимнопевца Михалкова.

Из отдаления московского
за это предлагаю тост я:
то бишь — мы пьем за Азадовского!
Здоровье Ваше, милый Костя!

Ваш

Н. Богомолов

6

[*7 января 2002*]

Дорогой Костя!

Прежде всего, спасибо за отклик и книжку. К сожалению, кажется, не получилось, как я хотел, — чтобы стишки мои подоспели к застолью. Но если они Вас позабавили, то и так слава Богу.

Недавно мне писал Павел Дмитриев[34], что у Вас как будто есть какие-то материалы, относящиеся к Георгию Маслову (от М<арка> К<онстантиновича>?)[35]. А я как раз наконец-то собрался доделать сборник его сочинений (и стихов, и статей, и воспоминаний о нем[36]) и издать (возможно, с некоторым участием

34 Павел Вячеславович Дмитриев (род. в 1962 г.) — историк театра и литературы, театральный и музыкальный критик.

35 Георгий Владимирович Маслов (1895—1920) — поэт, пушкинист; участник Пушкинского семинария С.А. Венгерова, близкий друг Оксмана, Тынянова и др. См. о Г.В. Маслове статью Богомолова в подборке «Статьи для словаря “Русские литературоведы XX века”», включенной в настоящий некрологический блок. К. Азадовский, тесно связанный с этим кругом, был знаком с Масловым и его женой (с 1916 г.) поэтессой Е.М. Тагер. В 1922 г. Марк Константинович сообщил о смерти Маслова в составленном им сборнике «Камены» (Чита, 1922. С. 111; раздел «Отошедшие»; дата смерти указана неточно).

Материалов, относящихся к Г.А. Маслову, в архиве М.К. Азадовского (ОР РГБ. Ф. 542), не обнаружено.

36 Замысел не осуществился. Г.А. Маслову посвящены следующие публикации Богомолова: *Георгий Маслов*. [Стихотворения] // Воум! Новый поэтический журнал. 1992. № 1 (2). С. 46—49 (вступ. заметка и публ.); статья в биографическом словаре «Русские писатели» (Т. 3. М., 1994. С. 541—542). О Г.В. Маслове сообщается также в осуществленной Богомоловым обширной публикации материалов архива

Андрея Устинова[37]) в том изд<ательст>ве, с которым Дмитриев связан[38]. Это дело не ближайших нескольких дней, но все-таки: если он прав и у Вас действительно нечто есть, не сообщите ли, что именно и можно ли будет при реализации плана этим «нечто» воспользоваться?

Поклон Светлане.

Искренно Ваш,

Н. Богомолов

7

[*10 января 2005*]

Дорогой Костя!

Сообщаю кратко (как и сам знаю): Рейн[39] вместе с Игорем Шкляревским[40] и Михаилом Синельниковым[41] написали письмо Туркменбаши[42], что мечтают перевести бессмертные его стихи на русский язык[43]. Когда Наталья Иванова

Ю.П. Иваска (*Богомолов Н.* «Проект “Акмеизм”» // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 153, 176—177; перепечатано в кн.: *Богомолов Н.* Вокруг «Серебряного века». М., 2010. С. 503—504, 663—664).

37 Андрей Борисович Устинов (род. 1966) — историк русской литературы (США).

38 Имеется в виду петербургское издательство «Гиперион», где П.В. Дмитриев числился главным редактором (на общественных началах). Книга сочинений Г.А. Маслова была задумана для серии «Петербургская поэтическая культура», в которой состоялись два издания: *Комаровский Г.* Первая пристань / Сост., подгот. текста, коммент. И. Булатовского и А. Устинова. СПб., 2002; *Вагинов К.* Петербургские ночи / Подгот. текста, статья и коммент. А. Дмитренко. СПб., 2003.

39 Евгений Борисович Рейн (род. в 1935 г.) — поэт.

40 Игорь Иванович Шкляревский (род. в 1938 г.) — поэт, переводчик.

41 Михаил Исаакович Синельников (род. в 1946 г.) — поэт, переводчик; составитель поэтических сборников.

42 Сапармурат Атаевич Ниязов (1940—2006) — носивший титул Туркменбаши («Вождь туркменов») партийный, государственный и общественный деятель; в 1985—1991 гг. — первый секретарь ЦК КП Туркмении; с 1990 по 2006 г. — президент (с 1999 г. — пожизненный президент) Туркмении. Созданный им в стране политический режим отличался тоталитарной жесткостью: утверждение собственного «культа», подавление инакомыслия и т.п.

43 Письмо с таким предложением действительно было написано и опубликовано в ашхабадской русскоязычной газете «Нейтральный Туркменистан» (2004. № 323. 13 декабря. С. 3). Подписанное тремя поэтами-переводчиками и литературным критиком С.И. Чуприниным, редактором журнала «Знамя», оно вызвало громкий резонанс в средствах массовой информации. См.: *Дубнов В.* Динозавры русского слова и туркменский тиран // Время новостей. 2004. № 229. 16 дек. С. 10; Российские поэты обратились к Туркменбаши с предложением перевести на русский язык его поэтические произведения. Ответа из Туркмении пока нет, есть реакция коллег из России // Московские новости. 2004. № 48. 17—23 дек. С. 2 (мнения А. Алехина («постыдно и тяжело») и М. Синельникова, утверждавшего, что «Турменбаши — хороший поэт. <...> Его стихи о матери, о семье и миропорядке проникнуты высоким нравственным чувством...»); *Шохина В.* Поэты и государство; о любви к НКВД, презрении к «правозащитной шпане» и переводах из Туркменбаши // Независимая газета. 2004. № 276. 20 дек. С. 2; Рейн, Пен и Туркменбаши: сюжет для небольшого скандала / подгот. А. Вознесенский // НГ Ex Libris. 2005. 20 янв. С. 1—2; *Бондаренко Вл.* Рейн течет на Восток // День литературы. 2005. № 2. С. 1. С осуждением трех поэтов выступили 24 декабря 2004 г. генеральный директор исполкома Русского ПЕН-центра

высказалась по этому поводу[44], Рейн сперва ее обматерил, а потом стал рыдать: «Вы все Пастернака затравили, а теперь меня хотите!»[45]

А что касается союза с антисемитами, то ничего удивительного в этом нет[46]. Раз вертикаль власти, так нечего и разнообразие какое-то разводить. Не можем же мы социально близких отвергать! Вы ведь ящик не смотрели некоторое время[47] — там теперь Проханов[48] систематически предстательствует от

А. Ткаченко и его председатель А. Битов. Обсуждался вопрос об исключении Рейна из членов Международного ПЕНа (в связи с нарушением Хартии). За такое решение энергично выступала, в частности, Татьяна Бек (см.: *Бек Т.* Кири — ку-ку // НГ Ex-Libris. 2005. № 1. 13 янв. С. 4), болезненно пережившая этот конфликт и скоропостижно скончавшаяся в феврале 2005 г.; некоторые из ее друзей, например В.Н. Войнович в интервью радиостанции «Эхо Москвы», напрямую связывали ее смерть с той травлей, которой она была подвергнута со стороны «подписантов».

44 Наталья Борисовна Иванова (род. в 1945 г.) — литературный критик, историк русской литературы, публицист. Выступила с резким обличением литераторов, написавших письмо к Сапармурату Ниязову (см.: *Иванова Н.Б.* Предрождественский романс // Русский журнал: сетевое издание. 2004. 28 дек. (http://old.russ.ru/columns/conditions/20041228.html).

45 Приводим фрагмент из статьи Н.Б. Ивановой:

«На днях в редакцию журнала “Знамя” зашел поэт Евгений Рейн — за экземплярами декабрьского номера, где напечатан очередной цикл его стихотворений.

Увидав меня из коридора, приветственным жестом воздел руки и приготовил губы для принятого у работников искусств поцелуя.

От поцелуя я уклонилась, предложив переадресовать лобзания Туркменбаши. В ответ из уст ахматовской сироты я услышала литературно легализованную, но вряд ли корректную в присутствии дам неартистичную брань, перемежающуюся гневными тирадами: “Вы убили Пастернака”, “Я — первый поэт России”, “Вы выгнали из страны Бродского”, “Надо всегда быть на стороне поэта”. Цитирую почти дословно — опускаю, разумеется, обсценную лексику, не чуждую в частной жизни, не будем ханжами, многим из поэтов, но в данной ситуации вряд ли уместную.

Очевидно, что на этот раз Рейн был совершенно вне себя — после всех тусовок, презентаций, конгрессов и вручений, где постоянно находился на людях, расположенных к нему, он оказался в ситуации, где могут и руки не подать» (http://old.russ.ru/columns/conditions/20041228.html (дата обращения: 15.01.2021)).

46 Дальнейший текст — комментарий к моему письму от 10 января 2005 г.: «У нас тут на берегах Невы своя катавасия. Смольный в лице Валентины Ивановны потребовал, чтобы Союз писателей СПб. создал “Ассоциацию” с местными национал-патриотическими литераторами. Тогда, мол, будут Вам и бюджетные деньги, и помещение дадим. Одна часть Союза (естественно, бóльшая) радостно рванулась в направлении обещанного, другая (интеллигентное меньшинство) восклицает: “Как же мы будем вместе с антисемитами!!!” Страсти накалены» (цит. по копии в моем личном архиве).

«Валентина Ивановна» — В.И. Матвеенко, в 2003—2011 гг. — губернатор Санкт-Петербурга. О разыгравшемся тогда конфликте, в результате которого К. Азадовский, Е. Анисимов, Я. Гордин, Н. Катерли и С. Лурье вышли из Союза писателей Санкт-Петербурга, см.: Открытое письмо губернатору Санкт-Петербурга В.И. Матвиенко // Новая газета (СПб.). № 16 (1041). 03—09.03.2005. С. 18 (подписано двадцатью членами Союза писателей Санкт-Петербурга); *Азадовский К.* Когда в писателях согласья нет (Там же). См. также: «Ленинградское дело...»: Письмо К.М. Азадовского председателю Совета Союза писателей СПб. В.Г. Попову // Литературные вести (Москва). 2005. № 82. Февр. С. 1—2; *Золотоносов М.* Петербургские писатели: плановая вязка // Дело (СПб.). 2005. № 13. 11 апр. С. 8; *Токарева М.* Эта дорога ведет к кассе // Московские новости. 2005. № 16. 22—28 апр. С. 22.

47 С сентября по декабрь 2004 г. я работал по гранту в Швейцарии.

48 Алексей Андреевич Проханов (род. в 1938 г.) — прозаик, сценарист, публицист, общественно-политический деятель, главный редактор газеты «Завтра». Один из наиболее одиозных русских «государственников» и националистов.

лица русской литературы в передачах самых вроде бы порядочных людей. А демократическая «Новая газета» с восторгом пишет (в сегодняшнем номере) про товарища Варенникова[49].

И почти все уже привыкли.

Всего Вам доброго.

Ваш *НБ*

А. К. Жолковский

Тяжелая потеря

Менее всего я ожидал, что мне доведется писать о Коле Богомолове в этом жанре. Он был — оставался и теперь навсегда остался — моложе меня. Здоровый, энергичный, он работал не покладая рук, а за водкой охотно вспоминал свою футбольную юность...

Познакомился я с ним довольно поздно, где-то году в 1990-м, когда начал наезжать из Калифорнии в постсоветскую Россию. Повод был забавный. Одна американская коллега, накопировавшая в Москве массу материалов по Серебряному веку, послала их себе в Санта-Монику по почте, но они не дошли — затерялись по вине то ли почты, то ли ее собственной. Поэтому, когда я в очередной раз отправлялся в Москву, она наказала мне найти Богомолова и попросить поделиться с ней имевшимися у него аналогичными материалами. Помню, что мы встретились на Моховой, около Горьковской библиотеки (не знаю, существует ли она еще), он легко согласился помочь — и помог.

Потом мы встречались на «Банных чтениях», и помню, как на одном из постконференционных банкетов я и сам обратился к нему за помощью — как к специалисту по Кузмину. Я тогда занимался Зощенко, а вопрос о Кузмине возник в связи с упоминанием о нем в «Перед восходом солнца» — в главке «Снова чепуха». Там он фигурирует в роли редактора толстого журнала «Современник», отвергающего рассказы Зощенко как недостаточно серьезные — «шаржи». Такого журнала в 20-е годы не было, я предположил, что, возможно, имелся в виду «Русский современник», и решил спросить главного кузминиста — Богомолова.

---

49 Валентин Иванович Варенников (1923—2009) — советский военачальник и российский политик, генерал армии (1978); в 1991 г. — заместитель министра обороны СССР; автор мемуаров. Активно поддержал КГЧП, хотя и не вошел в его состав. 23 августа 1991 г. арестован и привлечен к уголовной ответственности. Единственный из подсудимых по этому делу, отказавшийся принять амнистию. Оправдан по суду в 1994 г. в связи с отсутствием состава преступления. С 1995 г. — депутат Государственной думы РФ (фракция КПРФ).

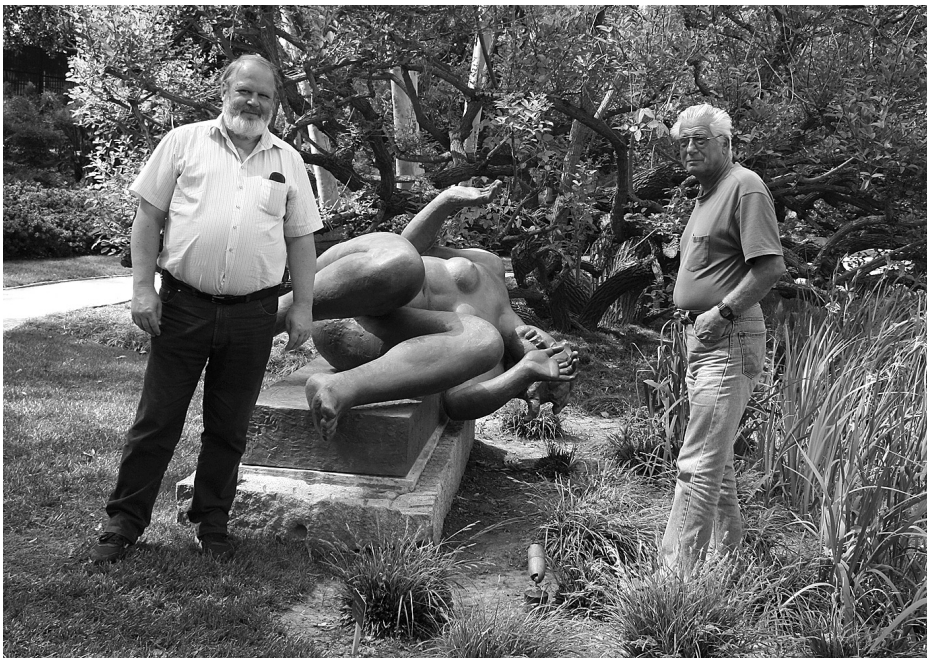
Богомолов имеет в виду статью: *Измайлов В.* Сколько стоит звание Героя России, или Чью звезду отдадут Кадырову // Новая газета. 2005. № 1. 10—12 янв. С. 7. (В статье почтительно упоминается — в связи с военными событиями 1945 г. — «будущий генерал армии и главком Сухопутных войск» В.И. Варенников.)

Коля дал справку: Кузмин к этому журналу причастен не был. Тогда я высказал предположение — и Коля его расценил как вероятное, — что Зощенко, скорее всего, сознательно подменил покойным Кузминым (1872—1936) какое-то иное лицо, упоминание о котором было бы либо бестактным (например, о Чуковском), либо к 1943 году и вообще невозможным (например, о репрессированном в 1937 году А.К. Воронском или уехавшем за границу Евг. Замятине).

Мы подружились, как-то раз он гостил у нас с Ладой в Санта-Монике (и мы возили его по окрестным музеям, которые он методично посетил все), а мы, приезжая в Москву, были регулярно званы в гости и наслаждались застольем в компании общих друзей (Моники Спивак, Михаила Одесского, Сергея Гандлевского) на прочной основе угощений, приготовленных Колиной женой Наташей, прекрасной переводчицей, кулинаркой и душой этих собраний. Бывало и пито. А просторная университетская квартира на 19-м этаже, с прекрасными видами из окон и книжными стеллажами до потолка (Коля был ненасытным библиофилом) вызывала белую зависть, знаменуя заслуженную признанность ученого.

Когда я писал о мандельштамовской строчке «И гривенник серебряный в кармане» и, как обычно, обсуждал свои соображения с коллегами, Коля сказал, что насчет реального гривенника тех времен ему не все ясно. Его слова подтолкнули меня заняться этим вопросом, и ситуация оказалась нетривиальной. Позже я показал ему очередной вариант статьи, он одобрил его и дал ценную ссылку на мемуарный рассказ М.Б. Горнунга, подкреплявший мои находки.

Энциклопедическую ученость и страсть к архивным разысканиям Богомолов сочетал со вкусом к смелым интеллектуальным вылазкам и трезвой научной объективностью.



Мы с Богомоловым у скульптуры Аристида Майоля «Река» (1939—1943) в Скульптурном саду музея Нортона Саймона в Пасадине. 10 мая 2007 г. Фото Лады Пановой

Скорее не соглашаясь с моими демифологизаторскими работами об Ахматовой, он готов был к рассмотрению проблем ее жизнетворчества. Когда собирался фестшрифт к его 60-летию, я осторожно спросил, как он отнесся к моему докладу об Ахматовой на «Лотмановке»-2009, вызвавшему острую полемику, и он сказал, что хорошо. Тогда я с легким сердцем подал эту работу в юбилейный том «От Кибирова до Пушкина» (2011) и рад был потом узнать, что Коля остался доволен.

А через пару лет я попросил его провести презентацию сборника моих виньеток на фестивале «Книги России» в июне 2015 года — прямо на Красной площади, в двух шагах от Мавзолея. Он согласился и произнес слегка неожиданную речь. В предисловии к книжке, имевшей выйти в следующем году (Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Ex ungue leonem: Детские рассказы Л. Толстого и поэтика выразительности. М.: Новое литературное обозрение, 2016), я описал этот эпизод в игриво обезличенном ключе:

> Недавно… на презентации моей книжки мемуарных виньеток… выступил почтенный и очень уважаемый мной коллега. Его речь была, в соответствии с неписаным ритуалом подобных оказий, выдержана в неизбежно хвалебном ключе, но не лишена эффектных риторических виражей. Говоря на языке приемов выразительности, рассматриваемых в настоящей книге, им было применено ОТКАЗНОЕ ДВИЖЕНИЕ.
>
> Он начал с рассказа о том, с каким недоумением реагировал он в своей филологической молодости на перегруженные… формулами мои (и Щеглова) работы 1970-х годов… Его недоумение возросло еще больше… когда полтора-два десятка лет спустя он стал знакомиться с моими более поздними, вполне осмысленными, на его взгляд, сочинениями. Ему было непонятно, как человек, способный написать нечто литературоведчески приемлемое… мог годами заниматься столь скучной и бесплодной структуралистской абракадаброй! Развивая далее свой комплиментарный нарратив, коллега перешел к похвалам… моей совершенно уже человеческой мемуарной прозе.

Книжка вышла, была подарена Коле, и через какое-то время я позволил себе поинтересоваться, прочел ли он предисловие, узнал ли себя и — случаем — не обиделся ли.

— Конечно, прочел, — был ответ, — конечно, узнал, а на что там обижаться? Если бы я знал, что вы используете мою речь в этой книжке, я бы добавил, что очень не люблю детские рассказы Толстого.

Последний контакт был совсем незадолго до его смерти. Я занимался разбором песни Окуджавы «Антон Палыч Чехов однажды заметил…» и приводил там забавный рассказ Александра Городницкого о том, как

> в середине восьмидесятых на концерте авторской песни в Ленинграде один из участников закончил свое выступление песней «Баллада о певчей стае», посвященной Булату Окуджаве, кончавшейся так: «Летит наш певчий клин, которому названья нету, / И впереди вожак, которого зовут Булатом». После чего на сцену вышел Булат Окуджава, предыдущего выступления не слушавший, и спел свою знаменитую песню о дураках: «Дураки любят (sic! — *А.Ж.*) собираться в стаю. Впереди главный во всей красе», чем вызвал большое оживление в зале.

Коля — среди прочего, знаток авторской песни и автор недавней книги о ней, — имел, что добавить и по этому поводу:

> История Городницкого относится к Ленинграду, а я сам был свидетелем того же самого в Москве, во время концерта 4 октября 1986 года на Малой спортивной арене «Лужников». То есть вряд ли можно говорить о gaffe, это стало рассчитанной шуткой (электронное письмо Н.А. Богомолова ко мне от 8 сентября 2020 г. — *А.Ж.*).

Статья вышла (в «Звезде» — 2021, № 1), я успел посвятить ее памяти Богомолова.

Вот такой он был — серьезный, знающий, щедрый на подсказки, с чувством юмора и собственного достоинства, прямой, молчаливый — взвешивающий каждое слово.

Тяжелая потеря.



Мы с Богомоловым на конференции по авангарду в Белграде. Сентябрь 2007 г. Фото Лады Пановой

Стефано Гардзонио

Константин Большаков и Вадим Баян

НЕСКОЛЬКО ШТРИХОВ К ТЕМЕ

Я познакомился с Н.А. Богомоловым на международной научной конференции «Культурное наследие российской эмиграции. 1917—1940-е годы» (Москва, 8—12 сентября 1993 г.). В первой же беседе выяснилось, что у нас общие интересы — стиховедение, русское зарубежье и поэзия русского модернизма. Именно тогда Николай Алексеевич подарил мне изданное им в 1991 году собрание произведений поэта-футуриста Константина Аристарховича Большакова. Подарок не случайный, так как мы сразу стали говорить о второстепенных представителях русского футуризма, и я признался, что еще в 1975 году, будучи стажером в МГУ, сидел целыми днями в Ленинке, переписывая сборники русских поэтов-футуристов в общей тетради, и именно Большаков, не без влияния рассказов Н.И. Харджиева, вызывал у меня особый интерес. Николай Алексеевич своим спокойным голосом, я бы сказал, патриархального тона долго рассказывал о своих разысканиях и научных проектах. И так бывало всегда при наших встречах в России и за рубежом (мы говорили о Вяч. Иванове, Кузмине, Фиолетове и южнорусской школе поэзии и т.д.), в последний раз — в Вене в декабре 2019 года, когда он предложил прислать мне записи из дневника И.Н. Розанова, касающиеся пребывания его во Флоренции.

Особенно важны были для меня беседы о К.А. Большакове, которым я занимался. Н.А. Богомолов внес значительный вклад в изучение жизни и творчества Большакова. Он подготовил самое полное собрание стихов и прозы Большакова и написал обширную статью о его творчестве[1]. О прозе Большакова писали и позже, в то время как о его поэзии, если не учитывать классических трудов Н.И. Харджиева и В. Маркова[2], мне известны лишь работы Ю.Л. Минутиной и еще несколько статей, лишь частично касающихся творчества Большакова[3]. Правда, есть еще несколько работ об отношениях Большакова с дру-

---

1 *Большаков К.А.* Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова: Роман; Стихотворения. М., 1991 (именно эту книгу Н.А. Богомолов мне подарил при знакомстве). Предисловие переиздано под измененным названием: Константин Большаков, поэт и прозаик // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 168—187. О Большакове см. также: *Гельперин Ю.М.* Большаков Константин Аристархович // Русские писатели 1800—1917: биогр. словарь. М., 1989. Т. 1. С. 308—309.

2 См., например: *Харджиев Н.И.* Полемическая шутка Маяковского // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: избранные работы о русском футуризме. М., 2006. С. 354—356; *Markov V.* Russian Futurism: A History. Los Angeles, 1968. P. 172—175, 257—259. Харджиев установил также, что Большаков использовал псевдоним Антон Лотов; см.: *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Крученых. С. 66.

3 *Минутина Ю.Л.* Традиция символизма в ранних стихотворениях К.А. Большакова // Littera Scripta: сборник научных трудов молодых филологов. Рига, 2010. Вып. 7. С. 145—150; *Она же.* Нарушение синтаксических и грамматических норм в поэзии

гими поэтами (в частности, с Пастернаком, в связи с деятельностью футуристической группы «Центрифуга» и относительно оценки поэзии Большакова в «Охранной грамоте»)[4], но многое остается пока не изученным, и до сих пор не выпущено академическое издание его поэтического наследия.

В настоящей статье я остановлюсь на взаимоотношениях Большакова с Вадимом Баяном.

В неизданном памфлете Вадима Баяна «Мой конфликт с Маяковским»[5] читаем:

> Моя родина — Крым. По шуточному предложению Маяковского Крым следовало бы переименовать в Баянию, как постоянную резиденцию Баяна. Когда советские войска заняли Крым, я жил в Севастополе. Политическое управление Реввоенсовета Черноморского флота немедленно пригласило меня для организации литературной студии при клубе красных моряков имени тов. Шмидта и для заведывания ею. Я организовал студию, в которой сам читал лекции по формальной

Константина Большакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. СПб., 2010. Вып. 124. С. 211—217; *Она же*. Лирика Константина Большакова: «Поэтика синтеза»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011. Стихи К.А. Большакова представлены в некоторых антологиях, например: Поэзия русского футуризма / Сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. СПб., 1999. С. 414—431; Русский футуризм: стихи, статьи, воспоминания / Сост. В.Н. Терехина, А.Н. Заменков. СПб., 2009. С. 273—278. Роль Большакова в русском авангарде описана А.В. Крусановым в капитальном труде: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907—1932: Исторический обзор. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1—2. М., 2000 (см. по указ.).

4 См., например: *Флейшман Л.* Фрагменты футуристической биографии Пастернака // Slavica Hierusalimitana. 1979. Vol. IV. С. 79—113; *Иванов Вяч.Вс.* К истории поэтики Пастернака футуристического периода // «На меже меж голосом и эхом»: сб. статей в честь Т.В. Цивьян. М., 2007. С. 9—30.

5 У данного текста существуют многочисленные редакции и варианты. У меня хранится машинопись, которая сопровождена указанием «Москва. Сентябрь 1958 г.». От руки помечено: «Правочный экземпляр». Передана была она мне в начале 1990-х годов литературоведом и переводчицей с итальянского З.М. Потаповой (1918—1994). О В. Баяне (В.И. Сидоров) см.: *Абрoскина И.И.* Баян Вадим // Русские писатели. 1800—1917. М., 1989. Т. 1. С. 192. После этой словарной статьи появилось несколько публикаций, посвященных наследию В. Баяна; см., например: Письма Вадима Баяна к Б.В. Смиренскому / Публ. А.Л. Дмитренко, А.В. Крусанова // Минувшее: истор. альманах. М.; СПб., 1998. Вып. 23. С. 345—380; Из материалов к биографии Вадима Баяна: письма к Федору Сологубу и Ан.Н. Чеботаревской / Вступ. статья, подгот. текста и коммент. А.В. Крусанова и Т.В. Мисникевич) // Русская литература. 2010. № 1. С. 161—182. Это демонстрирует растущий интерес к его личности, что подтверждает недавняя работа о его рекламных технологиях и о его деятельности в годы утверждения русского футуризма: *Соболев А.Л.* Вадим Баян и рекламные технологии // Литературный факт. 2018. № 9. С. 170—196 (возражения на эту работу и тщательную реконструкцию истории появления псевдонима см.: *Кацис Л.* Три кризиса: Заметки читателя историко-философской и конструктивистской литературы: Чичерин, Пастернак, Каменский, Баян, История // Ostkraft: научное обозрение. 2019. № 5. С. 136—215). О деятельности В. Баяна в Крыму см.: Обвалы сердца: Авангард в Крыму / Сост., предисл. и коммент. С. Шаргородского. [Б.м.]: Salamandra P.V.V., 2011. (Электронное издание). О поддержке Баяном молодого Бориса Поплавского см.: *Бурмистров К.* Альманах «Радио» и дебют Бориса Поплавского // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 411—419. О Баяне в Крыму см. также: *Гардзонио С.* Письмо Э.Л. Миндлина В.И. Сидорову (В. Баяну): еще о литературной Феодосии // Гардзонио С. Статьи по русской поэзии и культуре XX века. М., 2006. С. 167—171.

поэтике и новейшей литературе, а профессор Шпажинский — по истории литературы[6]. Студия стала видным и даже популярным литературным центром в Севастополе. Кроме многочисленных студийцев-моряков, студию охотно посещали и почетные гости, как местные литераторы, так и приезжавшие из Москвы и Петрограда писатели и поэты — Степан Щипачев, Артем Веселый, Константин Большаков и другие. Константин Большаков с момента занятия Крыма был назначен комендантом города Севастополя, и этим сильно располагал меня к себе политически. Он стал бывать у меня буквально каждый день на протяжении полутора лет.

— Я у вас отдыхаю душой, — говорил он. — Это единственный дом, где свежий воздух и где можно говорить на родном литературном языке.

Однако, когда он посматривал на мой портрет, написанный Маяковским, да еще с надписью «В знак истинного расположения», висевший на стене, на лице у него отражалась горечь зависти, а когда он развернул альманах «Радио», в котором был напечатан этот портрет, но без подписи, а только с подписью Маяковского, он сказал:

— Будь я на месте Маяковского, я бы вас любил за опубликование портрета.

— Так вы же завистливы, — шутя, подколол я, — а Маяковский подарил мне портрет от всей своей широкой души, в знак истинного расположения. Пиша портрет, он знал, что в моем доме его будут видеть сотни, а может быть и тысячи лучших людей общества и что в конце концов его сфотографируют корреспонденты газет и журналов и опубликуют в печати. Ведь каждый штрих, сделанный Маяковским, будет на виду у всей страны.

В июне 1922 года Большаков уехал в Москву, а в сентябре туда переселился и я. Большаков стал бывать у меня и в Москве. Собеседник он был культурный и осведомленный...[7]

Данное свидетельство освещает некоторые детали биографии Большакова за годы Первой мировой и Гражданской войн, в которой до сих пор есть лакуны. Именно заполнением их занимался Н.А. Богомолов, который, тщательно изучая биографическую информацию о 1916—1918 годах, когда Большаков служил в царской армии, пришел к следующему выводу: «Вместо доблестного воина сначала Первой мировой войны, затем войны гражданской (на стороне красных), храброго кавалериста и в конце концов заметного командира мы видим деятельного уклониста, лишь в конце 1916 г. попавшего в армию, но осевшего вдали от фронтов и ведшего преимущественно гражданский образ жизни. Во всяком случае, так было до конца 1918 г. Потом, возможно, он на самом деле оказался где-то в действующей армии, но ровно никакой информации об этом мы не имеем, почему склонны следовать максиме: “Единожды солгавши, кто тебе поверит?”»[8]

После демобилизации в 1922 году Большаков почти бросил писать стихи и перешел на прозу. Следовательно, его поэтическое наследие ограничено в основном 1913—1922 годами. Приведу некоторые данные о его поэзии.

---

6 Скорее всего, имеется в виду Юрий Ипполитович Шпажинский (1872—1940) — художник и педагог. В 1920-е годы он жил в Севастополе и преподавал в художественной студии.

7 *Баян В.* Мой конфликт с Маяковским. Машинопись. Л. 1—2.

8 *Богомолов Н.А.* Константин Большаков на военной службе: еще раз о проблеме // Литературный факт. 2019. № 4 (14). С. 418—419. См. также: *Он же.* Большаков на войне // Русский авангард и война. Белград, 2014. С. 105—121.

Константин Большаков начал свою поэтическую карьеру в качестве «лучиста», издав первый сборник стихов («Le futur» (1913), с иллюстрациями М. Ларионова и Н. Гончаровой)[9]. В том же году он выпустил второй сборник («Сердце в перчатке») в издательстве «Мезонин поэзии». Не без влияния поэзии Михаила Кузмина («культ мелочей прелестных и воздушных») Большаков создал свой оригинальный поэтический стиль, который В. Марков соотносил с общей линией «футуристического дендизма» «Мезонина поэзии»[10]. В 1914 году он примыкал то к гилейцам, то к группе «Центрифуга» и печатался соответственно в альманахах кубофутуристов и в сборниках «Центрифуги». Дружил с Шершеневичем, Маяковским и Пастернаком. В то же время его стихи публиковались во многих нефутуристических журналах и изданиях. Вскоре Большаков пережил творческий кризис. В 1916 году он выпустил сборник «Солнце в излете» и «Поэму событий», где явно ощутимо влияние Брюсова, Маяковского, Северянина, Шершеневича и др. В том же году был объявлен выход другой книги его стихов, «Королева Мод», но она, судя по всему, не выходила из печати[11].

Поэтическая продукция Большакова революционной эпохи освещена слабо[12]. Следовательно, появившиеся в Крыму тексты представляют собой особый интерес, хотя и свидетельствуют о постепенном отходе писателя от поэзии. Позднее Большаков писал исключительно прозу. Известно, что рукопись не вышедшей книги стихов 1920 года «Ангел всех скорбящих» рецензировал В.Я. Брюсов[13] и несколько текстов из нее появились в изданных в Крыму В. Баяном альманахах. В альманахе «Срубленный поцелуй» есть такое объявление: «Госизд<ат> в Москве выпускает “Ангел всех скорбящих” Константина Большакова (3-я кн. стихов) и “По следу дня” (4-я кн. ст.). В журнале “Маковец” печатается его повесть “Земная смерть”»[14].

---

9 Н.А. Богомолов первым усомнился в том, что приписываемый Большакову в упомянутой выше статье Ю.М. Гельперина и в каталогах библиотек сборник «Мозаика» (М., 1911) написан им (см.: *Богомолов Н.А.* Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. С. 170). В самом деле, как установила Ю.Л. Минутина (*Минутина Ю.Л.* Лирика Константина Большакова: «Поэтика синтеза»: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2011), автор сборника — его однофамилец Константин Николаевич Большаков (Константин Вольный). Данное авторство подтверждено в кн.: *Турчинский Л.* Русская поэзия XX века: Материалы для библиографии. М., 2013. С. 16.

10 *Markov V.* Op. cit. P. 175.

11 В библиографическом указателе А.К. Тарасенкова и Л.М. Турчинского «Русские поэты XX века 1900—1955» (М., 2004. С. 127) книга числится среди книг К.А. Большакова с такими данными: Королева мод: Лирич. диалоги. М.: Пета, 1916. 102 с. С другой стороны, в издании романа Большакова «Бегство пленных...» (2-е изд. Харьков, 1930) сказано, что сборник издан в 1917 году. Но, так или иначе, эту книгу пока не удалось обнаружить.

12 Правда, что недавно опубликована роспись газеты «Жизнь», где зафиксированы появившиеся там стихотворения К.А. Большакова: Газета «Жизнь» (1918): роспись литературных и историко-культурных материалов / Сост. Н.А. Богомолов и И.В. Сергеев; вступ. заметка Н.А. Богомолова) // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 401—410.

13 См.: Литературное наследство. М., 1976. Т. 85. С. 244.

14 Цит. по: Обвалы сердца: Авангард в Крыму. С. 117. Что касается повести «Земная смерть», то она была объявлена еще в сборнике «Поэма событий» (1916), но и в журнале «Маковец» не публиковалась, там было помещено стихотворение Большакова «Зори» (1922. № 1, ч. 1. С. 25).

По поводу неосуществленного выпуска сборника «Ангел всех скорбящих» Н.А. Богомолов недавно писал:

> Константин Аристархович Большаков (1895—1938), по воспоминаниям, обладал редкостным даром фантазии, почему бывает непросто различить, где у него правда, а где вымысел. В реальности это означает, что мы достоверно не знаем о его делах и даже местопребывании после закрытия «Жизни» и до 1922 г., которым он датирует свою демобилизацию из Красной армии с должности начальника крепости «Севастополь». 12 октября 1922 г. письмом в Госиздат он отказался печатать свою книгу, которая уже была оплачена по высшей ставке: «Прошу возвратить мне рукопись книги стихов “Ангел всех скорбящих”, оплаченную в 1921 (летом) и до сего времени неизданную. Издание ее в настоящее время и тем более позднее для меня с художественной стороны представляется совершенно невозможным»[15].

Интересна информация в альманахе «Срубленный поцелуй» о том, что у Большакова готовилась еще одна поэтическая книга, «По следу дня», о которой ничего не известно. Кроме того, удивляет факт, что Большаков определяет новые сборники как третью и четвертую книги. Очевидно, поэт не учитывал свои первые две юношеские книги — «Le futur» и «Сердце в перчатке».

Рассмотрим подробнее, какие тексты Большакова появились в крымских изданиях. Известно, что в издательстве «Таран» под редакцией В. Баяна вышли следующие коллективные сборники: «Радио» (Александровск, 1919; 2-е изд. — Севастополь, 1920 или 1921), «Обвалы сердца» (Севастополь, 1920); «Пьяные вишни» (Харьков; Одесса; Феодосия, 1920; 2-е изд. — Севастополь, 1920), «Срубленный поцелуй с губ вселенной» ([Севастополь], 1920) и «Из батареи сердца» ([Севастополь], 1922)[16].

Стихи Большакова появились в альманахах «Срубленный поцелуй» и «Из батареи сердца». Стоит отметить, что, скорее всего, благодаря помощи Большакова Баяну удалось получить должность при новой власти и стать руководителем литературной студии Центрального показательного клуба в Севастополе. Не случайно 22 апреля 1922 года Баян выступил с речью о поэзии Большакова. Внимания заслуживает также факт, что в упомянутом альманахе «Срубленный поцелуй» напечатана статья Марии Калмыковой (сестры Баяна) «Литературные острова. Десять лет», в которой читаем:

> На горизонте нашей эпохи пять разнородных Колумбов (М. Калмыкова называет Большакова, Маяковского, Каменского, Шершеневича и Баяна. — *С.Г.*), открывших свои большие и малые Америки. Из стана эстетов в хрустальный рупор пропел Константин Большаков. Хрупкая песня тонкими иглами вкалывалась в сердца и размножала подражателей. Затянутый в корсеты образов, пропитанный духами эстетизма и с «сердцем в перчатке», он был соблазнителен и сделался метром. Тонкий шприц Большакова впрыснул в кровь литературы хрусталь и капризность.

---

15 *Богомолов Н.А.* Газета «Жизнь» (Москва, 1918) и ее сотрудники: стратегии выживания // Rivoluzione visiva attraverso visioni rivoluzionarie: alfabeti, cinema e letteratura in URSS / A cura di Massimo Maurizio e Vittorio Springfield Tomelleri. Torino, 2018. P. 128.

16 См.: *Шаргородский С.* Собачество вселенских катаклизмов. Вадим Баян и русский авангард в Крыму // Обвалы сердца: Авангард в Крыму. С. 31 и след. Относительно истории первого альманаха «Радио» ср.: Бурмистров К. Указ. соч.

Впетличив в сердце гвоздичной крови,
Синеозерит усталым взором бульвар.

Новый уклон Большакова — в сторону мудрости и рассуждений. Это красиво, но опасно. Нужно много силы, чтобы перешагнуть через трясины маразма и не «охрипнуть» от низкой температуры[17].

В альманахе «Срубленный поцелуй» напечатано стихотворение «Перчатки», а в другом сборнике, «Из батареи сердца», представлены четыре: два из цикла «Ангел смертельный», а также «Ночь» и «Был полог...».

В последующие годы Баян и Большаков виделись в Москве и, по мнению Баяна, Большаков сыграл важную роль в полемике Баяна с Маяковским. Читаем дальше в рукописи «Мой конфликт с Маяковским»:

В годы развернутой самокритики, когда наши писатели не стеснялись вовсю критиковать Маяковского, который и сам больше всех рубил других направо и налево своей размашистой рукой, склоняясь «оглушать... трехпалым свистом в бабушку и в бога душу мать», я, как сторонник нравственности и порядка в литературе, однажды по-приятельски побеседовал с Большаковым о погрешностях Маяковского в ранних стихах против нравственности, как, например: «Я люблю смотреть, как умирают дети», «Дайте любую красивую, юную... изнасилую и в сердце насмешку плюну ей», «Богоматерь... дай, чтобы... мальчики стали отцами, а девочки забеременели» и так далее; высказался и о литературных ошибках Маяковского. Например:

Если ты порвал подряд
Книжицу и мячик,
Октябрята говорят:
Плоховатый мальчик.

Отсюда выходит, что если бы он порвал имущество не подряд, а, скажем, до обеда — книжицу, а после обеда — мячик, то, по мнению автора, он уже был бы «хороший мальчик».

— Нельзя, говорю, — детям предлагать стихи с недоделками. Литературный техник обязан отточить в стихах каждую деталь.

Отметил неразбериху в стихотворении «Наш марш». Он говорит: «Медленна лет арба», а чуть ниже — «Лет быстролетным коням».

— Чему же верить, — спрашиваю, — медленности лет или быстролетности их?

Учтя неоправданное зазнайство Маяковского из области литературного вождизма и ошибочный уход в сторону беспочвенного ЛЕФа, от которого ему впоследствии пришлось всенародно отказаться, я, как теоретик литературы и, в частности, стихосложения, «невзирая на лица», с большевистской прямотой дал в беседе краткий, но откровенный и правдивый анализ его сырой статье «В мастерской стиха» (впоследствии «Как делать стихи»). Говорю из классика:

— «Как ты будешь вожаком, коль сам с дорогой не знаком?» Ведь недоучка же наш Владимир Владимирович... из пятого вышибли класса, а берется учить молодежь, как писать стихи: никакой теоретической подготовки. Одна только дерзость: «Я над всем, что сделано, ставлю нигиль, никогда ничего не хочу читать», а берет на себя роль профессора. Можно ли сказать, что его статья — это научно обоснованный трактат? Ни в какой мере! Это — всего лишь вереница шквалов,

17 Цит. по: Обвалы сердца: Авангард в Крыму. С. 99.

разносящих в пух и прах тысячелетние достижения культурных народов в области формальной поэтики и ничего не дающих взамен; иначе говоря, это просто дерзкие наскоки лихача-самородка или, еще проще, — кустаря-одиночки на вековые и трудные изыскания целого коллектива теоретиков культурного мира <...>.

Я похвалил его призывы выполнять социальный заказ и приемы, освежающие поэтическую речь, но я решительно возразил против руготни ради руготни. Почему, восставая против «подохших» размеров, он дышит «подохшим» воздухом, ест «подохшую» пищу, наслаждается «подохшим» способом? Его болезненные страсти к руготне я квалифицировал как патологическое явление.

Высказался также и по поводу того, что Маяковский, не зная теории литературы, не имел понятия о литературных жанрах (в строгом виде), каковыми являются эпический, лирический, юмористический и сатирический. И в самом деле: ведь его творчество, откровенно говоря, представляет собой конгломерат жанров: тут и куски лирики и куски юмора, и куски сатиры и куски эпоса, а единого, цельного — ничего. Я с благоговением признаю, что творения Маяковского в большинстве своем актуальны, очень горячи и заражают силой своего накала, и от всей своей грудной клетки ХВАЛЮ его гениальную способность ярче всех и глубже всех чувствовать явления жизни и природы и в компактных выражениях давать золотое сырье (хотя и бесформенное), граммы которого ценнее, чем целые тонны словесной руды примитивных писателей, облеченной в самые блестящие поэтические формы. Но считаю, что его строки, написанные без размера, без ритма, с точки зрения теоретика формальной поэтики представляют собой не более как рифмованную прозу, раек, ПОЛУФАБРИКАТ стихов[18].

Не будем комментировать мнение Вадима Баяна о Маяковском, но в памфлете крымского барда описана любопытная бытовая сцена, касающаяся его отношений с Большаковым. Дальше читаем:

Обо всем этом я говорил Константину Большакову с поэтическим жаром. Большаков встал.

— Ну, мне пора идти. Не одолжите ли вы мне пятьдесят рублей? Крайне нуждаюсь.

У меня в этот день не было денег, и я ответил, что не могу.

— Ну, тогда я пойду к Володе (т.е. к Маяковскому), может быть у него разживусь, — многозначительно заявил он.

Меня прострелила мысль о недобрых последствиях оборота. Но денег у меня действительно не было. Большаков ушел и унес с собой огромный заряд, который в любой момент мог взорвать мою литературную судьбу, тем более что фантазер Бурлюк, уверяя мир, что «в животе колышется подстриженная травка», заодно написал в американских газетах, будто я крымский помещик (не имея для этого никакого основания, а по одному только своему личному предположению).

Между тем бывшие мои студийцы разлетелись по всему Советскому Союзу, а их было немало — 240 человек — из которых самые активные впоследствии получили известность, как, например, Иосиф Ликстанов, Георгий Тарпан, Игорь Дмитриевский, Николай Алексеевский, Михаил Тихомиров и другие[19]. И вот, в ка-

18 *Баян В.* Указ. соч. Л. 2—5.

19 Имеются в виду среди них автор известной повести «Малышок» (1947) И.И. Ликстанов (1900—1955), автор романов и повестей, посвященной революции и гражданской войны на юге России Г.А. Тарпан (1890 — ?) и автор рассказов и повестей о Ленине и о штурме Перекопа Н.И. Алексеевский.

кой бы город ни приехал Маяковский для выступления, к нему, по свидетельству Большакова, со слов самого же Маяковского, неизменно подходили люди и спрашивали:

— А где товарищ Баян и что он делает?

А спрашивали они потому, что я горячо пропагандировал среди масс творчество Маяковского и буквально вдыхал в каждого огонь моего самого любимого поэта.

В результате в пьесе Маяковского «Клоп» появился непотребный и нереальный персонаж Баян, про которого автор устами парня с книгой говорит: «Он — писатель. Чего писал — не знаю, а только знаю, что знаменитый! “Вечерка” про него три раза писала. Теперь он молодежь обучает, кого стихи писать, кого танцевать и так далее»[20].

Не будем дальше приводить рассказ Баяна о его полемике с Маяковским, так как данный вопрос давно изучен. Тут интересно отметить, как Баян считал Большакова виноватым в ухудшении своих отношений с Маяковским, предполагая, что именно Большаков мог передать Маяковскому его суждения и критику.

Кроме того, в письме от 9 июня 1961 года литератору Давиду Марковичу Хайту (1899—1979) Баян при описании своей литературной карьеры заявлял, что ему «приходится отменить смерть или отодвинуть ее лет на 50 за работу». Он сообщал, что запланировал «титанические мемуары, самые интересные в мире» о ста писателях и деятелях искусств (великих, больших, средних, малых и крошечных), с которыми он «так или иначе соприкасался». Дальше он приводил несколько фамилий «великих» (Сологуб, Андреев, Чириков, Северянин и др.), но среди них нет ни Маяковского, ни Большакова[21].

Как видим, мелкие детали жизненных и поэтических полемик 1920-х годов остались у Баяна живыми до 1960-х. Это, безусловно, любопытный материал литературного быта советского времени, который во всей скромности его значения интересно освещает противоречивый процесс реконструкции истории русской авангардной поэзии.

20 *Баян В.* Указ. соч. Л. 5—7.

21 Письмо Вадима Баяна — Давиду Хаиту / Публ. Ю. Денисова // Литературные новости. 1993. № 40/41. С. 4—5.

Монографии и книги, подготовленные Н. А. Богомоловым

(БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК)[1]

Поэзия Октября: стихи советских поэтов (1917—1976) / Сост. и коммент. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1977. 542 с. (Совместно с С.А. Шуняевой.)

Стихотворная речь: учебно-методическое пособие для студентов 1 курса / Моск. гос. ун-т; Фак. журналистики. М., 1982. 72 с. (Напечатано на ротапринте без подписи.)

Строки, озаренные Октябрем: Становление советской поэзии (1917—1927): книга для учителя. М.: Просвещение, 1987. 191 с.

Стихотворная речь: Учеб.-метод. пособие для студентов факультетов и отделений журналистики. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1988. 72 с.

Гумилев Н.С. Стихи. Письма о русской поэзии / Сост., подгот. текста, послесл. М.: Художественная литература, 1989. 448 с.

Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим: Роман. Петербургские зимы: Мемуары. Китайские тени: Литературные портреты / Сост., подгот. текста, послесл., коммент. М.: Книга, 1989. 576 с.

Ходасевич В.Ф. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. (раздела «Стихотворения»). Л.: Советский писатель, 1989. 464 с.

Ходасевич В.Ф. Воспоминания о Горьком / Подгот. текста и вступ. ст. М.: Правда, 1989. 48 с.

В зеркале «серебряного века». М.: Знание, 1990. 48 с.

Анненский И.Ф. Кипарисовый ларец / Подгот. текста, вступ. ст., примеч. М.: Книга, 1990. 368 с.

Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке / Подгот. текста, примеч. М.: Правда, 1990. 672 с.

Брюсов В.Я. Среди стихов 1894—1924: Манифесты. Статьи. Рецензии / Сост. (совм. с Н.В. Котрелевым), вступ. ст. и коммент. М.: Советский писатель, 1990. 720 с.

Большаков К.А. Бегство пленных, или История страданий и гибели поручика Тенгинского пехотного полка Михаила Лермонтова: Роман; Стихотворения / Подгот. текста, предисл. М.: Художественная литература, 1991. 336 с.

Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица / Сост., вступ. ст., подгот. текста, коммент. М.: Художественная литература, 1991. 472 с.

Гумилев Н.С. Сочинения: В 3 т. Т. 1. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. М.: Художественная литература, 1991. 592 с.

---

1 Переиздания в списке не учтены.

Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников 1900—1937. М.: Лантерна-Вита, 1994. 624 с.

Гумилев Н.С. Избранное / Вступ. ст., сост., коммент. М.: Панорама, 1994. 544 с.

Михаил Кузмин: статьи и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1995. 368 с.

Стихотворная речь: пособие для учащихся старших классов. М.: Интерпракс, 1995. 264 с.

Михаил Кузмин: искусство, жизнь, эпоха. М.: Новое литературное обозрение, 1996. 320 с. (Совместно с Дж.Э. Малмстадом.)

Поэзия 1917 — начала 1930-х годов: Пособие для студентов IV курса. М., [1996]. 39 с.

Кузмин М.А. Стихотворения / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. СПб.: Академический проект, 1996. 832 с.

Ходасевич В.Ф. Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому / Предисл., примеч. к разделам «Некрополь» и «Литература и власть». М.: С.С., 1996. 461 с.

Александр Тиняков (Одинокий). Стихотворения / Подгот. текста, вступ. ст., коммент. Томск: Водолей, 1998. 352 с.

Русская литература начала XX века и оккультизм: исследования и материалы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. 560 с.

Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск: Водолей, 1999. 640 с.

Mikhail Kuzmin: A Life in Art Cambridge MA; London: Harvard University Press, 1999. XVIII, 464 p. (Совместно с Дж.Э. Малмстадом.)

Кузмин М.А. Дневник 1905—1907 / Предисл., подгот. текста, коммент. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2000. 610 с. (Совместно с С.В. Шумихиным.)

Кузмин М.А. Плавающие путешествующие: Романы, повести, рассказ / Вступ. ст., сост., коммент. М.: Совпадение, 2000. 552 с.

Анненский И.Ф., Кузмин М.А. Поэзия / Сост., вступ. ст., коммент. М.: Слово, 2000. 699 с.

Ходасевич В.Ф. Некрополь / Сост., вступ. ст., коммент. М.: Вагриус, 2001. 448 с.

Белый Андрей. Серебряный голубь / Сост., вступ. ст., подгот. текста и коммент. М.: Лаком-Книга, 2001. 416 с.

Критика русского символизма / Сост., вступ. ст., примеч. Т. 1—2. М.: Олимп — АСТ, 2002.

Журналистика русского символизма: учебное пособие. М., 2002. 78 с.

От Пушкина до Кибирова: статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 624 с.

Валерий Брюсов и Нина Петровская. Переписка / Вступ. ст., сост., подгот. текста, коммент. М.: Новое литературное обозрение, 2004. 776 с. (Совместно с А.В. Лавровым).

Университетские годы Валерия Брюсова: студенчество (1893—1899). М.: ВК, 2005. 84 с.

Кузмин М.А. Дневник 1908—1915 / Подгот. текста и коммент. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2005. 864 с. (Совместно с С.В. Шумихиным.)

Кузмин М.А. Стихотворения; Из переписки / Сост., вступ. ст., коммент. М.: Прогресс-Плеяда, 2006. 492 с.

Иванов Вяч., Зиновьева-Аннибал Л.Д. Переписка 1894—1903 / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. (совм. с М. Вахтелем и Д.О. Солодкой). М.: Новое литературное обозрение, 2009. Т. 1—2. 752, 568 с.

Вячеслав Иванов в 1903—1907 годах: документальные хроники. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2009. 286 с.

Две лекции по истории современной литературы. М.: Фак. журналистики Моск. гос. ун-та, 2009. 48 с.

Краткое введение в стиховедение. М.: Фак. журналистики Моск. гос. ун-та, 2009. 84 с.

Вокруг «серебряного века». М.: Новое литературное обозрение, 2010. 710 с.

Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М.: Изд-во Кулагиной — Intrada, 2011. 344 с.

Печать русского символизма: краткий очерк. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 128 с.

Михаил Кузмин. М.: Молодая гвардия, 2013. 400 с. (Совместно с Дж.Э. Малмстадом.)

Краткое введение в стиховедение: учебное пособие для студентов I курса факультета журналистики МГУ. М.: Фак. журналистики Моск. гос. ун-та, 2017. 82 с.

Mikhaïl Kouzmine, Vivre en artiste (1872—1936) / Traduit de l'anglais par Yvan Quintin, avec la collaboration de Pierre Lacroix. Éditions ErosOnyx, 2018. 478 p. (Совместно с Дж. Малмстадом.)

Бардовская песня глазами литературоведа. М.: Азбуковник, 2019. 528 с.

Валерий Брюсов — историк литературы: переписка с П.И. Бартеневым и Н.О. Лернером / Подгот. издания. М.: Литфакт, 2019. 408 с. (Совместно с А.В. Лавровым.)

Разыскания в области русской литературы XX века. От fin de siècle до Вознесенского. М.: Новое литературное обозрение, 2021. Т. 1—2. 548, 584 с.

Собиратель: Иван Никанорович Розанов и его время. М.: Азбуковник, 2021.

Подготовил А.И. Рейтблат

Иосиф Бродский: Метаморфозы

Аркадий Ковельман

Возвышенное и прекрасное в венецианском эссе Иосифа Бродского[1]

Arkady Kovelman

The Sublime and the Beautiful in Joseph Brodsky's Venice Essay

Аркадий Ковельман (МГУ им. М.В. Ломоносова, профессор; доктор исторических наук, заведующий кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки) arkady.kovelman@gmail.com.

Ключевые слова: *Метаморфозы*, Нарцисс, Овидий, Гегель, Ницше, Бродский, Венеция

УДК: 821.161.1+7.01

Статья представляет собой интерпретацию эссе Бродского «Набережная неисцелимых». Поскольку текст не имеет линейной композиции (дискурсивной или событийной), к нему неприменимы строго аналитические и концептуальные методы. По словам Бродского, «при всей своей красоте концепция всегда означает усыхание смысла, обрубание свободно висящих концов. А в мире феноменов значимы только эти концы, ибо они переплетаются». Тем не менее смысл все же присутствует, и его можно извлечь, расплетая ткань текста и сплетая ее

Arkady Kovelman (Dr. habil.; Professor, Head, Department for Jewish Studies, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University) arkady.kovelman@gmail.com.

Key words: *Metamorphoses*, Narcissus, Ovid, Hegel, Nietzsche, Brodsky, Venice

UDC: 821.161.1+7.01

This article is an interpretation of Joseph Brodsky's essay *Watermark*. Since this text does not have a linear composition (either discursive or in terms of events), strictly conceptual or analytical methods cannot be applied. In Brodsky's words, "for all its beauty, a distinct concept always means a shrinkage of meaning, cutting off loose ends. And the loose ends are what matter most in the phenomenal world, for they interweave." Nevertheless, there is still meaning, and it can be extracted by unweaving the fabric of the text and weaving it anew. This fabric is interlaced with Greek myths, biblical stories, philosophical ideas

1 Эссе Бродского, написанные по-английски, я цитирую в своем переводе. Эссе «Путешествие в Стамбул», написанное на русском языке и позже переведенное Бродским на английский язык как «Бегство из Византии», цитируется в русском варианте. Это же относится к статье о Марине Цветаевой («Об одном стихотворении»), написанной по-русски. О языке этих эссе см.: [Бродский 1990в: 117]. В русском варианте цитируется также «Нобелевская лекция» Бродского. Стихи Бродского цитируются по академическому двухтомному изданию: [Бродский 2018]. Авторизованный английский перевод стихов Бродского приводится по изданию: [Brodsky 2000].

заново. В этой ткани переплетены греческие мифы, библейские истории, философские идеи и бинарные оппозиции. Не будучи концептуальным, текст Бродского глубоко философский и целостный. Поэт стремится отразить семантику мира, понятого как риторическая фигура.

and binary oppositions. Without being conceptual, Brodsky's text is deeply philosophical and holistic. The poet strived to reflect the semantics of the world, which is understood as a rhetorical figure.

Свое венецианское эссе Бродский написал в 1989 году по просьбе «Consorzio Venezia Nuova», организации, призванной спасти Венецию от затопления и загрязнения. В том же году вышел итальянский перевод под названием «Fondamenta degli incurabili». Английское, то есть оригинальное, издание, озаглавленное «Watermark: An Essay on Venice», появилось позже, в 1992 году. Год спустя его переиздали, убрав подзаголовок и оставив только «Watermark» [Panicieri 2016: 117]. Русский перевод был издан одновременно с английским оригиналом, причем его название совпадает с названием итальянского перевода: «Набережная неисцелимых».

Издание сопровождалось шквалом рецензий, написанных в том числе грандами литературы и литературной критики. За рецензиями последовали монографии и статьи. От их авторов не укрылись литературные приемы и мотивы венецианского эссе, а также предыстория этих мотивов и тем — Венеция и туризм, изгнание и номадизм, барокко и классицизм [Лосев 1996; MacFadyen 1999; Mallozzi 2008; Manolescu 2013; Polukhina 1997; Stoppani 2009; Turoma 2010]. Если добавить сюда труды, где так или иначе эссе Бродского упоминается, то обзор библиографии превысит статью среднего калибра.

Чего в этой литературе почти нет — это попыток осмыслить эссе как нечто целое, понять его целокупный смысл. И как бы мы могли это сделать, если сам Бродский уподобляет свое эссе «не истории, но течению грязной воды (*flow of muddy water*) "в неправильное время года"» [Brodsky 2013: 21]? Искать в потоке событий концепцию — занятие трудное, если вообще законное, «поскольку при всей своей красоте концепция всегда означает усыхание смысла, обрубание свободно висящих концов. А в мире феноменов значимы только эти концы, ибо они переплетаются» [Brodsky 1987: 31]. Бродский — достойный ученик Овидия, которого он ценил больше, чем всех других латинских авторов. По замечанию Эдварда Д. Кенни, перемена формы не только составляет предмет «Метаморфоз» Овидия, но и является «вербализацией непрерывного потока событий (*flux of events*), которые в реальном мире перетекают друг в друга (*flow into one another*) — иногда естественно и легко, иногда неожиданно или даже невероятно» [Kenney 1986: XXI].

Но если нет концепции, то существует смысл (которому нельзя позволить усохнуть), и, значит, возможна экзегеза. Она расплетает ткань текста, а затем вновь сплетает его. Это сближает ее с поэзией и философией и делает уязвимой перед лицом научной критики. Ведь текст сакрален, нельзя ни убавить от него, ни прибавить к нему. И экзегеза оправдывается устами толкователей, ссылаясь на безупречность своей моральной позиции. Рабби Шимон бен Лакиш говорил («Гиттин» 57б): «Слова Торы претворяются только в том, кто умерщвляет себя ради них». А рабби Йоханан говорил («Сота» 21б): «Слова Торы претворяются только в том, кто делает себя как бы несуществующим. Ибо сказано: "А пре-

мудрость найдешь в несуществующем" (Иов 28: 12)». Он приращивал смысл библейского стиха, читая *ме-ейн* вместо *ме-айн*.

* * *

Экзегеза подобна нимфе, наказанной за болтливость. Каждый раз, когда Юнона пыталась застать своего мужа Юпитера на месте прелюбодеяния, нимфа болтовней отвлекала богиню. В отместку та укоротила ей язык, разрешив лишь повторять окончания чужих фраз. Звали нимфу Эхо. Влюбившись в прекрасного юношу Нарцисса, Эхо откликалась на его оклики, слегка меняя их смысл. «Есть здесь кто-то?», — спрашивал Нарцисс. «Есть кто-то», — вторила нимфа из чащи. «Здесь сойдемся» (*huc coeamus*), — призывал Нарцисс. «Сойдемся» (*coeamus*), — отвечала нимфа (Ovid. Met. III, 386—387). Невинное предложение встретиться она превращала в призыв к соитию. Отвергнутая Нарциссом, нимфа утратила тело, сохранив голос. Но и предмет ее любви был наказан. Слепой Тиресий при рождении Нарцисса предсказал ему долгую жизнь, «если только тот не познает самого себя» (*si se non noverit*). Здесь был намек на совет, начертанный на стене храма Аполлона в Дельфах: «Познай самого себя» (*nosce te ipsum*). В интерпретации Сократа, речь шла о познании собственной души, но Нарцисс попытался «познать» собственное тело, в которое влюбился, увидев его в прозрачных водах источника: «...глаз двойное созвездие и кудри, достойные Аполлона или Вакха». Кончилось это превращением Нарцисса в прекрасный цветок. По крайней мере, так пишет Овидий в «Метаморфозах» (Ovid. Met. III, 339—510).

У Бродского в зеркало воды глядится город, «чья красота, / неповторимость чья / была отраженьем своим сыта, / как Нарцисс у ручья» («Полдень в комнате», 1975—1975). Это сказано о Ленинграде и может быть сказано о Венеции. Жертвой нарциссизма города, однако, становится не город, а досужий турист:

> Ибо здесь последняя вещь, которую вы хотели бы увидеть — это вы сами. В первый приезд меня заставал врасплох вид собственной фигуры, голой или одетой, в зеркале открытого платяного шкафа. Со временем я начал удивляться райскому или посмертному воздействию этого места на самосознание. Наконец, я даже развил теорию чрезмерной избыточности: зеркало поглощает тело, поглощающее город. Результат — взаимное отрицание. Отражение, вероятно, не может заботиться об отражении. Город достаточно нарциссичен, чтобы лишить ваш рассудок глубины и превратить его в амальгаму [Brodsky 2013: 22].

Похожая история, добавим мы, произошла в третьем акте оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана»: поэт Гофман потерял свое отражение, глядя в зеркало венецианской гетеры. Автор либретто позаимствовал этот сюжет из новеллы Гофмана «Приключения в новогоднюю ночь» («Die Abenteuer der Sylvester-Nacht»), вошедшей в сборник «Фантазии в манере Калло». Но он перенес эпизод из Флоренции в Венецию, где мы и находим Бродского, исчезающего в зеркале платяного шкафа.

Но разве сам автор эссе не стремится к исчезновению? Еще Барт писал о «смерти автора», которая есть не что иное, как признание писателя инструментом языка (а не наоборот) [Барт 1989]. В «Нобелевской лекции» Бродский

повторяет эту идею: «...поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он средством языка к продолжению своего существования» [Бродский 2006: 253]. В результате «восходит в свой номер на борт по трапу / постоялец, несущий в кармане граппу, / совершенный никто, человек в плаще, / потерявший память, отчизну, сына; / по горбу его плачет в лесах осина, / если кто-то плачет о нем вообще» («Лагуна», 1972).

Чтобы выразить «потерю себя», Бродский находит слово *selflessness*, которое обычно переводится как «самоотверженность». «Самоотверженности» способствуют владельцы венецианских гостиниц и пансионов, опустошающие кошелек туриста:

> После двухнедельного пребывания — даже по несезонным расценкам — вы сломаны и самоотверженны (*selfless*), как буддийский монах. В определенном возрасте и при определенных занятиях самоотверженность (*selflessness*) желательна, если не обязательна... Если вам повезет, вы найдете квартиру, которая, конечно, сдается вместе с картинами, креслами и занавесками, соответствующими вкусу хозяина, а также со смутным чувством неловкости на вашем лице в зеркале ванной, то есть как раз с тем, от чего вы так хотели избавиться — от самого себя» [Brodsky 2013: 22—23].

Когда Бродскому было 26 лет, он собирался «отгородиться от себя» с помощью зеркала. При этом в трельяж вмещалось озеро, за амальгамой которого пряталось зазеркалье. «Того гляди, что из озерных дыр / да и вообще через любую лужу / сюда полезет посторонний мир. / Иль этот уползет наружу» («Сумев отгородиться от людей», 1966). Теперь поэт вспоминает, как в этом возрасте он прочел роман Анри де Ренье, действие которого разворачивалось в зимней Венеции. Он склонен думать, что роман назывался «Провинциальные развлечения». «Атмосфера города была сумеречной и опасной, топографию его осложняли зеркала; основные события происходили по ту сторону амальгамы» [Ibid.: 37]. Меднис заметила, что память подвела поэта: Бродский читал повесть де Ренье «Встреча», «в которой действие в самом деле развертывается в старом, полузаброшенном венецианском палаццо, где герой встречается с периодически являющимся из Зазеркалья бывшим хозяином дворца» [Меднис 2003]. В палаццо, в «лабиринт за амальгамой», Бродскому удалось проникнуть только однажды. Но и этого раза хватило, чтобы заметить, что без зрителей венецианские зеркала темнеют и умирают. Их амальгама разрушается из-за непривычки кого бы то ни было отражать. Переходя из комнаты в комнату, гость все меньше различает себя в зеркалах, так что в десятой или одиннадцатой комнате он видит в зеркале «черное как смоль ничто» [Brodsky 2013: 55].

В Венеции «у всего одна цель — быть увиденным» [Ibid.: 28]. Но такова цель пространства вообще, оно жизненно нуждается в зрителе: «Пространство, которому, кажется, ничего / не нужно, на самом деле нуждается сильно во / взгляде со стороны, в критерии пустоты. / И сослужить эту службу способен только ты», — наставляет Бродский тех, кто путешествует по Азии («Назидание», 1987). Когда армия Митридата вступает в Каппадокию, «горы... / приобретают в резкости, если не в четкости». Но в битве с легионами Суллы «на востоке и / на юге опять воцаряются расплывчатость, силуэт, / это уносят с собой павшие на тот свет / черты завоеванной Каппадокии («Каппадокия», 1992).

* * *

Что бы ни находилось по ту сторону амальгамы, «сюда» оно не «полезет». Венецианский адмирал, хозяин палаццо, не выйдет из рамы, чтобы встретить никчемного потомка. Мы находимся в мире феноменов, зеркальных поверхностей, непроницаемых плоскостей. Бродский, по собственному признанию, легко готов снести обвинение в поверхностности (*superficiality*) [Ibid.: 21]. Мой перевод не способен передать игру английских слов: *superficiality*, *surfaces*, *face* («поверхностность», «поверхности», «лицо»):

> Поверхности (*surfaces*) — это то, что глаз регистрирует прежде всего. Они часто говорят больше, чем содержание, которое по определению является временным (кроме как в загробной жизни, конечно). Созерцая лицо (*face*) этого города на протяжении семнадцати зим, я мог бы теперь, следуя Пуссену, нарисовать подобие этого места если не в четыре времени года, то в четыре времени дня [Ibid.].

Двадцатью страницами дальше Бродский описывает свою первую венецианскую ночь и наступившее за ней утро:

> «Земля же была бесформенна и пуста, и тьма над ликом бездны (*upon the face of the deep*). И Дух Божий носился над ликом вод (*upon the face of the waters*)», говоря словами автора, посещавшего это место раньше. Потом наступило утро. Это было воскресенье и звонили колокола [Ibid.: 42].

«Автор, посещавший это место раньше» — Дух Божий. Утром Бог сказал: «Да будет свет. И стал свет… И был вечер, и было утро: день один» (Быт. 1: 2—3, 5). Бродский признается:

> Я всегда думал, что Бог есть время или, по крайней мере, Его Дух есть время. Возможно даже, что я сам до этого додумался, хотя не помню, так ли это. Во всяком случае, я всегда полагал, что если Дух Божий носился над ликом вод, то воды должны были Его отразить. Отсюда мое пристрастие к воде, к ее складкам, морщинам, ряби, а также (потому что я северянин) — к ее серому цвету. Я просто думаю, что вода — образ времени, и в каждый канун Нового года, почти что на языческий манер, я стараюсь оказаться близ воды, желательно — моря или океана, чтобы увидеть, как из него появляется новая порция, новая полная чаша времени. Я высматриваю не голую девицу на раковине, но облако или гребень волны, бьющейся в полночь о берег. Для меня это — время, выходящее из воды… [Ibid.: 42—43].

В интервью Соломону Волкову поэт говорит, что «эти заскоки — насчет времени и воды» начались у него еще с Крыма:

> Помню, я встречал Новый год в Гурзуфе у Томашевских. И ближе к полночи — то есть без четверти двенадцать — я вышел из дома. Смотрел на море, на залив. Из залива на сушу шло облако. Причем я высоко был на склоне, поэтому облако как бы ниже шло, я его хорошо видел. Оно двигалось — как те библейские облака, внутри которых Господь или я не знаю кто. Помню ощущение, что это облако — туман, поднявшийся с воды, превратившийся в огромный шар. Точнее, такой расхристанный шар. И ровно в двенадцать он коснулся суши [Волков 2000: 108].

Это не «фантазия в манере Калло», не литературная сказка. Скорее — метафора или миф. Разница между мифом и метафорой — в наличии сюжета.

Члены метафоры подобны друг другу, но с ними ничего не происходит. В мифе же они претерпевают метаморфозу. Прекрасный юноша становится прекрасным цветком, болтливая девушка — назойливым эхом. Овидий, как уверяет Кенни, следовал мысли Лукреция о невозможности для новой формы сохранить память о старой в ходе метаморфозы. Но, не будучи философом, Овидий легко сочетал Лукреция с Пифагором. У Пифагора он заимствовал *апофеоз*, способность души, освобождаясь от тела, приобщиться к вечным богам [Kenney 1986: XV—XVI]. Конечно, *апофеоза* удостаиваются лишь избранные. Так, душу Юлия Цезаря, прежде чем та растворилась в воздухе, подхватила благая Венера и вознесла к небесным звездам (Ovid. Met. XV, 844—846). Лучшая, бессмертная часть Овидия также будет вознесена выше высоких звезд (Ovid. Met. XV, 875—876). Через два тысячелетия наступит апофеоз Бродского: «…скоро, как говорят, я сниму погоны / и стану просто одной звездой» («Меня упрекали во всем, окромя погоды», 1994).

Все же память о предыдущем воплощении возможна: «Память, я полагаю, в процессе эволюции, к счастью, заменила нам хвост. Она управляет нашими движениями, в том числе — миграцией. Кроме того, есть что-то явно атавистическое в самом процессе воспоминания, хотя бы потому, что этот процесс никогда не является линейным» [Brodsky 1987: 30]. Воспоминание посещает поэта на ступенях *stazione* по прибытию в Венецию: «Это была ветреная ночь, и, прежде чем что бы то ни было отпечаталось на моей сетчатке, я был захвачен ощущением абсолютного счастья: в мои ноздри ударил запах того, что было для меня всегда синонимом такого счастья — запах замерзших водорослей» [Brodsky 2013: 5]. Запах водорослей поэт находит в своем гипоталамусе, «хранящем впечатления наших хордовых предков об их родной среде; например — о том самом *ichtus*, который положил начало нашей цивилизации» [Ibid.: 6]. Дашевский переводит *ichtus* (*ихтюс*) как «рыба» [Бродский 2006: 174]. Но, как замечает Бродский в другом тексте, первые христиане увидели здесь «греческий акростих имени Христа» [Brodsky 1987: 398]. Правильнее было бы сказать не *акростих*, а *акроним*, то есть слово, состоящее из начальных звуков других слов: *Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ — Иисус Христос Божий Сын, Спаситель*. В одной из последних главок эссе поэт замечает, что Венеция развилась не из «знаменитой хордовой — триумфальной или нет», а из «элемента, который дал хордовой рыбе жизнь и прибежище». Этот «элемент» — вода, «синоним времени». Он выступает в разных формах и оттенках (не считая Афродиты и Искупителя) — шторм, гребень волны и т. п.: «…не удивительно, что некоторые из этих аспектов в конечном счете приобрели массу, плоть и твердость». Потому это случилось именно в Венеции? Потому что «элемент слушал итальянскую речь» [Brodsky 2013: 105—106].

Здесь явная отсылка к Фалесу, учившему, что мир родился из воды. Само понятие «элемент» (*стойхейон*) — оттуда же, от греческих натурфилософов. Приобретение водой «массы, плоти и твердости» напоминает сразу и Евангелие от Иоанна («Слово стало плотью»), и формулу Эйнштейна ($E=mc^2$, где E — энергия объекта, m — его масса, а c — скорость света в вакууме). В «Колыбельной трескового мыса» (1975) к этому прибавляется онтология Платона, отдававшего идеям первенство перед вещами: «Время больше пространства. Пространство — вещь. / Время же, в сущности, мысль о вещи. / Жизнь — форма времени / Карп и лещ — / сгустки его. И товар похлеще — сгустки. Включая волну и твердь / суши. Включая смерть». Время (то есть мысль) сгу-

щается в вещь (то есть в рыбу, в волну и в сушу). А какова роль смерти? Авторизованный перевод «Колыбельной» гласит: *Including death, that punctuation mark,* — «Включая смерть, этот знак препинания» [Brodsky 2000: 124]. Добавленные к русскому тексту слова *punctuation mark* расшифровывают название эссе: *Watermark*. Смерть.

За сгущением времени в рыбу следует превращение рыбы в чудовище, *ихтиозавра*, имя и тело которого составлено из двух частей *ихтюс* — рыба и *саурон* — ящерица. Метаморфоза равняется здесь эволюции: «...некая эволюционная (если и не совсем атавистическая) и автобиографическая связь может быть установлена между отпечатком, который волна оставляет на песке, и изучением этого отпечатка потомком ихтиозавра, который и сам по себе — чудовище» [Brodsky 2013: 43]. Суть чудовищности обозначена в «Колыбельной Трескового мыса»: «Человек выживает, как фиш на песке: она / уползает в кусты и, встав на кривые ноги, / уходит, как от пера — строка, в недра материка». В рыбе-фиш комментаторы давно угадали самого Бродского. Выйдя на американский берег, он стал земноводным чудовищем — русским поэтом и американским эссеистом сразу. И потому милы ему другие чудовища, как сказано в той же поэме: «Есть крылатые львы, женогрудые сфинксы. Плюс / ангелы в белом и нимфы моря». И в венецианском эссе: «В целом все эти кошмарные твари — драконы, горгульи, василиски, женогрудые сфинксы, крылатые львы, церберы, минотавры, кентавры, химеры... — наши автопортреты в том смысле, что они обозначают генетическую память видов об эволюции... По-видимому, херувимы также часть эволюции видов» [Ibid.: 82—83]. Чудовищность, замечает Бродский, мы находим в людях вообще, если посмотрим на них с точки зрения рыбы. Рыбам мы должны казаться если не осьминогами, то «четвероногами» [Ibid.: 84].

> Кстати, я придерживаюсь теории, что на эволюционной лестнице человечества тоже нет равенства. Это мне впервые пришло в голову, когда я слушал одну из речей покойного Брежнева... Считается, что эволюция закончилась и все застыло. Но она продолжается каждый день у нас на глазах [Бродский 2008: 724].

Итог (или ступень) эволюции, не сверхчеловек, а чудовище (он же — «человек в плаще»), внимательно вглядывается в отпечаток, оставленный волной на песке. По этому отпечатку как по шаблону прорисовано кружево венецианских фасадов. Но фасады имеют форму прямоугольника, а анархия воды с презрением отвергает идею формы. Вода как образ времени презирает сушу, образ пространства. В свою очередь, пространство, которое здесь, в Венеции, «больше, чем где бы то ни было, сознает превосходство времени над собой, отвечает времени единственным свойством, которым время не обладает — красотой» [Brodsky 2013: 44].

* * *

Красота встречает поэта на привокзальной площади. Она принимает облик венецианки, знакомой Бродскому по его предыдущему воплощению, когда в такие же зимние ночи он вдыхал воздух водорослей на Балтике. Венецианка была славистом и изучала Маяковского. В лабиринте венецианских каналов Бродский думает обрести в ней свою Ариадну, но для нее он не Тезей, а Мино-

тавр, чудовище. «Если эта ночь что и предвещала, то лишь то, что я никогда не овладею этим городом, но у меня никогда и не было таких устремлений» [Ibid.: 16]. И все же глаз, самый автономный из органов, сам по себе ищет прекрасное, потому что оно безопасно: «Эстетическое чувство — близнец инстинкта самосохранения и более надежно, чем этика», — уверяет поэт [Ibid.: 109]. В другом эссе — еще более категорично: «...эстетика — мать этики. Категории "хороший" (*good*) и "плохой" (*bad*) прежде и более всего являются эстетическими, они предшествуют категориям "добро" (*good*) и "зло" (*evil*), по крайней мере этимологически» [Brodsky 1997: 49].

Дабы понять контекст этой фразы, следует прочесть трактат Ницше «К генеалогии морали» в английском переводе (в котором его, вероятно, читал Бродский). Генеалогию морали философ выводит из этимологии. «Хорошим» (*good*) в европейских языках изначально считался знатный, красивый, благородный, а «плохим» (*bad*) — низкий, уродливый, простонародный. Евреи, обуреваемые социальной завистью, заменили эту оппозицию другой: «добро» (*good*) и «зло» (*evil*), причем злыми назвали красивых и сильных аристократов, а добрыми — уродливых и слабых плебеев [Nietzsche 1989: 27—40]. От Ницше Бродский все же отгородился. «Если в этике не "все позволено", — пишет он, — то именно потому, что не "все позволено" в эстетике, поскольку число цветов в спектре ограничено» [Brodsky 1997: 49]. Мало того, главное орудие эстетики — глаз — оказывается у Бродского органом плача, что никак не соответствует мужественной этике Ницше:

> В этом городе можно пролить слезу по нескольким поводам. Если допустить, что красота — это распределение света, наиболее адекватное сетчатке вашего глаза, то слеза есть признание неспособности как сетчатки, так и самой слезы удержать красоту. В целом любовь приходит со скоростью света, расставание — со скоростью звука. Падение скорости увлажняет глаз. Поскольку человек конечен, прощание с этим городом всегда кажется окончательным. Тот, кто прощается с ним, прощается навсегда [Brodsky 2013: 109].

Последний эпизод эссе разворачивается на площади Святого Марка. Языки тумана, подобные пехотинцам, захватывают площадь «молча и стремительно», как в последней строке «Падения Рима» Уистана Одена. Оглянувшись, Бродский видит кафе пятидесятых и самого Одена на красном диване рядом с Честером Кальманом, любовником и соавтором американского поэта. Статный матрос проходит мимо окна, и Честер пускается за ним вдогонку. Слеза катится по щеке Уистана. Этот «слезный ряд» приводит эссе к заключению или, скорее, «повторению»:

> Позвольте мне повторить, вода равняется времени и снабжает красоту ее двойником. Поскольку вода — часть нашего существа, мы служим красоте на тот же манер. Своим трением о воду этот город улучшает облик времени, придает будущему черты прекрасного. Такова роль этого города во вселенной. Ибо город стоит, а мы движемся. Доказательство тому — слеза. Потому что мы идем, а красота неподвижна. Потому что мы направляемся в будущее, а красота — вечное настоящее. Слеза — это попытка остаться, удержаться на месте, слиться с городом. Но это — против правил. Слеза есть возвращение назад, дань будущего прошлому. Или же это результат вычисления большего из меньшего, прекрасного — из человека. Это же можно сказать о любви, потому что любовь — больше, чем любящий [Ibid.: 134].

Иными словами, время и вода, Бог и Дух Божий сами по себе лишены красоты. Они нуждаются в прекрасном городе, в Венеции, чтобы та своим трением о воду, своим отражением в воде наделила их чертами прекрасного. Вспомним цитату, приведенную выше: «Пространство, которое здесь больше, чем где бы то ни было, сознает превосходство времени над собой, отвечает времени единственным свойством, которым время не обладает — красотой» [Ibid.: 44]. Время не обладает красотой, Бог не обладает красотой! Бродский не говорит это прямо, но, очевидно, имеет в виду! По сути дела, он следует за Гегелем в интерпретации кантовского учения о возвышенном и прекрасном. Прекрасное принадлежит богам классической Греции, а на долю еврейского Бога остается возвышенное. Так мы читаем во второй части «Лекций по эстетике». В «Поэтике ранневизантийской литературы» С.С. Аверинцев развивает мысль Гегеля, спускаясь «с небес онтологии на землю социального бытия людей» [Аверинцев 1977: 57]. Свободное и самостоятельное начало заложено в политическом устройстве полиса. Отсюда — «пластичность» греческой культуры:

> Афинский мудрец твердо знает, что его могут умертвить, но не могут унизить грубым физическим насилием… никто не заставит его замолчать, ударив по лицу или по красноречивым устам (как это случается в новозаветном повествовании с Иисусом и с апостолом Павлом). Когда Сократ невозмутимо берет в руки свою чашу с цикутой — это высокий жест… но излучаемая таким жестом бесконечная свобода духа обуславливается социальными гарантиями, которые предоставляет полноправному гражданину свободная городская республика [Там же: 59—60].

Напротив,

> в социальных условиях ближневосточной или византийской деспотии классическое представление о человеческом достоинстве оборачивается пустой фразой, а истина и святость обращаются к сердцам людей в самом неэстетичном, самом непластичном образе, который только возможен… Ветхий Завет — это книга, в которой никто не стыдится кричать о своей боли. Никакой плач в греческой трагедии не знает таких телесных, таких «чревных» образов и метафор страдания: у человека в груди тает сердце и выливается в его утробу, его кости сотрясены и плоть прилипает к кости [Там же: 61].

В эссе «Путешествие в Стамбул» Бродский почти цитирует Аверинцева: «Если в Афинах Сократ был судим открытым судом, имел возможность произнести речь — целых три! — в свою защиту, в Исфагане или, скажем, в Багдаде такого Сократа просто бы посадили на кол — или содрали бы с него живьем кожу, — и дело с концом…» [Бродский 1990а: 24]. И далее:

> …Восток есть прежде всего традиция подчинения, иерархии, выгоды, торговли, приспособления, — т.е. традиция, в значительной степени чуждая принципам нравственного абсолюта… Михаил Пселл, византийский историк, рассказывая в своей «Хронографии» о царствовании Василия II, упоминает, что его премьер-министром был его сводный брат, тоже Василий, которого в детстве, во избежание возможных притязаний на трон, просто кастрировали… Это и есть восточное отношение к вещам, к человеческому телу в частности… [Бродский 1990а: 26].

И тут же поэт раскаивается — в своем презрении к Востоку, в том, что сбрасывает со счету чужую толпу, что отметает людей, как лезущую в глаза пыль:

«Что ж, вполне возможно, что мое отношение к людям, в свою очередь, тоже попахивает Востоком. В конце концов, откуда я сам?» [Бродский 1990а: 41].

Бродского часто называли стоиком (да и сам он с похвалой отзывался о стоицизме) [Плеханова 2012: 49—53; Смирнов 2010; Bethea 1994: 21—22]. Но добродетели стоика — *апатия* (бесчувственность) и *атараксия* (невозмутимость) — не принадлежат поэту, написавшему «Колыбельную Трескового мыса»: «Состоя из любви, грязных снов, страха смерти, праха, / осязая хрупкость кости, уязвимость паха, / тело служит в виду океана цедящей семя / крайней плотью пространства: слезой скулу серебря, / человек есть конец самого себя / и вдается во Время». Мы как бы слышим слова Псалмопевца: «Я пролился, как вода; все кости мои рассыпались; сердце мое сделалось как воск, растаяло посреди внутренности моей» (Пс. 22/21: 15).

Человек есть «конец» самого себя. В русском просторечии «конец» — это фаллос. Человеческое тело — крайняя плоть пространства, цедящая семя в океан. Крайняя, потому что Кейп-Код (Тресковый мыс) является краем. И потому что слово «край» рифмуется со словом «рай»:

> Опуская веки, я вижу край / ткани и локоть в момент изгиба. / Местность, где я нахожусь, есть рай, / ибо рай — это место бессилья. Ибо / это одна из таких планет, где перспективы нет. <…> // Местность, где я нахожусь, есть пик / как бы горы. Дальше — воздух, Хронос. / Сохрани эту речь; ибо рай — тупик. / Мыс, вдающийся в море. Конус. / Нос железного корабля. / Но не крикнуть «Земля!»

Эту рифму Бродский заимствовал из поэмы Марины Цветаевой «Новогоднее». Цветаева обращается к умершему 29 декабря 1926 года Райнеру Марии Рильке: «С Новым годом — светом — краем — кровом! / Первое письмо тебе на новом / — Недоразумение, что злачном — / (Злачном — жвачном) месте зычном, месте тучном / Как Эолова пустая башня». В разборе этой поэмы Бродский разъяснял: «Поэт — это тот, для кого всякое слово не конец, а начало мысли; кто, произнеся “Рай” или “тот свет”, мысленно должен сделать следующий шаг и подобрать к ним рифму. Так возникают “край” и “отсвет”, и так продлевается существование тех, чья жизнь прекратилась» [Бродский 1990б: 111].

* * *

Рай (Кейп-Код, Тресковый мыс) — это «место бессилья», «тупик», «конус». Похоже на Чистилище Данте — гору, погруженную в океан, на вершине которой — Земной Рай. В *Watermark* Бродский называет Америку Чистилищем, а Венецию — Раем. Красавица, что пренебрегла поэтом в Раю, выйдет замуж за летчика из Мичигана и попадет в Чистилище [Brodsky 2013: 18—19]. Пока на ступенях *stazione* Бродский ждет ее, он упражняется в мимикрии, которая есть «один из приоритетов путешественника» [Ibid.: 4]. Ему кажется, что его можно принять за итальянца. Ведь на нем белый фирменный плащ *London Fog* и тёмно-коричневая шляпа *Borsalino*. Ночь должна легко поглотить его тем более, что Италия представляется ему смесью черно-белых фильмов пятидесятых годов и его собственного монохромного ремесла. Чтобы быть похожим на местного повесу, не хватает только шарфа. В остальном он чувствует себя готовым вписаться в малобюджетный детектив или мелодраму [Ibid.: 4—5]. Например, такую. Он идет по набережной Венеции. На нем — черная саржевая

куртка, белая рубашка с отложным воротником, на голове — матерчатая кепка. Ему предстоит встретить женщину, стиравшую и гладившую его рубашку шесть лет тому назад [Ibid.: 65—66].

Видимо, одежда, облекающая Иосифа в фильме, заставляет его вспомнить старое военное фото, сделанное в Литве. Худые мужчины среднего роста стоят на краю свежевырытой ямы. У них внешность «северян», однако они не литовцы, а литовские евреи — ведь и самого себя поэт трижды называет «северянином». «Северяне» одеты в тяжелые черные куртки поверх исподних рубашек без воротничков, а на головах у них — матерчатые кепки. Через мгновение они умрут. Бродский — сын фотографа и сам фотограф. Его подруга Сьюзен Зонтаг, автор эссе «О фотографии», приводит Иосифа в дом Ольги Радж, любовницы Эзры Паунда. Рядом с Паундом ему еще предстоит лежать на кладбище Сан-Микеле, их встреча состоится после смерти. Паунд — не только великий поэт, но и пламенный фашист и антисемит. В годы войны он служил на итальянском радио, изливая на американских солдат фашистскую пропаганду. Но Ольга уверяет, что Эзра не знал о происходящем. Он жил в Рапалло, где не было немцев. Бродский не возражает, только замечает про себя, что «поэт, больше, чем кто-либо другой, должен был бы знать, что время не знает расстояния между Рапалло и Литвой». Вдобавок «главной ошибкой Паунда была старая ошибка — стремление к красоте. Странно, что, прожив так долго в Италии, он так и не понял, что красота не может быть целью, что она всегда — побочный продукт каких-то, часто вполне обыденных, устремлений» [Ibid.: 70]. Выйдя из дома Радж, Иосиф и Сьюзен сворачивают налево и попадают на Набережную неисцелимых.

Перед нами метафора, давшая название итальянскому и русскому переводам эссе — «Набережная неисцелимых» («Fondamenta degli Incurabili»). На эту набережную выносили безнадежно больных, когда в Венеции воцарялась чума. Казалось бы, суть метафоры — неисцелимость тех, кто упорствует в фашизме. Но смысл лежит глубже. В «Нобелевской речи» Бродский ссылается на Монтале, назвавшего литературу «искусством безнадежно семантическим» [Бродский 2006: 247], в английском переводе — *incurably semantic*, то есть «неисцелимо семантическим» [Brodsky 1997: 50—51]. В «Watermark» «неисцелимость» — это «легендарная способность языка подразумевать больше, чем может обеспечить реальность» [Brodsky 2013: 75]. Язык потому и жив, что неисцелим, что порождает метафоры и ассоциации на каждом шагу.

> Конец болезни есть конец метафоры. Метафора, или, говоря шире, язык — вещь с открытым концом. Он жаждет продолжения, посмертного существования, если угодно. Другими словами, метафора неисцелима (и это вовсе не каламбур). Добавь к этому себя самого, носителя данного ремесла или вируса (на самом деле — двух, точащих твои зубы для третьего), себя, шаркающего ночью в сильный ветер вдоль Fondamenta, название которой выдает твой диагноз, независимо от того, чем ты болен [Ibid.: 77—78].

Два вируса Бродского — это два его языка, английский и русский. На русском он писал стихи, на английском прозу. А третий язык — итальянский, на котором он так и не заговорил. Мы догадываемся, откуда взялся вирус. Некогда на всей земле был один язык. Двинувшись с Востока, люди нашли равнину в земле Шинар, поселились там и начали строить город и башню высотой до неба, чтобы создать себе имя. Но Бог смешал языки, так что одни перестали

понимать речи других. «Посему дано имя городу: Вавилон (*Бавел*), ибо там смешал (*бавал*) Господь язык всей земли» (Быт. 11: 9). С точки зрения Жака Деррида, это «миф об истоке мифа, метафора метафоры, рассказ рассказа, перевод перевода» [Деррида 2012: 9]. Смешение языков — возмездие за попытку основать сразу и универсальный язык, и уникальную генеалогию, сделав свой язык всеобщим и прозрачным. Бог, смешав языки, «порывает с рациональной прозрачностью, но прерывает также и колониальное насилие или лингвистический империализм» [Там же: 26]. В результате каждый язык «как бы атрофируется в своем одиночестве». На помощь приходит перевод, который обеспечивает вечное пробуждение языков к жизни, их возрастание вплоть до мессианского завершения истории [Там же: 79].

«Миф об истоке мифа, метафора метафоры, рассказ рассказа, перевод перевода». Это можно сказать о любом мифе, любой метафоре. Означая некий предмет, слово означает также себя. Оно гипостазируется, становится плотью. Называя болезнь, язык сам является болезнью, поэт сам болен, его трясет лихорадка. Об этом Бродский пишет в эссе «Побег из Византии» («Flight from Byzantium»), или (в русском варианте) «Путешествие в Стамбул»: «Я прибыл в этот город и покинул его по воздуху, изолировав его, таким образом, в своем сознании, как некий вирус под микроскопом. Учитывая эпидемический характер, присущий всякой культуре, сравнение это не кажется мне безответственным» [Бродский 1990а: 11]. Очевидно, поэт заразился:

> …я ощущаю себя разносчиком определенной заразы, несмотря на прививку «классической розы», которой я себя сознательно подвергал на протяжении большей части моей жизни. Меня действительно немного лихорадит от увиденного; отсюда некоторая сбивчивость всего нижеследующего. Думаю, впрочем, что и мой знаменитый тезка ощущал нечто похожее, пытаясь истолковать сны фараона. И одно дело заниматься интерпретацией сакральных знаков по горячим — точней, теплым — следам; другое — полторы тысячи лет спустя [Там же: 12].

Город — метафора вируса (или вирус — метафора города). Поэт заражается им, несмотря на прививку классической греческой культурой, которая есть верх красоты. С точки зрения Бродского, Стамбул, «помесь Астрахани и Сталинабада», уродлив. Но не возбуждает ли этот вирус в организме поэта творческую лихорадку? Что-то вроде действия спирохеты, проникшей в мозг композитора Адриана Леверкюна в романе «Доктор Фаустус»? У Бродского с Томасом Манном были «довольно скверные отношения». Прочтя «Доктора Фаустуса», он «более или менее понял, что это за господин. Ужасно интересный и сугубо немецкий феномен. Отсутствие души, если угодно, подмененное избытком интеллекта…» [Бродский 2008: 685]. Еще в Ленинграде Иосиф посмотрел фильм Висконти «Смерть в Венеции» по одноименной новелле Манна и не испытал восторга [Brodsky 2013: 39—40]. В новелле мы находим беседу урода с красавцем (Сократа с Федром), платоновский диалог, дополненный ницшеанским мифом о Дионисе и Аполлоне. Когда-то Платона не смущало поэтическое исступление. Но, состарившись, он выгнал поэтов из идеального государства. Не удивительно, что спустя две с половиной тысячи лет из идеального государства изгнали Бродского, в результате чего тот написал «Развивая Платона» (1976).

Среди причин, подвигнувших Бродского к поездке в Стамбул, была такая: «Я надеялся услышать “скрип турецкого матраса”, который, как мне казалось, я расслышал однажды ночью в Крыму» [Бродский 1990а: 11]. Тогда

(в 1970 году) он написал: «Порой так тихо, говоря короче, / что слышишь вздохи камбалы на дне, / что достигает пионерской дачи / заморский скрип турецкого матраса». Потом «скрип турецкого матраса» отозвался в стихах, посвященных Кушнеру: «Не надо обо мне. Не надо ни о ком. / Заботься о себе, о всаднице матраса» («Письмо в оазис», 1991). Кушнер обиделся и потребовал объяснения: «Я опешил: что за всадница матраса? Как не стыдно? — "Это из Пастернака! — сказал он, — поверь, я не хотел никого обидеть"» [Кушнер 1998: 192]. У Пастернака в ранней редакции «Спекторского» действительно есть «измученная всадница матраса» [Бродский 2018: 2, 542]. Но при чем здесь Кушнер? А при том, что лучше совершить Исход из Египта, «чем губы от жары / облизывать в тени осевшей пирамиды». Особенно обидело Кушнера сравнение с амбарным котом, в глазах которого «читается печаль, дремавшая тогда, / когда за мной гналась секира фараона». Он возмутился: «Я что же, не подписал письмо в его защиту в 63-м году? Избегал его? Мы не встречались, не читали друг другу стихи? Я не писал к нему обращенные стихи, не послал их в Норинское? Забыл его после отъезда? Не навещал его родителей? Не посылал своих книг? Не хоронил его отца?» В 1963 году и позже, в 1971-м, секира грозила поэту кастрацией: «Дуя в полую трубку, что твой факир, / я прошел через строй янычар в зеленом, / чуя яйцами холод их злых секир, / как при входе в воду» («Колыбельная Трескового мыса»).

Дурные отношения с Египтом сложились у Бродского еще тогда, когда его тезка разгадывал сны фараона. Однажды в сумерки у *Fondamenta dell'Arsenale* поэт увидел египетский крейсер. Эта военная машина выглядела вполне современно, но вдруг ожили громкоговорители и раздался призыв к молитве, всколыхнувший в Иосифе неприязнь к Востоку: «Босфор совпал с Адриатикой и нельзя было сказать, где чья волна» [Brodsky 2013: 92]. В квартире, которую снимал Иосиф в Венеции, вышло из строя отопление. Он заболел, подруга еле успела посадить его на поезд, следующий в Париж. «Все это напоминало Бегство в Египет, где я играл роль моего тезки и осла, а она — ребенка и женщины». «Между Иродом и фараоном — вот где мы находимся» [Ibid.: 119]. И это, конечно, сказано не только о побеге из Венеции, но и о ситуации человека в современном мире.

* * *

Венецианское эссе кончается слезами Псалмопевца и грустью Экклезиаста. И так же кончается фильм Соррентино «Великая красота» («La grande bellezza») (2013). В заключительных кадрах Джеп Гамбарделла, автор единственного романа, идет по набережной Тибра, произнося внутренний монолог: «Когда я приехал в Рим в возрасте 26 лет, я очень быстро преуспел. Даже не прилагая усилий, я оказался среди тех, кого именуют богемой. Но я не хотел быть просто представителем высшего света. Я хотел быть королем, и я им стал. И я не просто хотел ходить по вечеринкам. Я хотел иметь власть испортить любой праздник». Он мог бы сказать: «Я, Екклесиаст, был царем над Израилем в Иерусалиме… Говорил я с сердцем моим так: вот, я возвеличился и приобрел мудрости больше всех, которые были прежде меня над Иерусалимом, и сердце мое видело много мудрости и знания» (Еккл. 1: 12, 16). Сестра Мария, святая уродливая старушка, воплощение возвышенного, спрашивает Джепа: «Почему

ты не написал больше ни одной книги? — Я искал великую красоту. Но так и не нашел». Удивительно! Он не нашел красоту в Риме, где та лежит на поверхности, готовая к потреблению. Потребление облегчают рестораторы и отельеры, дизайнеры и модельеры, экскурсоводы и искусствоведы. Джепу следовало прочесть слова Бродского: «Странно, что, прожив так долго в Италии, он так и не понял, что красота не может быть целью, что она всегда — побочный продукт каких-то, часто вполне обыденных, устремлений». Сейчас трудно не увидеть в концовке фильма нечто провидческое. Но это против правил, прибавление смысла к чужим фразам — неисцелимая болезнь экзегезы.

Известно пристрастие Бродского к бинарным оппозициям: пространство — время, суша — вода, Восток — Запад, Урания — Клио. За явными оппозициями кроются оппозиции скрытые, восходящие к философским мифам. Восток предстает Дионисом или возвышенным, Запад — Аполлоном или прекрасным. Вопреки логике, оппозиции смешиваются: время принадлежит возвышенному (хотя оно свойство Запада), а прекрасное — пространству (хотя оно свойство Востока). Сам Бродский оборачивается Платоном, Гегелем и Томасом Манном, в нелюбви к которым признается. По Гегелю, противоположность возвышенного и прекрасного снимается в романтическом искусстве, в любви. У Бродского любовь изобилует, но снять оппозиции она бессильна. Вместо снятия свирепствует *дифферанс*, не названый по имени. На мессианское завершение истории поэт не надеется, наученный «катастрофами в воздухе» [Brodsky 1987: 268—303]. И отсюда стихи: «Воздух, в сущности, есть плато, / пат, вечный шах, тщета, / ничья, классическое ничто, / гегелевская мечта» («Полдень в комнате», 1975).

* * *

Я смотрю на венецианское эссе из поздней Античности — такова область моей компетенции. Глядя оттуда, видишь прежде всего миф. Не удивительно, что именно миф усмотрел в поэзии Бродского А.Л. Расторгуев, специалист по искусству поздней Античности и Средних веков. Собственно, даже и не миф, а смерть мифа. Признак смерти — склонность позднего Бродского к тавтологии, к повторам собственных метафор и поэтических приемов. Правда,

> в настоящем, глубоком мифе степень повторяемости очень велика… Так и должно быть, чтобы мифология приобрела связность, даже навязчивость, чтобы миф шел к медленному сращению, где не остается пустых мест, и целое будет напоминать карту или, скорее, ткань, образованную много раз пересекающимися, бегущими по тем же местам нитями [Расторгуев 1990: 204].

Но настоящий миф,

> повторяясь в неповторных подобиях, расширяется; увеличивается его круг, его освещенное поле, где побеждают его правила на цветущем лугу событий. Совпадение с собой, напротив, сужает круг бытия, возвращая любое образное впечатление обратно, к тебе самому; этот род автономности не назовешь торжествующим [Там же: 207].

Как бы в ответ на упрек в тавтологии Бродский пишет «Письмо Горацию», где речь идет о повторениях. Для Овидия «*одна вещь есть другая*». Девушка может стать деревом, камнем, рекой, звуком, поскольку она на самом деле — де-

рево, камень, река, звук. Так она выглядит! Любой предмет может претерпеть метаморфозу, любое понятие можно расширить или вывернуть наизнанку, что, по сути, также есть расширение. Не удивительно, что в изгнании Овидий стал писать на местном диалекте. Правда, у варваров нет письменности, «но если бы таковая существовала, то для гения метаморфозы было бы только естественно обернуться чужим алфавитом» [Brodsky 1997: 453].

В центре «Письма» — интерпретации сна. Бродскому снится комната в Риме, где когда-то он и его возлюбленная пытались разглядеть себя в зеркале в момент соития, подражая Горацию, увесившего свою спальню зеркалами. Во сне зеркало отсутствовало (как и возлюбленная Бродского), но была какая-то женщина цвета терракоты (как и все в комнате), зажатая в щель между радиатором батареи и кроватью. Бродский так толкует сон: блеск терракоты означает блеск золотого века римской поэзии, отсутствие зеркала — отсутствие рифмы. «А рифма, мой дорогой Флакк, — сама по себе метаморфоза, метаморфоза же — не зеркало. Рифма — это когда одна вещь превращается в другую без перемены субстанции, каковой является звук» [Ibid.: 455]. В эпизоде с Нарциссом и Эхо Овидий подошел «пугающе близко» к этому открытию. Пугающе — поскольку, если бы он изобрел рифму, два последующих тысячелетия поэтам нечего было бы делать. Но ему помешали инерция гекзаметра и «настойчивость, с которой миф развел в разные стороны Нарцисса и Эхо, зрение и слух» [Ibid.: 455—456]. Бродский повторяет здесь то, что уже сказал в стихах «На смерть Элиота» (1965). В этих стихах Ковалева узнала миф о рождении рифмы от Аполлона и Эхо, сочиненный Пушкиным («Эхо, бессонная нимфа, скиталась по брегу Пенея», 1830) [Ковалева 2001].

Мне хотелось бы закончить статью историей о Нарциссе из талмудического трактата «Назир» (4б). *Назир*, или *назорей*, давал обет не пить и не есть ничего виноградного, не прикасаться к мертвым и не стричься, не сбривать с головы волосы. Если же он нарушал обет, то должен был принести жертву в Храме. Как-то раз один *назорей* пришел к первосвященнику Шимону Праведному. Глаза его были прекрасны, лицо красиво, и локоны вились. «Сын мой, что ты увидел такого, что принуждает тебя лишиться твоих прекрасных волос?» — спросил первосвященник. — «Я был в моем городе пастухом у отца. Пошел я набрать воду из источника и засмотрелся на свое отражение. Злое побуждение охватило меня и хотело изгнать из мира. Сказал я [себе]: “Пустой человек, что величаешься в мире, который не твой, ты, кому суждено стать пищей червей? Клянусь храмовой службой, что обрею тебя во имя Небес”». Первосвященник поцеловал его в голову и сказал: «Да умножатся такие, как ты, *назореи* в Израиле! О тебе написано: “Кто принесет обет быть *назореем* Господу…” (Числ. 6: 2)».

Библиография / References

[Аверинцев 1977] — *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Наука, 1977.
(*Averintsev S.S.* Poetika rannevizantiyskoy literatury. Moscow, 1997.)

[Барт 1989] — *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. С. 384—391.

(*Barthes R.* La mort de l'auteur // Barthes R. Izbrannye raboty: Semiotica. Poetica / Comp., gen. ed. and introd. by G.R. Kosikov. Moscow, 1989. P. 384—391. — In Russ.)

[Бродский 1990а] — *Бродский И.* Путешествие в Стамбул // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 10—52.

(*Brodsky J.* Puteshestvie v Stambul // Iosif Brodskiy razmerom podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 10—52.)

[Бродский 1990б] — *Бродский И.* Об одном стихотворении // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 65—112.

(*Brodsky J.* Ob odnom stikhotvorenii // Iosif Brodsky razmerov podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 65—112.)

[Бродский 1990в] — «Никакой мелодрамы...» Беседа с Иосифом Бродским // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 113—126.

("Nikakoy melodramy…" Beseda s Iosifom Brodskim // Iosif Brodskiy razmerom podlinnika. Sbornik, posvyashchennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 113—126.)

[Бродский 2006] — *Бродский И.* Поклониться тени: Эссе. СПб.: Азбука-классика, 2006.

(*Brodsky J.* Poklonit'sya teni: Esse. Saint Petersburg, 2006.)

[Бродский 2008] — *Бродский И.* Книга интервью / Сост. В. Полухина. 4-е изд., испр. и доп. М.: Захаров, 2008.

(*Brodsky J.* Kniga interv'yu / Comp. by V. Polukhina. Moscow, 2008.)

[Бродский 2018] — *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л. Лосева. СПб.: Лениздат; Книжная лаборатория, 2018.

(*Brodsky J.* Stikhotvoreniya i poemy: In 2 vols. / Introd., comp., prep. of the text and comment. by L. Losev. Saint Petersburg, 2018.)

[Волков 2000] — *Волков С.* Диалоги с Иосифом Бродским. М.: Изд-во «Независимая газета», 2000.

(*Volkov S.* Dialogi s Iosifom Brodskim. Moscow, 2000.)

[Деррида 2012] — *Деррида Ж.* Вокруг Вавилонских башен. 2-е изд., испр. / Пер. с фр. и коммент. В.Е. Лапицкого. СПб.: Machina, 2012.

(*Derrida J.* Des tours de Babel. Saint Petersburg, 2012. — In Russ.).

[Ковалева 2001] — *Ковалева И.И.* Одиссей и Никто. Об одном античном мотиве в поэзии И. Бродского // Старое литературное обозрение. 2001. № 2 (https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/odissej-i-nikto.html (дата обращения: 12.06.2020)).

(*Kovaleva I.* Odissey i Nikto. Ob odnom antichnom motive v poezii I. Brodskogo // Staroe literaturnoe obozrenie. 2001. № 2 (https://magazines.gorky.media/slo/2001/2/odissej-i-nikto.html (accessed: 12.06.2020)).)

[Кушнер 1998] — *Кушнер А.* Здесь на земле... // Иосиф Бродский: труды и дни / Ред.-сост. П. Вайль, Л. Лосев. М.: Независимая газета, 1998. С. 154—206.

(*Kushner A.* Zdes' na zemle… // Iosif Brodsky: trudy i dni / Comp. by P. Vail, L. Losev. Moscow, 1998. P. 154—206.)

[Лосев 1996] — *Лосев Л.* Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5 (https://magazines.gorky.media/inostran/1996/5/realnost-zazerkalya-venecziya-iosifa-brodskogo.html (дата обращения: 28.03.2020)).

(*Losev L.* Real'nost' zazerkal'ya: Venetsiya Iosifa Brodskogo // Inostrannaya literatura. 1996. № 5 (https://magazines.gorky.media/inostran/1996/5/realnost-zazerkalya-venecziya-iosifa-brodskogo.html (accessed: 28.03.2020)).)

[Меднис 2003] — *Меднис Н.Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск: Новосиб. гос. пед. ун-т, 2003 (http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=11 (дата обращения: 20.03.2020)).

(*Mednis N.E.* Sverkhteksty v russkoy literature. Novosibirsk, 2003 (http://rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=11 (accessed: 20.03.2020)).)

[Плеханова 2012] — *Плеханова И.И.* Метафорическая мистерия Иосифа Бродского. Поэт времени. 2-е изд., перераб. и доп. Томск: ИД СК-С, 2012.

(*Plehanova I.I.* Metaforicheskaya misteriya Iosifa Brodskogo. Poet vremeni. Tomsk, 2012.)

[Расторгуев 1990] — *Расторгуев А.Л.* (Тележинский В.) Новая жизнь, или Возвращение к колыбельной // Иосиф Бродский размером подлинника. Сборник, посвященный 50-летию И. Бродского. Таллин, 1990. С. 193—214.

(*Rastorguev A.L.* (*Telezhinskij V.*) Novaya zhizn', ili Vozvrashchenie k kolybel'noy // Iosif Brodsky razmerom podlinnika. Sbornik, posvyashhennyy 50-letiyu I. Brodskogo. Tallin, 1990. P. 193—214.)

[Смирнов 2010] — *Смирнов И.П.* По ту сторону себя: стоицизм в лирике Бродского // Звезда. 2010. № 8 (https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1467 (дата обращения: 03.11.2020)).

(*Smirnov I.P.* Po tu storonu sebya: stoitsizm v lirike Brodskogo // Zvezda. 2010. № 8 (https://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1467 (accessed: 03.11.2020)).)

[Bethea 1994] — *Bethea D.M.* Joseph Brodsky and the Creation of Exile. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1994.

[Brodsky 1987] — *Brodsky J.* Less than One: Selected Essays. New York: Farrar Straus Giroux, 1987.

[Brodsky 1997] — *Brodsky J.* On Grief and Reason. New York: Farrar Straus Giroux, 1997.

[Brodsky 2000] — *Brodsky J.* Collected Poems in English, 1972—1999 / Ed. by A. Kjellberg. New York: Farrar, Straus & Giroux, 2000.

[Brodsky 2013] — *Brodsky J.* Watermark: An Essay on Venice. London: Penguin books, 2013.

[Kenney 1986] — *Kenney E.J.* Introduction // Ovid. Metamorphoses / Transl. by A.D. Melville; introd. and notes by E.J. Kenney. Oxford, New York: Oxford University Press, 1986. P. XIII—XXIX.

[MacFadyen 1999] — *MacFadyen D.* Joseph Brodsky and the Baroque. Montreal, Kingston, London, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 1999.

[Mallozzi 2008] — *Mallozzi I.* Reflections on Water and Time: Hardy and Brodsky in Venice // The Hardy Review. 2008. Vol. 10, № 2. P. 138—146.

[Manolescu 2013] — *Manolescu M.* Joseph Brodsky's "Watermark": From Leningrad to Venice Via New York // Migration and Exile: Charting New Literary and Artistic Territories / Ed. by A. Savin. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2013. P. 13—28.

[Nietzsche 1989] — *Nietzsche F.* On the Genealogy of Morals / Transl. by W. Kaufmann and R.J. Hollingdale. New York: Vintage Books, 1989.

[Panicieri 2016] — *Panicieri S.* Brodsky's Travelling Exile Pays Homage to Venice // Samizdat. Rivista di culture dei paesi slavi. 2016. Vol. 11. P. 117—128.

[Polukhina 1997] — *Polukhina V.* The Prose of Joseph Brodsky: A Continuation of Poetry by Other Means // Russian Literature. 1997. Vol. 41, № 2. P. 223—240.

[Stoppani 2009] — *Stoppani T.* Venetian Dusts. Log. 2009. Vol. 17. P. 109—118.

[Turoma 2010] — *Turoma S.* Brodsky Abroad: Empire, Tourism, Nostalgia. Madison: University of Wisconsin Press, 2010.

Олег Федотов

Метаморфозы при помощи слова «вдруг»

ОПЫТ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА РИТМИКИ ДВУХ АНТИВОЕННЫХ СТИХОТВОРЕНИЙ И. БРОДСКОГО — «ОТКРЫТКА ИЗ ЛИССАБОНА» И «КЕНТАВРЫ IV»

Oleg Fedotov

Metamorphosis with the Help of the Word “Suddenly”: An Attempt at a Comparative Analysis of the Rhythms of Two Anti-WarPoems by Joseph Brodsky, “Postcard from Lisbon” and “Centaurs IV”

Олег Иванович Федотов (МПГУ; доктор филологических наук, профессор кафедры русской классическои? литературы) o_fedotov@list.ru.

Ключевые слова: Иосиф Бродский, цикл *Кентавры I—IV*, *Из Парменида*, *Открытка из Лиссабона*, *Epitaph for Centaur*, ритмическая композиция, метаморфозы вольного дольника

УДК: 80=801,6+82-4

Античная идея тотальных взаимопревращений (метаморфоз) оказалась для образной системы Бродского исключительно конгруэнтной. Всевозможные образы-кентавры были ему особенно близки как самый эффективный вид сокращенного сравнения — метафоры. Не в последнюю очередь он и себя мог ощущать Кентавром, как в бытность свою в искаженном мире советского тоталитаризма, так и оказавшись за рубежом, где остро чувствовал драматическое раздвоение между своим прошлым и настоящим. Переведя «Кентавров» на английский язык, Бродский написал своего рода «мифологизированный автопортрет» (Л. Лосев). Антивоенный памфлет Бродского «Кентавры IV» органически взаимодействует с тремя предыдущими «Кентаврами» (I—III), а также с генетически и ассоциативно связанными с ними стихотворениями 1987—1988 годов. Предварительно рассмотрев содержание всех упомянутых произведений, автор статьи детально анализирует ритмическую композицию «Открытки из Лиссабона» и «Кентавров IV».

Fedotov Oleg Ivanovich (Dr. habil.; Professor, Department of Russian Classical Literature, Moscow State Pedagogical University) o_fedotov@list.ru.

Key words: Joseph Brodsky, *Centaurs I—IV* cycle, *From Parmenides*, *Postcard from Lisbon*, *Epitaph for a Centaur*, rhythmic composition, metamorphoses of free dolnik

UDC: 80=801.6 + 82-4

The ancient idea of total transmutation (metamorphosis) turned out to be extremely congruent to Brodsky’s figurative system. All possible centaur images were especially congenial to him as the most effective type of abbreviated comparison — metaphor. Last but not least, he could perceive himself to be a Centaur, both when he was in the distorted world of Soviet totalitarianism and when he was abroad, where he acutely felt the dramatic split between his past and present. Having translated *Centaurs* into English, Brodsky wrote a kind of “mythologized self-portrait” (Lev Loseff). Brodsky’s anti-war pamphlet *Centaurs IV* organically interacts with the three previous *Centaurs* (I–IIII), as well as with his genetically and associatively connected poems from 1987—1988. Having previously reviewed the contents of all the mentioned works, the author of the article analyzes in detail the rhythmic composition of *Postcard from Lisbon* and *Centaurs IV.*

1

Оба стихотворения представляют собой туго спрессованный концентрат хронотопа бесконечной «столетней войны» — одной из концептуально-образных доминант поэтического мира Бродского [Федотов 2012; 2016; 2018а; 2018б; 2019; 2020].

В первом из них, «Открытке из Лиссабона», написанном под впечатлением от поездки в столицу Португалии в мае 1988 года для участия в международной писательской конференции[1], тема войны проскальзывает косвенным образом. Это не просто имитация памятной туристической открытки с дежурным перечислением увиденных достопримечательностей незнакомого города, а парадоксальные глубокомысленные размышления «о монументах событиям, никогда не имевшим места». Среди них первым упоминается, надо понимать, самый немыслимый монумент «несостоявшимся кровопролитным войнам», в то время как даже самый поверхностный анализ творчества Бродского убеждает нас в том, что в его поэтической мифологии состояние войны всех против всех никогда не прекращалось с тех пор, как Каин поднял руку на Авеля.

Ему под стать и другие образные оксюмороны: проглоченные в миг ареста фразы; святой Себастьян — причудливый гибрид, неразлучная «помесь» «голого тела с хвойным / деревом», мужской вариант древнегреческой дриады, живая мишень для его же собственных лучников; авиаторы, воспаряющие к тучам «посредством крылатого фортепьяно»; изобретатель «двигателя с горючим / из отходов воспоминаний» и т.д., и т.п., вплоть до снов, «навязавшим яви / за счет населенья свою бессвязность» [Бродский 2011: 2, 125—126]. Вся эта вереница на самом деле крепко связанных химерических образов воспринимается как совокупность аргументов, изобличающих абсурдность окружающего нас мира, для которого мир как отсутствие войны не более чем мираж.

Столь же негативное отношение к войне нашло отражение в соседнем лирическом цикле «Кентавры» (1988), особенно в его заключительной, IV части.

С древнейших времен человек не то что сравнивался — отождествлялся — с животным, природным явлением, вещью и даже божеством или его противоположностью — дьяволом. Разнообразные превращения составляли одну из доминирующих особенностей мифологического сознания. Ведь даже на бытовом уровне древние эллины не делали существенных различий между человеческим, животным и предметным миром. Античные, а вслед за ними и средневековые законники запросто могли осудить не только человека, но и собаку, лошадь, осла или... камень, ставший орудием нечаянного убийства. «Метаморфозы» Овидия и «Золотой осел» Апулея аукнулись впоследствии в шекспировском «Сне в летнюю ночь», гетевском «Фаусте», гоголевских «Вечерах на хуторе близ Диканьки», толстовском «Холстомере», булгаковских «Роковых яйцах», «Собачьем сердце», «Мастере и Маргарите», апдайковском «Кентавре» и айтматовской «Плахе» [Федотов 2003: 114].

Античная идея тотальных взаимопревращений (метаморфоз) оказалась для образной системы Бродского исключительно конгруэнтной. Всевозможные образы-кентавры были ему особенно близки как самый эффективный вид сокращенного сравнения — метафоры. Не в последнюю очередь он и себя мог ощущать Кентавром — как в бытность свою в искаженном мире советского тоталитаризма, где поэтическое творчество приравнивалось к тунеядству, и государство, предав его суду за это кромешное преступление, отправило в ссылку,

1 Среди участников — поляки Чеслав Милош и Адам Загаевский, чех Иван Клима, серб Данила Киш, москвичи Анатолий Ким и Татьяна Толстая, а также, наряду с Бродским, русские писатели-эмигранты Сергей Довлатов и Зиновий Зиник [Лосев 2008: 390].

а потом, подвергнув остракизму, выслало за рубеж; так и оказавшись за рубежом, где поэт остро чувствовал драматическое раздвоение между своим прошлым и настоящим, между старым и новым отечеством, между русским и английским языком. Как проницательно отмечает в своих комментариях Л. Лосев, переведя «Кентавров» на английский язык, «Бродский написал по-английски своего рода мифологизированный автопортрет» [Бродский 2011: 2, 428], вариант которого в еще более заостренной форме предстал в собственно английском их продолжении — «Эпитафии кентавру», включенной в сборник «Collected Poems in English» [Brodsky 2000]. Автоэпитафия (неважно, что речь о Кентавре идет в третьем лице) завершается, как это часто случается с поэтами, пророческой фразой: «И умер совсем молодым — оттого, что его животная часть оказалась менее прочной, чем человечья» [Brodsky 2000: 369; Бродский 2001: 380].

В предваряющем цикл о кентаврах стихотворении «Из Парменида» (<1987>), которое, кстати сказать, открывается упоминанием о пресловутой «войне в Крыму», с «массой жертв — всё в дыму — и с полотенцами перемирия», поэт выражает свою солидарность с античным мыслителем о незыблемости бытия, настаивавшим и на вечной, вопреки Гераклиту, повторяемости всего происходящего, лирический герой ощущает себя вечным кентавром, совершающим поджог роддома, сам вызывает пожарных, чтобы, рискуя жизнью, «прыгнуть в огонь и спасти младенца, / дать ему соску, назваться его отцом, / обучить его тут же складывать из пальцев фигу. / И потом погрузиться в книгу о превращениях красавиц в птиц...» Все это запросто стирает грань между прошлой и нашей эрами, чтобы «быть причиной и следствием! чтобы, N лет спустя, / отказаться от памяти в пользу жертв катастрофы» [Бродский 2011: 2, 122]. Так подготавливается апология универсальной теории метаморфоз в четырехчастном размышлении о Кентаврах.

В первой части («Кентавры I») с чисто апдайковской невозмутимостью повествуется о любовном дуэте «наполовину красавицы, наполовину софы» с каламбурно-просторечным именем «Со́фа», спешащей на свидание, «оглашая улицу... стуком шести каблуков»[2], и ее механизированного партнера, «на две трети мужчины, на одну легковой», надо понимать, автомашины. Столь же «кентаврообразно» выглядят их любовь, состоящая «из тюля, / волоса, крови, пружин, валика, счастья, родов», и культпоход в театр, «где спрятавшись в пятый угол, / наезжая впотьмах друг на дружку, меся колесом фанеру, / они наслаждаются в паузах драмой из жизни кукол, / чем мы и были, собственно, в нашу эру» [Там же: 2, 123].

Во II части («Кентавры II») происходит бесконечная и, заметим, обратимая рокировка временных планов. Некто «они», наверное те же кентавры, «выбегают из будущего и, прокричав “напрасно!”, / тотчас в него возвращаются». Шумовое сопровождение в виде «чечетки» намекает на неоднократность движения «туда — обратно». Затем «на ветку садятся птицы», те самые, видимо, о которых читал книгу[3] лирический герой, симпатизировавший Парменид, то ли «наблюдатель», то ли «свидетель событий», то ли участник «войны в Крыму». Естественно, они вступают в привычные игры времени с пространст-

2 Их стук настолько интенсивен, что возникает гиперболический образ женщины-софы о шести ногах (зачем ей, собственно, руки?).

3 Имеется в виду не дошедшая до нас «Орнитогония» Бойоса, послужившая образцом для Овидиевых «Метаморфоз» [Там же: 2, 427].

вом, превышая его своими масштабами. Уже знакомое нам «горизонтальное море» (не забудем о «горизонтальной лестнице из волн» в дополнительных строфах «Одиссея — Телемаку» [Федотов 2020]) заигрывает с «зимним вечером», уставшим от «его заочной синевы», а тот, в свою очередь, «поигрывает, как атом / накануне распада и проч., цепочкой / от часов» [Бродский 2011: 2, 123—124]. Дальнейшим метаморфозам не подлежат разве что «слишком реальные, слишком стереоскопичные» объекты: «тело сгоревшей спички, / голая статуя» и «безлюдная танцплощадка», «потому что им больше не во что превращаться. / Только плоские вещи, как-то: вода и рыба, / слившись, в силах со временем дать вам ихтиозавра. / Для возникшего в результате взрыва / профиля не существует завтра» [Там же: 2, 124].

В III части, по мнению Льва Лосева, реализуется «план, набросок другого стихотворения: “Дать это...” так-то и так-то. Таким стихотворением — о “помеси прошлого с будущим” с “развитым торсом и конским крупом”, о “частой, саднящей, вещной” мысли о смерти — является “Эпитафия кентавру”» [Там же: 2, 428]. Действительно, казалось бы, как же иначе объяснить многократный раздумчивый оборот «данная в камне...», «дать эту вещь...» и еще дважды — «дать это...»? Но, с другой стороны, присмотревшись, легко убедиться в том, что в английской эпитафии, кроме упоминания кентавра, вопреки названию, в единственном числе и жанрово-неизбежной «мысли о смерти», с упомянутым «наброском» общего слишком мало.

Между «замыслом» и «исполнением» больше различий, чем сходства. В III части цикла символическим воплощением «помеси прошлого с будущим» «крупным планом» выведен кентавр как конкретный мифологический персонаж, «данный» в каменном варианте, видимо, в качестве скульптуры или памятника, который в дальнейшем приобретает иные «кентаврические» модификации. Вместе с публикой, одновременно объектом и адресатом творческих манипуляций («плюс нас, со стороны, на стульях»), мы наблюдаем и участвуем в вариативном художественном калейдоскопе всевозможных преображений исходной дихотомии. То это «груда / скушных подробностей, в голой избе на курьих / ножках», то это «мысль о смерти — частая, саднящая, вещная», то это причудливое сочетание реальной «жизни сейчас» и «вечной жизни», «в которой, как яйца в сетке, / мы одинаковы и страшны» снесшей нас «наседке»-Природе, то, наконец, неназванный обитатель райских угодий Серафим — тоже кентавр — «шестикрылая помесь веры и стратосферы».

В «Эпитафии» все иначе. Кентавр неизвестно кому (может быть, самому себе, а может, своей судьбе) сообщает о том, что его всего лишь «замышляли как памятник, но что-то сбоило: / утроба? конвейер? экономический спад?». В результате он оказался живым (но рано умершим) существом с несчастливой судьбой, отвратительным запахом и отменной резвостью («угнаться за ним на скаку было не легко»), склонным к саморефлексии. В статье, посвященной «Epitaph for Centaur», С.Г. Николаев дает ему исчерпывающую и весьма адекватную характеристику:

> Кентавр, это мыслящее существо, буквально разрываемое на части ввиду собственной амбивалентности, страдающее от неспособности постичь свое исходное предназначение, — создан людьми, т. е. обществом, но причина его появления так и осталась неясной. Из трех «действующих лиц» стихотворной пьесы — кентавра, автора, публики — именно последняя на протяжении всего текста хранит

> глухое, угрюмое молчание. Оправданным поэтому кажется избранный жанр эпитафии: обществу не нужны, не требуются кентавры, кентавр должен погибнуть. Его ранняя смерть представляется столь же естественной, сколь противоестественна его двойственная природа [Николаев 2010: 72—73].

Единственное, с чем трудно согласиться — это включение в число действующих лиц мифической «публики», «хранящей глухое, угрюмое молчание». Не иначе как это «третий лишний». Она потому и молчит, что ее нет. Скорее всего, она проникла в состав лирических персонажей английского стихотворения в результате контаминации с русскими текстами. Одно дело — внимающий и сопереживающий возможным творческим инсталляциям хор, сидящий в сторонке, «на стульях» в «Кентаврах III», и совершенно другое — красноречивое молчание в ответ на риторические жалобы несчастного Кентавра, обращенные, «в отсутствие лучшего общества и чтобы не спятить», неизвестно к кому, в «Эпитафии». Такое «молчание» — весьма энергичный минус-прием, своей многозначительностью не уступающий знаменитому трагическому молчанию в «Прометее прикованном» Эсхила или народа в трагедии Пушкина «Борис Годунов» в сопровождении ремарки: «Народ безмолвствует». Не лишним было бы здесь вспомнить и о любимой максиме Бродского, украсившей его Нобелевскую лекцию: «В настоящей трагедии гибнет не герой — гибнет хор» [Бродский 1992: 2, 458].

Существенную разницу между «Кентаврами III» и «Эпитафией» можно также усмотреть и в примечательном мотиве войны в перечне вероятных причин кромешного одиночества кентавра, в которое он погрузился на годы скитания по оливковым рощам:

> Or else, the war never happened, they befriended the enemy,
> and he was left as it is, presumably to portray
> Intransigence, Incompatibility — that sort of thing which proves
> not so much one's uniqueness or virtue, but probability.
>
> [Или просто войны не случилось, с врагом помирились,
> и он остался как был — видимо, чтоб воплощать
> Непреклонность, Несовместимость — нечто, что подтверждает
> не уникальность и не добродетель, а лишь вероятность.]

В «Кентаврах III» этот мотив значимо отсутствует. Однако в полный голос он зазвучит в четвертой части рассматриваемого цикла.

Стихотворение представляет собой всеобъемлющий концентрат хронотопа столетней войны — одной из концептуально-образных доминант поэтического мира Бродского.

В лирической экспозиции лапидарно представлено пространство в виде обобщенной «местности», окрашенной в соответствующие блеклые тона, напоминающие покрытые пылью кирзовые сапоги и/или сырые солдатские портянки, и столь же неопределенное, вернее неопределимое, время: «совершенно неважно, который век или который год» — следовательно, всегда, вечно.

Эту безрадостную картину нисколько не оживляет стадо мутировавших кентавров — «муу-танков», классифицированных как «крупный единорогий скот» (тоже результат мутации шаблонного словосочетания-аббревиатуры КРС — «крупный рогатый скот»). Кентавры — коровы — единороги — танки —

что еще? «Все переходят друг в друга с помощью слова “вдруг” / — реже во время войны, чем во время мира» [Бродский 2011: 2, 124]. Но, оказывается, мирные метаморфозы тоже невозможно оторвать от военных реалий. Сколько ни перековывай «стосковавшийся по телу меч» в орало, он, как мыло, выскальзывает из рук. Кучкующиеся у кинотеатра подростки напоминают не то бутылки водки, популярные в советские времена «белоголовки с замерзшей спермой» [Там же: 2, 124], не то подозрительно созвучные с ними «боеголовки» снарядов[4], непредсказуемо готовые к взрыву. Наконец, в финале «многорукость деревьев» ветеран расценивает как «мзду за одноногость» или тех же деревьев, как это виделось четвероногому кентавру, бродившему между оливами в «Эпитафии» и полагавшему, что она — «мать неподвижности», или его самого, скорее всего, инвалида[5]. Аналогично он воспринимает и «черный квадрат окопа / с ржавой водой, в который могла б звезда / упасть, спасаясь от телескопа», совсем как у Высоцкого в «Песне о звездах»: «В небе горит, пропадает звезда, / Некуда падать».

Все это были приметы не столько отгремевшей в 1945 году Отечественной, сколько умозрительно воссоздаваемой, перманентно длящейся «столетней войны», мотивы которой преследовали поэта на всем протяжении его творчества. Единственное исключение среди упомянутых произведений 1987—1988 годов — ностальгическое, с пронзительно точными деталями воспоминание о реальной семейной трапезе там, в полуторах комнатах оставленного навсегда Ленинграда, в стихотворении «Дождь в августе» (осень 1988-го):

Повернуться спиной к окну и увидеть шинель с погонами	2.21221.2
на коричневой вешалке, чернобурку на спинке кресла,	2.2421.1
бахрому желтой скатерти, что совладав с законами	2.251.2
тяготения, воскресла	2.3.1
и накрыла обеденный стол, за которым втроем за ужином	2.22221.2
мы сидим поздно вечером, и ты говоришь сонливым,	2.2321.1
совершенно моим, но дальностью лет приглушенным	2.2122.1
голосом: «Ну и ливень».	0.4.1

[Бродский 2011: 2, 125]

«Шинель с погонами», разумеется, принадлежит недавно вернувшемуся с войны отцу, «чернобурка на спинке кресла» — матери, прилежно стрекотавшей на своем «Зингере»; этот стрекот сливается с шелестом собравшегося и грянувшего за окном проливного дождя. Можно предположить, что воспоминания о ленинградском дожде вызвал аналогичный дождь в Америке, а «приглушенный дальностью лет голос» воспроизводит сам автор.

Косвенным образом с «Дождем в августе» циклизуется весьма примечательное стихотворение 1988 года «Новая жизнь» («Представь, что война окончена,

4 Лосев склонен даже еще более осовременить их, вводя «в образный ряд ядерной катастрофы» [Там же: 2, 429].

5 С другой стороны, ввиду явной ориентации поэта на античную мифологию, в мотивах многорукости в сочетании с одноногостью можно усмотреть аллюзии с порожденными Геей-Землей Сторукими великанами (Гекатонхейрами) и дриадами, которые, как и кентавры, являли собой побочные разновидности многочисленных титанических племен, олицетворявших стихийные силы природы.

что воцарился мир...»), также сосредоточенное на метаморфозе военной жизни в мирную, но эта новая жизнь означает переход количества в качество, потому что в мире тотального индивидуализма идет не просто война противоборствующих сторон, а война всех против всех (см. подробнее: [Федотов 2019: 222—230]).

Менее всего, казалось бы, связана с войной, как реальной, так и метафорической, стихотворная миниатюра все того же 1988 года «В кафе», зато мотив метаморфозы разворачивается в ней с первого стиха до последнего.

Стихотворение представляет собой одинокое суперраспространенное предложение, расчлененное на три катрена вольного 4—6-ударного дольника смежной исключительно мужской рифмовки (aabb). Лирический герой, сидя в кофейне «под раскидистым вязом», ощущает не то что родство, а полную идентичность с этим зеленым шатром[6], как и «вообще» со всяким деревом, «будь то вяз / или ольха — ибо зелень», которое имеет свойство каждую весну возрождаться, а потому гарантированно «переживает вас». Собственное «я» он, как некий Протей, идентифицирует в самых разнообразных ипостасях: «никто», «всечеловек», «один / из», «подсохший мазок в одной из живых картин, / которые пишет время, макая кисть / за неимением лучшей палитры в жисть». О чем же он размышляет? Прежде всего о том, «с какой / натуры все это списано? чей покой, / безымянность, безадресность, форму небытия / мы повторяем в летних сумерках — вяз и я?» [Бродский 2011: 2, 128].

Натура, т.е. природа, и человек, его борьба за существование, т.е. «жисть», и покой, надо полагать, вечный, его имя и «безымянность», адрес местожительства и «безадресность», бытие и небытие, — все окружающее нас оказывается так же амбивалентным, взаимообратимым и кентаврообразным, как «вяз и я». Это вечное коловращение, экзистенциальное перевоплощение всего и вся, проистекающее «в летних сумерках», осознанное лирическим субъектом, сидящим в кафе под вязом, находит себе продекларированное в инициальном стихе адекватное звуковое сопровождение в шипящих аллитерациях и ассонансной цепи на «е»: «*ше*п*чущ*им «че-*ше*-*ще*, / превра*ща*я эту кофе*й*ню в нигде, вообще / ме*с*то <...> — иначе <...> — всечелове*к* — *ше*лестя — че*й*».

2

Как в «Открытке из Лиссабона», так и в «Кентаврах IV»[7] Бродский прибегает к своему любимому вольному дольнику. В первом случае стихи варьируются по количеству иктов: от 2 до 5. Однако их соотношение настолько неравномерно, что единственный самый длинный 5-ударный стих, открывающий текст, и четыре укороченных 2-ударника в середине логичнее считать аномальными отклонениями от доминирующего ритма на основе 3—4-ударного дольника. Все они выступают в роли эффективного ритмического курсива, манифестирующего или особую композиционную функцию экспозиционного парадокса «Монументы событиям, никогда не имевшим места», в доказательст-

6 Аналогичную ситуацию мы уже видели в «помеси голого тела с хвойным / деревом, давшей Сан-Себастьяна» [Бродский 2011: 2, 125] при анализе «Открытки из Лиссабона» и «многорукости деревьев» в 13-м стихе «Кентавров IV», которая служит компенсацией «одноногости» инвалидов.

7 Как, впрочем, и во всех остальных сопутствующих им стихотворениях цикла.

во справедливости которой далее следует цепь цепляющихся друг за друга образных аргументов, или семантику преимущественно длинных слов, продуцирующих довольно редкий для дольниковой каденции четырехсложный интервал между двумя иктами: «мореплавателей — над блюдом», «Конституциям. Полногрудым / Независимостям. Кометам», «и растительности. Открытью». Впрочем, нельзя не обратить внимание на обилие 4-, а в двух случаях даже и 5-сложных, интервалов в стандартных 4, и особенно 3-ударных, стихах (с 5-го по 9-й они выстраиваются подряд):

	Помеси голого тела с хвойным	0.221.1	о-о-е-о
5.	деревом, давшей Сан-Себастьяна.	0.24.1	е-а-а
	Авиаторам, воспарявшим к тучам	2.41.1	а-а-у
	посредством крылатого фортепьяно.	1.24.1	е-а-а
	Создателю двигателя с горючим	1.24.1	а-и-у
	из отходов воспоминаний. Женам…	2.41.1	о-а-о

[Там же: 2, 125]

Эксклюзивные 5-сложные интервалы в ритмическом отношении не нарушают трехсложниковую каденцию, поскольку средний слог может восприниматься как скрытый икт. Таким образом, 2-й стих («Несостоявшимся кровопролитным ▼ войнам»), если бы не пропуск слабого слога (▼) в предпоследней позиции перед клаузулой, вполне бы сошел за 5-стопный дактиль, а 25-й беспорочно имитирует этот размер: «Землетрясенью — подчеркивает современник, —». Четкая поступь дактилических стоп в обоих случаях на контрасте с дольниковой свободой выделяет эти строки по смыслу.

Повышенную изобразительно-выразительную нагрузку берут на себя также инкорпорированные в текст enjambements, членящие стихи на непропорциональные части и уравнивающие внутристиховые паузы (*) с межстиховыми, благодаря чему в декламации логическое ударение приходится на финальные слова риторических периодов не на конце стихового ряда, как обычно, а внутри него, на заведомо непредсказуемом месте:

	<…>	
	из отходов воспоминаний.*Женам	2.41.1
10.	мореплавателей — над блюдом	2.4.1
	с одинокой яичницей.* Обнаженным	2.24.1
	Конституциям.*Полногрудым	2.4.1
	Независимостям.* Кометам,	2.4.1
	пролетевшим мимо земли* (в *погоне*	2.121.1
15.	за бесконечностью,* чьим приметам	3.21.1
	соответствуют эти ландшафты, *но не	2.221.1
	полностью).*Временному соитью	0.24.1
	в бороде арестанта идеи власти	2.221.1
	и растительности. *Открытью	1.4.1
20.	Инфарктики —* неизвестной части	1.41.1
	того света.* Ветреному кубисту	1.014.1
	кровель,* внемлющему сопрано	0.14.1
	телеграфных линий.* Самоубийству	2.14.1
	от безответной любви Тирана.	3.21.1

[Там же: 2, 125—126]

Эффективнее всего в этом фрагменте работают анжамбеманы в 15-м, 16-м и 17-м стихах, особенно, конечно, в среднем, на стыке двух частей протянувшегося в них придаточного предложения, перед противительным союзом «*но*» в сочетании с отрицательной частицей «*не*», в рифму с «в погоне». Соединившись с первым ударным слогом опорного заключительного слова фразы «*по*лностью», эти два служебных слова продуцируют вывернутый задом наперед каламбур «в *пого́не — но́непо*». Что это, как не намек на нарочитую «бессвязность» и в то же время зеркальную «наоборотность» всей системы образной аргументации в пользу не то реальности, не то ирреальности существования призрачных «монументов событиям, никогда не имевшим места», в перечне которых первым значится памятник «несостоявшимся кровопролитным войнам»?

Не менее впечатляющими смысловыми и экспрессивными свойствами обладает вольный дольник «Кентавров IV». 16 стихов группируются в четыре катрена перекрестной рифмовки, в которых роль графической сегментации исполняют заключительные укороченные 3-ударные строки, фиксирующие, сверх того, точками равновеликие по числу строк порции высказывания:

...крупный единорогий скот.	0.41.0
...выскальзывает из рук, как мыло.	1.42.1
...белоголовки с замерзшей спермой.	3.21.1
...упасть, спасаясь от телескопа.	1.14.1

Все остальные стихи, отменно длинные и разнокалиберные, насчитывают от 4 до 6—8 иктов. Их вариативная конфигурация соответствует образно-смысловой конкретике каждого четверостишия. В экспозиционном катрене два начальных стиха, имея равное количество иктов — по 6, — весьма разнообразны по своей ритмической структуре. 1-й стих, благодаря глубокой паузе на стыке двух ударных слогов «сап*ог* | *цве*та», распадается на два полустишия как раз по этому естественному водоразделу, отделяя друг от друга два разных оттенка неопределенно-унылого цвета — как два мазка на картине. 2-й стих, в котором дольниковая каденция осложняется тактовиковой, звучит подчеркнуто прозаично, констатируя не просто неопределенную растянутость времени, но решительное пренебрежение к его фиксации. Примерно так же лирический герой Пастернака, высунувшись в форточку, интересуется: «Какое, милые, у нас / Тысячелетье на дворе?» [Пастернак 1965: 111]. 3-й стих, самый урегулированный в ритмическом отношении, сохранив наступательную энергию 5-стопного анапеста, призван сместить смысловые акценты с беспорядочно бредущего коровьего стада на неумолимый механический ритм движения танковой колонны:

Местность цвета сапог, цвета сырой портянки;	0.12012.1
Совершенно не важно, который век или который год.	2.22131.0
На закате ревут, возвращаясь с полей, муу-танки:	2.2222.1
крупный единорогий скот.	0.41.0

При переходе к следующему катрену Бродский, скорее всего, намеренно отказывается от альтернанса, вернее, меняет порядок чередования мужских и женских клаузул. Возникающий в результате едва заметный ритмический перебой оправдан переходом к центральной теме вселенских метаморфоз. О них сообщается сначала относительно ровным, если не сказать спокойным, чередо-

ванием 1—2-сложных междуударных интервалов в двух передовых стихах. Ритмическое движение двух заключительных строк осложняется возбуждающим, «выскальзывающим» эффектом от появления 4-сложных интервалов, акцентирующих длинные словосочетания («по телу при перековке» и «выскальзывает из рук») и, само собой, укороченной коды финала:

Все переходят друг в друга с помощью слова «вдруг»	0.22121.0
— реже во время войны, чем во время мира.	0.2221.1
Меч, стосковавшись по телу при перековке в плуг,	0.2241.0
выскальзывает из рук, как мыло.	1.42.1

В третьем катрене 3-сложные анакрузы и 4-сложные междуиктовые интервалы актуализируют ключевые словосочетания («без поводка», «от владельцев не отличить», «возле кинотеатра», «белоголовки»), лишний раз подтверждающие тотальный взаимопереход всего и вся, а почти скабрезное отождествление «подростков» с сексуально взрывоопасными «бело/(бое)головками» предваряется резким анжамбеманом в 3-м стихе на зависшем союзе «как»:

Без поводка от владельцев не отличить собак,	3.241.0
в книге вторая буква выглядит слепком с первой;	0.21121.1
возле кинотеатра толпятся подростки, как	0.4221.0
белоголовки с замерзшей спермой.	3.21.1

[Там же: 2, 125, 429]

В завершающем 4-м катрене, при возвращении к теме войны, с той же целью задействованы те же ритмические определители: 3-сложная анакруза во 2-м стихе («за одноногость») и 4-сложные междуиктовые промежутки в 1-м и 4-м стихах («деревьев для ветерана» и «спасаясь от телескопа»):

Лишь многорукость деревьев для ветерана мзда	0.2241.0
за одноногость, за черный квадрат окопа	3.221.1
с ржавой водой, в который могла б звезда	0.2121.0
упасть, спасаясь от телескопа.	1.14.1

[Там же: 2, 429]

Звезда в ржавой воде, заполнившей «черный квадрат окопа», мыслится Бродским, в отличие от рождественской звезды Мандельштама, которой надлежит отражаться «семью плавниками» в «черной и сладимой воде новгородских колодцев» [Мандельштам 1990: 175], в ряду всех остальных противоестественных слияний неслиянных явлений, которые-таки случаются «с помощью слова “вдруг” / реже во время войны, чем во время мира».

Здесь, однако, следует сделать существенное дополнение. Как сообщает Лев Лосев, в московском сборнике «Часть речи» Бродский изменил 9-ю строку на «Поводок норовит отличить владельцев от их собак» (2.22121.0) и более кардинально строки 13—14[8]. В результате канонический текст стал выглядеть так:

8 Кроме того, добавляет Лосев, «даря автору <…> комментария экземпляр той же книги («Части речи». — *О.Ф.*), Бродский вычеркнул в предпоследней строке «в которой могла б» и вписал «куда норовит» [Бродский 2011: 2, 429]. Очевидно, чтобы избежать повтора этого выражения («Поводок *норовит* отличить владельцев от их собак»), составитель оставил эту поправку без внимания.

Загнанные в тупик многие поезда	0.404.0
улиц города; и только в мозгу ветерана	
чернеет квадрат окопа	0.1322221.1
с ржавой водой, в который могла б звезда	0.2121.0
упасть, спасаясь от телескопа.	1.14.1

[Бродский 2011: 2, 124]

В обновленной редакции последний катрен трактуется, конечно, иначе. Поэт отказывается от слишком прямолинейного противопоставления «многорукости» — «одноногости», заменив его более уместным после сцены у кинотеатра замещением «улиц города» «загнанными в тупик поездами».

Соответственно меняется и ритмика обновленных стихов. 1-й стих по своему строению напоминает экспозиционный зачин. Он также делится на два полустишия на стыке двух сильных ударений («тупик | многие»). 4-сложные междуиктовые интервалы симметрично располагаются по обе стороны от окказиональной «цезуры». Но ритмико-синтаксическое равновесие нарушается продолжением начатой фразы в следующем сверхдлинном 8-ударном стихе с внезапным асимметричным ее обрывом после второго икта («улиц города»). Далее после паузы, обозначенной точкой с запятой, разгоняется однотонно-томительно длящийся финальный период с застрявшим в мозгу ветерана образом рождественской звезды, кощунственно упавшей в ржавую воду черного квадрата окопа.

Библиография / References

[Бродский 1992] — *Бродский И.* Форма времени. Стихотворения, эссе, пьесы: В 2 т. Минск: Эридан, 1992.

(*Brodsky I.* Forma vremeni. Stikhotvoreniya, esse, p'esy: In 2 vols. Minsk, 1992.)

[Бродский 2001] — Сочинения Иосифа Бродского: В 7 т. Т. IV. СПб.: Пушкинский фонд, 2001.

(Sochineniya Iosifa Brodskogo: In 7 vols. Vol. IV. Saint Petersburg, 2001.)

[Бродский 2011] — *Бродский И.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.: Новая библиотека поэта, 2011.

(*Brodsky J.* Stihotvoreniya i poemy: In 2 vols. Saint Petersburg, 2011.)

[Лосев 2008] — *Лосев Л.* Иосиф Бродский. Опыт литературной биографии. М.: Молодая гвардия, 2008.

(*Losev L.* Iosif Brodsky. Opyt literaturnoy biografii. Moscow, 2008.)

[Мандельштам 1990] — *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1.

(*Mandel`shtam O.* Sochineniya: In 2 vols. Moscow, 1990. Vol. 1.)

[Николаев 2010] — *Николаев С.Г.* «Epitaph for Centaur» Иосифа Бродского // Пристальное прочтение Бродского: Сб. статей. Ростов-на-Дону, 2010 (http://imwerden.de/pdf/pristalnoe_prochtenie_brodskogo_2010.pdf).

(*Nikolaev S.G.* "Epitaph for Centaur" Iosifa Brodskogo // Pristal'noe prochtenie Brodskogo: Sbornik statey. Rostov-na-Donu, 2010 (http://imwerden.de/pdf/pristalnoe_prochtenie_brodskogo_2010.pdf).)

[Пастернак 1965] — *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. Л.; М.: Советский писатель, 1965.

(*Pasternak B.* Stikhotvoreniya i poemy. Leningrad; Moscow, 1965.)

[Федотов 2003] — *Федотов О.И.* Основы теории литературы: В 2 ч. Ч. 1. Литературное творчество и литературное произведение. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003.

(*Fedotov O.I.* Osnovy teorii literatury: In 2 parts. Part 1. Literaturnoe tvorchestvo i literaturnoe proizvedenie. Moscow, 2003.)

[Федотов 2012] — *Федотов О.И.* На манер «Снигиря» (о стихотворении «На смерть

Жукова») // Иосиф Бродский: проблемы поэтики: Сб. науч. тр. и материалов / Ред. А.Г. Степанов, И.В. Фоменко, С.Ю. Артемова. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 208—218.

(*Fedotov O.I.* Na maner "Snigirya" (o stikhotvorenii "Na smert' Zhukova") // Iosif Brodsky: problemy poetiki: Sbornik nauchnykh trudov i materialov / Eds. A.G. Stepanov, I.V. Fomenko, S.Ju. Artyomova. Moscow, 2012. P. 208—218.)

[Федотов 2016] — *Федотов О.И.* Столетняя война Иосифа Бродского (Два антивоенных стихотворения 1960 года // Studia i Szkice Slawisticzne. 2016. Vol. XIII. S. 91—97.

(*Fedotov O.I.* Stoletnyaya voyna Iosifa Brodskogo (Dva antivoennykh stikhotvoreniya 1960 goda // Studia i Szkice Slawisticzne. 2016. Vol. XIII. P. 91—97.)

[Федотов 2018а] — *Федотов О.* Героизм или антигероизм (Эхо войны в поэме Иосифа Бродского «Шествие» и стихотворениях 60-х годов) // Polska akademia Umiejętności. 2018. T. XIV. Kultura słowian. rocznik komisji kultury słowian PAU. S. 237—251.

(*Fedotov O.* Geroizm ili antigeroizm (Ekho voyny v poeme Iosifa Brodskogo "Shestvie" i stikhotvoreniyakh 60-kh godov) // Polska akademia Umiejętności. 2018. T. XIV. Kultura słowian. rocznik komisji kultury słowian PAU. P. 237—251.)

[Федотов 2018б] — *Федотов О.И.* Хорошо ли быть генералом? (жанр, проблематика, стихопоэтика в «Письме генералу Z» Иосифа Бродского) // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы VIII Междунар. науч.-теор. конф., посвящ. 90-летию КазНПУ им. Абая (24—26 мая 2018 г.), «Ұлағат», КазНПУ им. Абая. Алматы, 2018. С. 243—248.

(*Fedotov O.I.* Khorosho li byt' generalom? (zhanr, problematika, stikhopoetika v "Pis'me generalu Z" Iosifa Brodskogo) // Problemy poetiki i stikhovedeniya: Materialy VIII Mezhdunarodnoi nauchno-teoretichicheskoi konferentsii, posvyashchennoy 90-letiyu KazNPU imeni Abaya (24—26 maya 2018 g.), "Ұlağat", KazNPU im. Abaja, Almaty, 2018. P. 243—248.)

[Федотов 2019] — *Федотов О.И.* Мотив «Столетней войны» в стихотворении И. Бродского «Новая жизнь» (из наблюдений над ритмикой) // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета. 2019. № 19. С. 222—230.

(*Fedotov O.I.* Motiv "Stoletney voyny" v stikhotvorenii I. Brodskogo "Novaya zhizn'" (iz nablyudeniy nad ritmikoy) // Russkaya filologiya. Uchenye zapiski Smolenskogo gosudarstvennogo universiteta. 2019. № 19. P. 222—230.)

[Федотов 2020] — *Федотов О.И.* Мифологическое и автобиографическое в стихотворении Иосифа Бродского «Одиссей Телемаку» // Мифологическое и историческое в русской литературе XX—XXI вв. Материалы XXIV Шешуковских чтений. М.: МПГУ, 2020. С. 153—162.

(*Fedotov O.I.* Mifologicheskoe i avtobiograficheskoe v stikhotvorenii Iosifa Brodskogo "Odissey Telemaku" // Mifologicheskoe i istoricheskoe v russkoy literature XX—XXI vv. Materialy XXIV Sheshukovskikh chteniy. Moscow, 2020. P. 153—162.)

[Brodsky 2000] — *Brodsky J.* Collected Poems in English. New York: Farrar, Straus, Giroux, 2000.

Денис Ахапкин

Бродский и Вергилий:

ЭКЛОГИ ДЛЯ НОВОГО ВРЕМЕНИ[1]

Denis Akhapkin

Brodsky and Virgil: Eclogues for a New Age

Денис Ахапкин (СПбГУ, доцент кафедры междисциплинарных исследований в области языков и литературы; кандидат филологических наук) denis.akhapkin@gmail.com.

Ключевые слова: Бродский, Вергилий, эклога

УДК: 82.09

В статье рассматривается цикл произведений Бродского начала 1980-х годов, связанный с Вергилием и утверждающий роль поэзии как механизма сохранения и трансляции эстетических и этических ценностей. Система взглядов, высказанная Бродским в цикле из трех эклог и эссе «Вергилий», легла в основу его последующей концепции примата эстетического над этическим, получившей окончательное оформление в «Нобелевской лекции».

Denis Akhapkin (PhD; Assistant Professor, Department of Interdisciplinary Studies in Languages and Literatures, St. Petersburg State University) denis.akhapkin@gmail.com.

Key words: Brodsky, Virgil, eclogue

UDC: 82.09

This article examines Brodsky's cycle of work from the early 1980s that are connected with Virgil and affirm the role of poetry as a mechanism for the preservation and translation of aesthetic and ethical values. The system of views expressed by Brodsky in the cycle of 3 eclogues and the essay *Virgil* formed the basis of his subsequent concept of the primacy of the aesthetic over the ethical, which received its final form in his *Nobel lecture.*

Иосиф Бродский выстраивал свою литературную биографию, ориентируясь на целый ряд важных для него образцов. В «Нобелевской лекции» он назвал пятерых поэтов XX века, ставших для него «источниками света»[2], но за пределами этого круга остались многие авторы, принципиально важные для него как с точки зрения поэтического языка, так и с точки зрения эстетической и политической позиции. Вергилий, к творчеству которого Бродский последовательно обращался на протяжении тридцати с лишним лет, был одним из них.

Фигура римского поэта была интересна Бродскому, как представляется, прежде всего потому, что с середины шестидесятых он не переставал искать, каким образом можно сочетать позицию «человека частного», не принадлежащего к партиям и направлениям, с участием в литературном процессе, неизбежно вписанном в социально-политический контекст. Свидетельством тому служит и послеотъездное письмо Бродского к Брежневу[3], и деятельность

1 Исследование выполнено в рамках НИР СПбГУ «Трансляция культурной памяти и режимы чтения поэтического текста: на материале поэзии Иосифа Бродского» (ID: 53362632).

2 Мандельштам, Цветаева, Фрост, Ахматова, Оден. Подробнее см.: [Ахапкин 2018].

3 Письмо было написано Бродским утром 4 июня 1972 года перед тем, как он выехал на такси в аэропорт, чтобы улететь — как оказалось, навсегда — из родной страны,

на посту поэта-лауреата США (воспринимавшаяся некоторыми как ненужная суета на декоративной по сути должности), и целый ряд высказываний в эссе и интервью, и, наконец, поэтические тексты — от «Народа» до «Подражания Горацию».

Позиция Вергилия, находившегося по большей части в стороне от политических событий и в то же время косвенным образом — стихами — активно в них участвовавшего, чрезвычайно притягательна для Бродского. Автор «Энеиды» оказывается «поэтом для новой эпохи»[4]. Во многом это происходит потому, что для Бродского Вергилий может быть включен во множество пересекающихся контекстов, помимо собственно поэтического.

Прежде всего Вергилий тесно связан для Бродского с Ахматовой, для которой история Дидоны и Энея стала не просто поэтической моделью, а одной из существенных составляющих биографического мифа. В музыкальной истории Бродского важную роль играет опера Генри Перселла «Дидона и Эней», с которой он в свое время познакомил Ахматову и которую он не переставал слушать всю свою жизнь — и даже опубликовал в 1995 году единственную в его корпусе текстов рецензию на музыкальное произведение, посвященную постановке этой оперы[5].

Кроме того, Вергилий чрезвычайно важен в воспринятом Бродским от Ахматовой дантовском контексте[6], к которому поэт активно обращается, оказавшись оторванным от родной почвы и бросая взгляд назад, «на красные башни родного Содома» [Ахапкин 2021: 143—167].

Но если в 1960-е и начале 1970-х вергилианская тема у Бродского по большей части соотнесена с лейтмотивами ахматовской поэзии (Вергилий «Божественной комедии», Эней и Дидона), то, оказавшись в эмиграции и перестраивая собственный биографический миф, Бродский обращается уже

и содержало просьбу сохранить «присутствие в литературном процессе». «Я принадлежу русскому языку, а что касается государства, то, с моей точки зрения, мерой патриотизма писателя является то, как он пишет на языке народа, среди которого живет, а не клятвы с трибуны» [Гордин 2010: 128—129]. Вряд ли адресат прочел это письмо, а просьба Бродского была очевидным образом невозможна с точки зрения советского руководства. См. убедительный анализ контекста, в котором было написано письмо: [Морев 2020: 113—121].

4 Хотя с философской точки зрения Гораций оказывается для Бродского ближе, а Овидия он больше ценит как поэта, в качестве модели *поэта в государстве* Вергилий оказывается фигурой наиболее интересной. В своих стихах и эссе начиная с 70-х Бродский проводит четкую разделительную линию между своим положением и положением поэта-изгнанника, которое представляет Овидий. Ср.: «…даже когда щенком я был вышвырнут из дома к Полярному кругу, я никогда не воображал себя его двойником» (6: 365). Это цитата из эссе «Письмо Горацию», там же Бродский подчеркивает поэтическое превосходство Овидия: «В любом случае Назон был более велик, чем вы оба, — ну, по крайней мере, на мой взгляд» (6: 366). Что же касается изгнания, то в конце концов если Платон изгнал поэтов из своего государства, то для Римской империи (и последующей традиции) именно Вергилий стал моделью «певца во стане», неважно, в какие станы заносит поэтов судьба и муза.

5 Рецензия «Remember Her» была напечатана в литературном приложении к лондонской газете «Таймс» 22 сентября 1995 года. Русский перевод опубликован впервые в журнале «Звезда» [Бродский 2004].

6 То, что для Бродского Вергилий прежде всего проводник Данте, выражается, например, в строфике «Эклоги 5-й (летней)», строфы которой представляют собой спаренные терцины. После виртуозной рифмовки «Декабря во Флоренции», посвященного Данте, поэт как бы подтверждает свое мастерство вариациями терцин в эклоге.

в первую очередь к Вергилию «Буколик» и «Георгик». Отсылки к этим двум книгам часто появляются в его поэзии.

Вергилий представляет для Бродского образец того «единства сознания» [Бродский 2008: 247], которое связывает великую литературу прошлого с тревогами и заботами сегодняшнего дня. Это единство позволяет найти ответы на насущные вопросы о своем положении по отношению к отечеству, истории, империи (или империям) и т.д. на страницах античных авторов — но не как историческую справку, а как переживаемое в настоящем.

Римские поэты оказываются не литературным фактом прошлого, ушедшим за горизонт истории, а современниками Бродского. В этом смысле справедливы восходящие к августиновской модели восприятия времени слова Т.С. Элиота об историческом чувстве, которое подразумевает «не только прошлое как прошедшее, но его присутствие; это историческое чувство заставляет человека писать не только кровно ощущая себя частью своего поколения, но чувствуя, что вся европейская литература, начиная с Гомера, а внутри нее литература его собственной страны существует одновременно и представляет собой синхронный ряд» [Eliot 2014: 106]. Именно поэтому, кстати, оказывается возможным писать письмо Горацию[7] или воспринимать лицо Вергилия и других римских поэтов на фоне лиц современных актеров[8].

Как замечает сам поэт, «при ближайшем рассмотрении сходство между тем, что мы называем античностью, и тем, что именуется современностью, оказывается весьма ошеломительным: у наблюдателя возникает ощущение столкновения с гигантской тавтологией» [Бродский 2008: 245]. Бродскому удается уйти от этой тавтологии, потому что для него обращение к римской поэзии не просто дань почтения к исторической традиции, на которую опирается поэт, но живой «диалог с пустотой, попытка подобно Одиссею беседовать с тенями подземного мира» [Martirosova-Torlone 2009: 153].

И здесь можно вспомнить еще одно высказывание Элиота: историчность сознания «у поэта может пробудиться полностью лишь в том случае, если в его сознании наряду с прошлым его родного народа живет еще и прошлое другой цивилизации — это нужно для того, чтобы видеть свое место в истории» [Элиот 1997: 249].

Часть «диалога с пустотой» в поисках места в истории связана с попыткой переосмысления традиционных жанровых моделей классической поэзии. Бродский вообще один из самых «жанровых» поэтов (если не самый) второй половины XX века[9]. Как замечает Валентина Полухина, «проще назвать жанры, оставшиеся за пределом интересов Бродского, чем перечислить хотя бы те, что им самим отмечены в названиях» [Полухина 2009: 125]. В число этих отмеченных — хочется сказать: отобранных — жанров входит и эклога. Обращение к последнему названному жанру в начале 1980-х тесно связано с ориентацией Бродского на модель поэта, которая представлена Вергилием.

---

7 Эссе Бродского «Письмо Горацию» написано в 1993 году.

8 Для Бродского Вергилий выглядит как «что-то среднее между Энтони Перкинсом и Максом фон Зюдовым».

9 По подсчетам А.М. Ранчина, даже если учитывать только стихотворения, в заглавие которых вынесены жанровые определения, они составляют около десятой части всего корпуса стихов, если же учитывать еще и жанровые признаки, количество таких текстов возрастает [Ранчин 2001: 22].

Однако начиналось все на два десятилетия раньше — первой из эклог Бродского стала «Полевая эклога», написанная в 1963 году и развивающая образ «блаженной страны», который, как убедительно показал Я.А. Гордин, характерен для больших стихотворений 1962—1963 годов [Гордин 2020]. В поэтике «Полевой эклоги», как было уже замечено Б. Шерром, прослеживаются черты, характерные и для последующих эклог Бродского — большой объем, шестистрочная строфика, редкая форма рифмовки [Шерр 2002].

Связь с «Буколиками» в этом стихотворении видна, пожалуй, на уровне общих характеристик жанра — природа служит фоном для размышлений на темы, с природой мало связанные. В эклоге 1963 года очевидны переклички со стихотворением Мандельштама «Сохрани мою речь навсегда» [Ранчин 2001: 89—90]. Для Бродского это один из самых важных текстов Мандельштама, в явном виде он перефразируется в написанных в северной ссылке «Письмах к стене» (1964) и фиксирующей состояние изгнания «Колыбельной Трескового мыса» (1975) [Ахапкин 2017; Бараш 2020], а в виде подтекста возникает в целом ряде других стихотворений Бродского.

Можно сказать, что в «Полевой эклоге» гораздо больше Мандельштама, чем Вергилия, а обращение к буколическому жанру является одной из проб, которые Бродский в это время активно предпринимает, пытаясь трансформировать и модернизировать жанровое мышление — не только античной поэзии, но и прежде всего русского XVIII века — для новых поэтических задач.

После этого упражнения Бродский надолго оставляет жанр эклоги и возвращается к нему лишь в самом начале восьмидесятых. В 1980 году в «Континенте» в подборке стихов выходит «Эклога 4-я (зимняя)», в 1981-м там же — «Эклога 5-я (летняя)», почти законченная «Эклога VI весенняя» по неизвестным причинам не публикуется Бродским и впервые напечатана лишь в следующем веке Л.В. Лосевым в примечаниях к первым двум эклогам. В том же 1981 году в журнале «Вог» выходит на английском языке эссе Бродского, посвященное Вергилию: «Вергилий. Старше, чем христианство. Поэт для новой эпохи»[10].

Почему Бродский именно в это время обращается к поэзии Вергилия? Конечно, это можно связать с его поездками в Рим летом 1980-го и зимой-весной 1981 года (последняя в качестве стипендиата Американской академии в Риме, где он провел пять месяцев). Но такой ответ будет очень поверхностным: сам Бродский многократно в эссе и интервью называет целый ряд римских поэтов — почему же именно автор «Энеиды»? Для того чтобы попробовать найти более точный ответ, нужно обратиться прежде всего к самим упомянутым текстам. И начать следует с эссе, в котором Бродский формулирует основные черты поэтики и роль Вергилия в литературе, как они ему представляются.

Это была не первая публикация поэта в «Воге». Несколькими годами ранее на страницах журнала появился его текст о родном городе, «Путеводитель по переименованному городу». Сотрудничество с «Вог» возникло благодаря знакомству Бродского с Алексом Либерманом, возглавлявшим журнальную империю «Conde Nast Publications», куда входил и «Вог», и хорошо знакомым

10 Vogue. Vol. 171. Oct., 1989. P. 178; 180. При жизни Бродского эссе не переиздавалось, русский перевод Елены Касаткиной был сделан уже в XXI веке и публиковался несколько раз. Далее я привожу цитаты из эссе в этом переводе.

с поэтом[11]. Язвительная мемуаристка пишет по поводу публикации: «…среди бархата и шелка, гламурных лиц, каблуков, тонких запястьев с часами от Патек Филиппа (Patek Philippe) и парфюмерных запахов в Vogue было напечатано эссе Бродского о Вергилии» [Пекуровская 2017: 66][12].

Возможно, первоначально эссе было начато как заметка для итальянской газеты «L'Espresso». Сильвия Ронкей вспоминает в интервью Юрию Левингу: «…в те дни он сильно нуждался в деньгах, и Буттафава, его итальянский переводчик, нашел ему работу — регулярно писать статьи для газеты L'Espresso… То он писал о Вергилии, то о современном греческом поэте Кавафисе» [Левинг 2020: 300—301].

Сам Левинг на основании записей в ежедневнике Бродского 1981 года замечает, что активизация работы Бродского над эссе о Вергилии совпала по времени с его беседами об античной литературе с Джозефом Солодоу, специалистом по Овидию и античной литературе в марте 1981 года: «21 марта Бродский заносит в ежедневник: "текст о Вергилии"; в записи следующего дня имя латинского поэта повторится» [Там же: 91].

В эссе Бродский отмечает некоторые, с его точки зрения важные, особенности поэтики автора «Энеиды». Это прежде всего событийность поэзии («количество действия на строку в "Энеиде" даже больше, чем в "Метаморфозах" Овидия») — в этом смысле Вергилий «даже интереснее Гомера», поскольку «Гомер чрезмерно описателен и его составные определения иногда просто назойливы» (7, 82—83)[13]. Затем, обилие описаний природы. Здесь Бродский, обращаясь к литературному опыту предполагаемых читателей, даже называет Вергилия «первым джентльменом-фермером в длинной череде поэтов, которую в этом столетии, по-видимому, завершил Роберт Фрост»[14] (7, 83). Особого внимания заслуживает непредсказуемость Вергилия, возникающая «из-за его обращения со словами». Вергилия, как замечает Бродский, после смерти упре-

11 Впоследствии Бродский еще раз обратился к античной теме в сотрудничестве с Либерманом — его эссе «Дань Марку Аврелию» было написано как предисловие к фотоальбому Либермана «Капитолийский холм».

12 Надо сказать, что мемуаристка в данном случае сгущает краски. «Вог» эпохи Либермана не просто гламурный журнал, лишенный содержания. В октябрьском номере 1981 года эссе Бродского соседствует с размышлениями Набокова о Толстом. Для самого Бродского в соседстве поэзии и «бархата и шелка» не было ничего странного, в юности он неоднократно встречал такое сочетание на страницах журнала «Пшекруй», где рядом с иллюстрированным рассказом о последних парижских модах можно было прочесть переводы рассказов Кафки или Джойса, философские эссе и модернистские стихи.

13 Эссе Бродского цитируются по семитомному собранию сочинений [Бродский 1998] с указанием тома и страницы. Стихи — по двухтомнику под редакцией и с примечаниями Л.В. Лосева [Бродский 2017].

14 Устанавливая, таким образом, связь между Вергилием и Фростом, Бродский не просто использует риторический прием. Известно, что Фрост хорошо был знаком с латинской поэзией, в том числе с Вергилием. В Гарварде он посещал курс Чарльза Паркера и Мориса Матера, на котором познакомился с эклогами Вергилия. Описания сельской жизни у автора «Буколик» и «Георгик» в значительной мере повлияли на развитие пасторальной поэзии Фроста, как отмечает его биограф [Hart 2017: 98]. Харт упоминает прежде всего политическую пастораль Фроста «Build Soil», «выдержанную в дискурсивном стиле вергилиевских эклог» и даже заимствующую имена двух действующих лиц первой эклоги «Буколик» — Титира и Мелибея (271). Об отношении Бродского к Фросту см., например: [Ахапкин 2018].

кали в том, что «он использует обычные слова необычным способом»: «Он буквально начиняет свои строки всякими плугами, мотыгами, бороздами, боронами, граблями, упряжью, оглоблями-дугами и ульями» (7, 85). Для Вергилия «лучшим, если не единственным, способом понять мир был перечень его содержимого». Из-за этого возникает читательское ощущение, «что этот человек классифицировал мир, и самым тщательным способом» (7, 85).

Одним из возможных источников суждений Бродского в эссе является предисловие С. Шервинского к тому Вергилия в серии «Библиотека всемирной литературы», вышедшему в 1971 году [Шервинский 1971]. Как и эссе Бродского, предисловие начинается с упоминания о дошедшем до нас мозаичном портрете Вергилия, совпадает и ряд других деталей.

Следует, однако, заметить, что задача проанализировать, насколько достоверна трактовка Бродским поэтики Вергилия и как она соотносится с представлениями о римском поэте филологов-классиков, не может быть решена в рамках данной работы. С другой стороны, неоднократно было показано, что когда Бродский пишет эссе о писателях или поэтах, он видит в их творчестве прежде всего то, что важно для него самого[15] (ср., например: [Ахапкин 2000]). В этом смысле можно сказать, что в процессе создания собственных «вергилиевских» эклог поэт не просто переосмысляет законы жанра, но изменяет творчество самого Вергилия, высвечивая в нем детали (неважно, существенные с точки зрения античной литературы или нет), которые важны для нашего времени[16].

Юрий Левинг в своем скрупулезном исследовании «римского» периода жизни и творчества Бродского, связанного прежде всего с многомесячным пребыванием в «вечном городе», отмечает: «Римский период начала 1980-х годов в ретроспективе стал поворотным для биографии Бродского и сюжетообразующим для его поздней, ориентированной на античные образцы поэзии» [Левинг 2020: 27]

Помимо эссе, Бродский пишет в этот период три эклоги, начиная нумеровать их с четвертой — что дает четкую отсылку к Вергилию. Его интерес к римскому автору эклог несомненен, но вновь возникают вопросы — что привлекает Бродского в Вергилии и чем Вергилий является для него? С учетом позиции Вергилия как государственного поэта и учащающихся попыток сделать «государственного» поэта из Бродского ответы на эти вопросы становится интересным не только для изучения эклог Бродского, но и для представления о месте поэта в государстве и связи поэзии и идеологии.

Вступить в поэтическое соревнование с Вергилием на его же жанровом поле, переосмыслив категории римской поэтики для описания реалий XX века — в этом можно видеть несомненное «величие замысла». Цикличность мира, данная в четвертой эклоге Вергилия, отвечает интересу Бродского к барочной циклизации в музыке, живописи, литературе — от Вивальди с его «Вре-

15 Так происходит, например, с его суждениями о Мандельштаме или Платонове [Ахапкин 2000].

16 В этом смысле мой подход сходен с современным подходом в теории метафоры, акцентирующим принцип «target first», т.е. обращающими внимание не столько на то, как меняется наш представление о сфере источника, а на то, как семантически трансформируется сфера цели [Bruhn 2018]. Скажем, в рамках такого подхода метафора «Бродский — это Вергилий XX века» меняет наше представление не столько о Бродском, сколько о Вергилии.

менами года» до суточного цикла эрмитажных картин Лоррена, отраженного в «Венецианских строфах»[17] (где alter ego автора назван «питомцем Лоррена»), или «Пастушьего календаря» Спенсера, представляющего собой последовательность из двенадцати эклог, соотнесенных с двенадцатью месяцами года.

Последовательность годового цикла начинается в цикле эклог Бродского с зимы — то есть скорее не природным, а календарным образом (в отличие, скажем, от «Времен года» Вивальди, которые идут в последовательности: весна — лето — осень — зима). В контексте мотивов четвертой эклоги Вергилия это может подчеркивать мотив поворота, ожидания возрождения природы и человека, которое вскоре наступит после рождения чудесного мальчика. В «сезонности» эклог Бродского кроется и отличие от римского образца — «Букоики» не привязаны к конкретным временам года.

Л.В. Лосев отмечает в своем развернутом комментарии к эклогам: «Тематических параллелей между четвертыми эклогами Бродского и Вергилия очень мало, а между пятыми и того меньше, но их стилистическая доминанта — подробная каталогизация предметов и явлений, относящихся к определенной области (здесь у Бродского к временам года), — дань Вергилию, как его понимал Бродский» [Бродский 2017: 2, 462].

Н.Г. Медведева, в свою очередь, пишет, говоря о «Полевой эклоге», «Эклоге 4-й (зимней)» и «Эклоге 5-й (летней)» («Эклога VI весенняя» на тот момент оставалась ей неизвестна): «Что же касается трех эклог Бродского, то формальное соответствие канонам жанра отыскивается в характерном для буколики сокращении дистанции между временем изображения и его объектом» [Медведева 2006: 58]. В эклогах создается иллюзия действия, происходящего сейчас. Кроме того, для эклоги необходима «песня», и это условие в пятой и шестой эклогах Бродского соблюдается [Там же].

Зара Мартиросова-Торлоне замечает, что амебейная композиция, которую Бродский в своем эссе о Вергилии называет «диалогами» и рассматривает как главную особенность пасторального жанра (наряду с сельским пейзажем и любовной тематикой), не сохраняется в его собственных эклогах [Torlone 2013: 286]. Однако это замечание, верное по отношению к опубликованным четвертой и пятой эклогам, не учитывает оставшейся в машинописи шестой, которая построена как раз таким амебейным или диалогическим образом[18].

Хотя стилистическая доминанта, выделенная Лосевым, или формальные соответствия законам жанра, о которых пишут другие упомянутые исследователи, безусловно важна для этих стихотворений, было бы неоправданным сужением взгляда сводить диалог с Вергилием, который Бродский ведет в эклогах, к лексико-стилистическим перекличкам. Они объясняются тем, что выбран жанр эклоги — но что могло обусловить сам этот выбор?

Для ответа на этот вопрос важны не столько формальные жанровые соответствия, сколько глубинные установки. К эклогам Бродского (как, впрочем, и к другим его текстам этого периода) оказываются применимы те характеристики, которые традиционно связываются с художественной системой Вергилия и римских поэтов-неотериков, из круга которых он вышел: «...осознан-

17 См.: [Бродский 2017: 450].

18 Можно также заметить, что в напечатанных эклогах диалог представлен в скрытом виде, как монтаж цитат и разговор с Мандельштамом («Полевая эклога»), Пушкиным («Эклога 4-я») и самим Вергилием («Эклога 5-я»).

ное владение художественным наследием всех веков, игра темной ученостью и элегантной простотой, ироническая многозначность, холодное совершенство на безразличном материале» [Гаспаров 1979: 12].

Это определение Гаспарова может быть вполне отнесено к эклогам Бродского, наполненным отсылками к литературным текстам всех эпох — Симонид, Вергилий, Евангелие от Матфея, «Песнь о Нибелунгах», «Слово о полку Игореве», Пушкин, Островский, Некрасов, Бодлер, Горький, Мандельштам[19].

Само обилие подтекстов, на которое указывают все писавшие об этих стихотворениях и которое очевидно для искушенного читателя, производит впечатление некоторой установки на повторение — эклоги Бродского оказываются вторичны по отношению к предыдущей традиции точно так же, как вторичны эклоги Вергилия по отношению к Феокриту или «Энеида» по отношению к гомеровскому эпосу. Это не подражание либо переосмысление традиции и перенаправление строк и образов предшественников в настоящее, а трансляция культурной памяти, которая гарантирует ее существование в будущем, даже после того, как не станет самого поэта. Это, как выразился Бродский в другом стихотворении, «не более, чем почта / в один конец», и образ такой трансляции явственно читается в его четвертой эклоге:

> Космос всегда отливает слепым агатом,
> и вернувшееся восвояси «морзе»
> попискивает, не застав радиста.

Разумеется, при любой трансляции могут возникать помехи — этот мотив отчетливо читается в шестой эклоге:

> Да, мельтешенье этих вещей, увы,
> учащается с возрастом. То под веками,
> приживается, как их ни трите вы,
> то, что лучше считать помехами,
> порожденными лешим и мавкой с ним,
> электрической плиткой, давленьем, климатом —
> чем самой трансляцией, чем самим
> изображением, нами принятым.

Рождение чудесного мальчика в четвертой эклоге Вергилия возвращает мир к золотому веку. В стихотворении Бродского рождается сама эклога:

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

В результате этого чуда мы слышим эхо строк не только Вергилия. Здесь звучит и Пушкин:

---

19 Называю только аллюзии и подтексты, учтенные в развернутом комментарии Л.В. Лосева [Бродский 2017: 461—478].

Благослови мой долгий труд,
О ты, эпическая муза!
И, верный посох мне вручив,
Не дай *блуждать мне вкось и вкрив*.

Перекличка с выделенной курсивом строкой из «Евгения Онегина» неоднократно отмечалась исследователями, но никто, кажется, не обратил внимание, что муза у Пушкина, к которой таким образом отсылает Бродский, — это Каллиопа, муза эпической поэзии, а не Эвтерпа, муза лирической[20]. Не свидетельствует ли это о том, что цикл эклог, начинающийся с четвертой, был задуман Бродским как своего рода эпос? Как эпос Вергилия вбирает в себя мир Рима и его историю, стихи Бродского реконструируют одновременно мир его детства и юности и культурный фон, на котором шло взросление — от полетов в космос и политических изменений до оперы и народной песни[21].

При этом разные части поэтического триптиха Бродского связаны не только с разными временами года, но и с воспоминаниями о разных периодах жизни.

«Эклога 4-я (зимняя)» представляет собой чрезвычайно насыщенный литературными и культурными аллюзиями текст, в котором получили развитие почти все основные темы поэзии зрелого Бродского. Я позволю себе не давать здесь подробного обзора того, что о ней написано[22], остановившись лишь на необходимых мне наблюдениях других авторах, которые позволяют подчеркнуть некоторые важные моменты для ответа на поставленный вопрос о причинах обращения Бродского к Вергилию.

Кирилл Соколов сопоставляет целый ряд образов эклоги Бродского с образами стихотворения Уоллеса Стивенса «Обычная жизнь» («The Common Life»): «“Эклога” посвящена Дереку Уолкотту в ответ на его стихотворение “Forest of Europe” (из сборника “The Star-Apple Kingdom”, 1979), в свою очередь,

---

20 Можно отметить, что обе музы важны для Бродского и появляются вместе в «Новых стансах к Августе»:

Эвтерпа, ты? Куда зашел я, а?
И что здесь подо мной: вода? трава?
отросток лиры вересковой,
изогнутый такой подковой,
что счастье чудится,
такой, что, может быть,
как перейти на иноходь с галопа
так быстро и дыхания не сбить,
не ведаешь ни ты, ни Каллиопа.

21 Любопытно, что через десятилетие подобного рода стихотворный эпос создает адресат четвертой эклоги, Дерек Уолкотт — это его знаменитая книга «Omeros». Интересно, что этот диалог между поэтами «на воздушных путях» продолжается и после смерти Бродского, когда к эклогам Вергилия обращается другой нобелевский лауреат (и друг Бродского) Шеймус Хини. В книгу Хини «Electric Light» входят три эклоги, соотнесенные с первой, четвертой и девятой эклогами Вергилия, при этом варьирующее темы четвертой стихотворение «Bann Valley Eclogue» воспринимается как оммаж не только римскому поэту, но и Бродскому: «Хини как бы говорит: “Подумайте не только о Вергилии, но и о Бродском, когда читаете мое стихотворение. Я цитирую первую строку. Он — четвертую и пятую в начале своего текста. Мы развиваем и варьируем один и тот же источник”» [Putnam 2010: 12]

22 См.: [Шерр 2002; Глазунова 2005: 180—199; Фунтусова 2005; Медведева 2006; Kudrjavtseva, Saunders 2006; Ахапкин 2009: 63—64; Бродский 2017: 463—466].

посвященное Бродскому, однако зимние сумерки, “роза и незабудка”, которые “в разговорах всплывают все реже” (у Стивенса — “a woman / Without rose and without violet”); “мир, где рассеянный свет — генератор будней” (где “будни” — эквивалент “the common life”), и лампа, загорающаяся “взамен светила” (у Стивенса — “a morbid light / In which they stand / Like an electric lamp / On a page of Euclid”), образуют смысловое поле, общее со стихотворением Стивенса. Заключительная метаописательная строфа “Эклоги” соотносится с центральным образом заключительной строфы “The Common Life”: “The paper is whiter / For these black lines”» [Соколов 2010: 161].

Этот пример еще раз подчеркивает, что эклоги Бродского обращаются не просто к Вергилию, а к Вергилию, прошедшему через восприятие модернистской традиции (в первую очередь уже упомянутых Элиота и Ахматовой, но можно вспомнить и другие отголоски «Буколик» в поэзии XX века, например «Build Soil» Роберта Фроста) и осложнены дополнительными аллюзиями, требующими отдельного изучения[23].

Мотив письма, *черного на белом*, принципиально важный для Бродского, определяет одну из сквозных образных линий его эклоги, которая, таким образом, выглядит как развернутое автометаописание — от начала создания текста и сомнений и преобразования «страха влияния» («и перо скрипит, как чужие сани») в чувство единства традиции, до финального ощущения единства с языком — который и есть муза — и отчуждения от автора написанной эклоги, продолжающей жизнь во времени (*о том, как чернеть на белом, покуда белое есть и после*).

В процессе этого письма воскрешается целый ушедший мир раннего детства, юности и любви. Если в четвертой эклоге холоду и времени противопоставлены ранние воспоминания с детскими лакомствами, образом детской комнаты и первым знакомством с поэзией и литературой[24], то в пятой это уже скорее юношеские впечатления от летней жизни на даче.

«Эклога 5-я (летняя)» пишется в Риме практически одновременно с эссе о Вергилии, и запись о том, что она закончена, Бродский делает 12 апреля 1981 года [Левинг 2020: 97]. Не удивительно, что созданная в таком контексте эклога еще более тесно связана с «Буколиками». Ирина Ковалева пишет: «...основной ее контекст — “Буколики” Вергилия и их греческий прообраз — идиллии Феокрита: и там, и там, и здесь любовно перебираются целые списки названий растений, и в этих прихотливых гербариях звучит голос самого языка — греческого, латыни, русского» [Ковалева 2003: 192].

Однако, в отличие от четвертой эклоги Бродского, которая прямо соотносится с четвертой Вергилия, в этом случае непосредственной связи нет [Шерр 2002: 163]. Н.Г. Медведева остроумно предполагает, что текст Бродского как бы участвует в состязании с эклогой Вергилия, в центре которой, в свою очередь, борьба пастуха Дафниса с Кипридой [Медведева 2006: 61]. Можно выдви-

23 Объем данной статьи не позволяет, например, рассмотреть возможное влияние на стихи Бродского модификации жанра — «городской эклоги», возникающей в английской поэзии XVIII века (см., например, об этой модификации: [Харитонова 2012]).

24 Комментируя строки: «...время, упавшее сильно ниже / нуля, обжигает ваш мозг, как пальчик / шалуна из русского стихотворенья», отсылающие к «Евгению Онегина», Л.В. Лосев отмечает, что строфа II главы 5 романа в стихах Пушкина «традиционно печатается в книгах для детей как самостоятельное стихотворение “Зима”» [Бродский 2017: 465].

гать и другие возможные соответствия[25], но, как представляется, для Бродского здесь принципиален контекст и конструктивные принципы «Буколик» в целом.

5-я эклога Бродского в каком-то смысле реализует описанные им особенности стиля римского поэта. Непредсказуемость в обращении со словами, о которой идет речь в эссе, реализуется в «сопряжении далековатых понятий», оригинальных метафорах и сравнениях (*шастающий, как Христос, по синей глади жук-плавунец*; *графин церкви*; *сердцевина репейника напоминает мину, взорвавшуюся как бы наполовину* и т.п.). Вообще в эклоге много «военных» метафор, которые, с одной стороны, связаны с общей стилистикой Бродского, с другой — соотносятся с беспокойством и опасениями Вергилия и его современников по поводу хрупкости достигнутого мира.

«Перечень содержимого» и обилие природных названий у автора «Буколик» и «Георгик» откликается в «Эклоге 5-й (летней)» развернутым флоральным парадом — в тексте 41 название конкретных растений (не считая общих вроде травы, водорослей и т.п.).

Понятно, что, если первая из эклог Бродского соотнесена с Вергилием тематически, в этой он воспроизводит ряд важных конструктивных принципов, связанных со словоупотреблением и развертыванием образного ряда. Тот же мотив движения времени, который в «Эклоге 4-й» давался с метафизической точки зрения, в «Эклоге 5-й» становится зримым, наглядно явленным, точно так же как это происходит у Вергилия через движение солнца, вызывающее удлинение теней: «Скоро уж солнце, клонясь, удвоит растущие тени» (Buc. II, 67)[26]; «И тень от спицы, / удлиняясь до польской почти границы, / бежит вдоль обочины за матерком возницы» («Эклога 5-я»).

Пристальное наблюдение за природой открывает устройство мира и позволяет не только описывать его, но и проникать в закономерности жизни:

> Сумрак
> в ножнах осоки, трепет пастушьих сумок,
> меняющийся каждый миг рисунок
> конского щавеля, дрожь люцерны,
> чабреца, тимофеевки — драгоценны
> для понимания законов сцены,
>
> не имеющей центра.

Образ *сцены, / не имеющей центра*, подчеркнутый эффектным анжамбеманом, отсылает к известному афоризму Паскаля о вселенной («бесконечная сфера, центр которой везде, а окружность нигде» [Паскаль 1994: 64]), парадоксально перевертывая его, как Бродский часто делает[27]. Это наблюдение за

---

25 См. у того же автора: «В эклоге IV Вергилий говорит о рождении чудесного младенца, Бродский — о «рождении» текста, в пятой Вергилия пастух прощается с Дафнисом, в пятой Бродского — прощание с буколическим миром, который «Дафнис и олицетворяет» [Медведева 2006: 67].

26 Цитаты из «Буколик» и «Георгик» даются в переводе С. Шервинского.

27 Это дает возможность возразить Т. Фунтусовой, утверждающей, что «герой данной эклоги просто живет и наслаждается летом, сосредоточив свое внимание на месте действия стихотворения» [Фунтусова 2005: 323]. С учетом указанной децентрализованности действия перед нами скорее «эклога без героя».

меняющимся каждую секунду рисунком бытия обеспечивает то «количество действия», о котором Бродский говорит применительно к Вергилию и которое на грамматическом уровне в «Эклоге 5-й» сведено к минимуму из-за обилия назывных предложений, редкому использованию сказуемых, выраженных финитными формами глаголов и т.д. Зато на уровне смысловом действие развивается чрезвычайно интенсивно.

Золотой век, о котором мечтает в «Буколиках» Вергилий, воплощается во вневременном мире заключительной части «Эклоги 5-й» Бродского. В интервью Мириам Гросс, данном в Риме в 1981 году, примерно в то время, когда писалось и эссе о Вергилии, и пятая эклога, показывает занимающие Бродского мысли о реконструкции того фона, на котором проходило его детство и молодость. Он вспоминает об одной из бесед с Ахматовой, заметившей, что «коммунизм невозможно понять, если человек не знает, каково это — просыпаться в СССР по утрам от звуков радио и слушать его весь день» [Бродский 2008: 169]. Этот радиоприемник продолжает работать и в эклогах, транслируя отобранную для советского репертуарного канона русскую народную музыку («Всякое “во-саду-ли”/ есть всего лишь застывшее “буги-вуги”»)[28], оперы, последние известия с выступлениями сначала Сталина, затем Хрущева. В шестой эклоге мотив отсутствует, однако, как было сказано выше, возникает образ помех при трансляции.

Таким образом, как и у Вергилия, у Бродского в жизнь природы с неизбежностью вторгается политическая, точнее, историческая действительность. В четвертой эклоге размышления о времени и ангелах даны на фоне воспоминаний о Зимней войне, закончившейся до рождения Бродского, однако оставившей важный след в его литературной биографии и локальной идентичности поэта переименованных территорий. В пятой эклоге последние известия с именами Сталина и Хрущева звучат на заднем плане идиллической дачной картины. В шестой поэт вспоминает о не доживших до оттепели, лагерях, а также вплетает, как бы случайно, в лирический диалог упоминание о Галлиполи — отсылая таким образом к одной из крупнейших (и кровопролитнейших) операций Первой мировой войны.

Но в фокусе внимания Бродского не столько история, сколько ее преломление — и переосмысление — в поэзии. Если считать, что одна из целей «Георгик» заключается «в проповеди нравственной ценности земледельческого труда, в показе его радостей» [Тронский 1988: 356], то в эклогах Бродского место агрономических рассуждений занимают метапоэтические[29]. Перефразируя

---

28 Этот мотив замедленного или разрушенного буги-вуги появляется в связи с воспоминаниями о ленинградском детстве и в другом, более позднем стихотворении, одновременно связанном с Римом, ибо посвященном памяти итальянского друга Бродского Джанни Буттафавы:

> В прошлом те, кого любишь, не умирают!
> В прошлом они изменяют или прячутся в перспективу.
> В прошлом лацканы у́же; единственные полуботинки
> дымятся у батареи, как развалины буги-вуги.
>
> («Вертумн», 1990)

29 Образы письма, создания поэтического текста, или мира, который сам является текстом, проходят сквозь все три эклоги, ср., например: «Взамен светила / загорается лампа: кириллица, грешным делом, / разбредаясь по прописи вкривь ли, вкось

процитированного автора классического учебника, можно сказать, что одна из целей Бродского — утверждение нравственной ценности поэтического творчества, утверждение его в качестве не только эстетического, но и этического эталона.

Рассуждения о специфике поэтического творчества в новой эпохе начинаются в самом начале четвертой эклоги. Завершающая первую строфу строка *И перо скрипит как чужие сани* объясняется не только и не столько отчужденностью «поэта от подписанных его именем стихотворений» [Ранчин 2001: 247], сколько тем, что Бродский подчеркивает, используя перефразированную поговорку «не в свои сани не садись», что эклоги, органичные для Вергилия и его века, оказываются «чужими» для века двадцатого, а также что любой поэт продолжает с того места, на котором закончили предшественники. Тем не менее поэт эту попытку поездки в чужих санях предпринимает.

Таким образом, Бродский не полемизирует с Вергилием, как считает Андрей Ранчин, а продолжает его. С точки зрения Ранчина, эклога показывает, что «наступление золотого века на земле и рождение божественного ребенка невозможны» [Ранчин 2001: 350], но мальчик четвертой эклоги Вергилия превращается у Бродского в него самого, мальчика из зимнего Ленинграда, мифологизированного места и времени[30], которое и воспринимается как золотой век. В пятой эклоге это уже подросток, вспоминающий дачную жизнь под Ленинградом, в шестой — мужчина, ведущий диалог с любимой в неопределенной местности, сродни серому пейзажу одеяновского «Щита Ахилла».

Если начинаются эклоги с воспоминания о золотом веке, в них упоминается библейская история сотворения мира (в четвертой), образ Христа, хоть и в сниженном сравнении (пятая), то в шестой они приходят к почти постапокалиптическому и постхристианскому пейзажу, к картине застывшей в ожидании возрождения вечности:

> Как знать, не начинайся с «в»,
> как время, весна бы играла менее,
> э-э, заметную роль в траве,
> цветении вербы, в пении
> жаворонка. «В» так похоже на
> знак бесконечности. Выглядя в профиль храброю
> как всякое слово извне, весна
> мне представляется абракадаброю.

Вергилий — имя которого тоже начинается с «В» — старше, чем христианство, он оказывается поэтом для нового времени, потому что «в нашу уже почти постхристианскую эру литература и, возможно, история, — единственные источники этического воспитания» [Бродский 2008: 167—168]. Комплекс идей,

---

ли, / знает больше, чем та сивилла, / о грядущем» («Эклога 4-я (зимняя)»); «Жужжанье мухи, / увязшей в липучке, — не голос муки, / но попытка автопортрета в звуке / “ж”. Подобие алфавита, / тело есть знак размноженья вида / за горизонт» («Эклога 5-я (летняя)»); «В марте голый боярышник, кажущийся лиловым, / напоминает письменность, клинопись… <…> Весной деревья похожи опять-таки на тетрадь, на наклонную пропись клена, осины, вяза» («Эклога VI весенняя»).

30 О мифологизации Ленинграда-Петербурга в творчестве Бродского см.: [Турома 2021: 95—125].

связанных с этической ролью литературы — и прежде всего поэзии — пронизывает эссе и интервью Бродского восьмидесятых, и поворот к Вергилию, задуманный в эклогах, призван был, как представляется, усилить эксплицитные высказывания Бродского. Сложно сказать, почему Бродский отказался от завершения этого замысла, опубликовав только две эклоги. Возможно, идея полного календарного цикла в какой-то момент кажется ему слишком лобовой, а возможно, две опубликованных эклоги уже составили законченное художественное высказывание, отвечавшее его намерениям.

Однозначного ответа на этот вопрос нет, но, подводя итог сказанному, можно заключить, что Бродский, обращаясь к Вергилию в начале восьмидесятых, постулирует цивилизационный приоритет поэзии и непрерывность культурной традиции. Подобно Вергилию, актуализирующему гомеровский эпос и идиллии Феокрита в новой культурной и политической ситуации, и поэтому в трактовке Бродского оказывающимся «поэтом для новой эры», поэты наступившей новой эры, обращаясь, как и автор «Энеиды», к прошлому, определяют целостность культуры будущего, спасая ее от распада: «Создаваемое сегодня по-русски или по-английски, например, гарантирует существование этих языков в течение следующего тысячелетия» (1: 15)[31].

Библиография / References

[Ахапкин 2000] — *Ахапкин Д.* Лингвистическая тема в статьях и эссе Бродского о литературе // Russian literature. 2000. № 3—4. С. 435—447.

(*Akhapkin D.* Lingvisticheskaya tema v stat'yakh i esse Brodskogo o literature // Russian literature. 2000. № 3—4. P. 435—447.)

[Ахапкин 2017] — *Ахапкин Д.* «Колыбельная Трескового мыса»: Открытие Америки Иосифа Бродского // Новое литературное обозрение. 2017. № 148. С. 249—265.

(*Ahapkin D.* "Kolybel'naya Treskovogo mysa": Otkrytie Ameriki Iosifa Brodskogo // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 148. P. 249—265.)

[Ахапкин 2018] — *Ахапкин Д.* «Источники света» Иосифа Бродского // Звезда. 2018. № 5. С. 37—56.

(*Akhapkin D.* "Istochniki sveta" Iosifa Brodskogo // Zvezda. 2018. № 5. P. 37—56.)

[Ахапкин 2021] — *Ахапкин Д.* Иосиф Бродский и Анна Ахматова. В глухонемой вселенной. М.: АСТ, 2021.

(*Akhapkin D.* Iosif Brodsky i Anna Akhmatova. V glukhonemoy vselennoy. Moscow: AST, 2021)

[Ахапкин 2009] — *Ахапкин Д.Н.* Иосиф Бродский после России: комментарии к стихам, 1972—1995. СПб.: Звезда, 2009.

(*Ahapkin D.N.* Iosif Brodsky posle Rossii: kommentarii k stikham, 1972—1995. Saint Petersburg, 2009.)

[Бараш 2020] — *Бараш О.* О мандельштамовских подтекстах у И. Бродского: «Колыбельная Трескового мыса» // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2020. № 13. С. 43—55.

(*Barash O.* O mandel'shtamovskikh podtekstakh u I. Brodskogo: "Kolybel'naya Treskovogo mysa" // Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica. 2020. № 13. P. 43—55.)

[Бродский 2004] — *Бродский И.* Помни ее // Звезда. 2004. № 1.

(*Brodsky I.* Pomni ee // Zvezda. 2004. № 1.)

[Бродский 2008] — *Бродский И.* Книга интервью. М.: Захаров, 2008.

(*Brodsky I.* Kniga interv'yu. Moscow, 2008.)

31 Таким образом, поэзия оказывается делом продолжения цивилизации, делом государственной важности, и идеи, которые Бродский начинает формулировать в вергилиевском цикле, получают окончательное развитие в его программном заявлении на посту поэта-лауреата США (эссе «Нескромное предложение»).

[Бродский 1998] — *Бродский И.А.* Сочинения Иосифа Бродского. СПб.: Пушкинский фонд, 1998.
(*Brodsky I.A.* Sochineniya Iosifa Brodskogo. Saint Petersburg, 1998.)
[Бродский 2017] — *Бродский И.А.* Стихотворения и поэмы. Т. 2. СПб.: Лениздат, 2017.
(*Brodsky I.A.* Stikhotvoreniya i poemy. Vol. 2. Saint Petersburg, 2017.)
[Гаспаров 1979] — *Гаспаров М.Л.* Вергилий — поэт будущего // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1979. С. 5—34.
(*Gasparov M.L.* Vergiliy — poet budushchego // Vergiliy. Bukoliki. Georgiki. Eneida. Moscow, 1979. P. 5—34.)
[Глазунова 2005] — *Глазунова О.И.* Иосиф Бродский: американский дневник: о стихотворениях, написанных в эмиграции. СПб.: Нестор-История, 2005.
(*Glazunova O.I.* Iosif Brodsky: amerikanskiy dnevnik: o stikhotvoreniyakh, napisannykh v emigratsii. Saint Petersburg, 2005.)
[Гордин 2010] — *Гордин Я.А.* Рыцарь и смерть, или Жизнь как замысел: О судьбе Иосифа Бродского. М.: Время, 2010.
(*Gordin Y.A.* Rytsar' i smert', ili Zhizn' kak zamysel: O sud'be Iosifa Brodskogo. Moscow, 2010.)
[Гордин 2020] — *Гордин Я.А.* Вверх по течению в сторону рая // Звезда. 2020. № 1. С. 61—72.
(*Gordin Y.A.* Vverkh po techeniyu v storonu raya // Zvezda. 2020. № 1. P. 61—72.)
[Ковалева 2003] — *Ковалева И.* Античность в поэтике Иосифа Бродского // Мир Иосифа Бродского. Путеводитель. СПб.: Звезда, 2003. С. 170—206.
(*Kovaleva I.* Antichnost' v poetike Iosifa Brodskogo // Mir Iosifa Brodskogo. Putevoditel'. Saint Petersburg, 2003. P. 170—206.)
[Левинг 2020] — *Левинг Ю.* Иосиф Бродский в Риме. Т. 3. СПб.: Perlov Design Center, 2020.
(*Leving Y.* Iosif Brodsky v Rime. Vol. 3. Saint Petersburg, 2020.)
[Медведева 2006] — *Медведева Н.Г.* И. Бродский и античная буколическая традиция // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2006. № 5 (1). С. 56—69.
(*Medvedeva N.G.* I. Brodsky i antichnaya bukolicheskaya traditsiya // Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya "Istoriya i filologiya". 2006. № 5 (1). P. 56—69.)
[Морев 2020] — *Морев Г.* Поэт и Царь. М.: Новое издательство, 2020.
(*Morev G.* Poet i Tsar'. Moscow, 2020.)
[Паскаль 1994] — *Паскаль Б.* Мысли. М.: REFL-book, 1994.
(*Pascal B.* Pensées. Moscow, 1994. — In Russ.)
[Пекуровская 2017] — *Пекуровская А.* «Непредсказуемый» Бродский. СПб.: Алетейя, 2017.
(*Pekurovskaya A.* "Nepredskazuemyy" Brodsky. Saint Petersburg, 2017.)
[Полухина 2009] — *Полухина В.* Больше самого себя: О Бродском. Томск: ИД СК-С, 2009.
(*Polukhina V.* Bol'she samogo sebya: O Brodskom. Tomsk, 2009.)
[Ранчин 2001] — *Ранчин А.М.* «На пиру Мнемозины»: Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение, 2001.
(*Ranchin A.M.* "Na piru Mnemoziny": Interteksty Iosifa Brodskogo. Moscow, 2001.)
[Соколов 2010] — *Соколов К.С.* Уоллес Стивенс в художественном восприятии Иосифа Бродского // Знание. Понимание. Умение. 2010. № 4. С. 157—162.
(*Sokolov K.S.* Walles Stevens v khudozhestvennom vospriyatii Iosifa Brodskogo // Znanie. Ponimanie. Umenie. 2010. № 4. P. 157—162.)
[Тронский 1988] — *Тронский И.М.* История античной литературы. М.: Высшая школа, 1988.
(*Tronskij I.M.* Istoriya antichnoy literatury. Moscow, 1988.)
[Турома 2021] — *Турома С.* Бродский за границей: Империя, туризм, ностальгия. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
(*Turoma S.* Brodsky za granitsey: Imperiya, turizm, nostal'giya. Moscow, 2021.)
[Фунтусова 2005] — *Фунтусова Т.* Бродский и Вергилий: диалог в эклогах // Иосиф Бродский: стратегии чтения. М.: Издательство Ипполитова, 2005. С. 319—327.
(*Funtusova T.* Brodsky i Vergiliy: dialog v eklogakh // Iosif Brodsky: strategii chteniya. M.: Izdatel'stvo Ippolitova, 2005. P. 319—327.)
[Харитонова 2012] — *Харитонова М.С.* Жанр эклоги в английской поэзии эпохи раннего просвещения // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2012. № 2. С. 81—87.
(*Haritonova M.S.* Zhanr eklogi v angliyskoy poezii epokhi rannego prosveshcheniya // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk i literatura. 2012. № 2. P. 81—87.)
[Шервинский 1971] — *Шервинский С.* Вергилий и его произведения // Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М.: Художественная литература, 1971. С. 5—26.
(*Shervinsky S.* Vergiliy i ego proizvedeniya // Publiy Vergiliy Maron. Bukoliki. Georgiki. Eneida.

Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1971. P. 5—26.)

[Шерр 2002] — *Шерр Б.* «Эклога 4-я (зимняя) (1977), «Эклога 5-я (летняя)» (1981) // Как работает стихотворение Бродского: Из исследований славистов на Западе. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 159—171.

(*Sherr B.* "Ekloga 4-ya (zimnyaya)" (1977), "Ekloga 5-ya (letnyaya)" (1981) // Kak rabotaet stikhotvorenie Brodskogo: Iz issledovaniy slavistov na Zapade. Moscow, 2002. P. 159—171.)

[Элиот 1997] — *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе. М.: Совершенство, 1997.

(*Eliot T.S.* The Use of Poetry and the Use of Criticism. Moscow, 1997. — In Russ.)

[Bruhn 2018] — *Bruhn M.* Target First // Poetics Today. 2018. № 39 (4). P. 703—733.

[Eliot 2014] — *Eliot T.S.* The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919—1926. The Johns Hopkins University Press and Faber & Faber Ltd, 2014.

[Hart 2017] — *Hart H.* The Life of Robert Frost: A Critical Biography. Wiley Blackwell, 2017.

[Kudrjavtseva, Saunders 2006] — *Kudrjavtseva T., Saunders T.* Finding space for a winter eclogue: Joseph Brodsky and "Eclogue 4" // Russian Literature. 2006. № 1. P. 97—111.

[Martirosova-Torlone 2009] — *Martirosova-Torlone Z.* Russia and the Classics. Poetry's Foreign Muse. London: Duckworth, 2009.

[Putnam 2010] — *Putnam M.C.J.* Vergil and Seamus Heaney // Vergilius (1959—). 2010. Vol. 56. P. 3—16.

[Torlone 2013] — *Torlone Z.M.* Russian Tityrus: Joseph Brodsky in Arcadia // Classical Receptions Journal. 2013. № 3. P. 285—298.

Поэто*логические шт*удии

Александр Марков

Кривулин и Дашевский в споре о новом Энее Бродского

Alexander Markov

Krivulin and Dashevsky in a Dispute about Brodsky's New Aeneas

Александр Марков (Российский государственный гуманитарный университет, кафедра кино и современного искусства; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

Ключевые слова: переводоведение, эссеистика, жертва, империя, глобальный мир, Бродский, Кривулин, Дашевский

УДК 82.01+82.4

Реконструируется спор о всемирном значении английского языка как нового основания поэтического вдохновения, в котором приняли участие Бродский, Кривулин и Дашевский. Ключевым моментом спора стала миссия Энея, сменившего родной язык на латинский, и судьба Дидоны, верной порядку разговора с возлюбленным. Анализируя стихотворение Бродского «Дидона и Эней», Дашевский, рассуждая о судьбе и жертве, показал, что Бродский видит в Дидоне союзницу, и его англоязычная эссеистика не тождественна смене языка Энеем. Кривулин упрекал Дашевского в неточностях перевода эссе Бродского об Исаие Берлине, и Дашевский скрыто ответил на упреки, предложив свое осмысление фигуры Берлина как Энея XX века.

Alexander Markov (Dr. habil.; Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities) markovius@gmail.com.

Key words: translation studies, essays, sacrifice, empire, global world, Brodsky, Krivulin, Dashevsky

UDC 82.01+82.4

I reconstruct a controversy about the global significance of the English language as a new basis for poetic inspiration, in which Brodsky, Krivulin and Dashevsky took part. The key point was the mission of Aeneas, who changed his native language to Latin, and the fate of Dido, faithful to the order of conversation with her lover. Analyzing Brodsky's poem *Dido and Aeneas*, Dashevsky, analysing Virgil's notion of victim, proved that Brodsky had seen Dido as an ally, and that his English-language essays were not the same case that change of language by Aeneas. Krivulin reproached Dashevsky for assumed inaccuracies in the translation of Brodsky's essay about Isaiah Berlin, and Dashevsky implicitly responded to the reproaches, proposing original interpretation of the figure of Berlin as new Aeneas.

В статье о Бродском-эссеисте, впервые опубликованной в 1995 году и составившей двенадцатую главу книги «Охота на мамонта» [Кривулин 1998: 200—217], В. Кривулин поставил целью рассмотреть, насколько переход на английский

язык сделал портреты предшественников и современников в этих эссе автопортретами, — учитывая, что чужой язык позволяет отстраниться от эмоций, в том числе от смущения, а значит, и совершить некоторый радикальный жест по отношению к читателю, напомнив о себе как о носителе высокой миссии поэта. Настоящей концентрации такой подход достиг в позднейшем выступлении В. Кривулина [Кривулин 1999], где он, как и в статье, упрекает русских переводчиков Бродского за натужность и рассматривает провокационный стиль эссе Бродского, с сочетанием интимных подробностей и высоких слов, как жест, преодолевающий границы языков и напоминающий носителям других языков, забывших о поэзии за житейской суетой, что настоящая поэзия не просто получила всемирное признание, но стала сенсационной и скандальной, опередив любые ожидания простого и не знающего языков читателя.

В более раннем тексте Кривулин рассматривает Бродского еще не как репортера из мира великой поэзии, а как почтительного ученика великих, таких как Исайя Берлин, правда, замечая, что из-за смены языка и желания судить как англоязычный автор Бродский иногда неловко занимал место героя, подменяя портрет автопортретом. Но Кривулин отмечает, как именно Бродский увидел Берлина — как нового Энея, пришедшего из мира немецкого языка в мир сначала оксфордского, а после — глобального американского английского. «Современный Рим — это Америка, нынешняя латынь — английский» [Кривулин 1998: 209]. Поэтому, согласно реконструкции Кривулина, Берлин мог и научить Бродского выносить суждения от имени цивилизации и мировой культуры, но при этом проблематизировал язык обращения ко всему миру — переход на английский язык для Бродского стал поводом думать, насколько можно сохранить прежние привычки и насколько эссеистика конструирует будущего мирового читателя поэзии. Но какова же новая латынь нового Энея — правильный аристократический английский или глобальный язык? И какова историческая перспектива нового Энея?

Понимание Энея как современного человека, носителя глобальной цивилизации в противовес любой локальной проблематике, появилось в русской культуре еще благодаря экспромту молодого Тютчева, поэта очень важного для самосознания Бродского и тем более Кривулина:

За нашим веком мы идем,
Как шла Креуза за Энеем:
Пройдем немного — ослабеем,
Убавим шагу — отстаем.

Тютчев открыто оспорил пушкинскую модель отношения к цивилизации — «в просвещении стать с веком наравне» (опубликованное в 1824 году стихотворение Пушкина наверняка было известно Тютчеву) и, по сути, утверждал, что поэтический ритм, поэтический ход стоп не может угнаться за современной прозаической цивилизацией, со своей уже всемирной системой ценностей и системой выражения. Кривулин выразил ту же мысль о том, что всемирный прогресс чужд поэзии на местных языках с ее вязкой образностью, усмотрев в эссеистике Бродского «пропорции царскосельской Камероновой галереи» [Там же: 202], то есть космополитический архитектурный стиль, а идеальным читателем этой эссеистики назвал «читающего американца» [Там же], что уже несколько проблематизирует глобальный проект — все же дружившие с Брод-

ским читающие американцы, как Сьюзен Сонтаг, обычно были критиками привычного американизма и ревнителями изобретаемого ими нового аристократизма. Но образ Камероновой галереи сразу вызывает в уме стройный космополитический речевой стиль, в духе иронического вольтерьянства — вспомним, что главным украшением ее во времена Екатерины было изваяние Вольтера.

Кривулин в своей книге эссе с самого начала отождествил Ахматову с одним из ее лирических зеркал, Дидоной, говоря о «стареющей Дидоне русского модерна» [Там же: 27], тем самым позволив считать Исаию Берлина, невольно отчасти спровоцировавшего послевоенные гонения на Ахматову, новым Энеем. Но Энеем в чем-то оказывается и Бродский, прежде всего в обращении с языком Мандельштама. Если сам Мандельштам был как бы на стороне Дидоны, настаивая в 1930-е годы на непереводимости настоящей поэзии и невозможности «уйти из русской речи», то Бродский, наоборот, поставил целью обеспечить правильный перевод Мандельштама на английский. Поэтому Бродский бранил плохие переводы Мандельштама на английский как отказ от вселенской миссии, «расхищение англоязычной культуры, упадок ее мерил, уклонение от духовного вызова» — и Кривулин, процитировав эти слова Бродского не в собственном переводе, а в имеющемся переводе Дмитрия Чекалова, как бы занимает ироническую дистанцию по отношению к позиции Бродского, оспаривая ее не эстетически, а идеологически — как что-то близкое консерватизму Константина Леонтьева [Там же: 203]. Однако принятие духовных вызовов (вызовов богов), спасение родных пенатов от расхищения и морально высокая планка для себя и для других — это кратчайшая характеристика героя Вергилия, если мы захотим пересказать «Энеиду» в двух словах, а вовсе не Леонтьева.

Следует заметить, что сам Кривулин и дальше полемизировал и с этой позицией Бродского, и с убеждением позднего Мандельштама в непереводимости поэзии экспрессионизма, прецедент которой Мандельштам увидел, как мы все помним, в «Комедии» Данте. Так, в стихотворении «Японский переводчик» (2000) мученичество переводчика, вынужденного переводить Мандельштама и не умеющего создать правильный перевод, утверждает непереводимость поэзии еще радикальнее, чем это делал Мандельштам. Его «поэт, зашитый в кожаный мешок» явно полемичен по отношению к мандельштамовскому «язык пространства, сжатого до точки» — Мандельштам, слушавший радио и много работавший на радио, все же рассматривал это средство информации как способное вещать поверх языкового разделения, обладающее собственной экспрессией. Тогда как для Кривулина непереводимость абсолютна, и культурная амбиция Бродского добиться качественного Мандельштама на английском языке (хотя сам он переводить его не собирался) явно означает сложность его собственной позиции: став Энеем, он хочет все же быть не на стороне победителя, а на стороне Мандельштама как жертвы, на стороне Ахматовой, на стороне прошлого, откуда и неожиданная аналогия с Константином Леонтьевым.

Сама Ахматова, как все помнят, отождествила себя с Дидоной в стихотворении «Последняя роза» с эпиграфом из Бродского — в логике этого стихотворения Дидона оказывается одним из образов повторяющегося рока, настигающих очередной раз мучений, тогда как роза Бродского — это единственный предмет, позволяющий примириться с этим мучением. Но Кривулин называет Энеем не самого Бродского, а Исаию Берлина, ученика и интерпретатора которого и оказался Бродский. Для Бродского, утверждает Кривулин в своем эссе, Исайя Берлин материализовался как личность из книг и «из устных пре-

даний, бытовавших в кругу Ахматовой, где юный Иосиф впервые услышал о “британском Энее”, чье появление в 1946 г. в роли секретаря английского посольства роковым образом отразилось на литературной судьбе его “петербургской Дидоны”» [Там же: 212—213]. Однако далее Кривулин дает очень важную отсылку к стихотворению «Дидона и Эней» (1969), говоря, что Бродский изображает Берлина с помощью анималистических аллегорий, в духе басен Просвещения (вероятно, имеется в виду Лафонтен), и это изображение передает «превосходство книги, упорядоченного мира идей над хаосом чувственной, предметной реальности» [Там же: 213]. Но именно так предстает Эней в стихотворении Бродского: он заглядывает за горизонт, смотрит на любую чувственную реальность предельно отстраненно, и анималистические аллегории применены и к Дидоне (рыба), и отчасти к Энею (раковина губ), хотя в последнем случае аллегория растворена в конструктивном и почти архитектурном понимании раковины.

В стихотворении Бродского Дидона, возлюбленная, заменяет законную жену, Креусу, и тоже не может угнаться за прогрессивным и просвещенным Энеем. При этом в эссе Бродского Берлин не просто стоит на стороне жертвы, но готов сам стать жертвой: Кривулин цитирует продолжение анималистической аллегории — его лицо «было лицом потенциальной жертвы» [Там же: 213—214]. Заметим, что сама аллегория, помесь тетерева и спаниеля, объединяет охотника и жертву в один узел, который мы и должны сейчас распутать, учитывая и имперские коннотации образа: «Опыт царственного, имперского старения Ахматовой, чья тень соединяет старика Берлина и юношу Бродского, вдруг блекнет перед лицом иного образа старости — аристократического дряхления человека, сознательно избравшего для жизни страну, где уважение к свободе личности обогащено уважением к традиции» [Там же: 214].

Кривулин настаивал на том, что Бродский — культурный имперец, что больше всего проявилось в раннем англоязычном эссе Бродского о Платонове, где Бродский принизил всех писателей-современников Платонова от Бабеля до Булгакова [Там же: 208] с целью объявить Платонова своеобразным императором. То есть сначала для Бродского, по реконструкции Кривулина, имперство может состояться в локальном мире Трои или Карфагена, а потом уже стать частью глобального англоязычного мира. Но все меняет эссе о Берлине, где Бродский увидел себя, согласно Кривулину, глазами свободного космополита Берлина, и любые его эгоцентрические притязания оказались подорванными и потребовали перевода «из прямой речи в косвенную» [Там же: 211]. Такая прямая речь, как манифест о Платонове, оказалась теперь невозможна, а можно стало только оговаривать, что в конце концов лишь Берлин, как настоящий Эней, определит, какой мысли быть, а какой — нет в английском языке. Здесь же Кривулин цитирует слова Бродского как пример такого перевода из прямой речи в косвенную, перевода, который делает Бродского не Энеем, а лишь учеником Энея, сближая его с Дидоной и любой другой жертвой: «Нижеследующее… всего лишь дань простака вышестоящему уму, у которого он целые годы учился тонкости мысли, но, похоже, так и не выучился…» Эней, может быть, и считает себя простаком, но никогда не назовет себя так. Тем самым Бродский, в отличие от Берлина, опять ближе к Дидоне, чем Энею.

Замечательно, что эта мысль о переводимости как основном пафосе Бродского, в противоположность непереводимости как экспрессионизма Мандельштама, так и остроумного космополитизма Берлина, привела Кривулина даже

к одной гиперкоррекции: он называет перевод на русский обратным переводом, хотя Бродский сразу писал по-английски. Переводом Кривулин доволен не был, говоря о «довольно-таки неуклюжем обратном переводе (Г. Дашевский) с английского на русский» [Там же]. Дашевский, по мысли Кривулина, передавая иронию с некоторой эмфазой, сделал переводимое непереводимым: в его переводе «комизм этой фразы усиливается, канцеляризмы проступают рельефнее и вызывают недоумение» [Там же]. Иначе говоря, в таком переводе Бродский оказывается скорее космополитическим бюрократом, чем апологетом переводимости, умеющим щедро встать на сторону жертвы.

На самом деле, конечно, following и superior оригинала — довольно нейтральные слова. Но Кривулин всем содержанием своего эссе настаивал, что Бродский никогда до конца не усвоил английский оксфордский язык, не стал вполне собеседником Берлина и смог стать не всемирным Энеем, в отличие от Берлина, ушедшего не только из Риги, но и из Оксфорда в мир глобального интеллектуализма, а лишь локальным американским. Дидона стала рыбой, героиней басни, но и Эней Бродского стал героем басни, того же самого басенного сюжета стихотворения, кем-то близким ей, а не величественному герою Вергилия. Дашевский, по мнению Кривулина, приписывая Бродскому бюрократическую галантность, пытается сделать его слишком оторванным от мира с его жертвами человеком, не признать охотником-жертвой, а отвести ему то место, которое уже занял Берлин.

Заметим, что окончательная передача миссии Энея от Бродского к Берлину происходит в самом финале эссе, где Кривулин вспоминает, как Бродский, говоря о Берлине с Оденом, сказал, что по-русски тот говорит с благородным старопетербургским акцентом, причем не просто быстро, а даже быстрее, чем носители языка. Но эта похвала, по Кривулину, оказывается невольным отречением от Ахматовой, которая говорила «с плавным, неторопливым темпом речи» [Там же: 217]. Получается, что Бродский как бы навязал Берлину отречение от Дидоны-Ахматовой, которая с медленным темпом речи никогда за ним не угонится, и сам выступил как локальный Эней, как человек, переводящий содержания на язык привычных собеседнику понятий, а не выполняющий всемирно-историческую миссию среди вышестоящих и нижестоящих, которую ему попытался приписать своим мнимо неуклюжим переводом Дашевский. Настоящий Эней — это не переводчик, а приобретатель нового языка, с новыми непереводимыми всемирными понятиями, тогда как Бродский и в эссе сохраняет определенную стилистическую окраску и субъективную капризность — вот основная скрытая мысль всех прозаических текстов Кривулина о Бродском.

В 2009 году по просьбе Анны Наринской, передавшей желание своей дочери [Наринская 2020], Дашевский разобрал стихотворение Бродского «Дидона и Эней» в частном письме [Дашевский 2016]. Мы предполагаем, что в этом разборе Дашевский ответил Кривулину: дело не в том, что Бродский как апологет переводимости не может стать Энеем, и поэтому вынужден быть вместе с Дидоной, а в том, что у Бродского Дидона должна быть вместе с Энеем. Дашевский разобрал вопрос, почему, вопреки тексту Вергилия, где умирающая на костре Дидона обещает отмщение Карфагена Риму в лице Ганнибала, Дидона у Бродского морально встает на сторону Рима и «пророчества Катона».

Дашевский отвечал на упрек Кривулина и показал, что имперство Бродского вовсе не было последовательным: это имперство не языка, а судьбы.

Язык скорее распределяет роли, чем выталкивает человека в исполнение его предназначения, и Эней не просто сменил язык, а изменил само распределение ролей, каким-то образом сделав при этом невозможным выполнение Дидоной своей. Следовательно, Дидона — не Ахматова: ведь хотя Ахматова и примеряла на себя роль Дидоны, но в мире Энея, как его изобразил не только Вергилий, но и Бродский, нет возможности примерять роли, а только — исполнять миссию, сыграть свою роль или не сыграть.

Эней Бродского, по Дашевскому, отличается от Энея Вергилия лишь тем, что Бродский знает о бессмертии Рима как бессмертии слова и культуры, тогда как Эней в «Энеиде» об этом не знает, он только учреждает это бессмертие как проекцию собственного избранничества. Поэтому Эней Бродского должен любить патетический язык, язык уже состоявшейся римской славы и язык жертвенности. Так и поступает Дидона, по Дашевскому, своей жертвой внося вклад в становление этой славы.

Как и Кривулин, Дашевский увидел в стихотворении Бродского биографическую подоплеку, но на этот раз никак не связанную не только с Ахматовой, но и с Берлином: «...может быть, он хотел сказать Марине Басмановой — твои картины (Карфаген) тебя не переживут, в отличие от моих бессмертных стихов (Рим)» [Наринская 2016]. Иначе говоря, Бродский, да, ощущает себя римлянином и Энеем, но в свете уже состоявшейся римской славы, в том числе состоявшейся на английском языке. Тогда «пророчество», согласно Дашевскому, становится пустой жанровой формой, в которую можно поставить вместо слов Дидоны слова Катона, сказанные на правильной и при этом официальной латыни, вполне различающей вышестоящих и нижестоящих.

Как пишет Дашевский о слове «пророчество»: «...но, может быть, Бродский поставил именно это слово, чтобы показать, что слова Катона поставлены вместо пророчества Дидоны» [Там же]. Таким образом, мир бюрократического перераспределения обязанностей, как бы отвечает Дашевский Кривулину, и является нормальным миром Бродского, миром общей судьбы, а не частным гротеском сочувствия жертвам. Наоборот, жертва у Бродского должна догонять победителя, потому что победитель знает, как в своем новом языке распределить смерть и бессмертие, славу и бесславие, аллегорическое и буквальное, все инсигнии и регалии, определяющие социальные отношения.

Согласно Дашевскому, если для Вергилия Дидона — царица, всегда ведущая себя царственно по отношению к Энею и его спутникам, то для Бродского Дидона в присутствии Энея перестает быть царицей, становится просто женщиной и возвращает себе царственное достоинство, лишь когда восходит на костер — тогда все повинуются ее безумным приказам принести дрова и поджечь, и тем самым она возвращает себе достоинство суверена. Пока она не стала героиней энеевской латыни, тем самым догнав цивилизацию, она — анонимная «она», «по контрасту с Энеем мир о ней не знает», и «пока что ее подвиги и царственность никак не называются», «пока Эней не уехал, Дидона — не царица, а просто женщина... а ее мир — не основанный ею Карфаген, а комната, в которой она хочет удержать Энея» [Там же].

Итак, согласно Дашевскому, в фокусе внимания Бродского Эней-путешественник, создавший язык Рима как язык распределения роковых ролей, а не Эней-троянец или римлянин. И судьба Дидоны, и судьба Карфагена в пророчестве Катона — только частные проявления общей судьбы, назначенной миру. Можно назвать это эффектом языка, но Дашевский понимает всемир-

ный язык иначе, чем Бродский и Кривулин, — не как соответствие вечности, делающее вечным своего адепта и временными все видимые им вещи, а как уже начавшийся вихрь сбывающихся пророчеств, в том числе о том, что окажется вечным, а что — временным.

Дашевский несколько раз подчеркнул, что мы видим Энея «глазами Дидоны», которая сосредоточивается на одежде своего героя, напоминающей ей море. Дашевский считает Дидону единственным производителем метафор: «Эней держит в руке бокал, но не подносит ко рту и не пьет, поэтому линия между вином и пустой верхней частью (“горизонт”) неподвижна. Здесь продолжается превращение большого буквального мира Энея в малый метафорический мир Дидоны: для Дидоны горизонт — в бокале в руке Энея, как море — в его тунике» [Там же]. Даже сравнение губ Энея с раковиной в стихотворении Дашевский объявил принадлежащим Дидоне, которая ищет глазами знакомый предмет в своей комнате — это никак не следует из стихотворения, но передает противопоставление несовместимости всемирной миссии Энея и привязанности Дидоны ко всему родному и домашнему.

В желании Дашевского видеть тонущую раковину лица в доме Дидоны звучит отзвук эссе Кривулина, цитирующего Бродского в переводе Дашевского: «…из кожи и красного дерева раковина клубной библиотеки» (leather and mahogany, sink the club library) [Кривулин 1998: 212]. Для Кривулина это означало, что сам Бродский как бы признал себя книгой в библиотеке Берлина [Там же: 215], то есть стал жертвенным, как Дидона, оставшаяся только в памяти людской, перешел на сторону Дидоны. Но для Дашевского нет вообще памяти людской, есть конкретная память Вергилия, для которого Дидона устремлена в будущее Рима в силу самой логики истории. Только для Вергилия эта устремленность поддерживается распределением пророчеств, а для Бродского — собственной способностью Энея угадывать чужое отчаяние, отчаяние жертвы-победительницы.

Главное, Дашевский понял «минуту / отчаяния» в стихотворении Бродского не как отчаяние Дидоны (из-за того, что Эней увидел попутный ветер и собрался отплывать), а как отчаяние Энея, который заметил слезы Дидоны! Подразумевается, что через окно он не мог видеть, попутный ли подул ветер, но отчаяние Дидоны было написано на ее лице. «Он скрывает это чувство [отчаяние] от Дидоны и притворяется равнодушным, чтобы не подавать ей ложных надежд — как и ведет себя в таких ситуациях джентльмен» [Наринская 2016]. Дидона-жертва своей жертвенностью напророчила Энею всемирную славу, как и Ахматова — джентльмену Исайе Берлину как защитнику демократии во всем мире.

Произведенная Дидоной метафора одежды-моря, согласно Дашевскому, представляла собой загадку, разгадка которой — в самом ответственном действии Энея, который смотрит в окно, видит (судя по всему) море и будущее Рима, всемирную империю. Но у Бродского не сказано, что в окне Эней видел именно море, если только мы не будем исходить из поэтики экфрасиса, вроде бы не применимой к этому стихотворению. Тем не менее Дашевский уверен, что «мир» и «море», появившись в роковой речи Дидоны, и образуют горизонт видения Энея — он осмысленно и ответственно ведет себя только тогда, когда, глядя в окно, видит именно это.

Предполагаемая оптика Энея подтверждается для Дашевского выражением «греческая туника» — с одной стороны, это означает: не местная, не узна-

ваемая для Дидоны местная одежда, а иностранная, «лейбловая», в чем сразу читается мироощущение Бродского и его поколения и одновременно рисовка Энея-Бродского: Бродский, рисуясь «в своем новом французском плаще», в «заграничной одежде», одновременно рисует Энея. И при этом Дашевский тут же замечает, что мы видим Энея «глазами Дидоны, но не проникаем в его мысли», иначе говоря, Эней, как подвластный судьбе, оказывается некоторой фигурой, которую произвела метафоризующая способность Дидоны, а вовсе не носителем того общего языка, который мог бы заставить Дидону признать свое отставание от современности. Бродский тогда предстает не учеником Берлина, который, не став вполне Энеем, должен в чем-то посочувствовать Дидоне, а Энеем в той мере, в какой его видит так его Дидона, — а Ахматова ли это, Басманова, Дидона как персонаж Вергилия или как персонаж общей культурной памяти — зависит от конкретного произведения.

Библиография / References

[Дашевский 2016] — *Дашевский Г.* [Разбор стихотворения И. Бродского «Дидона и Эней»] // [Фейсбук-постинг А. Наринской.] 2016. 25 февраля (https://www.facebook.com/anna.narinskaya/posts/12270207373120 47 (дата обращения: 01.10.2020)).

(*Dashevsky G.* [Razbor stikhotvorenija I. Brodskogo “Didona i Eney”] // [Facebook post by A. Narinskaya.] 2016. February 25. (https://www.facebook.com/anna.narinskaya/posts/12270207373120 47 (accessed: 01.10.2020)).)

[Кривулин 1998] — *Кривулин В.* Охота на мамонта. СПб.: Блиц, 1998.

(*Krivulin V.* Okhota na mamonta. Saint Petersburg, 1998.)

[Кривулин 1999] — *Кривулин В.* Завещание в занавешанном зеркале // Русский журнал. 1999. 1 февраля (http://old.russ.ru/journal/krug/99-02-01/krivul.htm (дата обращения: 01.10.2020)).

(*Krivulin V.* Zaveshchanie v zanaveshannom zerkale // Russkiy zhurnal. 1999. February 1 (http://old.russ.ru/journal/krug/99-02-01/krivul.htm (accessed: 01.10.2020)).)

[Наринская 2020] — *Наринская А.* Дашевский и карантин // Colta.ru. 2020. 24 марта. (https://www.colta.ru/articles/literature/23879-dashevskiy-i-karantin (дата обращения: 01.10.2020)).

(*Narinskaya A.* Dashevskiy i karantin // Colta.ru. 2020. March 24 (https://www.colta.ru/articles/literature/23879-dashevskiy-i-karantin (accessed: 01.10.2020)).)

Вера Сердечная

Почему герой Андрея Таврова плачет по Блейку?

Vera Serdechnaia

Why Does Andrei Tavrov's Hero Lament over Blake?

Вера Сердечная (издательский дом «Аналитика Родис», научный редактор; кандидат филологических наук) rintra@yandex.ru.

Ключевые слова: Андрей Тавров, Уильям Блейк, англо-русские литературные связи, романтизм, современная русская поэзия

УДК: 821.161.1

Автор исследует преломление образов и тематики поэзии Уильяма Блейка в стихотворениях Андрея Таврова. Цикл «Плач по Блейку» рассматривается как пример рецепции английского романтизма в современной русской литературе. Таврова с Блейком роднит метафизичность поэтического поиска в стремлении к «апокалиптической поэзии», сложность многоуровневого мира, переосмысление структуры поэтического повествования и отказ от однозначной логичности языка.

Vera Serdechnaia (PhD; Academic editor, "Analitika Rodis" Publishing House) rintra@yandex.ru.

Key words: Andrei Tavrov, William Blake, English-Russian literary connections, Romanticism, contemporary Russian poetry

UDC: 821.161.1

The article discusses the interpretation of images and themes in William Blake's poetry in Andrei Tavrov's poetry. The cycle *Lament for Blake* is examined as an example of the reception of English romanticism in contemporary Russian literature. Tavrov and Blake are brought together by the metaphysical nature of poetic exploration in pursuit of "apocalyptic poetry", the complexity of a multi-level world, the rethinking of the structure of poetic narration, and the rejection of an unambiguous logic of language.

Английский поэт и художник Уильям Блейк не избалован особенным вниманием со стороны русских читателей и русской литературы. Немногие читатели на русском заходили дальше «Песен невинности и опыта» и «Бракосочетания Рая и Ада». Прочитав последнюю поэму, многие зачастую видели в Блейке лишь поэта, обуреваемого дьяволом, и довольствовались этим образом. Так, М.Л. Гаспаров вспоминал: «На обсуждении диссертации в отделе теории ИМЛИ было сказано: "Так как Блейк был порождением ада, то не следует изображать его вдохновителем английского романтизма". Мне показалось, что это всерьез» [Гаспаров 2001: 7].

Были, однако, и у Блейка более внимательные русские читатели, и среди них — поэты. Его читали Гумилев и Бродский, Геннадий Алексеев и Вениамин Блаженный. Гумилев его даже переводил — небольшую поэму «The Mental Traveller» [Сердечная 2019], а другие вступали в поэтический диалог. Так, Бродский написал перекликающиеся с Блейком «Песню невинности, она же — опыта», «Муху» и «Бабочку» (1972), Геннадий Алексеев — метафизический некролог «Англия и Вильям Блейк» (1976), Вениамин Блаженный упоминает блейковские образы в стихотворении «Если Бог уничтожит людей, что же делать котенку?..» (1982) и некоторых других. Все эти авторы, вероятно, вдохновлялись «Песнями невинности и опыта».

Дмитрий Голынко-Вольфсон в 1990-х строит диалог с Блейком-эпиком в своем «Комическом поэме» и других произведениях. Блейк упоминается в стихотворениях ряда современных поэтов: Ольги Кузнецовой, Марии Галиной, Аллы Горбуновой, Максима Калинина и других. Вместе с тем до недавнего времени в русской литературе было немного авторов, серьезно заинтересованных в Блейке, глубоко вчитавшихся в его стихи и вступивших с ним в содержательный диалог. Причин такой недопрочитанности Блейка, в особенности Блейка-эпика, много: это и герметичность иносказания, и сложность авторской поликультурной мифологии, и, в конце концов, нехватка переводов его пророческих поэм. Двуязычное позднесоветское издание [Блейк 1982] включало только некоторые поэмы, причем многие из них — не в самом точном переводе В. Топорова; дальнейшие публикации поэм в переводе В. Топорова [Блейк 2006] были лишены какого-либо комментария, что в отношении Блейка попросту неправильно.

Однако не так давно вышла книга, которая позволяет говорить о новой эпохе диалога с Блейком в русской поэзии. Это книга стихов Андрея Таврова — «Плач по Блейку» (2018); за нее автор получил премию Андрея Белого. «Плач по Блейку» включает три цикла; первый, по которому и названа книга, состоит из 45 стихотворений, так или иначе связанных со вселенной Блейка (часть их опубликована под названием «Блейк» в «Новом мире» (2018. № 3).

Блейк был признанным новатором в области формы: так, зарубежные исследователи пишут о том, что уже его ранняя лирика совершила революцию в области просодии английского стиха; длинные же нерифмованные строки его пророческих поэм близки и оссиановскому стиху, и каденциям Библии. Тавров в своих стихах, переходя от рифмы и регулярного размера к верлибру, как будто выполняет завет Блейка, высказанный им в начале поэмы «Иерусалим»: «…я вношу разнообразие в каждую строку, в ее размер и количество слогов. Каждое слово и каждая буква продуманы и помещены на необходимые для них места: неистовые размеры прибережены для неистовых частей, легкие и спокойные — для легких и спокойных, и прозаические — для частей подчиненных; все это необходимо одно для другого» [Блейк 2017: 8].

Если говорить о жанровой принадлежности стихотворений Таврова, то они, спустя два века после Блейка, отличаются сочетанием лирической краткости и эпического, пророческого пронизывающего взгляда. Двести лет эволюции стиха и развития поэтики художественной модальности привели к переплетению эпоса и лирики, порой в стихах Таврова неразличимому. Так, стихотворение «Блейк между озером и ваксой» сочетает в себе лирического героя, небольшую форму — и структуру поэмы «Бракосочетание Рая и Ада», вплоть до пословиц в итоге. Стихи Таврова похожи на сконцентрированного, «сгущенного» Блейка.

Нужно отметить, что Таврова с Блейком роднит метафизичность поэтического поиска, сложность авторского мира, открытость поставленных бытию вопросов. А кроме того, Блейк был, кажется, одним из первых романтиков, кто так активно переплетал физиологию с духовным поиском, кто строил многоуровневый мир, перенося иерархии древних традиционных наук в область поэзии.

В стихах Таврова и ранее можно было услышать некоторые интонации, близкие блейковским, в частности — вопрос к созданию о Создателе, который по-разному звучит у Блейка в его «Агнце» («The Lamb») и «Тигре» («The

Tyger»). У Таврова этот вопрос, например, задается в стихотворениях «Лебедь» и «Лебедь-2» из книги «Часослов Ахашвероша» (2010):

Кто тебя создал, кто тебя сшил, влил
в раковину ушную, там заморозил, взял,
выпустил комом из заплаканных в снег жил,
снова расширил, как люстры щелчок — в зал

с белой стеной, с заоконной звездой в бороде.
Кто тебе клюв подковал и глаза золотил?
В печень кто коготь вложил, сделал, что бел в воде
среди черных семи в черепах филистимлян крыл?

[Тавров 2010: 32]

Кто атлетов вместо мышцы вдунул
с бережливой смертью у локтей,
с безосновной жизнью, с тихим гулом
поворота камня у ногтей?

[Там же: 68]

Конечно, образ Таврова значительнее сложнее блейковского; между ними стоят почти два века усложнения природы метафоры; как отмечает исследователь, у Таврова «один из важных инструментов создания объемности — мерцание воображаемого и реального планов, которое в читательской рецепции работает как соотношение различных плоскостей в скульптуре» [Зейферт 2016: 170]. Агнец и тигр у Блейка — свидетели противоречивости демиургического действа; лебедь здесь, у Таврова, — свидетель и двойник человеческого существования, от филистимлян до физиологии, — и ангельского бытия. И если Блейк, опираясь на физиологию, метафорику и традиционные толкования животных образов, задавал простой вопрос: благ ли Творец или нет, — то Тавров задает более подробный вопрос о природе Творца и его познаваемости.

В той же книге Тавров и прямо отсылает к «Агнцу» Блейка, в стихотворении с близким названием «Руно (Овен)». Здесь поэт задается вопросом о родстве Агнца человеку, о Христовой жертвенной природе человечества:

Кто из тебя ушел, баран, и где он теперь?
Кого внутренняя сторона вспоминает?
Какие бугры, мышцы, жар какой и струенье?
и кто пришел вместо?
Бесконечно малый отрезок образует
бесконечно большую окружность.
Поэтому все могилы — Христовы.

[Тавров 2010: 114]

Тавров разделяет с Блейком особую поэтическую трактовку физиологии. Английский поэт, начиная с финального поэтического монолога в поэме «Книга Тэль», занимается метафизическим истолкованием физического облика человека, прозревая в глазном яблоке кровавую планету; лирический герой Таврова также задается этими вопросами:

Почему ухо, как пеликан, на двух ногах идет вослед за эхом
и в руки словно вложено по раковине из кварца и звука,
и от этого они тяжелей и проще?

[Там же: 30]

Блейка и Таврова объединяет обращение к иудейской мифологии. Блейк неравнодушно относился к идеям «британского израилизма», согласно которому посещение Христом вместе с Иосифом Аримафейским Гластонбери отмечает Англию как новую землю обетованную, а англичане есть десять потерянных колен израильских (см.: [Rix 2016]). Именно поэтому он мечтал выстроить новый Иерусалим в Англии. Тавров в циклах о Вечном жиде, Агасфере-Ахашвероше, так или иначе также ставит в фокус мифологию иудаизма. И пишет о строительстве нового Иерусалима в том же модусе человеческой физиологии всего мира:

и я строю новый город, Иерусалим — голубя, птицу
из букв — частей убитых моего тела.

[Тавров 2010: 39]

В стихотворениях Таврова можно найти много других значимых перекличек со стихами английского романтика, однако обратимся конкретно к посвященному ему циклу «Плач по Блейку».

Сильное место текста — заглавие. Плач как жанровая форма известен в зафиксированной словесности начиная с древнеегипетского анонимного «Плача Исиды по Осирису» (III тыс. до н. э.), а для самого Блейка в этом жанре принципиальным был бы, вероятно, ветхозаветный «Плач Иеремии», пророка. Несмотря на то что Блейк не упоминает Иеремию, плач и рыдания (*lamentation*) — важное понятие его персональной мифологии: плачу предаются многие из героев его пророческих поэм, от нежной девы Тэль до мощного кузнеца-демиурга Лоса.

Плач по поэту — достаточно активно воспроизводимый жанр мировой поэзии, представленный в русской поэзии и стихотворением Лермонтова «На смерть поэта», и поэмой С. Клюева «Плач о Сергее Есенине», и многими другими примерами. Интересно отметить, что Андрей Тавров обращается не к современнику и не к земляку: он пишет плач по Блейку, умершему почти двести лет назад. «Плач» он упоминает ранее, в стихотворении «Иоанн и лестница», в очень блейковской по духу метафоре, пронзающей уровни бытия:

Снова лепит ремесленник-Бог и ребро, и плач,
чтоб лестница *внутрь* тебя, как метро, сошла.

[Там же: 90]

Плач оказывается путем к проникновению вселенской лестницы духа внутрь человека; также плач оказывается формой обращения поэта — к поэту.

Одноименное стихотворение, появляющееся ближе к концу поэтического цикла, — своего рода песнь на смерть Блейка. Впрочем, эта смерть (а Блейк перед уходом распевал свои песни) — не конечность, а бесконечность: «Блейка ангелы несут, как будто он живая палка / с ветками берез, шумящими, как слезы, изо рта». Вместо украшающего портрета здесь бесстрастно точный:

«Уильям Блейк, картофелина с женскими глазами», вместо плача — констатирование реальности по законам метафоры: «...тело, лежа, осыпается, как длительная крона, / и на ветви рук подземный снег, гудя, летит» [Тавров 2018: 69].

Для русского читателя Блейк — прежде всего автор «Песен невинности и опыта». Первый из стихов Таврова в блейковском цикле указывает отчасти на вступление к «Песням невинности» — то самое, где мальчик-ангел призывает поэта записать свои песни. Стихотворение «Ангел бабочек» напоминает и о дитяти-ангеле у Блейка, и о знаменитой «Мошке», а в тексте есть аллюзия на песнопевца с дудочкой: «Он идет и трубит в зеленую как трава трубу» [Там же: 8]. Это стихотворение сразу задает масштаб метафоры: в то время как у Блейка два цикла, песни невинности и песни опыта, олицетворяют два противоположных состояния человеческой души, у Таврова в его сложно устроенном поэтическом мире — все во всем:

> В нем смешались с траурницей — белизна
> капустницы, свет смешался и мрак,
> и он отражается в зеркале как весна,
> а в другом — как конь апокалипсиса и прах.
>
> [Там же]

Стихотворение Блейка посвящено естественному, природному обретению творчества-вдохновения; текст же Таврова говорит о необходимости увидеть апокалиптическое содержание мира, отказавшись от иллюзий повседневности:

> Не обернись на него — умрешь!
> лучше и дальше играть в костюм,
> в любовницу, армию, медный грош,
> в дольче, в габбану, вообще в парфюм.
>
> [Там же: 8—9]

В сборнике «Плач по Блейку» активно поднимается актуальная для обоих авторов тема благого/неблагого творения. В стихотворении Таврова «Щель» слышатся отголоски образа пламенного тигра и заданного романтиком вопроса о демиурге:

> стоит горящий человек, весь в языках,
> и щель в его боку полна огня,
> и шепчет рот ее: нет, ты не прах,
> ты — это свет, что сотворил меня.
>
> [Там же: 10—11]

Другие стихотворения сборника выдают интерес Таврова к Блейку как автору «Бракосочетания Рая и Ада», точнее — к тому сложному иносказанию о Дьяволах, которое так часто заставляет принимать Блейка за «сатаниста». Цикл «Плач по Блейку» можно рассматривать как своего рода жанровую параллель поэмы Блейка «Бракосочетанию Рая и Ада»: здесь также чередуются модусы повествования, размеры и ритмы, а ряд стихотворений напрямую отсылает к «Памятным видениям» («Memorable fancies»), жанровому изобретению Блейка.

Блейк не переворачивает традиционные представления: вся эпическая громада его пророческих поэм посвящена грядущей победе Христа. Однако он предлагает отказаться от однозначных, простых оценок. Блейк задается вопросом: как вышло, что Мильтон невольно воспевал Сатану? — и отвечает: это не случайно, так как в неповиновении скрыт огромный запас энергии. Тавров продолжает эту идею в стихотворении «Блейк и младенец»:

> Уильям — тертый калач! Сатана, говорит Уильям,
> это неправильное слово, правильное — Force, Сила.
>
> [Там же: 12]

Тавров видит в Блейке — преступателе обыденной морали того самого поэта «старого формата», который не занимался самоцензурой, того века, когда «сакральная преступность считалась основной функцией стихотворения, которая была востребована коллективным сознанием общества» [Тавров 2016а: 8]. Другими словами, в Блейке для него привлекательна бесстрашная поэтическая карнавальность, сочетающаяся с серьезностью.

Очевидно, что Тавров знает Блейка не только по книгам, но и по преломлению его образа в фильме Джармуша «Мертвец» (1995) — фильме о диковатом Западе, перекликающемся, впрочем, с «Америкой» Блейка. Тавров пишет в стихотворении «Блейк между озером и ваксой», укореняя поэта в современности:

> В теле Блейка самолеты и цапли,
> кокаиновые облака и индейские ружья,
> в каждой клеточке тела,
> все равно что стеклянной, — по звезде и речному камню.
>
> [Тавров 2018: 24]

У Блейка неоднократно повторяется важная фраза-концепция о некоторых его эпических героях: «Он стал тем, что видел» (*He became what he beheld*) [Blake 1988: 336]. У Таврова этот принцип применяется неоднократно: «Глаз смотрящий на бабочку бабочкой стал / а на землю — землей» [Тавров 2018: 39]. А в стихотворении «Блейк между озером и ваксой» происходит буквальное преображение человека в то, что́ он говорит:

> И знает Блейк, что Адам в утробе, себя повторяя,
> становится названными именами —
> теми, что сам произнес:
> поочередно деревом (позвоночник и ребра),
> коровой (легкие, хвост),
> рыбой (жабры и губы), птицей (жажда полета),
>
> рекой — красный круг крови по телу,
> и заново вызревает в утробе Адам.
>
> [Там же: 24]

Здесь Таврова и Блейка объединяет ощущение единовременности происходящего, не-текучесть мифологического времени, соприсутствие моментов зарож-

дения, самопроявления: филогенез повторяет онтогенез, а физиология проникнута мощной поэзией творящего слова.

В этом одном из важнейших стихотворений цикла происходит вход инокультурного Блейка в славянский мир — точно так же, как сам Блейк принимал под крыло своего гиганта-Альбиона остальной мир:

> О птица Англия! Я принес тебе святость, твоим садам и
> мельницам, книгопечатням и
> портам, твоим зеленым холмам и рекам. О, Альбион! Сестра
> гальциона! О зимородок! Англо-славянский гимн!
>
> [Там же]

Таврова и Блейка объединяет отказ от логической повествовательности: в их стихах различима одновременность происходящего многоуровневого бытия. Блейк всем строем своих пророческих поэм опровергал логику эпического рассказа и учил «в одном мгновенье видеть вечность»; Тавров пишет о том, что великая поэзия апокалиптична в том смысле, что она отрицает время, а время — это болезнь мысли; великие стихи утверждают истинную «жизнь вне времени» [Тавров 2016b: 7]. Временная последовательность теряется у Блейка (поэтому так трудно читать его поэмы как эпос) и намеренно сгущается у Таврова, объединяющего знаменитую прижизненную маску Блейка со смертью:

> ...На широкое блюдо, на широкое озеро,
> я, Уильям, кладу свою голову
> с зажатыми губами, с соломинками в ноздрях,
> чтоб можно длинно дышать,
> пока засыхает свидетель гипс.
> Роняю свою голову, поклеванную птицами,
>
> с вырванным языком, вынутыми глазами...
>
> [Тавров 2018: 24]

В этом же стихотворении Тавров предлагает несколько пронумерованных афоризмов, восходящих в контексте Блейка к «Пословицам Ада». Блейк в своих «Пословицах» краток и парадоксален, Тавров идет по его стопам, однако добавляет и парадокса, и поэзии:

> 1. Ищущий невозможного предстоит его Владыке.
> 2. Увидеть реальность, что обуздать Единорога.
> 3. Пьющий синее небо — не умирает.
> 4. Ложись в челнок с подругой и никогда его не теряй, он прижмет вас
> друг к другу средь бурунов.
> 5. Любить — это подтирать за щенками, ангелами и стариками.
> 6. Не разъединяй устами Бога и человека, разъединяя сами уста.
> 7. Ты рожаешь людей и звезду, а они тебя.
> 8. Не верь словам без ритма, в котором живет Бегемот.
>
> [Там же: 26]

Формальные аспекты письма также немаловажны. Блейк, следующий традициям разнообразных писаний, библейских и мистических, целый ряд своих

понятий пишет с прописных букв; это нередко утрачивается в переводе. Тавров тоже очень внимателен к поэтике прописной буквы, так как поэтика есть метафизика: «Большие буквы, поэтика больших букв предполагают цезуру, остановку внутри или в конце строки — *вход для вневременного и внесловесного*» [Тавров 2016a: 14]. В вышеприведенном примере, как и у Блейка, прописные буквы указывают на концепты авторской мифологии.

Таврова и Блейка объединяет стремление уйти от однозначности смысла, предзаданной формами логического языка. Когда Тавров пишет о том, что древние тексты записывались «так, что предполагали множество равноправных прочтений» [Тавров 2016b: 5], что читатели алхимических трактатов создавали свой собственный текст, — он формулирует идеал многоуровневого поэтического текста. К такому тексту стремились так или иначе оба поэта. Весь цикл Таврова о Блейке заключается следующими строками: «…мы выйдем с тобой из речи выйдем / рыча и щерясь» [Тавров 2018: 93].

Вот как пишет о речи поэта Тавров в стихотворении «Блейк и ангел»:

> Блейк говорил мне ржавчиной лепестком
> лоб изломан как углем утюг
> речь его внутрь языка ощупывала планеты
> выдохи мертвых от коих
> всходил он как воздушный шар из горелки
> моллюском длинным и кровью и взглядом.
>
> [Там же: 21]

Блейк пишет о летящей птице, что в ней «огромный мир восторга, закрытый для твоих пяти чувств» [Blake 1988: 35]; Тавров замечает: «…настоящий полет всегда происходит *вне времени*» [Тавров 2016b: 13]. Тавров уверен, что в аэростате больше от мистики полета, чем в самолете, — и рождается рекурсивный образ Блейка, парящего в дирижабле:

> Уильям Блейк парит в дирижабле, а дирижабль в другом
> парит дирижабле, а тот в Уильяме Блейке,
> странная, если вглядеться, фигура, как снежный ком…
>
> [Тавров 2018: 12]

Вообще у Таврова рекурсия оказывается важным приемом поэтической оптики, и в этом цикле она является умноженным приемом «в мгновенье — вечность», порождая завораживающие картины, поэтический уроборос, который объединяет мир, кажется, любовью (стихотворение «Кадуцей»):

> Кэтрин смотрит на Уильяма глазами
> Уильяма, что смотрит на нее глазами
> Кэтрин, той, что смотрит на него глазами
> Уильяма, как перекрестная шнуровка
>
> на корсете, только вместо тела — ангел
> говорит или поет стихи, неважно
> <…>

Смотрит с ветки рысь на путника как путник,
видит чайка окуней с глазами чайки,
видит дерево глазами кроны плотник,
видит дерево глазами неба чаща.

[Там же]

Два поэта глубоко созвучны в трактовке философии времени. Например, Блейк использует понятие «исключительное мгновение» (*minute particular*): мельчайшее деление времени, в котором и существует истинная жизнь. Тавров пишет о «почти нулевом интервале», в который сменяются состояния бытия и небытия. Оба поэта говорят о некоем мерцании истины, просвечивающем в моменты времени. Примерно об этом — «Середина» Таврова, когда в центре бытия в итоге остается истинная основа вещи или человека.

Одно из стихотворений цикла, «Дистанцию вложить в коня…», апеллирует не столько к текстам Блейка, сколько к переводам его знаменитого четверостишия, известного у нас в маршаковском инфинитивном варианте «В одном мгновенье видеть вечность». Тавров работает с идеей Блейка о взаимном пересечении, рекурсии масштабов бытия, и о мгновенности существования дистанции в бегуне, усилия — в мускулах:

Дистанцию вложить в коня,
как дюйм и ласточку в циклон,
и мускулов костер креня,
стянуть разбег в надежный стон.

[Там же: 21]

Как и Блейк в «Песнях невинности и опыта», Тавров рад писать бестиарий, даром что и книга такая у него уже есть, отдельная. Для Таврова любая природная форма есть форма высшего канона, драгоценная сама по себе: «Каноны природы, формы, в которых она задерживается, играя и радуясь, это — кошка, филин, лошадь, осьминог, дерево, река <…> Дельфин, жужелица, платан и водопад вышли из дома Бытия» [Тавров 2016а: 22, 24]. У Блейка в заголовки стихов попадают агнец и тигр, мотылек и роза, лилия и подсолнух; у Таврова в данном цикле — рыба и снегирь, лев и воробей. «Птичий пророк» Таврова говорит от имени настоящего, истинного, природы. А в стихотворении «Событие» (которое, конечно, точнее прочитывать как со-бытие, совмещение реальностей) сталкиваются две точки зрения: рыбья, материалистично-бескрылая, и птичья. И у Блейка, конечно, птичье ви́дение:

Рыба подплывает к Блейку и тихо свистит.
Океан блещет гравировальной волной.
Из горла мистера Блейка рыбе ответствует птичка.

[Тавров 2018: 51]

Воробей (из стихотворения «Блейк. Воробей») видоизменяется по тем же принципам, по которым действуют «Памятные видения» в «Бракосочетании Рая и Ада», где герой также беседует с ангелом:

На Земле, — сказал Ангел, —
для воробья одно слово,
(я произнес это слово: sparrow, old stager,
я увидел его). —
На Луне — другое, и он промолвил его,
и воробей изменился, а я почувствовал,
как сдвинулся мой череп.

И когда мы поднялись до Юпитера,
и я произнес «воробей»,
я понял смысл звезд и речи
Серафимов и Престолов.

[Там же: 33]

Стихотворение «Блейк. Воробей» отзывается не только на «Бракосочетание Рая и Ада», но и на поэму «Мильтон», в которой (что подтверждено иллюстрацией) Мильтон-ангел устремляется падающей звездой в пятку Блейка — лирического героя:

Вы на Земле слышите только
дно слова, можно сказать, его пятку, —
произнес Ангел, — но в пятке живет все тело.
Ступайте!

[Там же: 34]

А далее воробей (или не воробей) назван «словесная пята / с неистовым крылом». И это не случайно: воробей, сидя на плече лирического героя — Блейка, показывает ему пример от-природного поэтического сжатия смыслов:

у меня на плече сидит воробей,
он в снегу до бровей и в словах до бровей,
говорит глаголы, сжимает существительные,
существительные птиц, домов и людей,
имена существительные — в имена существующие:
в матросов, в гравюры мистера Флаксмана, в
снегирей...

[Там же: 33—34]

В итоге в стихотворении «Блейк. Воробей» происходит впечатляющий сплав различных мотивов и лирики романтика, и его эпосов. В частности, здесь обыгрываются многоуровневость авторского мифологического мира (от Ульро до Эдема), беседы с Ангелами и путешествия по звездам в «Бракосочетании», образ воробья и вообще птицы-визионера, образы насекомых, ведомых сквозь ночь («Сон» у Блейка), образ Мильтона, падающего метеоритом в пяту рассказчика, фигура Флаксмана и философия творения словом.

Снег, присутствующий у Блейка лишь как образ северной застылой земли, у Таврова становится материалом мистики, преображенным светом, самим веществом поэтического взгляда на мир («Снег 2»):

Снег сыплется из глаз и из-под век,
из-под век Блейка сыплется снег и разлетается
по пространству и покрывает, и покрывает,
умножая и множа, жаля и изменяя...
<...>
ибо снег воображения — это реальность,
большая, чем основная, всем доступная,
делающая из людей бл-х ангелов,
сплошное непотребство, сортирную вонь.

[Там же: 47]

«Снег 2» насыщен, даже перенасыщен узнаваемыми блейковскими образами: это и раковина, и мальчишка-трубочист, и Левиафан. Но главное — он насыщен важнейшим для Блейка ощущением различного взгляда на реальность, о котором поэт-романтик писал как-то: «Дерево, которое погружает одного в слезы радости, для другого — просто зеленая штуковина на пути» [Blake 1988: 702].

Стихотворение «Ньютон» отсылает и к знаменитой картине Блейка, где голый атлет чертит что-то циркулем («бескрайний караван / из голых Ньютонов идет в пустыне»), и к зачину поэмы «Европа», где эльф рассказывает герою всю поэму («И расскажи мне, маленькая фея, / крошечным ртом о мире и гигантах»), и к образу мирового полипа бездуховной цивилизации («и на полип, который, словно мозг, / иль мускул, заживо прилип к плите / и движет землю, камни и людей»), и опять к Левиафану («и сокрушает ось земную / удар Левиафана»). И вместе это образует удивительно плотную и легкую воронку смысла, где Блейк и внутри, и снаружи: «Воображение есть форма красоты, / и караван идет в воображенье» [Тавров 2018: 57].

В стихотворении «Блейк. Фрагмент 4» объединяется, как и в творчестве Блейка, довольно противоречивые на первый взгляд аспекты его поэзии: обращение к детям, описание современного поэту Лондона, авторская мифология, аллегории и мощное пророческое ощущение, физическое пересоздание барда в пророка (подобное пушкинскому):

Я спросил — вы ли вестники конца времен?
И они ответили — радуйся и плачь, соделай из себя гроб,
маленький детский гроб, сегодня закончилось Время,
на Поланд-стрит битюг задавил нищенку с младенцем —
упокой их и схорони меж звезд, на кладбище за мостом.

И пришел Дракон, чтоб меня пожрать,
но гроб опалил ему глотку. И черный куб стал моим
правым глазом, а пустота — левым.

[Там же: 59]

Тут вырисовывается точка пересечения миров поэта-романтика и поэта-метареалиста: возможность/невозможность существования в пересечении различных реальностей и — переплавка реальности:

И я иду в свою мастерскую, и пламя от плеч моих
достает до кораблей и птиц Небесного Иерусалима,
не изменяя ни единой снежинки, ни к кому не взывая,
зачиная новые звезды.

[Там же]

Иной раз кажется, что путь к пророчеству прост: это правильное, истинное чтение мира, как в стихотворении Таврова «Из песен невинности»:

если б только мы прочесть умели
след улитки, серебро ручья,
волка Библию и иероглиф мели,
мы бы лгать и дальше не посмели.

Мы ушли бы к корню бытия.

[Там же: 62]

Однако здесь не случайна отсылка к «Песням невинности», представляющим, как известно, только одну из сторон бытия. Учет обеих сторон (как, например, у Бродского в «Песне невинности, она же — опыта») не дает возможности простых решений.

Стихотворение «Блейк. Эпизод 3» вновь вступает в диалог со свободой и вариативностью формы у Блейка. Одним из важных героев здесь становится бегущее сердце Блейка; в рамочную метафору погони входит и социальный аспект, и бестиарный, и мифологический, и ремесленный, гравировальный:

Чертополох и собаки на пустоши, бешеные псы
гонятся за красной антилопой — за сердцем мистера Блейка
в обрубках сосудов, пульсациях, брызгах, радуге.
Мечется антилопа, легкими скачками, уклоняясь от псов.

Это природа, каждый делает свое дело,
никто не уйдет от себя.
Сердце Блейка бежит мимо цветущих груш,
вздымает брызги из луж,
из синей черешни пьет, длинную песнь поет,
огибает драку мальчишек, дракона
с зелеными, как у ангела, крыльями, бежит вдоль слова
дракон, мускулистого и живого на медной доске,

толщиной в 4 мм.

[Там же: 83]

Блейк далеко не единственный герой этого цикла. Здесь Гоголь-птица танцует на римской площади, Веласкес тихо свистит ангельские песни, здесь же Лир и Антигона, Мелхиседек и Геракл, многие, многие другие — герои культурного пространства. Однако Блейк все-таки важнейший собеседник поэта в данном цикле, ключевая фигура, ось, на которую нанизаны листки стихов.

Таким образом, цикл Андрея Таврова «Плач по Блейку» — образец поэзии, построенной на диалоге с конкретным автором и его поэтическим миром

(хотя, конечно, содержание книги к этому диалогу не сводится). Тавров — внимательный и благодарный читатель Блейка, он овнешняет тот процесс чтения, который, по сути, происходит с каждым из нас: каждый из нас помещает слова и образ старого автора в контекст современности и своих переживаний. Тавров осмысливает Блейка с помощью поэзии, и это плодотворный метод, который, возможно, может сообщить об объекте чтения больше, чем любые литературоведческие труды — прежде всего потому, что делает свой объект субъектом.

Нужно отметить, что сборник Таврова отмечает новый период всплеска интереса к Блейку в русской культуре. Так, в 2020 году, например, в московском «Электротеатре» поставлена опера «Книга Серафима» по Блейку и Достоевскому, а солист группы «Аукцыон» Леонид Федоров записывает цикл песен на стихи Блейка в русских переводах.

Библиография / References

[Блейк 1982] — *Блейк У.* Стихи / Пер. С. Маршака и др., ред. А.М. Зверев. М.: Прогресс, 1982.

(*Blake W.* Poems. Moscow, 1982. — In Russ.)

[Блейк 2006] — *Блейк У.* Бракосочетание Рая и Ада: избранные стихотворения и поэмы / Пер. В. Топорова и др. М.: Эксмо, 2006.

(*Blake W.* The marriage of Heaven and Hell. Moscow, 2006. — In Russ.)

[Блейк 2017] — *Блейк У.* Иерусалим: Эманация гиганта Альбиона / Пер. Д. Смирнова-Садовского. М.: Magreb, 2017.

(*Blake W.* Jerusalem. The Emanation of the Giant Albion. Moscow, 2017. — In Russ.)

[Гаспаров 2001] — *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

(*Gasparov M.L.* Zapisi i vypiski. Moscow, 2001.)

[Зейферт 2016] — *Зейферт Е.* Онтологические свойства и законы метафоры (на материале поэзии Андрея Таврова) // Prosōdia. 2016. № 5. С. 169—176.

(*Zeifert E.* Ontologicheskie svoistva i zakony metafory (na materiale poezii Andreya Tavrova) // Prosōdia. 2016. № 5. P. 169—176.)

[Сердечная 2019] — *Сердечная В.В.* Духовные странники. Малоизвестные страницы творческого диалога Николая Гумилева с Уильямом Блейком // Русская литература. 2019. № 3. С. 182—189.

(*Serdechnaia V.V.* Dukhovnye stranniki. Maloizvestnye stranitsy tvorcheskogo dialoga Nikolaya Gumileva s Uil'yamom Bleikom // Russkaya literatura. 2019. № 3. P. 182—189.)

[Тавров 2010] — *Тавров А.* Часослов Ахашвероша: книга стихотворений. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2010.

(*Tavrov A.* Chasoslov Akhashverosha: kniga stikhotvorenii. Moscow, 2010.)

[Тавров 2016a] — *Тавров А.* Нулевая строфа. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016.

(*Tavrov A.* Nulevaya strofa. Moscow; Saint Petersburg, 2016.)

[Тавров 2016b] — *Тавров А.* Поэтика разрыва. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2016.

(*Tavrov A.* Poetika razryva. Moscow, 2016.)

[Тавров 2018] — *Тавров А.* Плач по Блейку. М.: Русский Гулливер; Центр современной литературы, 2018.

(*Tavrov A.* Plach po Bleiku. Moscow, 2018.)

[Blake 1988] — *Blake W.* The complete poetry and prose / Ed. by D. Erdman. New York: Anchor books, 1988.

[Rix 2016] — *Rix R.* William Blake and the Cultures of Radical Christianity. New York: Routledge, 2016.

Илья Дементьев

«Груда неразобранных имен»:

ПРУССКИЙ ПОДТЕКСТ В «ХАЗАРСКОМ СЛОВАРЕ» МИЛОРАДА ПАВИЧА[1]

Ilya Dementev

"A Pile of Random Names": Prussian Subtext in Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*

Илья Дементьев (Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент; кандидат исторических наук) idementev@kantiana.ru.

Ключевые слова: анаграмма, Милорад Павич, прусский подтекст, *Хазарский словарь*

УДК: 82.09

Статья посвящена прусскому подтексту романа Милорада Павича «Хазарский словарь». Выявлены эксплицитные и имплицитные отсылки к прусским реалиям в произведении. На основе мультиязыкового анаграмматического кода предложена новая интерпретация ряда имен персонажей и топонимов в романе. Определено значение прусского подтекста в реализации авторской концепции в «Хазарском словаре».

Ilya Dementev (Kant Baltic Federal University, Assistant Professor, Institute of the Humanities; PhD) idementev@kantiana.ru.

Key words: anagram, Milorad Pavić, Prussian subtext, *Dictionary of the Khazars*

UDC: 82.09

The paper explores the Prussian subtext of Milorad Pavić's novel *Dictionary of the Khazars.* The author reveals explicit and implicit references to "Prussian reality" in the novel. Based upon multilingual anagrammatic code, the author also proposes a new interpretation of a number character names and toponyms in the novel. The significance of the Prussian subtext in the implementation of the author's concept in the *Dictionary of the Khazars* is evaluated.

> Сначала «Хазарский словарь» кажется грудой неразобранных букв, имен и псевдонимов... Но со временем, одевшись, можно получить от него гораздо больше...
>
> *М. Павич. Хазарский словарь*

Роман Милорада Павича «Хазарский словарь» (ХС; 1984), ставший классикой постмодернистской литературы, неизменно пользуется популярностью как у читателей, так и у исследователей. В его сюжете переплетены исторические сведения и фикция, наряду с реальными персонажами фигурируют вымышленные, но особый интерес вызывают исторические деятели с фальшивыми биографиями. Комбинирование реалий и вымысла считается одной из характерных черт творчества писателя [Leitner 1994: 98; Cvetanović 2002: 99—100; Живковић 2010: 221].

Запутанный сюжет романа стимулировал разнообразные интерпретации. Самое очевидное объяснение смысла произведения фокусируется на образе исторических хазар и факте выбора ими веры. Однако многие исследователи

1 Выражаю благодарность П.Е. Фокину, с которым мы многие годы делим интерес к творчеству Павича, за ценные замечания, сделанные к первой редакции этой статьи.

пытались дать альтернативные трактовки сюжета — анализировали ключевой эпизод собирания по буквам небесного тела прачеловека Адама Кадмона, выявляли отсылки к югославской истории и культуре и т. п. [Kilaberia 2003: 4—5]. Сам писатель в одном из интервью середины 1980-х годов отметил, что хазары — это «метафора маленького народа, выживающего между великими державами и великими религиями» (цит. по: [Aleksić 2007: 94]). Это побудило некоторых специалистов сосредоточиться на изучении балканского подтекста ХС. Кроме того, Павич намекал на семейную историю: в XVII веке его предки были насильственно обращены в католичество, позднее некоторые из них вернулись в православие. Сюжет конверсии, таким образом, был важен для него лично, что также предопределяло характер интерпретаций романа [Leitner 1994: 81; Kilaberia 2003: 40].

В 1997 году Э. Вахтель опубликовал статью с эпатажным названием «Постмодернизм как кошмар: литературное разрушение Югославии Милорадом Павичем». По его мнению, хотя Югославия и отсутствует в романе на уровне сюжета, эта тема подразумевается автором [Wachtel 1997: 632]. Оттолкнувшись от тезиса Ж.Ф. Лиотара о нелегитимности метанарративов в условиях постмодернизма, Вахтель пришел к заключению о том, что Павич реализовал ту же идею в югославском контексте: поскольку разные локальные нарративы несовместимы, их место занимают языковые игры. Так появляются три самостоятельных романа (еврейская, мусульманская и христианская версии ХС, которые невозможно примирить друг с другом). Действие происходит не только в Средние века, но также в конце XVII и в конце XX века. И в двух последних случаях сюжеты сходны: представители разных религий пытаются встретиться и воссоздать правду о хазарской истории, но в итоге все рушится. Как полагает Вахтель, по Павичу, стремление к синтезу — утопическая задача: когда цель достигнута, вместо совершенного знания наступает немедленная смерть [Wachtel 1997: 636].

Подход Вахтеля вызвал критику со стороны Т. Алексич, упрекнувшей исследователя в игнорировании всей постмодернистской традиции до Павича. Сам писатель менял трактовку хазарской метафоры: если в середине 1980-х годов он говорил о том, что хазары символизируют любой народ, ставший жертвой конфликтующих идеологий, то в 1990-х уже прямо предлагал видеть в хазарах сербов [Aleksić 2009: 87—88]. В отличие от Вахтеля, Алексич усматривает в романе не модель распада Югославского государства, а сложное взаимодействие взаимоисключающих сил постоянной фрагментации и воссоздания целостности [Aleksić 2009: 88]. Постструктуралистское чтение Алексич, которая изучает «напряжение между объединяющими силами, лежащими в основе текста, и теми, которые пытаются расчленить нарратив» [Aleksić 2009: 91], представляется мне перспективным. Такой «усложняющий» подход к роману открывает возможность выявления различных подтекстов, на которые ранее исследователи не обращали внимания.

Вызывает удивление тот факт, что до сих пор все писавшие о ХС игнорировали *прусский подтекст* в романе. Нужно оговориться, что «прусский текст» в русской литературе — вполне легитимный объект исследовательского интереса. В сознании интеллектуалов послепетровской России Пруссия, а с конца XVIII века Восточная Пруссия со столицей в Кёнигсберге (с 1946 года — Калининград), была одним из значимых топосов — местом встречи российской и западной культур. Этот текст образуют очень разные произведения — «Жизнь

и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков», «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина, «Прусские ночи» А.И. Солженицына, «Кёнигсбергский цикл» И.А. Бродского, сборник «Прусская невеста» Ю.В. Буйды, повесть «Нога моего отца» З.Е. Зиника и др.

Однако консенсуса по поводу интерпретации этого феномена нет. Изначально внимание исследователей было приковано к тому, как в русской литературе отражается проблематика освоения новых жителей в чужом культурном ландшафте, а в более общем плане — к разным измерениям диалога культур в русско-немецком пограничье. Т. Венцлова ввел понятие «кёнигсбергского текста русской литературы» по аналогии с петербургским или московским текстами, хотя признал, что говорить о нем, «вероятно, было бы преувеличением» [Венцлова 2002: 48] (идеи Венцловы на материале новейшей русской литературы развиты в работе: [Blacker 2015]). Анализируя стихотворения Иосифа Бродского, Венцлова применяет и другой термин — «кёнигсбергский код» [Венцлова 2002: 55]. Л.М. Гаврилина, также отталкиваясь от стихотворений Бродского, предложила говорить о «калининградском тексте», который она определяет как «локальный сверхтекст, выполняющий функцию метатекста по отношению ко множеству посвященных Калининграду субтекстов» [Гаврилина 2011: 82]. Таким образом, этот текст значим как для русской литературы в целом, так и для региональной идентичности.

Между тем многие исследователи ощущали дискомфорт, обусловленный необходимостью выбора между названиями *Кёнигсберг* и *Калининград* в определении текста. Его попыталась избежать К. Гааль, констатировав, что в литературе последних десятилетий «Кёнигсберг выступает как мотив недостижимого прошлого, тогда как Калининград служит метафорой пустоты идеологического режима» [Gaál 2015: 251]. Это, по ее мнению, делает неприемлемым применение термина «кёнигсбергский текст» (который вполне уместен в случае Бродского, для которого руинированное прусское прошлое служило точкой отсчета для настоящего) и требует нового обозначения специфического нарратива — она предлагает назвать его «нарратив города К.» (редукция наименования города к первой букве не изобретена Бродским, а применялась задолго до 1946 года, еще в сочинениях Э.Т.А. Гофмана [Венцлова 2002: 56]). Анализ произведений новейшей русской словесности подводит исследовательницу к выводу о присущих *нарративу города К.* мотивах «безродности, пустоты, зависимости и травмы», выражающих разрыв между пространством и временем [Gaál 2015: 259].

В новейшей работе Э. Сондерс обосновал отказ от структуралистского подхода, предлагающего зафиксированный в литературе стандарт «воображения города», где множество мотивов строится и укрепляется путем многократного повторения и цитирования. Исследователь настаивает на продуктивности более открытого анализа репрезентаций Кёнигсберга/Калининграда в отношении к холодной войне и постсоветским контекстам с акцентом на стратегиях памяти, ностальгии и городской репрезентации [Saunders 2019: 13]. Такой более общий подход, по его мнению, помогает избежать ограничений, обусловленных или прямыми отсылками к современному Калининграду, или сугубо «национальной филологией». Сондерс рассматривает репрезентации этого места в творчестве Б. Брехта, И. Бобровского, И. Бродского и других авторов.

Таким образом, в современных исследованиях отчетливо проявляются две взаимосвязанные тенденции, отражающие нарастающее понимание условности *границ*. С одной стороны, невозможно найти один топоним для определе-

ния текста: выбор между Калининградом и Кёнигсбергом так же бесперспективен, как предпочтение столицы окружающему ее региону. В конечном счете одно из трех стихотворений «кёнигсбергского цикла» Бродского посвящено вовсе не городу К., а Балтийску (до 1946 года — Пиллау). Едва ли не более значимым, чем Кёнигсберг, для русской литературы второй половины XIX — первой половины XX века пунктом в Восточной Пруссии был Эйдткунен (современный пос. Чернышевское Калининградской области) (см. о роли Эйдткунена в русско-германских отношениях: [Musekamp 2019]).

С другой стороны, обсуждаемый текст — условно назовем его (п)русским — выходит за рамки национальной литературы, русской или немецкой, развиваясь как минимум в европейской литературе в целом. Характерно, что интерес западных авторов к (п)русскому пограничью обострился после 1945 года, когда немецкая провинция, разделенная между Советским Союзом и Польшей, претерпела радикальную смену культур. Наряду с немецкими, польскими и литовскими авторами, внимание которых к истории этой земли легко объяснимо, регион стал местом действия произведений М. Турнье, Ж.Л. Лагарса, М. Кундеры и других писателей, далеких от российского эксклава на Балтике как в культурном, так и в географическом плане.

Предварительно можно определить (п)русский текст как совокупность репрезентаций Кёнигсберга/Калининграда и окружающей его территории в европейской (включая русскую) литературе, значимых одновременно и для регионального самосознания, и для национальных литератур, и для общеевропейской идентичности. Значимость эта обнаружила себя именно после окончания Второй мировой войны, когда возникшее здесь напряжение между разными культурами, конкурирующими нарративами, способами описания прошлого и настоящего выявило исключительно важный в контексте европейского исторического опыта потенциал тексто- и смыслопорождения.

Принадлежит к ряду писателей, участвовавших в формировании этого текста, и Милорад Павич. Значимость прусского подтекста для ХС обосновывается двумя аргументами. Во-первых, разнообразные отсылки к прусским реалиям носят эксплицитный характер. Некоторые аллюзии относятся к более общему контексту, например переводы стихов Иегуды Халеви, выполненные Гердером в XVIII веке (312 / 247)[2]. Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803) родился в Пруссии и окончил Кёнигсбергский университет, после чего покинул родину. Он действительно переводил стихи Иегуды Халеви и даже упомянул его сочинение о хазарах в «О духе еврейской поэзии», пояснив, что образцом для книги, построенной в форме диалогов, он выбрал не Платона, а «Книгу хазар» (das Buch Cosri) и Катехизис [Herder 1782: xii].

Другая возможная отсылка к прусским реалиям — янтарь, яркий образ которого появляется в одном из сравнений. В финале ХС упомянуто насекомое в янтаре: «У доктора Муавии была детская улыбка, плененная бородой, как жучок — янтарем, и освещенная зеленью грустных глаз» (в оригинале «kao kukać u ćilibaru», «как насекомое в янтаре») (375 / 297). Строго говоря, сербское слово *ćilibar*, как и аналоги в других языках Балканского полуострова, восходит к турецкому *kêlibar* [Поленаковиќ 2007: 146], которое, в свою очередь, возводит генеалогию к среднеперсидскому *kah-rubāy* ‘янтарь’ [MacKenzie 1971: 48], т.е. эта

2 Здесь и далее роман М. Павича цитируется по изданиям с указанием в круглых скобках номеров страниц в изданиях [Павич 1997] / [Pavić 1997] соответственно.

лексема отсылает скорее к восточным, нежели к балтийским реалиям. С другой стороны, наличие включений в янтаре (в том числе насекомых) — типичная черта прусских коллекций как минимум со времени Реформации. К известным коллекционерам XVI века относились А. Аурифабер, И. Полиандер и И. Виганд (Кёнигсберг), семейство Яски (Данциг), и у всех в коллекции были янтари с инклюзами в виде насекомых. Более того, в ряде случаев в кусках янтаря встречались лягушки или ящерицы, и это обстоятельство вызывало уже в XVI веке дискуссии по поводу того, были ли эти инклюзы «чудесами природы» или фальсификатами [Полякова 2018: 77—85]. В этом смысле аллюзия на «жучка в янтаре» может открывать новую перспективу в интерпретации одного из лейтмотивов ХС — репрезентации зыбкой границы между реальностью и фикцией.

Однако самый убедительный аргумент в пользу важности прусских реалий, который почему-то игнорируют исследователи, состоит в том, что первое издание ХС (Lexicon cosri) якобы вышло в 1691 году в прусской столице — Кёнигсберге, в типографии Иоганна Даубманнуса. Значение этого факта подчеркивают имитация титульного листа первого издания в самом начале ХС и многочисленные (более 80) упоминания имени типографа в тексте. Ему посвящена отдельная статья, в которой допущена фактическая ошибка: Даубманнус определен как «польский книгоиздатель» (poljski štampar), выпустивший в первой половине XVII века польско-латинский словарь; то же имя стоит на первой странице ХС 1691 года (237 / 192). Основной материал Даубманнус получил от восточнохристианского монаха, но потом существенно дополнил его, поэтому может считаться редактором словаря, напечатанного на пяти языках. «Один немецкий источник», запутывает читателя Павич, сообщает, что было два разных Иоганна Даубманнуса — старший в первой половине XVII века и младший во второй половине того же столетия. Последнего первоначально звали Яков Там Давид Бен Яхья, он работал под началом первого, но, будучи проклят, сильно заболел. Даубманнус отправил его на лечение, и по возвращении ученик принял имя своего благодетеля (238—239 / 192—193). Позже Даубманнус-младший унаследовал типографию, в которой и был напечатан *Lexicon cosri*. Основной тираж словаря был уничтожен инквизицией, но один экземпляр передавался по наследству в прусской семье Дорфмеров вплоть до XVIII века (15, 17 / 15, 17).

Иоганн Даубманн (Johann Daubmann), или Даубманнус, — это исторически известная личность, хотя время его жизни указано у Павича неверно [Leitner 1994: 176—179]. Обычно исследователи не интерпретируют анахронизм в его биографии, сосредоточиваясь на том, что хазарского словаря среди изданий реального Даубманнуса не было [Ристовић 2015: 168]. Интерес к этому персонажу не очень велик: иногда интерпретаторы даже допускают ошибки в изложении сюжета (например, А. Ляйтнер утверждает, что типограф происходил из Лемберга/Львова [Leitner 1994: 79]). Я. Михайлович подчеркивает важную роль Даубманнуса в разграничении фактического и вымышленного в романе [Михајловић 1992], а К. Олах видит значение этого персонажа в том, что он выступает как «еретик» в отношении целостности и уникальности текста [Олах 2012: 149], но дальше в интерпретации этого образа они не продвигаются. Я полагаю, что трактовка роли Даубманнуса требует более внимательного изучения его биографии.

Реальный Иоганн Даубманн жил в XVI веке и был типографом при герцоге Альбрехте в Пруссии, а не «польским книгоиздателем» (хотя де-юре герцог-

ство Пруссия находилось в вассальной зависимости от польской короны). Он происходил из Торгау в Саксонии [Benzing 1957; Sanjosé 1993: 27—31], работал в 1545—1553 годах в Нюрнберге, в 1554-м переехал в Пруссию, где и умер в 1573 году. Его дело унаследовал сын — Бонифаций Даубманн (А. Ляйтнер видит в этом параллель к истории Даубманнуса-младшего [Leitner 1994: 179]), а позднее типографию приобрел зять Иоганна Даубманна Георг Остербергер (1542—1602). В XVII веке она еще несколько раз переходила из рук в руки.

На первый взгляд, история с уничтожением инквизицией пятисот экземпляров выпущенного в Кёнигсберге словаря выглядит совершенно нереальной. Юрисдикция инквизиции распространялась только на католический мир, причем в разных странах ее влияние было различным. В отдельных немецких землях она превратилась в номинальный институт уже к концу XV века [Lea 2010: 423—425], а в Пруссии, ставшей в 1525 году протестантским государством, инквизиция вообще не имела никакой силы. Уничтожение словаря могло произойти только в том случае, если бы издатель сознательно адресовал весь тираж читателям, проживавшим далеко за пределами Пруссии, в зоне влияния католической инквизиции. В каких обстоятельствах это могло произойти?

Для ответа на этот вопрос требуется рассмотреть корпус издававшихся реальным Даубманнусом книг. Он действительно выпускал словари [Körber 1998], хотя хазарского среди них нет. В 1564 году в типографии Даубманнуса увидел свет латинско-польский словарь (Lexicon latino-polonicum) лексикографа-протестанта Яна Мончиньского [Mączyński 1564]. Последний (Jan Mączynski, ок. 1515 — ок. 1587) в 1603 году вошел как автор в первый польский список запрещенных книг [Guzowski 2002: 192]. Даубманнус публиковал и трехъязычные словари — в частности, латинско-польско-немецкий словарь (1570). Однако в его издательской практике внимания заслуживают не только лексиконы.

Кёнигсбергский типограф сотрудничал с видным деятелем реформационного движения итальянского происхождения Пьетро Паоло Верджерио (1498—1565). В 1556—1557 годах Верджерио путешествовал по Польше и оказался в Кёнигсберге, где инициировал издание Даубманнусом ряда книг, включая «Каталог еретиков» — фальшивый индекс запрещенных книг [Sembrzycki 1890: 514—515]. Протестанты осуществляли подпольное издание таких индексов в XVI—XVII веках. Распространение подобных публикаций вписывалось в общий контекст межконфессиональной борьбы: подделки выступали средством борьбы с католической цензурой. Предисловия к ним содержали критику практики создания индексов; с другой стороны, таким образом стимулировался читательский интерес; наконец, это был способ предупреждения читателей о книгах, которые могут вызывать подозрения у инквизиторов. Складывался масштабный рынок запрещенной литературы в католических странах, и протестантские индексы помогали экспортерам книг конспирироваться и доставлять продукцию по назначению [Bonnant 1969: 620—621].

Подготовленный Верджерио «Каталог еретиков» («Catalogus haereticorum aeditus Venetijs de commissione tribunalis sanctissimae Inquisitionis apud Gabrielem Iulitum & fratres de Ferraris cum annotationibus Athanasij») был издан в 1556 году в Кёнигсберге (Regio Monte Borussiae) [Vergerio 1556; Bonnant 1969: 626]. Его экземпляр хранится сегодня в Баварской государственной библиотеке в Мюнхене, на сайте библиотеки доступна оцифрованная версия. Другое издание каталога еретиков с предисловием Верджерио было напечатано Даубманнусом в 1560 году [Bonnant 1969: 626].

Таким образом, Даубманнус был издателем и реальных словарей, и фальшивых индексов книг. Эта биографическая деталь делает его подходящим кандидатом на роль издателя фальшивого лексикона хазар, уничтоженного инквизицией. Характерно, что Павич, будучи специалистом по истории барочной литературы, допускает ошибку в написании города на латыни — *Regiemonti* вместо *Regiomonti*. Эта ошибка воспроизводится и на титульном листе издания 1691 года, и в примечаниях в тексте (5, 81, 279, 317 / 5, 102, 222, 250). Однако в целом структура библиографического описания на фальшивом титуле и в реальных книгах Даубманнуса почти совпадает — не может быть сомнений в том, что Павич видел настоящие титульные листы изданий прусского печатника. Намеренно сделанная ошибка подчеркивает фиктивный характер издания.

Во-вторых, помимо эксплицитных указаний значимость прусского подтекста подтверждает применяемый Павичем мультиязыковой анаграмматический код (об этом способе текстопорождения на основе перехода от скрытого уровня семантики к явному см. работы: [Дмитровская 2014; 2016]). Интерес Павича к анаграммированию обсуждался в литературе: Д.Р. Живкович показал, что анаграммы у Павича не только носят криптографический характер, но и помогают читателю вступить в своеобразное сотрудничество с автором [Живковић 2010: 95]. В ХС Павич намекает на перспективу дешифровки анаграмм, обсуждая издание словаря Даубманнуса, в переплет которого были вставлены песочные часы, изобретенные Нехамой, знатоком «Зохара» (16 / 16). «Зохар» («Зоар») — один из ключевых источников каббалистического учения, в котором предлагается применять метод анаграммирования (темура) для интерпретации Пятикнижия.

Я полагаю, что анаграмматический код позволяет объяснить выбор романистом Пруссии в качестве места издания ХС. Эта версия не противоречит результатам работы по выявлению югославского подтекста романа: Пруссия (латинское название *Borussia*) — нестрогая анаграмма топонима Сербия (*Serbia*) с опорой на буквосочетание BRS. Обсуждаемая параллель также поддерживается тюркским названием хазар — *сабир*, *Sabir* (221 / 173).

Столица Пруссии Кёнигсберг в романе не упоминается ни разу, однако это типичная фигура умолчания. Выбор названий городов, в которых происходят различные события романа, не случаен: мастер аллюзий, Павич задает особую оптику, в которой Кёнигсберг высвечивается в других пространствах. Во-первых, в романе присутствует латинская версия его названия — *Regiemonti*, хотя и с ошибкой. *Königsberg* означает по-немецки ‘королевская гора’, и с учетом этого важно присмотреться к топографии романа, где появляются названия городов, связанные с семантикой монархической власти. Прежде всего обращает на себя внимание швейцарский Базель, в котором в 1660 году был отпечатан перевод книги Иуды Халеви о хазарах, выполненный Джоном Букстorфом (280 / 222). В книге воспроизведен титульный лист этого издания, имеющего своеобразную параллель с кёнигсбергским ХС. Внизу титульного листа указано место издания — *Basilea*. Это латинское название города — *Basilia willa*, «царское», или «цезарево место», позже просто «царская» (от греч. βᾰσῐλεύς ‘царь’). С этимологической точки зрения Базель — это царский город, *царьград*.

Важную роль в композиции романа играет город Регенсбург: если Кёнигсберг открывает ХС, то Регенсбург наряду с Белградом как место написания романа закрывает его. Латинское название города *Castra Regina* (буквально ‘лагерь на реке Реген’) переосмысливается с учетом лат. *regens* ‘правящий,

властелин' и немецкого *Burg* 'крепость' (близко к названию *Regiomonti*). Название города Львова (серб. *Лавов*, лат. *Leopolis*, т.е. город *царя* зверей) также поддерживает семантический комплекс монархической власти: в начале романа упомянуты сделанные во Львове в XVII веке дневниковые записи по поводу словаря Даубманнуса (16 / 16).

В романе неоднократно фигурирует Иерусалим, где, в частности, живет профессор Дорота Шульц. Самуэль Коэн мечтает попасть в «этот город на берегу времени», однако выясняется, что Иерусалим во снах Коэна — это «вовсе не святой город, а Царьград» (248 / 198). Автор подчеркивает оппозицию святости и монархической власти. Двойник святого города — царский город (Константинополь, Стамбул), это также важное место действия: именно в Стамбуле происходит последняя встреча расшифровщиков словаря в 1982 году. Характерно, что трагическая гибель героев локализуется в стамбульском отеле, который называется «Кингстон» (Kingston) (372 / 295). Название гостиницы также встраивается в обсуждаемый семантический комплекс: *Кингстон* — распространенный топоним, иногда это *Kingstown* — 'королевский город', т.е. царьград, в других случаях — *Kingston*(*е*) 'королевский камень'. Павич не мог не заметить, что английское *king*, как и немецкое *König*, — это анаграмма титула правителя хазар — кагана (сербское *kagan*). Кёнигсберг, таким образом, может быть истолкован как гора кагана или крепость кагана, столица каганата. Дополняет ряд анаграмм *König* / *king* / *kagan* имя одного из авторов ХС Самуэля Коэна (*Coen*, англ. *Cohen*), умершего по пути в Царьград (246 / 197). В конечном счете очевидно, что семантика монархической власти на возвышении для Павича в этом романе важна, и Кёнигсберг с многочисленными двойниками становится «точкой входа» в сюжет ХС.

Анаграмматическое кодирование, возможно, применено Павичем и в случае с прусской фамилией Дорфмер. Я предполагаю, что Павич шифрует в этом слове имя немецкого писателя и самого известного (после И. Канта) уроженца Кёнигсберга — Эрнста Теодора Амадея (Вильгельма) Гофмана (1776—1822). Все буквы фамилии ДОРФМЕР содержатся в имени Гофмана в сербской транслитерации (Ернст Теодор Вилхелм Хофман), в правильной последовательности, хотя и с нарушением порядка: теоДОР хоФМан ЕРнст[3]. Дополнительный аргумент состоит в том, что в фамилии отчетливо просматривается корень *Dorf* (нем. 'деревня'), который семантически сближается с нем. *Hof* 'двор': древневерхненем. *dorf*, *thorf* имело оба этих значения [Köbler 1995: 89]. Кроме того, фамилия Дорфмер созвучна девичьей фамилии матери Гофмана — Дёрфер (Doerffer) [Kremer 2009: 1].

В биографии Гофмана также обращает на себя внимание факт инициативной перемены автономинации: третье имя Вильгельм он заменил на Амадей — в знак преклонения перед гением Моцарта [Kremer 2009: 5]. Значимость мотива переименования в ХС подчеркивается и историей Даубманнуса-младшего, и упоминанием реального эпизода, когда сестра хазарского кагана, вступив в брак с Юстинианом II, переходит «в греческую веру» и берет себе имя *Теодора* (134 / 104).

---

3 Аналогично тому, как Ф. де Соссюр в сатурновом стихе, написанном на гробнице Сципиона Бородатого, обнаруживал закодированное имя Scipio: tauraSia CIsauna SamnIO cePIt. С этого наблюдения начинается история Соссюровой теории анаграмм [Иванов 1977: 635].

Есть основания видеть в Дорф-мере и Хоф-мане двойников. Эстетика двойничества, которая считается характерной для творчества Э.Т.А. Гофмана, близка и Павичу: в хазарском царстве было два кагана-соправителя (см. о мотиве двойников в ХС: [Кабел 1989; Leitner 1994: 96; Живковић 2010: 260]). Некоторые детали семейной истории Дорфмеров находят параллели в сюжете повести Гофмана «Майорат» (1817), действие которой разворачивается в XVIII веке в прусском замке Росситтен (сейчас пос. Рыбачий Калининградской области) [Гофман 1996]. Совпадает ряд элементов сюжета: место и время жизни Дорфмеров (Пруссия, XVIII век); тяжба о семейном наследстве; принцип наследования (у Гофмана — майорат, то есть исключительное наследование старшим сыном; у Павича, наоборот, «старший сын получал половину книги, а его братья и сестры по четверти — или меньше, если детей было много» (15 / 15)). Сама готическая атмосфера гофмановской повести — появление призрака в момент чтения рассказчиком книги — соотносится с обстоятельствами владения Дорфмерами словарем, издававшим «странный шум» (16 / 16). Барон фон Р., герой «Майората», предавался занятиям чернокнижием и «волхвовал по звездам» в своей башне [Гофман 1996: 40, 82], и вполне можно предположить, что в его библиотеке могли находиться издания реального Даубманнуса.

Почему же Павич решил приписать первое издание ХС именно кёнигсбергскому типографу? Писателя могла привлечь Пруссия — страна, получившая название по племени пруссов, которые растворились в истории по мере наступления католицизма. Эта параллель к судьбе хазар вполне отвечала его концепции маленького народа, втянутого в процесс соперничества крупных игроков. Утраченный язык, распавшаяся идентичность, смена веры — само место деятельности исторического Даубманнуса неоднократно было отмечено этими сюжетами. Еще более впечатляющей стала судьба Пруссии после Второй мировой войны, когда немецкая провинция, в свою очередь, превратилась в руину.

Эта метафорика, кстати, не чужда Павичу: среди руин бродят персонажи новеллы о Петкутине и Калине (Kalina). Они заходят в развалины римского театра и пытаются прочитать имена владельцев мест (50 / 44). Обреченность на поиск следов мертвых — характерная черта города Калины и Петкутина, то есть в некотором смысле *Калинина города*, Калининграда. Хазарский каганат, таким образом, — удачная метафора для дважды исчезнувшей Пруссии.

Павича мог привлечь и другой аспект исторического опыта этой территории. Пруссия, так же как и многие балканские страны, отличалась сложной конфессиональной историей. Земли пруссов-язычников стали объектом экспансии католического Тевтонского ордена в XIII веке, который сформировал на них свое государство; в XVI веке здесь возникло светское протестантское герцогство с лютеранством в статусе официальной религии, а после Второй мировой войны — с почти тотальной сменой населения — в основной части Восточной Пруссии, современной Калининградской области, утвердился государственный атеизм (первая православная община была зарегистрирована лишь в 1985 году — на следующий год после издания романа Павича). Так синхронный аспект исторического опыта дополняется диахронным: у хазар одновременно сосуществовали разные религии, Пруссия — это пространство последовательной смены религий во времени.

Сюжет романа разворачивается в трех временах, что находит параллель в истории реабилитации пруссов — народа, потерпевшего поражение в неравной борьбе с орденом. Реабилитация происходит дважды — в XVI веке, в эпоху

реального Даубманнуса, когда в герцогстве пробуждается интерес к прусскому языку (типограф печатает катехизисы на прусском языке по поручению герцога), и во второй половине XX века, когда немецкой государственности на этой территории был положен конец. И пруссы, и Кёнигсберг как город кагана — аналог Царьграда на севере Европы, и реальный Даубманнус, издатель фальшивых каталогов и трехъязычных словарей, находились в фокусе внимания Павича.

Д.Р. Живкович отметил парадокс ХС: жанр словаря предполагает однозначность, но роман Павича весь наполнен двусмысленностями [Живковић 2010: 289]. «Только тот, кто сумеет в правильном порядке прочесть все части книги, сможет заново воссоздать мир», — пишет Павич (20 / 19), хотя, возможно, никакого «правильного порядка» нет. «Груду неразобранных имен», которую нагромоздил автор ХС, придется разбирать каждому новому поколению читателей. Прусский подтекст далеко не единственный в этом сложном произведении, но он имеет особое значение, поскольку позволяет придать дополнительное измерение важным элементам авторского замысла — семантике власти, мотиву двойничества, образу руин. Есть основания полагать, что количество интерпретаций ХС и далее будет множиться, сообщая бессмертие культурам, казалось бы, ушедшим в небытие на фоне становления и распада великих держав.

Калининград, Регенсбург, Белград, Калининград, 2013—2019

Библиография / References

[Венцлова 2002] — *Венцлова Т.* «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 43—63.

(*Venclova T.* "Kenigsbergski tekst" russkoy literatury i kenigsbergskie stikhi Iosifa Brodskogo // Kak rabotaet stikhotvorenie Brodskogo. Iz issledovaniy slavistov na Zapade. Moscow, 2002. P. 43—63.)

[Гаврилина 2011] — *Гаврилина Л.М.* Калининградский текст в семиотическом пространстве культуры // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. № 6. С. 75—83.

(*Gavrilina L.M.* Kaliningradskiy tekst v semioticheskom prostranstve kul'tury // Vestnik Baltiyskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. 2011. № 6. P. 75—83.)

[Гофман 1996] — *Гофман Э.Т.А.* Майорат / пер. А. Морозова // Гофман Э.Т.А. Собр. соч.: В 7 т. М.: Художественная литература, 1996. Т. 3. С. 39—110.

(*Hoffmann E.T.A.* Das Mayorat. Moscow, 1996. — In Russ.)

[Дмитровская 2014] — *Дмитровская М.А.* Коли муза Клио: история души человеческой и история народов в романе Николая Кононова «Фланер» // Новое литературное обозрение. 2014. № 128. С. 266—284.

(*Dmitrovskaya M.A.* Koli muza Klio: istoriya dushi chelovecheskoy i istoriya narodov v romane Nikolaya Kononova "Flaneur" // Novoe literaturnoe obozrenie. 2014. № 128. P. 266—284.)

[Дмитровская 2016] — *Дмитровская М.А.* Икс, Игрок, Death («Амадеус» et al.: основания философско-художественной системы А. Скидана) // Критика и семиотика. 2016. № 2. С. 231—258.

(*Dmitrovskaya M.A.* Iks, Igrek, Death ("Amadeus" et al.: osnovaniya filosofsko-khudozhestvennoy sistemy A. Skidana) // Kritika i semiotika. 2016. № 2. P. 231—258.)

[Живковић 2010] — *Живковић Д.Р.* Типолошке поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник: дис. Београд: Универзитет у Београду, 2010.

(*Živković D.R.* Tipološke poređenje romana Milorada Pavića i Umberta Eka i poetički i semantički aspekti intertekstualnosti u romanima Ime ruže i Hazarski rečnik: dis. Beograd, 2010.)

[Иванов 1977] — *Иванов Вяч.Вс.* Об анаграммах Ф. де Соссюра // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. С. 635—638.

(*Ivanov V.V.* Ob anagrammakh F. de Saussure'a // Saussure F. de. Trudy po yazykoznaniyu. Moscow, 1977. P. 635—638.)

[Кабел 1989] — *Кабел Ј.* Мотив двојника у «Хазарском речнику» Милорада Павића. Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности. Београд: Српска академија наука и уметности, 1989. С. 581—585.

(*Kabel J.* Motiv dvojnika u «Hazarskom rečniku» Milorada Pavića. Srpska fantastika. Natprirodno i nestvarno u srpskoj književnosti. Beograd, 1989. P. 581—585.)

[Михајловић 1992] — *Михајловић Ј.* Прича о души и телу. Слојеви и значења у прози Милорада Павића. Београд: Просвета, 1992 (https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html (дата обращения: 01.03.2019)).

(*Mihajlović J.* Priča o duši i telu. Slojevi i značenja u prozi Milorada Pavića. Beograd: Prosveta, 1992 (https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/jmihajlovic-dusa_telo.html (accessed: 01.03.2019)).)

[Олах 2012] — *Олах К.* Књига-Бог. (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.

(*Olah K.* Knjiga-Bog. (Postmoderna) duhovnost u Hazarskom rečniku Milorada Pavića. Beograd, 2012.)

[Павич 1997] — *Павич М.* Хазарский словарь: Роман-лексикон. Мужская версия / пер. Л. Савельевой. СПб.: Азбука — Терра, 1997.

(*Pavić M.* Hazarski rečnik. Roman-leksikon u 100 000 reči. Saint Petersburg, 1997. — In Russ.)

[Поленаковиќ 2007] — *Поленаковиќ Х.* Турските елементи во ароманскиот. Скопје: Македонска академија на науките и уметностите, 2007.

(*Polenakoviќ H.* Turskite elementi vo aromanskiot. Skopje, 2007.)

[Полякова 2018] — *Полякова И.А.* Коллекционирование природных образцов янтаря в Пруссии XVI века // Коллекция в пространстве культуры: матер. междунар. конф. Калининград: Калинингр. обл. музей янтаря, 2018. С. 71—90.

(*Poliakova I.A.* Kollektsionirovanie prirodnykh obraztsov yantarya v Prussii XVI veka // Kollektsiya v prostranstve kul'tury: materialy mezhdunarodnoy konferentsii. Kaliningrad, 2018. P. 71—90.)

[Ристовић 2015] — *Ристовић Ј.* Лов на истину/е кроз Хазарски речник // Поводом тридесет година от штампања романа Хазарски речник Милорада Павића (1984—2014). Нови сад: Универзитет у Новом Саду, 2015. С. 168—174.

(*Ristović J.* Lov na istinu/e kroz Hazarski rečnik // Povodom trideset godina ot štampanja romana Hazarski rečnik Milorada Pavića (1984—2014). Novi sad, 2015. P. 168—174.)

[Aleksić 2009] — *Aleksić T.* National definition through Postmodern fragmentation: Milorad Pavić's Dictionary of the Khazars // The Slavic and East European Journal. 2009. Vol. 53, № 1. P. 86—104.

[Benzing 1957] — *Benzing J.* Daubmann, Hans // Neue Deutsche Biographie. Berlin: Duncker & Humblot, 1957. Bd. 3. S. 525.

[Blacker 2015] — *Blacker U.* Writing from the Ruins of Europe: representing Kaliningrad in Russian literature from Brodsky to Buida // The Slavonic and East European review. 2015. Vol. 93, № 4. P. 601—625.

[Bonnant 1969] — *Bonnant J.* Les index prohibitifs et expurgatoires contrefaits par des protestants au XVIe et au XVIIe siècle // Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. 1969. Vol. 31, № 3. P. 611—640.

[Cvetanović 2002] — *Cvetanović I.V.* The search for Pre-Adam: the mythopoeic dimension in Dictionary of the Khazars, by M. Pavić. Ph.D. thesis. Chicago: Graduate College of the University of Illinois, 2002.

[Gaál 2015] — *Gaál X.* The city of K. (Königsberg / Kaliningrad) as a cultural phenomenon: cultural memory, the myth and identity of the city // Postcolonial Europe?: Essays on postcommunist literatures and cultures / Ed. by D. Pucherova, R. Gáfrik. Leiden; Boston: Brill, 2015. P. 243—259.

[Guzowski 2002] — *Guzowski P.* Pierwszy polski indeks ksiąg zakazanych // Studia Podlaskie. 2002. T. 12. S. 173—202.

[Herder 1782] — *Herder J.G.* Vom Geist der Ebräischen Poesie. Eine Anleitung für die Liebhaber derselben, und der ältesten Geschichte des menschlichen Geistes. Deßau, 1782.

[Kilaberia 2003] — *Kilaberia R.* Postmodern fundamentalism or vice versa: Milorad Pavic's "Dictionary of the Khazars". M.A. thesis.

Eau Claire: The University of Wisconsin — Eau Claire, 2003.

[Köbler 1995] — *Köbler G.* Etymologisches Rechtswörterbuch. Tübingen: Mohr, 1995.

[Körber 1998] — *Körber E.-B.* Öffentlichkeiten der frühen Neuzeit. Teilnehmer, Formen, Institutionen und Entscheidungen öffentlicher Kommunikation im Herzogtum Preußen vom 1525 bis 1618. Berlin; New York: de Gruyter, 1998.

[Kremer 2009] — E.T.A. Hoffmann. Leben — Werk — Wirkung / Hrsg. D. Kremer. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2009.

[Lea 2010] — *Lea H.Ch.* A History of the Inquisition of the Middle Ages [1888]. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. Vol. 2.

[Leitner 1994] — *Leitner A.* Das Historische und das Fiktive im “Chasarischen Wörterbuch” von Milorad Pavić. Dissertation. Klagenfurt: Universität Klagenfurt, 1994.

[MacKenzie 1971] — *MacKenzie D.N.* A concise Pahlavi dictionary. London; New York; Toronto: Oxford University Press, 1971.

[Mączyński 1564] — *Mączyński J.* Lexicon Latino Polonicum ex optimis Latinae linguae Scriptoribus concinnatum, Ioanne Maczinsky Equite Polono interprete. Regiomonti Borussiae: Typographus Ioannes Daubmannus, 1564.

[Musekamp 2019] — *Musekamp J.* Big History and Local Experiences: Migration and Identity in a European Borderland // Mapping Migration, Identity, and Space / Ed. by T. Linhard, T.H. Parsons. Palgrave Macmillan, 2019. P. 55—84.

[Pavić 1997] — *Pavić M.* Hazarski rečnik. Roman-leksikon u 100 000 reči. Ženski primerak. Beograd: Dereta: Prosveta, 1997.

[Sanjosé 1993] — *Sanjosé A.* Literatur der Reformationszeit in Ost- und Westpreussen. Oberschleissheim: Institut für Landeskunde Ost- und Westpreussens, 1993.

[Saunders 2019] — *Saunders E.* Kaliningrad and Cultural Memory. Cold War and Post-Soviet Representations of a Resettled City. Oxford: Peter Lang, 2019.

[Sembrzycki 1890] — *Sembrzycki J.* Die Reise des Vergerius nach Polen 1556—1557, sein Freundeskreis und seine Königsberger Flugschriften aus dieser Zeit // Altpreussische Monatsschrift. Königsberg i. Pr.: Ferd. Beyer Buchhandlung, 1890. Bd. 27. S. 513—584.

[Vergerio 1556] — *Vergerio P.P.* Catalogus Haereticorum. Regio Monte Borussiae: J. Daubmannus, 1556.

[Wachtel 1997] — *Wachtel A.* Postmodernism as Nightmare: Milorad Pavic’s Literary Demolition of Yugoslavia // The Slavic and East European Journal. 1997. Vol. 41, № 4. P. 627—644.

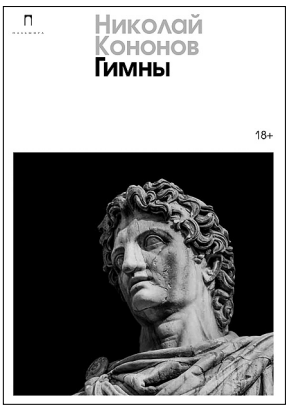
Хроника современной литературы

Ольга Балла

Между Аполлоном и Дионисом

Кононов Н. Гимны: роман
М.: СПб.: Т8 Издательские традиции; Пальмира, 2020. — 437 с.

В полном согласии с основными и давними направлениями авторского внимания, новый роман Николая Кононова — о структуре памяти, об устройстве автобиографической рефлексии в частности и — во многом основанных на ней, питаемых ею, питающих ее — внутренних событиях человека вообще, о слоях и уровнях его внутренней жизни и о том, как они друг с другом соотносятся. Если бы поворачивался язык употребить тут сухое слово «исследовательский» (поворачивается не очень, хотя, может быть, и напрасно), то вполне допустимо было бы сказать, что исследует он практическое тождество ретроспекции и интроспекции, совпадение воспоминаний об истоках жизни и разведывания устройства собственных (они же, невзирая ни на какие личные, ситуативные особенности автора ли, героя ли, — и общечеловеческие) внутренних пространств.



«Гимны» располагаются между двумя полюсами европейской литературной и, шире, символической традиции, тяготеют к обоим, что определяет складывающуюся в тексте систему напряжений и противоборств. Между глубоко связанными между собою, глубоко друг другу родственными противоположностями-крайностями: между Аполлоном и Дионисом, Марселем Прустом и Жаном Жене, не говоря уже о свете и тьме, гармонии (по крайней мере, цельности) и распаде. Роман встраивается в долгий ряд явлений-образцов, отчетливо на них ориентируется, изъясняется их языками, в том числе эти языки совмещая. Над первой, «аполлонической» частью романа властвует самоочевидный в качестве образца Марсель Пруст. Ему писатель обязан способом видения детства героя, пришедше-

гося, в точности как саратовское детство самого Кононова, на конец 1950-х — 1960-е годы, и вырастание в советской провинции предстает не менее мощным, космологичным, чем то, что случилось почти столетием ранее во французском Илье, он же Комбре.

«Вдруг я начинал примечать свое собственное зрение: будто все смотрит на меня столь же проницательно и благорасположенно, как смотрел я сам, ничего не выделяя в безмерной оболочке мира — пугающе глубокой и банально уплощенной до экстракта формулы или знака, до первоэлемента орнамента.

Ночь, громоздящиеся ленивые потемнелые облака, непроницаемые силуэты холмов, обретшие тяжесть земли, пролежни оврагов, уводящие темный свет, как ливневую воду, куда-то вдаль и вглубь, призрачные отдельные дерева, вдруг собирающиеся в оживающие людные толпы. Моя ночь словно наезжала сама на себя, уроборосом поймавшая собственный хвост. Темно навсегда. В этом зрелище не было меры, протяженности и границы. Дали не приближены и не удалены, так как их со всей очевидностью невозможно достичь в эту пору» (с. 19).

Пруста в связи с «Гимнами» вспоминал каждый из доселе писавших о них рецензентов[1], — их, правда, было пока на удивление мало, всего трое. Один из них, Артем Роганов, впрочем, считает, что «прустовские мотивы» в романе — «не более чем сознательный, нарочитый оммаж»[2], а Игорь Гулин находит «показным» демонстрируемое автором «изящество стиля»[3]. Кононов действительно всеми возможными средствами, вплоть до почти открытого цитирования, кивает на свой стилистический источник («На сон грядущий бабушка не целовала меня, как в одном великом романе, о котором я тогда ничего не знал» (с. 107). Но, думается, дело существенно сложнее «нарочитого оммажа»; «оммаж» не самоцелен и уж точно не призван демонстрировать эрудицию и стилистическую виртуозность автора. Избираемый для текстопостроения образец, разный для каждой из частей романа, всякий раз свидетельствует о соответствующем устройстве персонального мира повествователя.

В заключительной, «дионисийской» части (где в роли партнера по наиболее значимым и интенсивным эротическим отношениям аполлонического Вадима заменяет — и, разумеется, никогда не сможет вполне заменить — бывший моряк Валера Буштец) безошибочно узнаются модели не менее уже классического Жана Жене. «Флот и аккуратность, опрятность и чистота были каноном этого человека, встреченного мною таким странным образом в трамвайной давке… Буштец оказался преданным рыцарственным другом, он тоже пробовал учить меня кидать финку из-за спины в березовый ствол, где, не удержавшись, вырезал два наших имени с мелким присловьем “друзья”, но плюса между нами он устыдился, хотя мы и переспали с ним <…> О Буштец,

---

1 Например: «Детство в послевоенные примерно годы в — родном для автора — Саратове дано во всей его прустовской абсолютной полноте…» (*Чанцев А.* Ночного времени манкость // Литературата. 2021. № 178 (http://literratura.org/issue_criticism/3810-aleksandr-chancev-nochnogo-vremya-mankost.html)).

2 *Роганов А.* Рождение квир-романа из духа советской провинции // Горький. 2020. 16 ноября (https://gorky.media/reviews/rozhdenie-kvir-romana-iz-duha-sovetskoj-provintsii).

3 *Гулин И.* «Гимны» Николая Кононова // Коммерсант Weekend. 2020. 22 июня (https://www.kommersant.ru/doc/4388233).

любитель огненных забав, мраморный фавн, — что в этом мире соскользнет с тебя, кроме смерти» (с. 328).

Нарочно не стану цитировать самое откровенное, где все, что только можно, названо практически прямыми именами. Под впечатлением этой прямоты Роганов говорит о «порнографических сценах»[4] в романе, а Гулин попросту называет его «почти порнографическим»[5], пусть и оговариваясь, что дело не в «подробностях сексуальной механики» (хотя тут действительно, рецензент прав, «Гимны» превосходят все прежние кононовские романы), а в «особой позиции рассказчика» — позиции «томительного одиночества»[6]. Но тут, мне кажется, не стоит торопиться с выводами: Кононов — не тот автор, у которого можно доверять очевидному.

Вот одиночество — да. Только оно тут не порнографично. Оно просто следствие утраты любимого человека.

Обоих французов, именно в силу самоочевидности их как ориентиров, можно смело оставить при разговоре об этом русском романе за скобками.

Мне же приходит на ум (устроенная, правда, существенно сложнее, *умышленнее* кононовского текста) «Книга воспоминаний» венгра Петера Надаша (которого, вполне допускаю, автор мог и не знать). С этим последним повествование Кононова — более простодушное в своей беззащитной открытости — объединяют вовсе не, как можно подумать, гомоэротические мотивы, в обоих случаях существенные и пережитые глубоко и остро (эти-то мотивы куда прямолинейнее объединяют «Гимны» и с Жаном Жене). Важнее то, что в каждом из случаев эти мотивы — на том простом основании, что оказались частью биографии героя, устройства его личности — становятся средством к тому, чтобы прочувствовать основы человеческого существования. Например, любовь, взросление, распахивание внутренних горизонтов, единственность, невозможность, утрату. В этом смысле они входят в состав той компоненты текста, которую мы вправе назвать и романом воспитания, прослеживающим становление восприятия вообще и выстраивания его в соответствии с некоторой системой ценностей в частности.

Роман Кононова — совокупность выстроенных в определенном порядке благодарственных гимнов этим открывающимся его герою основам и людям, в которых они для героя были воплощены. Особенно одному.

Частям романа Кононов неспроста дает греческие, античные названия — соответственно, Παιάν (Гимн Аполлону), Προσωδια (Песня процессий) и Διθϋραμβος (Гимн Дионису) — как, впрочем, и роману в целом (гимны имеются в виду тоже античные — восхваляющие, прославляющие песни, адресуемые по своему изначальному смыслу божествам). Таким образом он ставит развертывающийся здесь как бы частный биографический сюжет в большой контекст, глубоко укореняет этот сюжет в древней, намного превосходящей и героя, и каждого из нас традиции, в основах общеевропейского существования и самопонимания и в конечном счете — в сакральном.

Кстати: три части «Гимнов» — три стадии движения от Аполлона к Дионису, от аполлонического к дионисийскому — в точности соответствуют трем стадиям личностного становления героя. В качестве таковых автор их и объ-

4 *Роганов А.* Рождение квир-романа...
5 *Гулин И.* «Гимны» Николая Кононова.
6 Там же.

ясняет еще в оглавлении, предваряя перечень глав каждой части краткой формулой происходящего. В случае «Пэана» это: «*Впечатления прошлого, его невесомое едкое вещество, чья сила только обостряется со временем, позволяют герою снова войти в мир, где он обитал. Зрение и слух, их возвратная сила дарят ему еще одну чувственную жизнь, снова полную плотских откровений, страха самопознания и прелести обладания. Мизерное прикосновение к миру распахивает в нем непомерный ландшафт переживаний, делается светлой обителью любовного чувства, чья власть опасна и безмерна*» (с. 7). В случае «Просодии»: «*Розыски себя среди исчезнувших людей и минувших событий, бывших когда-то ближе близкого, разворачиваются в протяженную памятную ленту, плотскую и возвышающую, зыбкую и фундаментальную. Плато той поры предстает смятением и с него невозможно соскользнуть, как с колеи, — столь неодолима его беглая инерция и могущественна чувственная гравитация*» (с. 8). В случае «Дифирамба»: «*Жизнь своевольно оборачивается так, что все случайное и незначительное, выпавшее на долю героя, делается помимо его воли владетельным и смещает орбиты его существования в сумерки и зыбкость, но именно там слабая сила обостряется настолько, что даже измена и гибель близких предстают гимном бытию и существованию в нем*» (с. 9).

Как видим, в каждом из случаев объяснение вполне энигматично и — не так уж многое объясняя, скорее, настраивая внимание, — читается как указание на сущность происходящего, на взаимоотношения событий с антропологическими универсалиями, на направляющие их бытийные токи. На их, так сказать, (чувственно осязаемую) метафизическую физику.

И главное: эти формулы с самого начала дают понять, что все подробные, вещные описания, которым вскоре предстоит раскрыться перед читателем на первых же страницах, если и имеют отношение к некоторому реализму, то уж скорее к магическому. Каждая из формул очерчивает динамику происходящего на соответствующей стадии развития взаимоотношений человека с собой и с миром, с собственным исходным запасом памяти. Александр Чанцев верно подмечает принципиальное отличие Кононова от Пруста: Пруст свое утраченное время ищет, восстанавливает; у кононовского же героя оно всегда при себе. И разные стадии жизни героя — добавлю — различаются между собой еще и тем, какие отношения складываются у него с этим изначальным, нерастворимым ядром.

Аннотация к роману, явно самим же автором писанная, правду говорит: текст действительно «посвящен загадке вочеловечивания» — таинственному и долгому процессу перехода от детства, от первых утренних сумерек сознания, лежащих на самом краю личной памяти («...как вычислила моя мама, первый эпизод, памятный мне, совершенно точно относится к моим двум годам и трем месяцам, и связан он с ранением верхней губы от падения вместе с нею, крепко держащей меня за руку, на какой-то астраханской улице, в глубокую дырку тротуара» (с. 13)), — через экстаз (в буквальном смысле: исступление из рамок детства, из его изначальной полноты и гармонии) юности — к горькой зрелости, от светлого и гармоничного — к темному, от начала жизни — к предощущению ее конца. Первая глава романа — «Пастораль», последняя — «Кенотаф». И совершается тут этот переход классичнейшим путем: через огромную страстную любовь и трагедию утраты любимого. Все организовано вокруг этого пылающего центра, и то, что любимый волею слепого

случая одного пола с любящим, не имеет никакого значения. По крайней мере — глубоко вторично.

«Как выразить невыразимое, задевшее меня навсегда?» (с. 300)

В случае Кононова нет оснований говорить о религиозности в каноническом смысле. Но явно есть смысл говорить о религиозности стихийной, диффузной, предшествующей всем осознанным представлениям и рациональным конструкциям, разлитой по бытию в целом, — античной, языческой (в том числе и по ее витальной силе). Отсюда — описания, экстатически напряженные в своей въедливой подробности, рассматривающие каждое волоконце попадающего в их фокус предмета чуть ли не как под микроскопом. Такому восприятию ничто не мелко.

С другой стороны, такое отношение адресуется у Кононова не вообще всякому бытию, а тому, что сконцентрировано в лице земных людей во всей драгоценной случайности их облика. И особенно — одному, главному, любимому — Вадиму. Самые пронзительные из гимнов — ему, невозвратному и неотменимому в своей власти над жизнью любящего.

Жизнь любимого драгоценна прежде смысла ее. Смерть ничего не меняет в его неотменимости и власти, скорее даже усиливает их.

Это (пусть откровенная физиологичность, которой здесь много, не вводит в заблуждение) очень идеалистичный роман — в смысле ясного осознания идеалов, постоянного удерживания их в поле внутреннего зрения, — не то что независимо от всего темного и жесткого, что в нем есть, а в прямой связи с этим.

И авторский знаменитый, знаковый эстетизм, о котором тоже кто только не говорил и который, действительно, бросается в глаза прежде всего прочего, — не что иное, как способ переживания, выговаривания острейшей значимости, драгоценности, жизнеобразующей важности того, о чем (тех, о ком) идет речь.

Денис Ларионов

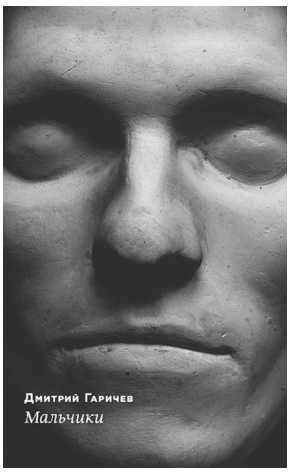
Хроника (не)явной войны

Гаричев Д. Мальчики: повесть
СПб.: Jaromir Hladik press, 2020. — 136 с.

Нас осталось мало: мы и наша боль.
Нас немного, и врагов немного.
Живы мы покуда, фронтовая голь,
А погибнем — райская дорога.
<...>
Руки на затворе, голова в тоске,
А душа уже взлетела вроде.
Для чего мы пишем кровью на песке?
Наши письма не нужны природе.

Булат Окуджава

В написанной два с половиной года назад заметке, посвященной выходу первой (и на сегодняшний день, к сожалению, единственной) книги стихов Дмитрия Гаричева «После всех собак», я писал о том, что «интерес к поэтическим текстам Дмитрия Гаричева... объединяет тех, кого трудно заподозрить в близости эстетических ориентиров, взглядов на мир, etc.»[1] Сегодня, когда Гаричев получил за повесть «Мальчики» премию Андрея Белого, этот интерес принял институциональные формы. Впрочем, интерес читателей и критиков, премия и другие знаки признания не играют для меня определяющей роли, — гораздо важнее, что присутствующая в повести событийность вызвала определенную реакцию в руинированном контексте актуальной литературы. Именно контуры этой событийности я попробую зафиксировать в рецензии, будучи уверен, что они очерчивают комплекс концептуальных проблем, центральной из которых является война. Она не просто помещена в центр повести, но почти до полной неосязаемости распределена по всему ее композиционному строю; ее влияние на устройство нарратива ощущается по ходу всего чтения; столь же серьезное влияние она оказывает на героев, вовлеченных в вооруженное, и не только вооруженное, противостояние, конфликт, идеологический компонент которого переплетен с экзистенциальным до полной неразличимости. За этой лежащей на поверхности — но оттого не менее значимой —



1 *Ларионов Д.* Как на войне // Литературa. 2018. № 175 (http://literratura.org/issue_criticism/3306-denis-larionov-kak-na-voyne.html?fbclid=IwAR303cdcgaDbmo6C8e6x8qCcOogBpykRqXvtg_iRrGte6Mmn4l7H67UE-3Q).

драматической проблематикой находится другой, имплицитный уровень повести. Здесь война уже оказывается далека от прямолинейной фабульности, охватывая, если угодно, антропологические границы и маркеры социально-исторического опыта людей 1970—1980-х годов рождения (к которым принадлежат и автор повести, и автор этих строк), образующих воображаемое сообщество с подвижными границами (впрочем, меньше всего хотелось бы упражняться в набивших оскомину поколенческих обобщениях). Возможно, работа с военной фабулой в повести Гаричева может восприниматься как «символический акт, посредством которого реальные социальные противоречия, неразрешимые их же собственными средствами, находят формальное разрешение в эстетической сфере»[2], что сближает прозу Гаричева с текстами Марианны Гейде (а через нее — с модернистской орнаментальной и духовидческой литературой XX века) и Станислава Снытко (ориентирующегося на тонкие способы отражения реальности как иллюзии). Несмотря на столь разную сложность этих авторов, Гаричева с ними объединяет интерес к микроскопически-молекулярному наблюдению за разрозненными фрагментами «жизни», которая воспринимается и как культурный, и как биологический феномен. При этом сжатый в морской узел синтаксис повести Гаричева соседствует с впечатляющими сцен(к)ами, неожиданно напоминающими разножанровые произведения, созданные в других странах: с одной стороны — нашумевший роман Джонатана Литтелла «Благоволительницы», с другой — недооцененный сериал Стефано Соллима «ZeroZeroZero».

Сюжет повести достаточно условен и вращается вокруг некоего сообщества, имеющего черты и военнизированной группы, и интеллектуального содружества: кроме Никиты — условного главного героя — остальные члены этого сообщества имеют «говорящие» имена, прозвища и фамилии (Глостер, Трисмегист, теоретик Почерков, верстальщик Флакк и т.п.). Некогда они отвоевали территорию некоей республики и теперь удерживают ее рубежи; впрочем, никакой позиционной конкретики автор не предлагает, ограничиваясь разговорами героев, описаниями нескольких сумбурных схваток и, главным образом, плетя плотную сеть из тревожной прозы. Думается, подобная плотность возникает из-за насыщенности буквально каждого абзаца разнообразными культурными и историческими отсылками: так, из прямо или косвенно упомянутых музыкальных композиций можно было бы составить отдельный плейлист, где нашлось бы место самым разным исполнителям, от Булата Окуджавы до шотландской пост-рок-группы «Mogwai». Установка на своеобразную «универсальность» заметна уже на уровне полисемантического названия повести, отзывающегося в читательском сознании целой россыпью культурных реминисценций. В своей краткой, но емкой заметке Мария Фаликман выделяет ряд источников, вспоминаемых в связи с названием гаричевской повести: от упомянутого в аннотации «Повелителя мух» Уильяма Голдинга до, собственно, классического одноименного рассказа Чехова — у Гаричева тоже присутствуют «литературные мальчики, начитавшиеся приключенческих романов и теперь воплощающие литературу в жизнь»[3]. Несмотря на подробный список претекс-

2 *Джеймисон Ф.* Об интерпретации // Джеймисон Ф. Марксизм и интерпретация культуры. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2014. С. 38.

3 *Фаликман М.* Речь о Дмитрии Гаричеве // http://belyprize.ru/index.php?id=635&fbclid=IwAR3vtDD4bcrZSZ2f4MjlXjDTu7vu4H9gT6Wa4E6ztvCrKzVIXC_rSnnKf8c.

тов и сюжетов, предложенный Фаликман, в ее заметке мне не хватает двух важных источников, позволяющих дополнительно прочертить историческую логику «Мальчиков», а также представить пространство социального воображения, в котором бы реализовывались характерные для повести коллизии.

Возможным входом в это пространство могла бы быть «Старая солдатская песня» Булата Окуджавы, срывающаяся с уст одного из героев повести. Песенная притча, отсылающая к ряду характерных реалий первой половины XIX века, посвящена неизбежности повторения и абсурдности любой войны: подобный месседж особенно остро звучит от родившегося в 1924 году фронтовика Окуджавы. Но гуманистическая направленность авторов бардовской песни (как и шестидесятников, и авторов «лейтенантской прозы» — Виктора Некрасова, Владимира Богомолова, Константина Воробьева) неуместна в мире Гаричева, где любые не тронутые милитантностью ценностные системы находятся под сомнением, а стремление к частному и общему тихому прогрессу дискредитировано лежащим в основании мира (политическим? метафизическим?) предательством. В этой связи уместен еще один подтекст рассматриваемой повести, напрямую, в отличие от Окуджавы, не возникающий в ней — судьбы погибших во Второй мировой войне выпускников ИФЛИ Павла Когана и Михаила Кульчицкого, для которых, по словам Сергея Стратановского, «война оказалась… психологическим облегчением: враг понятен, понятно, что делать, понятно, как жить»[4]. На мой взгляд, это важнейшая стратегия, всерьез разыгрываемая гаричевскими героями, поверяющими сегодняшний день небывалым «предвоенным» ригоризмом. При этом «игра» и «война» здесь почти синонимичны и, по сути, мало чем отличаются друг от друга: недаром пейнтбольные автоматы в конечном итоге сменяются настоящим оружием, а жесткая антропологическая инсценировка — настоящей кровавой баней. Война для героев Гаричева одновременно и точка сборки себя как человека (так, одного из героев выдает характерный глагол: «*Выпускную ночь я* ***продержался*** *в учительской за инструментом…*» (с. 47)), и место *возможного* разрешения неразрешимой экзистенциальной коллизии, в которую они втянуты по праву рождения и взросления (главный герой Никита «*стесняется собственного пота*» (с. 59), «*алфавит опозорен*» (с. 68) и, наконец, «*кто был здесь сколько-нибудь заметен, не вполне удались их родителям…*» (С.53)). На первый взгляд кажется, что в повести развертывается психоаналитический конфликт, но его невозможно разрешить с помощью интроспекции, несвойственной героям Гаричева: они словно бы намеренно отказались от нее в пользу активного действия, которое бы предостерегло их от углубления в бесконечный тупик отчаяния и стыда. При этом стыд и отчаяние в созданном в результате предательства мире оказываются не столько чувствами, сколько свойствами предметов и объектов, размывающими смысловые границы мира, в котором существуют герои гаричевской повести: «*позорная еда*» (с. 48), «*стыдные газеты*» (с. 48), «*некрасивая вода*» (с. 53) и, наконец, «*отекшие предметы*», у которых «*пропали углы*» (с. 33), и «*не слишком мужские в приоритете еще голоса*» (с. 60). Такую оптику можно назвать сюрреалистичной, это подтверждается и словами одного из героев, заключающим,

4 *Стратановский С.* Полностью зачеркивать советскую поэзию неправильно // Colta.ru. 2014. 3 декабря (https://www.colta.ru/articles/literature/5788-sergey-stratanovskiy-polnostyu-zacherkivat-sovetskuyu-poeziyu-nepravilno).

что «*в жизни всегда можно что-то исправить, а во сне, что сделано, непоправимо*» (с. 45). Эта чеканная формулировка, прямо указывающая на онейрическую природу происходящего в повести, возвращает нас к тому, с чего мы начали разговор: важнейшей — пусть и не лежащей на поверхности — задачей повести является преодоление некоего заведомо неразрешимого конфликта, которому тематически соответствует война.

Но какую все-таки роль играет война в повести Дмитрия Гаричева? И о каком типе войны здесь можно говорить? Больше всего она походит на идеологему, как ее понимал уже упомянутый выше Фредрик Джеймисон: «...мельчайшая, вычленяемая единица антагонистических в своей основе коллективных дискурсов...»[5] Именно на распутывание этого сложного узла и должна быть направлена работа аналитика (для Джеймисона — марксистского). Очевидно, что, как и в случае с названием, мы имеем дело со сложным концептом, работающим на разных «этажах» иерархии смыслов. Так, например, довольно соблазнительно предположить, что мир «Мальчиков» — это мир перманентной бойни, абстрактной «войны вообще», на что указывает целый ряд разнородных маркеров, от уже вкратце обозначенных выше явных и неявных отсылок к военной топике XX века до чередования притчевой и хроникальной логик развертывания нарратива. Война как мотив экзистенциальной тревоги или субститут исторической травмы довольно обширно распространена в литературе — особенно в поэзии — последних тридцати лет, и Гаричев встраивается в достаточно обширный ряд авторов от Станислава Львовского до Галины Рымбу. Заходя же с содержательной стороны, можно вспомнить известное изречение Клаузевица «Война есть продолжение политики, только иными средствами», — предполагающее, как нетрудно догадаться, четкое разделение военных и политических средств (при безусловном главенстве последних[6]). Гаричев переворачивает эту логику, используя ее с точностью до наоборот: война и ее атрибуты имеют безусловный приоритет перед политическими намерениями и действиями, словно бы образующимися из духа перманентной мобилизации, оправдываясь им. Подобная установка — и это третий способ прочтения — сразу же отбрасывает «Мальчиков» к полюсу реальности: даже при быстром или поверхностном чтении повести трудно не заметить, что фигурирующая у Гаричева *республика* отсылает к созданным в 2014—2015 годах на юго-востоке Украины *народным республикам*, — по сути, лиминальным территориям, где реализация политической воли часто неотделима от военного действия и наоборот. Можно, впрочем, расширить контекст рассмотрения и говорить о том, что в повести Гаричева разворачивается одна из так называемых новых войн, по словам английской исследовательницы Мэри Калдор, «растянутых и во времени, и в пространстве; их сложно завершить и сложно удержать в строгих географических рамках. В этом смысле их можно назвать культурой»[7]. Калдор говорит о государствах, но подобное тревожное подвешенное состояние характерно и для героев Гаричева, которые вовсе не стремятся сменить его более устойчивым: ведь их субъектность замешана, как мы помним, на стыде и отчаянии, своего рода несущих конструкциях описываемого в повести мира.

---

5 *Джеймисон Ф.* Об интерпретации. С. 35.

6 Подробнее см.: *Куманьков А.* Война в XXI веке. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2020.

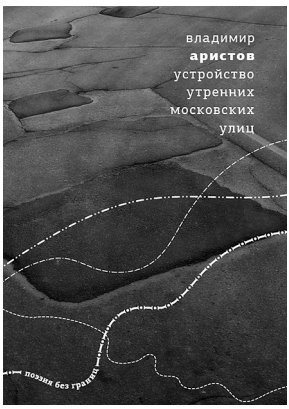
7 *Калдор М.* Культура новых войн // Логос. 2019, № 3. С. 3.

Алексей Масалов

Прозрачные пространства

Аристов В. Устройство утренних московских улиц: Стихи
Ozolnieki: Literature Without Borders, 2020. — 112 р. — (Поэзия без границ)

Новая книга Владимира Аристова, лауреата премии Андрея Белого (2008) и премии «Различие» (2016), уже на уровне заглавия задает топологическую семантику, продолжая тем самым его сборник избранной лирики «Открытые дворы». Метареалистическая оптика открывает различные способы осмысления коммуникации Я и Другого, где в «пространстве всеобщей родственности»[1] так или иначе возникает тонкая взаимосвязь людей и вещей, единичного и множественного.



В этом плане новая книга сохраняет контекст, в котором высказывание — это не шифр, требующий расшифровки, а лирическая медитация, герметичность которой зиждется на проникновении разнообразия мира в частный опыт и в то же время сборке этого опыта из разнообразия мира. В краткой поэме «Ночная июльская даль», открывающей сборник, эта взаимосвязь открывается через образы прозрачности, подкрепленные как записью оригинала «на прозрачных пленках-листах»[2] (с. 11), так и пространственной метаболой «ночное шоссе», развертывающей «Диалог июньской и июльской тени» (с. 6). Такой способ письма, переплетающего прошлое с настоящим, воспоминание с воображением, важен для обнаружения тех способов социальной коммуникации, где «в совместном пребывании и люди станут прозрачны» (с. 11):

Все мы — на ночном шоссе

мы едва слышны и видны в стеклах мира
все вы на ночном шоссе
<...>

Все мы на ночном шоссе
Мы скользим в роскошных
и июльских, в очертаниях продольных мира.
.

(С. 8)

---

1 *Аристов В.* Заметки о «мета» // Арион. 1997. № 4 (16) (http://www.vavilon.ru/texts/aristov2.html).

2 В 2020 году также вышло отдельное издание поэмы, где текст напечатан на полупрозрачной кальке (*Аристов В.* Ночная июльская даль. Чебоксары: Free poetry, 2020).

Логика пространства в этой книге — это логика, где «коммунальный коридор» (с. 18), «одиночество / переулка» (с. 35), «узость каменной комнаты общежития МГУ» (с. 55) и «сосновый коннозаводский лес» (с. 71) передают серию вспышек, впечатлений, синтезируя память и воображение в отдельные эпизоды, кадры из внутренней кинохроники тождества на фоне «множественности различений» («Здесь не титаны, а титаники кино / Давно повержены лежат» (с. 53)). Можно сказать, что новая книга стихов Владимира Аристова пересекается с его романом «Mater studiorum» («НЛО», 2019), в котором преподавательский быт перетекает в калейдоскоп перемещений главного героя между городами и странами. Эти перемещения в конечном итоге приводят его и к обретению имени (только в финале мы узнаем, что его зовут Лев), и к обретению субъектности через метаморфозы взаимоотношений с Ir'ой, которая из ученицы героя становится его учительницей, через поиски им и ею «женственности», способной преодолеть кризис «эпохи мужской культуры».

Подобные метаморфозы, когда места, память и субъект раскрывают множественное через единичное, а единичное через множественное в синтетических тропах (метаболах), как раз и возникают в прозрачных пространствах книги «Устройство утренних московских улиц». В построение таких взаимосвязей включаются и другие города (Пекин (с. 16), Будапешт и Бухарест (с. 18), Париж (с. 20), Глазго (с. 65, 66, 67) и т.п.), и другие времена («Польская пианистка идет из Варшавы в Берлин в 1939 году» (с. 79)), и полуфантастические события («Встреча Платонова и Мандельштама во дворе Литинститута» (с. 104)). Видимо, это еще одна причина, по которой так важен кинематограф в этой книге, чья полупрозрачная кинопленка, свет прожекторов и вживание в роль делают возможным взаимосвязь Я и Другого, человека и вещи, реального и воображаемого:

> Снег над прожекторами
> Узость каменной комнаты общежития МГУ
> Губы тронутые улыбкой волооких глаз с поволокой глыбкой
> <...>
>
> Приоткрыта дверь гардероба
> И пиджак в глубине
> Ты войдешь в него поменявши имя на вещь
>
> С человеком ты жизнью менялся
> Вещью станешь на миг
> Поменявшись с нею судьбой
>
> Возвращайся назад —
> Указующий света перст.
>
> (С. 55)

К подобной технике Владимир Аристов обращается еще в поэме «Кинорежиссер» из цикла «Реализации» (1982—1989), где использует «кинематографическую логику, соединяя — монтируя — в рамках одного плана-эпизода события, принадлежащие разным порядкам опыта: "по ту" сторону располагается кинематографическая реальность, а "по эту" реальность "реальная", данная нам

в ощущениях»[3]. Здесь же в сочетании кинематографической семантики и семантики «прозрачности» возникают метаболические метаморфозы, в которых «Ты растением стала морским / И покинула сушу для иссиня-прозрачного моря будущего» (с. 62) или «…люди и не только они / До сих пор в закатном свету непрозрачны» (с. 101). В этом плане метаболы позволяют выразить не только оптимистические надежды на взаимопричастность «моно-онтологий»[4] субъектов, но и пессимистический взгляд на «коридоры истории»:

> Мы встретились в перекрестных коридорах истории
> Он шел затылком вперед
> На блюдце его лица отразился ужас виденного будущего
> Но темный огонь из прошлого все же его освещал.
>
> (С. 49)

Поэтическая метафизика Владимира Аристова рассматривает предметы, улицы и города в качестве субъектов («Кто дал имена нам, улицам / Кто в нас посадил Тюфелеву рощу» (с. 40)), создавая неиерархическую сопричастность, при которой варианты множественности выражают «поэтические смыслы новой открытости»[5]. Кажется, именно это и определяет обилие глаголов прошедшего времени в книге («слышал» (с. 34), «произошли» (с. 46), «пробегала» (с. 48), «удалялся» (с. 64), «распахнулась» (с. 71)), которые показывают не побег в пространство воспоминаний, в которых «то что ты шептал тогда / Все стало какой-то детской правдой» (с. 84), а выход через память и воображение на иные способы коммуникации между субъектами.

М. Мерло-Понти считает, что «*Cogito* другого отменяет всякую ценность моего собственного *Cogito* и лишает меня уверенности, которую я имел в глубине себя в том, что у меня есть доступ к единственно постижимому для меня бытию, тому бытию, которое является моей целью и которое конституировано мной»[6]. Именно такую дихотомию стремится снять idem-forma Владимира Аристова, которая исходя из таких предпосылок и пытается «научиться находить общение сознаний в одном и том же мире»[7]. Просто диалог этих сознаний возникает не в статично сконструированной реальности, а во множестве ее взаимосвязей и переплетений, в которых дискретное и континуальное в речи субъекта не становятся иерархической оппозицией, а позволяют найти общность памяти, телесности, прозрачности.

Такая интерсубъективность складывается и в соотношении пространства-времени, где возникает взаимодействие времен, при котором сама структура опыта оказывается множественной и одна деталь может вызывать движение к будущему, а другая — повторение прошлого. При этом такое соотношение

---

3 *Ларионов Д.В.* Пересекая насквозь: О кинематографическом событии в поэзии Владимира Аристова (на примере цикла «Кинорежиссер») // «Вакансия поэта»-2: материалы двух конференций / Под ред. А.А. Житенева и М.В. Павловца. Воронеж: АО «Воронежская областная типография», 2020. С. 264.

4 *Аристов В.* Заметки о «мета».

5 *Аристов В.В.* Дискретное и континуальное: перекличка поэзии и науки в культурном контексте // Вопросы философии. 2016. № 10. С. 117.

6 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. М: Ювента; Наука, 1999. С. 450.

7 Там же. С. 451.

всегда дается в метаболической динамике образов, в кинетическом движении субъектов, предметов и их хронотопов, преображающихся через восприятие их «родственности»:

Московская прививка будущим
на рукаве руки
поверху оспинки от перышка пирке

Играя, встретились здесь на пустынном перекрестке
на солнечном его пятне
свето-теневые повторенья самого себя

И слабо смазанный в движеньи
через открытое окно машины
увиденный
родник своих родных.

(С. 59)

Диалог вещей, сознаний, времен и пространств определяет специфику метаболы в этой книге. Расширение синтетического потенциала паронимических аттракций (от заглавия «Устройство утренних московских улиц» до «Видеть, верить, варить, только глаза закрыв» (с. 103)) в структуре тропа, состоящего из других тропов[8], позволяет Владимиру Аристову сделать возможными плавные взаимопревращения множественного в единичное, а единичного в множественное. Этому же способствуют парадоксальные сочетания, которые создают метафизическое столкновение разнородных явлений и содействуют их метаморфозам.

Пламя как передать
Потому что столкнувшись со множеством трепета ваших лиц
Пишущая рука сама становится холодным пламенем шелка

В этом мире-городе
Где неподвижны лишь памятники да нищие
<...>

(С. 67)

Прозрачные «миры-города» в стихах Владимира Аристова становятся воплощением этого интерсубъективного взаимодействия, фиксирующего опыт встречи и не-встречи субъектов, возможности дотянуться до Другого, войти с ним в контакт, в диалог, найти способ «передать» общность в различениях. При этом, как мы уже говорили, его поэтика не антропоцентрична, в ней функцию субъектов выполняют как макрообъекты, так и объекты мира природы,

8 С позиций лингвистической поэтики метабола понимается как тип структурно сложной метафоры, «синтезирующий все способы словопреобразования в едином метафорическом контексте и представляющий собой метафору через метафору, метонимию и сравнение» (*Северская О.И.* Язык поэтической школы: идиолект, идиостиль, социолект. М.: Словари.ру, 2007. С. 65).

которая не окультуривается, а приобретает самостоятельное бытие во взаимометаморфозах человеческого и природного.

Метафизика прозрачных пространств в их тонких связях, пересечениях и метаморфозах замедляет мгновения и вспышки внутренней кинохроники, где «свобода быть без других» (с. 35), складывается во «множество жизней» (с. 35), где единичное «могло со всеми воссоединиться даже в этой мгле» (с. 37) и где возможно найти «время для нее / ради ее в безвременьи» (с. 38). Из парадоксов пространства-времени, утрат и обретений, ужаса «виденного будущего» (с. 49) и попыток «ту вычеркнуть жизнь свою / В кинокамере пыток» (с. 102) все же складывается не побег в миры воображаемого, а способ коммуникации между Я и Другим, в котором возникает их общность, «растворяясь в толпе без остатка» (с. 108).

И в своей простоте он вдруг зарыдал —
Он не знал, что есть мирный клочок в истории
Где не нужен исторгнутый крик зева орудий и колокола,
у которых вырван язык,
И не крик мирного человека, чей язык служит, чтобы
высказать сейчас молчание.
(С. 100)

Библиография

Евгений Савицкий

Как не избавляться от мусора?

СОПРОТИВЛЕНИЕ ЧИСТОТЕ В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПОВСЕДНЕВНОЙ ЖИЗНИ

Gehrlein C. Abfallverbindungen: Verworfenes und Verwerfungen in Erzähltexten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Bielefeld: Transcript, 2020. — 470 S. — (Gegenwartsliteratur. Bd. 1).

Книга Кристины Герляйн «Отношения с отбросами: выброшенное и выбрасывание в повествовательных текстах современной немецкоязычной литературы» могла бы быть названа гораздо короче, например: «Мусор в современной немецкой прозе» — все остальное, кажется, можно было без большого ущерба для смысла выкинуть. Замусоренность названия лишними словами раздражает: оно неэкономично, не вполне ясно (отбросы и выбрасываемое различаются, но и как будто поясняют друг друга) и, наконец, при всем обилии слов неточно, потому что по большей части речь в книге идет вовсе не о литературе. Короткие разборы отдельных произведений, не таких уж новых и современных, сменяются пространными отступлениями, посвященными тому, как вообще в современных теориях осмысляется тема мусора, с какими сюжетами она связывается и что пишут теоретики об этих связанных сюжетах… Многое из этого тоже можно было бы выкинуть, если бы это не была книга как раз о навязчивом желании удалять ненужное, как в жизни, так и в текстах.



Автор пишет о «мусорном письме» — таком, которое отклоняется от линейности, дает место случайному, тому, что вообще-то можно было бы и не подбирать. Герляйн ссылается на М. де Серто, писавшего, что всякая исследовательская работа основана на разделении нужного и ненужного, мыслимого и немыслимого, то есть

оставляемого за рамками экономично организованного рационального пространства научного труда[1]. Этому соответствуют материальные практики сохранения или уничтожения текстов, как в архивах, так и в повседневной жизни. Серто, который был не только историком и исследователем городской повседневности, но и психоаналитиком, сомневался в возможности полностью избавиться от выброшенного, которое, как он отмечал, не вполне подконтрольно нам, норовит подорвать установленные границы, вернуться к нам вопреки всем запретам. В работе историка это проявляется в том, как отобранный источниковый материал постоянно нарушает хронологические, географические и тематические границы исследования, и вопрос, по мнению Серто, заключается в том, нужно ли усиливать «пограничный контроль», или же, наоборот, исследователь может позволить себе бóльшую открытость иному, немыслимому, нарушающему порядок его работы. Герляйн ссылается также на Генри Миллера, который в «Книгах в моей жизни» писал о своего рода мусорных практиках чтения всего без разбору (вроде штудирования в алфавитном порядке справочников), а также на Николауса Вегмана, рассуждавшего о сходстве с помойками библиотек, где также возникает соблазн рыться в содержимом полок, раскрывая книги без какого-то плана — как те, которые еще могут быть для чего-то использованы, так и те, что уже вряд ли когда-нибудь пригодятся[2].

Вслед за более ранними исследователями Герляйн отмечает: определение того, чтó относится к мусору (и, в более широком смысле, к недостойному существованию — в качестве отбросов порой могут определяться люди и животные[3]), связано с осуществлением культурно специфичных форм власти[4]. Вопрос в том, в чем именно заключается специфика современной власти над мусором, в какой мере возможно если не отменить, то хотя бы ослабить ее и какова при этом может быть роль литературы и знания о ней.

По мнению автора книги, отношение к мусору в современном обществе вырабатывается уже на уровне телесных практик. Так, например, чтение книг в положении сидя позволяет избегать всего того, что порой валяется (или кажется, что

---

1 *Certeau M. de.* L'écriture de l'histoire. P., 1975. P. 79.

2 *Wegmann N.* Bücherlabyrinthe. Suchen und Finden im alexandrinischen Zeitalter. Köln; Weimar; Wien, 2000. S. 114.

3 В качестве примера Герляйн упоминает фигуру homo sacer, о котором писал Д. Агамбен: *Агамбен Д.* Homo sacer: суверенная власть и голая жизнь. М., 2011. В более широком смысле разные социальные группы могут определяться как отбросы; так, в разных странах, в том числе в России, нередки случаи выбрасывания в помойку нежеланных младенцев. Животные, как и люди, могут определяться как «вредители», подлежащие уничтожению.

4 См., в частности: «Аффектированная реакция индивида на отходы и отбросы, с одной стороны, не замыкает его на самом себе, поскольку они, хотя он их и производит, внешни ему, а с другой — не дает ему повода безоговорочно дифференцировать антропологическое и природное, поскольку и в том, и в другом царстве материя ветшает и приходит в беспорядок. Recycling есть самое социальность. Она берет начало в ритуальном действе, освобождающем мир от хаоса и заново структурирующем его, пурифицирующим его и тем самым отправляющим власть над мусором, каковая оказывается властью общества над любым его членом» (*Смирнов И.П.* Хлам текстов: (мусор, эмоции и философия) // Логос. 1999. № 2. С. 138). Еще раньше Ф. Грассмук и К. Унферцагт писали, что «облегчаться» — не только необходимое для поддержания нашей жизни удаление того, что может привести к контаминации, но и важнейший элемент свободы. Воспитание любви к чистоте, напротив, связано с контролем над выделениями, и потому конститутивно для человеческого «я». Постепенно этот контроль распространяется и на переработку выделений (см.: *Grassmuck V., Unverzagt C.* Das Müll-System. Frankfurt a.M., 1991. S. 15—16).

валяется[5]) у нас под ногами. Вслед за Хайо Айкхофом, автором книги «Небесный трон и кресло-качалка»[6], Герляйн утверждает, что сидение приводит к телесным и душевным деформациям, оно связано с приучением к оседлости и порядку[7], с захватом и эффективным использованием пространства. Так, в школе дети, которые любят возиться на полу или на земле, а особенно, по замечанию В. Беньямина, играть с каким-нибудь мусором[8], приучаются дисциплинированно сидеть и работать за партами, не отвлекаясь ни на что лишнее. Чтение и письмо требуют, таким образом, подавления собственной телесности, ограничения детской подвижности и жизнелюбия. Само написание буквы рядом с буквой, строчка за строчкой, приучает к дисциплинированному «рассаживанию» знаков.

Примечательно, пишет Герляйн, что именно сидя работает главный герой рассказа Г. Бёлля «Выбрасыватель» — истории о городском сумасшедшем, одержимом планами устранения всего того лишнего, на что люди попусту тратят время. Он занимается сложными расчетами, которые показывают, сколько времени и душевных сил люди расходуют, например, на распаковывание приобретаемых товаров. «В нервных клиниках растет количество больных, дошедших до нервного срыва при разворачивании очередного флакончика духов или при открывании коробки шоколадных конфет или пачки сигарет»[9]. Герой повести говорит, что изучает «историю одного молодого человека, моего соседа, в поте лица зарабатывающего горький хлеб рецензента и временами совершенно забрасывающего свою работу, потому что ему уже невмоготу было разрывать прочную бечевку, которой связывались пачки присылаемых ему книг; если он, собрав последние силы, разрывал бечевку, то оставалась еще прочная картонная коробка, оклеенная лентами гуммированной бумаги, одолеть которые он был не в состоянии. Вид этого молодого человека производит ужасающее впечатление, и к тому же теперь он вынужден писать рецензии, не читая присылаемых ему книг, пачки с ними он ставит на полку нераспечатанными»[10]. Все это, по глубокому убеждению героя повести, чревато самыми негативными социальными последствиями. Поначалу мало кто разделяет его беспокойство, руководители фирм отмахиваются от его подсчетов, но однажды его берут на работу в страховую компанию и доверяют сортировку почты. Оказалось, что действительно сотрудники тратят много времени на разрезание лишних конвертов, в которых часто оказывается завлекательно составленная рек-

---

5 О том, как возникает озабоченность вездесущей пылью, и в целом о культурной потребности в воображении различия грязного и чистого в Европе и США XIX—XX вв. см.: *Вайнштейн О.Б.* Откуда берется пыль?: семиотика чистого и грязного // Мировое древо: международный журнал по теории и истории культуры. 1998. № 6. С. 153—170.

6 *Eickhoff H.* Himmelsthron und Schaukelstuhl. Die Geschichte des Sitzens. München, Wien, 1993.

7 В немецком языке слово «закон» этимологически связано с «усаживанием» (Gesetz/setzen), чему в русском языке соответствует, наоборот, «установление». Впрочем, Айкхоф не противопоставляет сидение и стояние, считая их близкими телесными практиками.

8 «Дело в том, что дети обладают особой склонностью выискивать всевозможные места, где видно, как идет работа с вещами. Их неодолимо притягивают строительные отходы, мусор, скапливающийся во время шитья или уборки дома, работы в саду или в столярной мастерской. В обрезках и стружках они узнают тот лик, который мир вещей обращает именно к ним, к ним одним» (*Беньямин В.* Улица с односторонним движением / Пер. с нем. под ред. И. Болдырева. М., 2012. С. 23—24).

9 *Бёлль Г.* Выбрасыватель / Пер. Е. Колесова // Бёлль Г. Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1990. С. 646.

10 Там же.

лама, на изучение которой они тратят несколько минут, прежде чем отправить ее в корзину. Дважды в сутки «выбрасыватель» по разработанному им алгоритму отсортировывает все ненужные письма и тем самым способствует экономии большого количества рабочего времени.

Этот превращающий письма в мусор человек обеспокоен, однако, также и тем, что ему приходится уничтожать результаты чужого честного труда. По утрам, когда он отправляется в центр города, где располагается его страховая компания, ему «делается жутко от мысли, что со мной в одном трамвае едут люди, вчера добросовестно выполнившие свою работу, которая сегодня будет мною уничтожена: типографские рабочие, наборщики, художники, авторы текстов для рекламных проспектов, граверы, фальцовщицы, упаковщицы, подмастерья каких-то фирм»[11]. Еще в детстве герой повести доставал из мусорной корзины рекламные проспекты, выбрасывавшиеся его отцом, изучал их, мысленно отправляясь в дальние путешествия или разглядывая новые диковинные технические устройства, и со временем собрал большую и хорошо упорядоченную коллекцию таких бумаг. Повзрослев, он продаст ее старьевщику и купит себе блокнот и карандаш для расчетов. Ощущая теперь собственную власть над продуктами чужого труда, которые он волен сохранить или уничтожить, герой повести, как отмечает Герляйн, испытывает в то же время и чувство стыда: рассказ написан как анонимное признание, на которое было бы невозможно решиться в личной беседе с кем-то. В деятельности «выбрасывателя» обнаруживается оборотная сторона общества потребления, в котором все больше вещей со все возрастающей скоростью отправляются в отбросы.

Рассказ Бёлля был написан в 1957 г., в период западногерманского «экономического чуда», и Герляйн указывает на произошедшую в то время перемену в отношении к мусору, о которой писали Фолькер Грассмук и Кристиан Унферцагт[12]: в канун войны крупные фирмы думали больше о предстоящих прибылях, и выраставшие рядом с предприятиями горы отбросов были «первоначальным накоплением» мусора, мало кого беспокоившим. После войны восторжествовал дух бережливости: немцы собирали в руинах своих домов и стремились с пользой употребить все, что там можно было найти. Местами такие проявления бережливости сохранялись вплоть до 1960-х гг., но в 1950-е, по мере роста потребительского бума, страна начинает «праздновать свой успех в анальном наслаждении выбрасыванием всего что можно»[13], и особенно упаковок (которые прежде часто сохранялись — вдруг пригодятся). Чем больше гора мусора под дверью[14], тем больше уважение со стороны соседей, не перестающих удивляться тому, как много мы способны потреблять. Благосостояние начинает измеряться количеством выбрасываемого.

В то же время, как пишет Герляйн со ссылкой на теорию «текучей современности» Зигмунта Баумана[15], сам современный капитализм не заинтересован в долгой жизни вещей — они должны как можно быстрее отправляться на свалку. Уже в 1950-е появляются и пользуются большим успехом одноразовые шариковые ручки, за ними следуют одноразовые бритвы и зажигалки. Для того чтобы поддерживать желание потребителя, завлекать его все новыми обещаниями, старые

11 Там же. С. 644. См. также: *Bardmann T.* Wenn aus Arbeit Abfall wird. Aufbau und Abbau organisatorischer Realitäten. Frankfurt a.M., 1994.

12 *Grassmuck V., Unverzagt C.* Op. cit. S. 13.

13 В связи с этой «incontinentia alvi» авторы с отсылкой к З. Фрейду пишут о «вторичной инфантилизации» современных потребителей (Ibid. S. 14, 16).

14 В Германии принято выставлять мешки мусора перед входной дверью, чтобы их забрала потом мусорная машина.

15 *Бауман З.* Текучая современность. СПб., 2008.

обещания должны постоянно нарушаться, а обещанное воплощение желаний — оборачиваться разочарованием[16]. Тот, кто сохраняет старые вещи после того, как на рынке появляются их обновленные версии, считается человеком не вполне благополучным.

По мнению Герляйн, герой Бёлля оказывается сумасшедшим именно потому, что сопротивляется этим основным тенденциям послевоенного капитализма. Он хотя и работает выбрасывателем и даже собирается основать школу, чтобы обучать этому ремеслу других, но мечтает о том времени, когда ничего лишнего просто не будет производиться. Днем он старается соблюдать приличия: после разбора утренней почты неспешно гуляет по городу, заглядывает в магазины и обедает в ресторане, где вдумчиво выбирает еду. И только вечером, наедине с собой, он может позволить себе спешку, чтобы наконец снова предаться своим расчетам и графикам: «Я пью кофе стоя, наспех заедая его бутербродами, нисколько не напоминая того гурмана и знатока, каким казался еще сегодня днем»[17]. В странном мире «выбрасывателя» довольно трудно определить, какое же время является действительно свободным: он «убивает» часы днем, когда, согласно его же системе, время особенно ценно и должно экономиться, и пытается сэкономить каждую минуту вечером, когда, казалось бы, он уже дома и спешить некуда. Герляйн недооценивает амбивалентность рассказа Бёлля, в котором экономия и расход едва ли различимы в их безумном соединении, и странной оказывается не только расточительность периода экономического бума 1950-х, но и характерное для этого времени стремление к экономичности, как, например, в доминировавшей тогда «современной архитектуре»[18].

Однако именно в качестве критики экономности, стремления устранить излишние расходы прочитывается роман Михаэля Энде «Момо, или Удивительная история о похитителях времени и ребенке, который вернул его людям» (1973). В некоем городе появляются серые господа, которые запрещают жителям тратить время попусту и даже заводят специальные счета, на которых всякий расход времени строго учитывается. По мнению Герляйн, Энде иносказательно повествует об изменениях европейской повседневности под влиянием тейлоризма, фордизма и макдональдизации. Главная героиня романа, девочка Момо, живет среди руин древнего амфитеатра, куда изредка наведываются туристы. «Выглядела Момо немного странно. На людей, ценивших аккуратность и чистоту, она действовала пугающе»[19]. Никто не знает, как она там появилась, но люди о ней заботятся, у нее много друзей, и благодаря умению слушать других, побуждать их рассказывать свои истории она оказывается душой местного сообщества. С появлением серых господ все меняется: у людей больше нет времени друг для друга, город становится местом фабрик и офисов. Дети больше не могут просто играть на улице, где они возились с разным мусором. Здесь Герляйн дает исторический комментарий: со

16 Схожим образом А. Недель описывал советское общество как построенное на соблазнительных обещаниях власти — народу и народа — власти, которые заведомо не могли быть исполнены, но поддерживались самой этой неисполнимостью: *Недель А.* Соблазненная суверенность: эссе об обещании // Логос. 2001. № 3. С. 135—142.

17 *Бёлль Г.* Указ. соч. С. 647.

18 Ср.: «Колоссальные потери материалов, времени и труда, вызванные тем, что жилищные комплексы до сих пор возводят по бесчисленным, не связанным друг с другом индивидуальным проектам, вместо того чтобы осуществлять их в рамках массового производства по стандартным, хотя и достаточно гибким планам, больше не могут иметь никакого оправдания» (*Гропиус В.* Круг тотальной архитектуры. М., 2017. С. 176).

19 *Энде М.* Момо / Пер. Ю. Коринца. М., 2001. С. 8.

ссылкой на социолога Мартину Лёв[20] она пишет, что начиная примерно с 1800 г. в Европе появляется негативное отношение к игре детей на улице. Происходит постепенное одомашнивание детства, и апогея этот процесс достигает в 1960-е гг. Теоретики «новой архитектуры» считали ужасной игру детей на улице, где они подвергаются стольким опасностям и где их никто не воспитывает. Теперь, когда в рамках регулярного городского планирования улицы должны были строго делиться на большие автомобильные магистрали, подъездные пути внутри микрорайонов и отдельно проложенные пешеходные дорожки, детям отводилось место во дворах, на специальных огороженных площадках или на территории школ и детских садов, где они играют под присмотром взрослых и где, конечно, не должно было быть никакого мусора. Характерно, что именно в это время с критикой удаления детей с улиц выступают городские активисты, такие как Джейн Джекобс[21].

Кроме того, как отмечает Герляйн, «современные» дома, возводившиеся в 1950—1960-х гг., не предполагали места для хранения различного добра, которое раньше можно было складывать на чердаках старых домов. Новая архитектура с дешевыми съемными квартирами стремилась воспитывать человека, который мобилен и легко меняет место жительства в зависимости от часто меняющегося места работы или семейного положения. Соответственно, этот человек (и в особенности новая, свободная женщина) не обрастает имуществом, поскольку может пользоваться коммунальной инфраструктурой своего дома или микрорайона (библиотекой, салоном-прачечной, спортзалом и пр.). Однако борьба с домашним хламом, как отмечает Герляйн, оказывается также борьбой с историей и памятью, что прямо признавали в своих текстах теоретики «современной архитектуры». Вещи из прошлого, сохраняемые несмотря на свою ненужность, воплощают в себе связь с прошлыми моментами жизни и становятся поводом для рассказывания историй, как это не раз было в литературе XIX в., для которой столь важна фигура старьевщика[22].

Не случайно Момо, героиня романа Энде, выглядит как ходячая лавка старьевщика: «Зимой она изредка надевала ботинки, но они были ей велики, да к тому же еще и разные. Ведь свои вещи Момо или где-то нашла, или получила в подарок. Ее длинная, до щиколоток, юбка была сшита из цветных кусков. Сверху Момо носила слишком для нее просторный старый мужской пиджак, рукава которого она всегда закатывала»[23]. Однажды серые господа дарят ей красивую нарядную куклу по имени Бибигёл, которая умеет разговаривать и называет себя «совершенной». Но именно с ней Момо не может играть и впервые в жизни испытывает скуку. Серые господа пытаются как-то поправить дело и дарят еще для куклы губную помаду, теннисную ракетку, сережки, сумочку, соль для ванны и пр. Однако Момо не может полюбить куклу; любовь, по мысли Энде, связана не с приобретением, а с бескорыстной тратой времени ради другого, что в новом мире недопустимо. По мнению Герляйн, Энде предлагает читателям вернуться к медленной жизни, при которой собственное время людей не подчинено рационализированному времени капитализма и возможны настоящие любовь и дружба. Но, как отмечает исследовательница, сама идея замедления производна от идеологии ускорения, по отношению к которому оно может быть лишь чем-то временным и относительным.

---

20 *Löw M., Ruhne R.* Prostitution: Herstellungsweisen einer anderen Welt. Berlin, 2011. S. 86.

21 См.: *Джекобс Дж.* Смерть и жизнь больших американских городов / Пер. Л. Мотылева. 2-е изд. М., 2015. С. 99—113.

22 О старьевщике как литературном герое и метафоре писателя в литературе XIX в. см. также: *Ямпольский М.Б.* Наблюдатель: очерки истории видения. М., 2000. С. 13—44; *Рансьер Ж.* Эстетическое бессознательное. СПб., 2004. С. 36—37.

23 *Энде М.* Указ. соч. С. 9.

Замедление, постоянное откладывание расставания со старыми и ставшими неприятными вещами характерно для главного героя трилогии «Абшаффель» (1977—1978) Вильгельма Генацино. Служащий по фамилии Абшаффель (от нем. *abschaffen* — «упразднять, устранять, уничтожать») скучает на работе и пытается убить время при помощи разных бессмысленных занятий: то он крутит себе волоски на бровях, то идет мыть руки в туалет, то наблюдает за коллегой напротив, то отправляется в столовую… Он также придумывает разные «эксперименты»: звонит на свой домашний телефон и слушает гудки; проезжает на трамвае пару лишних остановок и возвращается пешком; ищет самую старую проститутку в борделе и пр. Абшаффель работает в своей фирме уже много лет, и порой его посещают мысли, что надо наконец уволиться, но он все откладывает это решение. Также он долго не может выбросить старую подушку, на которой ему так удобно отдыхать дома; на ней уже появилось жирное пятно от головы, но снять и постирать чехол оказалось невозможно. От выбрасывания подушки Абшаффеля удерживает ряд соображений. Он представляет себе, как ему придется идти с этой красивой, несмотря на пятно, подушкой к мусорному баку, где ее потом наверняка увидят соседи, — лучше уж тогда идти с ней подальше, в соседний квартал, но это далеко… Кроме того, Абшаффель помнит, что его отец за всю жизнь износил лишь три пальто и что необходимость выбросить каждое из них была связана с тяжелыми переживаниями.

Подобным же образом Абшаффель не выбрасывает и многие другие вещи. Более того, он покупает в магазине дешевую кисточку для бритья в память о той, которой пользовался отец, затем удивляется своей покупке и выбрасывает ее, возвращается домой, но тут же снова отправляется в город за новой кисточкой, на этот раз дорогой и добротной. Продавец уверяет, что многие его клиенты пользуются такой кисточкой вот уже более двадцати лет, и Абшаффель покупает ее, но затем приходит в ужас от мысли, что одна и та же кисточка будет стоять у него на полке столько времени. Лучше все-таки, размышляет он, дешевые плохие кисточки, их хотя бы можно иногда выбрасывать. Герой романа постоянно балансирует между стремлением к чистоте и к грязи, между выбрасыванием и сохранением.

О памяти вещей идет речь и в романе «Бюро находок» (2003) Зигфрида Ленца, где действие происходит на вокзале, одном из «не-мест» (М. Оже)[24], то есть транзитных мест, не связанных с какой-либо уникальной локальной памятью. Соглашаясь с таким определением вокзалов у Оже[25], Герляйн отмечает, что именно там располагается в романе Ленца пространство, где время, наоборот, как бы задерживается, — камера хранения. Самые разнообразные забытые в поездах вещи, прежде чем отправиться на свалку, получают там шанс вновь обрести хозяев, которые, чтобы доказать, что вещь принадлежит им, вынуждены рассказывать, как именно они ее приобрели и потеряли и как в точности она выглядит. Сотрудники бюро находок и сами то и дело пытаются вообразить историю того, что им приносят, — так всякая вещь обретает свою, пусть вымышленную, историю. Находящиеся на грани превращения в мусор предметы одушевляются; на аукционе, где распродается то, что имеет какую-то ценность, ведущий торги предлагает «сжалиться» над прекрасной тростью, как если бы она действительно ждала нашего душевного участия. По-

24 *Оже М.* Не-места: введение в антропологию гипермодерна. М., 2017.

25 Ср. исследование железных дорог как мест длительного ожидания, потери времени: *Kellermann R.* Im Zwischenraum der beschleunigten Moderne: Eine Bau- und Kulturgeschichte des Wartens auf Eisenbahnen, 1830—1935. Bielefeld, 2021. Об ожидании как опыте неопределенности, связанном с открытием заурядных вещей, в литературе модерна см. также: *Erwig A.* Waiting Plots. Zur Poetik des Wartens um 1900. Paderborn, 2018.

рой у забытых вещей есть свои тайны, как у чемодана, в котором обнаружилось второе дно со спрятанной там старинной испанской картиной. Как и в «Абшаффеле», именно пограничное существование вещей делает их особенно значимыми для людей: даже не распроданные за бесценок вещи привлекают внимание рабочих, которые грузят их в мусорную машину и порой оставляют что-нибудь себе.

В «Бое с тенью» (1999, рус. пер. 2009) Инки Парей действие происходит в Берлине конца 1980-х — 1990-х гг. Героиня романа живет в старом, предназначенном под снос доме, некогда роскошном и принадлежавшем еврейским домовладельцам. Дом больше не обслуживается компанией по вывозу мусора, и для его выбрасывания приходится проделывать особую операцию — поздно вечером, когда стемнеет, закидывать мешок в бак соседей, двор которых теперь отгорожен как частная собственность. Как показывает Герляйн, вопрос о переезде в новый многоквартирный дом с центральным отоплением и мусоропроводом, который сделает удаление мусора таким простым, оказывается связан с отношением к собственному трудному прошлому героини, но также и к травматичному прошлому города: так же, как в романе чередуются отсылки к старым и новым районам Берлина, чередуются и временные эпизоды из жизни героини. Выстраивание сложной темпоральности и пространственной организации романа — способ проблематизировать отношение к отбрасываемому — тому, что и странно притягивает, и заставляет желать поскорее выбросить все из головы.

Итак, рассматривая эти и другие литературные тексты (от Адальберта Штифтера и Франца Кафки до Андреаса Майера и Арно Шмидта), Герляйн выступает против двух доминирующих экологических позиций (но, как становится ясно по мере чтения, не только экологических), связанных с необходимостью или максимально полной переработки мусора, или избегания его производства. Сохранение близости к отбросам оказывается порой подлинным проявлением человечности, проявляющимся, в частности, в рассказывании неэкономичных по своему характеру историй. Стремление избежать мусора или переработать его во что-то полезное, послушно-служебное, не способное больше беспокоить или просто задерживать на себе внимание, представляет собой, по мнению автора, обратную сторону современного потребительского общества, нетерпимого к выстраиванию иных отношений с выбрасываемым. По словам Герляйн, «мусороцентричному литературоведению», понимающему себя как часть международных discard studies, необходимо искать новые способы осмысления отбросов, — способы, которые будут выходить за рамки существующих моделей экологической критики.

Артем Зубов

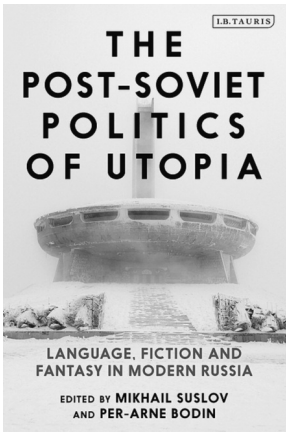
Кому в утопии жить хорошо?

ЛИТЕРАТУРНАЯ УТОПИЯ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ

The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia / Ed. by M. Suslov, P.-A. Bodin.

L.; N.Y.: I.B. Tauris, 2020. — XII, 362 p.

Классическая утопия не предполагает внимания к тому, что сами «утопийцы» думают об устройстве их идеального общества: жизнь в нем равно прекрасна для всех. Как следствие, утопия воспринимается только на определенной дистанции «через внешний взгляд стороннего наблюдателя», «редуцирующий частности и различия» и делающий всех жителей утопии одинаковыми[1]. С момента выхода книги Томаса Мора дистанция между утопическим изображением и человеком многократно проблематизировалась и переосмыслялась, в особенности в связи с вопросом о реализации утопии в жизни. Обнаружение «человеческого измерения» утопии обусловило осознание ее тоталитарного характера и привело к провозглашению «конца» утопии как политического и социального проекта. Одновременно с этим стало очевидно, что «утопический импульс» (в терминологии Ф. Джеймисона) не сконцентрирован только в конвенциональных литературных утопиях, а присутствует во многих артефактах культуры — как в тех, которые традиционно относятся к «высокому искусству», так и в образцах современного «массового искусства». Культурная функция утопии в этом понимании двойственна. С одной стороны, она манипулятивна: используя коллективно разделяемые страхи, надежды и переживания как «фантазийную приманку», утопия исполняет людские желания. С другой — выводя на поверхность реально существующие социальные противоречия, она подвергает их вытеснению и предлагает для них воображаемые разрешения[2]. Действенность «утопического импульса», однако, напрямую зависит от способности воспринимающего его распознать и среагировать на него, то есть связана с особым культурным навыком, позволяющим увидеть утопию в окружающем мире.



Для авторов сборника «Постсоветская политика утопии: язык, литература и фантазия в современной России» привлекательность утопии лежит в области прag-

1 *Каспэ И.* В союзе с утопией: смысловые рубежи позднесоветской культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 84. Ср.: «Нам предложено воспринимать утопический социальный порядок как желательный (наилучший из возможных, по утверждению Гитлодея), однако утопия не оставляет места вопросу о том, чье желание тут предъявлено. Чтобы присоединиться к утопии, необходимо принять это желание за свое собственное» (Там же. С. 46).

2 *Петровская Е.* Утопическое в массовой культуре // Петровская Е. Безымянные сообщества. М.: ООО «Фаланстер», 2012. С. 228—231; см. также: *Jameson F.* Reification and Utopia in Mass Culture // Social Text. 1979. № 1. P. 130—148.

матики и определяется, с одной стороны, способностью утопии отражать коллективные представления об идеальном мире, а с другой — тем конструктивным воздействием, которое она оказывает на людей и мир. Составители сборника Михаил Суслов и Пер-Арне Будин указывают в предисловии на интересующую их диалектику между порабощением и освобождением: утопия является инструментом выражения и продвижения определенной политической программы, но она же и освобождает воображение от навязанных образов мира — с ее помощью мы можем представлять альтернативные варианты истории и таким образом «переизобретать наше будущее» (с. 1—2).

Перед читателем книги открывается широкая панорама современных русскоязычных утопий. В поле зрения исследователей попали произведения «большой литературы» и ориентированные на коммерческий успех и популярность у широкой аудитории образцы «массовой литературы»; политически ангажированные литературные проекты, получающие финансовую поддержку правительства, и сочинения, опубликованные на личных страничках авторов в интернете. Статьи объединяет интерес к ирреалистическим, фантастическим произведениям, в которых используются различные модусы и модальности изображения «несуществующего»: желаемого или нежелательного, идеализированного или устрашающего, возможного при каких-то условиях или невозможного в принципе. В этих произведениях авторам важно политическое сообщение, содержание которого определяет культурную специфику русскоязычной утопии по отношению к утопии «западной». В центре внимания западной утопии находятся вопросы глобального, планетарного характера: проблемы экологии и последствия возможной климатической катастрофы, автоматизация труда и технологии искусственного интеллекта, реальные пути освоения космоса и этические аспекты биотехнологий. Отечественная же утопия рефлексирует о месте России в мире, о национальной идентичности и национальной истории. Исключенность из глобального утопического дискурса обусловлена, по мнению авторов предисловия, тем, что современная Россия понимает себя как «постсоветскую», то есть возникшую в результате травматического опыта — распада «советской империи». Литературная утопия, таким образом, выполняет терапевтическую функцию: обнажает травму, делает ее видимой и, значит, доступной для осмысления и в то же время — в эстетической сфере — нейтрализует ее (с. 7—9).

Статьи сгруппированы по тематическому принципу: история, идеология, язык, территория. Это деление более или менее условно: проблематика национальной истории и значение прошлого страны для ее настоящего не обсуждаются отдельно от вопросов идеологического характера, которые, в свою очередь, тесно связаны с проблемой языка и национальной идентичности, а также с тем, как осмысляются границы России. Между тем книга представляет интерес прежде всего как цельное произведение — как «карта» современной русскоязычной утопии. При таком взгляде «с высоты птичьего полета» становится очевидной «фантасмагоричность» ландшафта утопического воображения: фантазии о России, создаваемые в разных сегментах отечественного литературного рынка, выглядят противоречащими друг другу и даже взаимоисключающими, но вместе с тем видна и легкость, с какой конфликтующие фантазии переходят одна в другую: утопия «правых» переворачивается в антиутопию «левых» и наоборот. В статьях не раз встречается тезис о невозможности истолкования рассматриваемых текстов как однозначно утопических или антиутопических, поскольку нестабильна позиция, с которой может быть дано то или другое определение.

Начнем обзор сборника с конца — со статьи *Марка Липовецкого* о романе В. Сорокина «Теллурия» (2013), которую можно прочитать как метакомментарий

к монографии в целом. В романе Сорокина тематизируется гибридная структура современного утопического воображения: границы между «консервативной утопией» и «либеральной антиутопией», идеализированным прошлым и пугающим будущим, реальным и виртуальным размыты и проницаемы, так как лишены сущностных оснований (с. 301). Действие романа происходит в постапокалиптическом будущем, в котором мир разломан на множество государств-штатов. Территориальная раздробленность мира отражена в структуре романа: каждая глава характеризуется особыми дискурсом, повествовательной перспективой и хронотопом, из-за чего текст в целом воспринимается как сложная разноголосица мнений и точек зрения, несводимых к единой и цельной идеологии. Антиутопический по содержанию роман интонационно, однако, «звучит» иначе — в нем создается «атмосфера» всеобщего возбуждения, радости и даже экстаза. Сконцентрированные в романе различные утопические мировоззрения показаны как сосуществующие. В согласии с «консервативными утопиями» утраченные идеалы и ценности Сорокин находит в прошлом — в культуре Средних веков, ставших футуристическим фоном России середины XXI в. В прошлом обнаруживается новое «сакральное», которое в контексте романа воплощается в идее сообщества как источника новой этической и культурной нормы. Но роман также дает читателю возможность посмотреть на утопичность «нового медиевализма» с критической («леволиберальной») точки зрения (с. 305—310).

Особенности отечественного утопического воображения, намеченные в романе Сорокина, подробнее раскрываются в других статьях сборника. Так, в центре внимания авторов первого раздела — понятие истории. *Го Кошино* указывает, что концепция альтернативной истории не могла родиться в советское время, так как противоречила марксистско-ленинской доктрине о линейности истории. Появление этой разновидности литературы в период перестройки говорит об идеологических и социальных сдвигах: она стала симптомом наступившего социального беспорядка, который сама же помогала читателям пережить, предлагая идеализированные картины прошлого (с. 34). *Мария Галина* сосредоточивается на «трешовой литературе» — геополитических фантазиях о победах России в войнах будущего и романах о «попаданцах», повествующих о путешествиях героев в различные периоды российской истории. Геополитические и «попаданческие» сюжеты были популярны в 2000—2015 гг., однако сегодня интерес к ним угасает. Согласно Галиной, эти романы помогали читателям «сбежать» от насущных социальных проблем, вызванных нестабильной политической ситуацией 1990-х (с. 48). Автор ставит интересный вопрос: свидетельством чего может быть популярность этих сюжетов? Стоит ли говорить о «заказе сверху» и трактовать успех как действие пропаганды, или же популярность объясняется социальным «запросом снизу» и способностью этих произведений отражать и выражать коллективные настроения людей (с. 45)?

Об интересе к прошлому в контексте «консервативного поворота» пишет *Мария Энгстрём*. По ее мнению, «консервативный поворот» в политике и культуре вызван шаткостью позиции современной России в глобальном пространстве и ощущением, что все большие победы остались в советском прошлом. Для самореабилитации правительство «заказывает прошлое», спонсируя культурные проекты, которые отвечают консервативной политической повестке. Однако создаваемые «продукты», попадая на рынок, становятся предметами массового тиражирования. В конечном счете, заключает автор, консервативная и неолиберальная логики не противоречат друг другу: советское прошлое возвращается как рыночная «машина желаний» — она создает потребность в идеальном мире, которую сама же устраняет, не требуя от людей никакого активного действия, кроме потребления (с. 76). Обсуждение значения советского прошлого для современной России продолжается

в статье *Мюринн Магуайр*. Автор утверждает, что советский опыт исключает возможность создания утопии. Но настоящее России невозможно отделить от травматического прошлого, которое, однако, пока почти не поддается осмыслению. Очевидно, что оно что-то значит и как-то продолжает воздействовать, но возможности осознать, что с ним делать, еще нет. В этой ситуации важны «романы-гетеротопии» (автор разбирает произведения Е. Водолазкина и В. Шарова): в них изображаются особые места, в которых травматические, ужасающие, деструктивные элементы прошлого изолируются и поэтому могут быть рассмотрены, изучены и осмыслены, но их интеграция в широкий контекст современной жизни все еще остается невозможной (с. 96).

В статьях первого раздела (как, впрочем, и других) акцент делается на произведениях, в которых изображаются альтернативные версии российской истории и — в критическо-фантастическом ключе — российское настоящее. Как следствие, авторы сосредоточиваются на тематическом анализе — на том, что произведения сообщают. Нерешенным остается вопрос о воздействии на читателя: как эти произведения читаются, что они значат для людей, в какой степени читатели доверяют изображению и содержащемуся в нем политическому посланию? По мнению М. Галиной, популярность «трешовых романов» о «попаданцах» свидетельствует о коллективном запросе на этот тип сюжета, и именно поэтому он популярен. Другой автор (В. Шнирельман) считает, что популярность консервативной научной фантастики В. Головачева говорит о ее влиянии на общественные настроения, которые она же и выражает (с. 176). Если попробовать выйти из этого замкнутого круга тавтологии, опирающейся на видимую самоочевидность понятия «популярное», то какие можно делать выводы о том, что дает чтение подобных (и не подобных) романов читателям? Ясно, что матрица культурного потребления может быть очень неоднородной: читательские предпочтения могут распространяться на разные жанры и типы литературы, принадлежащие разным сегментам культурного производства, которые в сознании людей взаимодействуют, дополняют и оттеняют друг друга, вступают во внутренние противоречия. Структуры предпочтений отличаются у разных групп читателей, но они также подвижны и меняются при переходе читателя из одной возрастной категории в другую[3]. Описать и исследовать эту неоднородность и подвижность, по-видимому, можно в рамках широкомасштабного социологического исследования. Но, поскольку речь идет о литературе, в центре внимания должен быть вопрос о взаимодействии читателя с текстом, то есть об опыте и навыках, которые читатель получает в ходе литературного чтения и которые впоследствии может перенести из «текстового мира» в мир повседневности. Ответ на этот вопрос выходил бы за рамки утверждений, что тематика романов и мнения и настроения людей связаны непосредственно или что литература служит исключительно «убежищем» от трудностей и волнений реального мира, хотя эта функция, разумеется, важна в контексте разговора об утопии.

С пониманием литературной утопии как «убежища» связан вопрос о культурных функциях популярного чтения, в ходе которого читатель отстраняется от окру-

3 См., например, локальное эмпирическое исследование читательских предпочтений посетителей санкт-петербургских библиотек: *Соколов М.М., Соколова Н.А., Сафонова М.А.* Статусные культуры, биографические циклы и поколенческие изменения в литературных вкусах читателей петербургских библиотек // Журнал социологии и социальной антропологии. 2016. Т. XIX. № 3 (86). С. 116—135. Один из выводов статьи состоит в том, что читательские вкусы не соответствуют жанровому делению литературы, как оно представлено на современном отечественном рынке. Иными словами, идея «целевой аудитории жанра» является условной конструкцией, которая не отражает (или лишь отчасти отражает) актуальные практики чтения.

жающего мира, в том числе и от навязываемых социальных ролей — семейных, профессиональных и т.д.[4] В отношении проблематики рецензируемой книги эта мысль означает, что утопическим является не только изображенное в тексте несуществующее место, — им может быть и сам процесс чтения (включающий в себя как русскоязычную литературу, так и потенциально переводную, и книги на языке оригинала). Если одни читатели «сбегают» в идеализированное имперское прошлое России или в космическое будущее, в котором Россия побеждает всех врагов, то другие находят «безопасную зону» в романтических сюжетах, разворачивающихся в исторических декорациях, третьи — еще в чем-то и т.д. В перспективе читательского восприятия «карта» утопии приобретает иной вид, чем она представлена в книге: это уже не двуголосица «консерваторов» и «либералов», отраженная в ряде произведений, а подвижные, исчезающие и появляющиеся «островки» литературы, на которые разные читатели обращают свой взгляд, когда хотят увидеть и посетить утопию.

Тема «консервативного поворота» в современной России развивается во втором разделе, посвященном понятию идеологии. В фокусе внимания авторов — научная фантастика, которая отражает и транслирует «правую» консервативную идеологию. *Михаил Суслов* анализирует тексты писателей и критиков Д. Володихина, С. Чекмаева, Р. Злотникова, С. Лукьяненко, а также коммерческий межавторский проект «Этногенез»; *Виктор Шнирельман* сосредоточивается на романах В. Головачева и С. Тармашева. Суслов обращает внимание на связь между массовой научной фантастикой и правительственными структурами, которая имеет идеологические и коммерческие основания. Согласно выводу автора, консервативная научная фантастика функционирует как политический язык, на котором политические элиты и «массы» (grassroots) ведут диалог о «будущем величии России и ее мессианской роли на международной арене» (с. 107). Шнирельман указывает на трансформацию образа врага в современной научной фантастике: теперь это уже не капитализм, а «чужак», пришелец-иностранец, изображаемый как главная причина социального беспорядка и неравенства и преграда, которую необходимо устранить для достижения счастливого будущего (с. 192). *Анастасия Митрофанова* полагает, что продуктивная модель развития человечества содержится в романах Яны Завацкой, чьи произведения можно найти в открытом доступе на странице автора в сети. По мысли исследовательницы, уникальность позиции Завацкой в том, что она синтезирует марксизм и католицизм и не отделяет социальное развитие человека от нравственного (с. 171). Если консервативная утопия может предложить что-то взамен западным неолиберальным моделям, то занимающая другой полюс производства отечественная «постмодернистская литература мейнстрима», несущая сильный сатирический и иронический заряд, не содержит в себе никаких конструктивных решений (с. 107, см. эту же мысль в статье М. Магуайр — с. 83). Разбирая ретрофутуристические произведения Э. Лимонова, *Андрей Рогачевский* заключает, что изображение докапиталистического прошлого в них стоит трактовать как антиутопию под маской утопии (с. 144).

---

4 Ср.: «…реципиент МК [массовой культуры]… отделен не только от происходящего в книге или на экране, но и от существующего вокруг, когда он читает или смотрит. Реципиент как бы «выгораживает» себе социальное пространство и время, недоступное для привычного ролевого ангажирования, вовлеченности в домашние дела или подробности рутинного пути домой, освобождает себя — вполне приятными средствами — от необходимости, скажем, смотреть на людей, сидящих напротив в метро» (*Дубин Б.* Массовое признание и массовая культура [1998] // Дубин Б. Классика, после и рядом: социологические очерки о литературе и культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 81).

Дискуссия о судьбе России и ее месте в глобализированном мире неотделима от дискуссии о языке как основе национальной идентичности. В третьем разделе рассматриваются произведения, в которых, с одной стороны, тематизируется роль церковнославянского языка в современной России, а с другой — осмысляется в метафорическом ключе напряжение между языковой нормой и «живым» языком. *Пер-Арне Будин* показывает, что и с точки зрения обращения к языку как художественной теме современная русскоязычная утопия четко делится на «консервативную» и «либеральную». Для первой церковнославянский язык представляет собой знак национального единства будущей России, вторая же использует его как стилистический прием, позволяющий высмеять консервативную программу (в частности, указывая на незнание церковнославянского «консерваторами») (с. 216). *Ингунн Лунде* анализирует язык романа В. Вотрина «Логопед» (2012), действие которого происходит в воображаемом мире, где сосуществуют разные языковые нормы и идеологии. Здесь язык («народный язык, на котором говорят люди») персонифицируется. Для него норма — это клетка, высвобождение из которой показывается как возвращение к естественному состоянию (с. 225). Лунде показывает, как в поэтике романа преломляется исторический контекст — споры о языке в 2000-е гг. Для читателя «нормализованный» язык в пространстве романа воспринимается как привычный и понятный, а «живой» и «естественный» язык, наоборот, — как по-детски неправильный и неточный. В перспективе героев же идеи нормы и отклонения от нее «переворачиваются», «остраняются», из-за чего бессмысленными начинают казаться любые проекты по регулированию языка (с. 230).

Любопытна статья *Лары Рязановой-Кларк* о телесериале «Лондонград» (2015) по сценарию М. Идова и романе А. Остальского «Английская тайна» (2014), показывающих жизнь русских мигрантов в Британии. Этот материал сильно отличается от других произведений, рассмотренных в монографии, и в целом имеет мало общего с конвенциональной утопией. Тем не менее вопрос о конструировании языковой идентичности в чужой среде непосредственно связан с проблематикой утопии. Согласно Бенедикту Андерсону, в языковом отношении «воображаемое сообщество» мыслит себя как лингвистически гомогенную формацию. «Языковое воображаемое», пишет Рязанова-Кларк, всегда утопично, так как подразумевает цельность «языковой картины мира», которая, однако, конфликтует с раздробленностью и фрагментированностью реальных городских «языковых сообществ» (с. 238). В сериале Идова показана идеализированная ситуация существования билингвального русско-английского сообщества в Лондоне, где все друг друга понимают. Сериальный Лондон, таким образом, оказывается эскапистской утопией (с. 242). Напротив, у Остальского Лондон — враждебная, «чужая» для русскоговорящих персонажей среда, в которой интеграция мигрантов невозможна. В романе разнообразие и разновидности разговорного русского служат индикаторами социальной несовместимости представителей разных языковых сообществ. Русский язык, как будто общий для персонажей, в действительности не становится фундаментом для формирования цельной идентичности диаспоры (с. 244).

Статьи последнего, четвертого раздела посвящены понятию территории. О статье М. Липовецкого (про роман Сорокина) уже шла речь выше; в оставшихся двух статьях повторяется принятое в контексте монографии деление русскоязычной утопии по идеологическому содержанию на «консервативную» и «либеральную». В статье *Эдит Клоуз* о русскоязычной «консервативной утопии» рассматривается деятельность А. Проханова, лауреата многих государственных наград, проекты которого получают официальную поддержку Кремля. В качестве политического активиста Проханов является основателем Изборского клуба, нацеленного

на поддержку патриотически ориентированной политики в России, в качестве публициста — главным редактором правой газеты «Завтра», в качестве писателя — автором ультранационалистических романов. Влияние Проханова распространяется на президентскую администрацию, которая перенимает его идеологические установки (с. 265). Писательская же деятельность необходима ему для общения с широкой (судя по тиражам) читательской аудиторией. Территориальная проблематика раскрывается в статье на материале проекта Изборского клуба по созданию Священного холма в Пскове, который должен был стать центром русской духовности (с. 266), и романа «Господин Гексоген» (2002), в котором центр утопической России переносится из Москвы в регионы (с. 270). Однако, пишет Клоуз, «народную» популярность стоит воспринимать критически — как конструкт, созданный самим Прохановым: о читателях его романов ничего не известно, и широкого отклика последние не имеют (как показал проведенный исследовательницей опрос в «Фейсбуке», никто эти романы не читает), а холм в Пскове так и не стал популярным местом паломничества (с. 275). Срединный путь между «консервативной» и «либеральной» повесткой предлагается в романе Д. Быкова «ЖД» (2006), которому посвящена статья *Софьи Хаги*. Согласно этой статье, в центре романа стоит вопрос: «Как можно разорвать цикличность истории и уйти от исторического детерминизма?» В романе герои перемещаются между Москвой (городом-государством будущего) и провинцией, однако к этим локациям добавляется еще одна — мистическая и утопическая «пустота», уход в которую, заключает Хаги, для героев означает обретение личной свободы (с. 294).

В завершение вернемся к вынесенному в заглавие вопросу: «Кому в утопии жить хорошо?», который для нас является методологическим. Утопия — это, с одной стороны, изображение, отсылающее к несуществующему месту, с другой — «воображаемый мир», который люди конструируют в ходе эстетического восприятия, который они зачем-то обживают и нахождение в котором имеет для них культурную ценность и смысл. Для читателя мотивацией к соучастному созданию утопии не обязательно является такой текст, в котором предлагается конкретная социополитическая программа или критически осмысляются другие программы, — им потенциально может быть вообще любой текст. Таким образом, существенно не только сообщение, которое передается в тексте, с которым можно согласиться или не согласиться, которое можно усвоить или проигнорировать, но также и опыт, который читатель получает от нахождения в «воображаемом мире» и который он может перенести в повседневность. В этом контексте актуальным представляется феноменологический анализ чтения и метод «социологической поэтики» (термин П.Н. Медведева и В.Н. Волошинова)[5]. Имея в виду материал рас-

5 См., например, предложенный Б. Дубиным анализ отечественного романа-боевика. Ученый фокусируется не на тематических и содержательных элементах текстов, которые служат основой для установления авторско-читательского взаимодействия и которые в связи с этим не подвергаются опровержению, а на механизмах читательской идентификации, то есть на опыте: «Задавая через метки неизвестного и непривычного ситуацию рефлексивности, сосредоточенности читателя на собственных переживаниях и ощущениях, подобные конструкции [мотивы утаенности, секретности в романе-боевике] позволяют особым, контролируемым и для автора, и для читателя образом вводить некоторые новые для реципиента символы и значения “другого”, нормы сочленения тех и других, их “прочтения” и т.д. По функции это устройства адаптивные» (*Дубин Б.* Испытание на состоятельность: к социологической поэтике русского романа-боевика [1996] // Дубин Б. Слово — письмо — литература: очерки по социологии современной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 233).

смотренного сборника, можно задаться вопросом: какой опыт дает современная литературная утопия русскоязычным читателям?[6] Этот вопрос, на наш взгляд, уместен при разговоре о том, где, зачем и как люди находят утопию — то есть о ее культурных функциях.

6 Один из вариантов ответа дает И. Каспэ, анализируя материал позднесоветской культуры, — это опыт «утопического ви́дения»: «Мы научаемся определенным принципам чтения и зрения, позволяющим распознавать утопию, видеть ее — часто в самых неожиданных местах; более того, мы научаемся определенным аффектам, приобщающим нас к роли утопического реципиента» (*Каспэ И.* Указ. соч. С. 8).

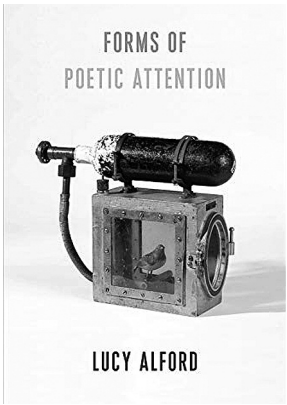
Татьяна Венедиктова

Поэзия и формы внимания

Alford L. Forms of Poetic Attention.

N.Y.: Columbia University Press, 2020. — XIV, 365 p.

«Каждый знает, что такое внимание», — уверенно писал Уильям Джеймс в «Принципах психологии» (1890)[1]. Или?.. «Никто не знает, что такое внимание», — так называется недавняя статья в нейрофизиологическом журнале[2]. Феномен внимания — в фокусе научного внимания уже более столетия, и результат, как видим, парадоксален. Неожиданным, впрочем, его не назовешь: слишком уж вездесущ и неуловим объект изучения.



В любой момент окружающая среда предъявляет нам больше информационных стимулов, чем мы способны переработать; память несет в себе больше следов, чем можно приметить; объем возможных реакций и задач всегда шире того, что может быть реализовано ситуативно. Суть внимания — фокусировка, концентрация, селективное сосредоточение сознания; это процесс ключевой для выживания и развития человека. Биология, физиология и психология предлагали разные типологии внимания, различая, например, внимание произвольное и непроизвольное, непосредственное и опосредованное, явное и неявное, экзогенное и эндогенное (о чем подробнее ниже) и т.д. Качественно новый этап в освоении этой проблематики начался, когда к естественным наукам и философии стали присоединяться еще и культурная антропология, эстетика, история культуры, искусствознание, литературоведение. Любопытство гуманитариев подпитывается отчасти широко распространившимся интересом к когнитивистике, отчасти — общественной озабоченностью. Медицинский диагноз «синдром дефицита внимания» не случайно трактуется в наши дни расширительно, как метафора современного состояния культуры. В условиях информационной революции сложившаяся ранее экономика внимания и вся система управления им переживают кризис: возникает тревожное ощущение, что этот ограниченный в принципе ресурс расходуется бесконтрольно и бездумно, становится предметом сверхэксплуатации. В контексте озабоченности и сформировались attention studies — новая, быстро растущая область междисциплинарного сотрудничества.

---

1 *James W.* The Principles of Psychology. N.Y.: Cosimo Classics, 2013. P. 403.

2 *Hommel B. et al.* No One Knows What Attention Is // Attention, Perception, & Psychophysics. 2019. Vol. 81. № 7. P. 2288—2303.

Литературовед Люси Алфорд (еще недавно — аспирантка Стэнфорда, в настоящее время — преподаватель Чикагского университета) начинает свою книгу с предложения читателю: вообразите себя за столиком в баре где-нибудь в Силиконовой долине. Вокруг многоголосие разговоров, идут параллельно несколько видеотрансляций, сигналит о чем-то мобильник, из компьютера изливается поток интернет-новостей, а вы читаете стихи — фрагмент из Сапфо или строчки современного поэта, неважно какие. Важно то, что вы чувствуете форму не только как сочетание слов, звуков, образов, но и — неизбежно — как режим приложения внимания. Внимание похоже на танец, и характерные па этого танца Алфорд демонстрирует на множестве примеров — из Ф. Понжа и У. Стивенса, Ф. Гёльдерлина и Р.-М. Рильке, Сапфо и П. Целана, Т.С. Элиота и Э. Бишоп, У. Шекспира и Дж. Эшбери, Ш. Хини и Ф. О'Хары.

Главный вопрос, он же и главный «вызов» (challenge) для исследовательницы — как описать «поэтическое внимание» достаточно строго и точно, но не греша при этом против динамичной, текучей, неподдающейся формализации природы субъективного опыта? Зачатки attention studies Алфорд обнаруживает в разных версиях формализма, в рецептивной критике и исторической поэтике, в философской эстетике (начиная от Канта) и, разумеется, в психологии (начиная от Джеймса). В подходах предшественников ее не устраивает, однако, автоматическое («по умолчанию») обособление поэтического объекта от сферы обыденного. Алфорд исходит из противоположного, а природу внимания исследует эмпирически — путем наблюдения за многообразием его форм в действии. Лучшей дефиницией поэтической формы ей представляется образная формула поэта Роберта Хасса, отчетливо прагматическая по духу: форма есть «то, как в стихотворении воплощается энергия творческого жеста, его создавшего» (цит. на с. 279). Поэзия — не особый объект и даже вообще не объект, а «делание», процесс, в котором внимание, наряду со словом, является одновременно «сырьем» и инструментом.

Базовые посылки дальнейших рассуждений автора книги можно свести к трем. Во-первых, любое стихотворение — это результат акта внимания поэта к миру, но оно и само — своей формой — ангажирует и организует внимание читателя. Письмо и чтение, если рассматривать их в аспекте внимания, — взаимодополняющие практики. Во-вторых, поэзия отличается от прозы двойственностью фокусировки внимания. Языковая ткань прозы кажется нам прозрачной в силу преимущественной сосредоточенности на содержании; при чтении же поэтического текста внимание распределяется «поровну» между предметом речи и способом его представления в языке. Разумеется, сходные эффекты возможны и в прозе, за счет чего она становится «лирической» (среди примеров — М. Пруст, В. Вулф, В.Г. Зебальд, Тони Моррисон, Дж. Кутзее), но в целом удвоенная, рефлексивная конструкция, или «внимание к форме внимания» (с. 15), характеризует, с точки зрения Алфорд, именно поэзию. И третий важный момент: предлагается различать тематизацию той или иной формы внимания в поэзии и «разыгрывание» этой же формы как языкового эффекта. Стихи, иначе говоря, могут описывать определенный модус внимания и/или напрямую индуцировать его в читателе. Часто эти стратегии наблюдаются в сочетании, иногда — в контрапункте.

Двухчастная структура книги воспроизводит принятое в психологии и уже упомянутое выше различение внимания эндогенного («сверху вниз») и экзогенного («снизу вверх»). В первом случае активность (интенция, цель) субъекта важнее качеств объекта; во втором — наоборот, важнее внешний стимул. Адаптируя для своих целей эту типологию, Алфорд предлагает различать два типа поэтического внимания — транзитивное и нетранзитивное, активно направляемое на объект и как бы безобъектное. Вообще-то еще Виктор Шкловский провозгласил «разновни-

мание» делом искусства, но в рецензируемой книге, кажется, впервые предпринимается попытка последовательной «инвентаризации» его (внимания) форм. Усилия разложить по полочкам то, что успешно противится анализу, не приводят к полной ясности, но сама по себе «опись» очень любопытна и может разрабатываться дальше, по частям и в целом.

В каждом из типов внимания Алфорд выделяет по пять измерений-параметров и по четыре модуса. Измерения транзитивного внимания таковы: интенсивность, интерес, избирательность, пространственно-временная дистанцированность и полнота схватывания объекта. Сами параметры выделены, по-видимому, интуитивно и на уровне здравого смысла вполне убедительны. Трудно не согласиться с тем, что интенсивность (она же «сила»), а также мера заинтересованности[3] — важные, притом варьируемые, характеристики внимания. Бесспорно и то, что внимание может быть сосредоточенным или рассредоточенным, предполагая высокое разрешение (дробная детализация описания создает эффект пристального разглядывания) или низкое (эффект взгляда издалека). Прямое, данное «в моменте» описание предмета создает ощущение его близости, а описание, опосредованное игрой воображения, — ощущение дистанцированности. Объект внимания может быть доступен субъекту целостно или частично, уверенно или в режиме ускользания. Что до модусов (их Алфорд сравнивает с первичными, или основными, цветами, которые редко наблюдаются в чистом виде, чаще — в смешении), то применительно к транзитивному вниманию они определяются так: созерцание, желание, воспоминание, воображение.

Созерцание — это внимание в чистом виде, предполагающее одновременно сфокусированность на объекте и самодисциплину субъекта. Все религиозные и философские традиции мира так или иначе имеют в виду эту способность человека к сосредоточению, к «молитвенному» подстереганию момента, когда вещь заговорит с тобой устами откровения. В качестве выразительной иллюстрации этого модуса внимания Алфорд анализирует «Этюд о двух грушах» Уоллеса Стивенса. Перед нами оживающий — или оживляемый словом — натюрморт; стихотворение-процесс, по ходу которого зримый объект и оязыковленная мысль постепенно открываются друг другу, на каждом шагу друг другу сопротивляясь. Сопротивление происходит из ограниченности нашего языка и наших чувств: их вынужденное несовпадение становится источником поэтического эффекта. Зрительный опыт не поддается прямой вербализации (он не тождествен называнию объекта), и мы приближаемся к нему не иначе как удаляясь, посредством метафоры. Слегка присохшие, «омертвелые» груши у Стивенса «расцветают». Внутреннюю парадоксальность акта созерцания удачно передает цитируемая по этому поводу формула известного теоретика Ч. Алтиери: «Восприятие, достигая максимальной интенсивности, вооружается метафорой и преобразует себя в искусство. Вот почему, чтобы научиться видеть грушу, нам необходимо ее живописное изображение» (цит. на с. 65).

Акт поэтического созерцания, по Алфорд, экфрастичен, и предполагает внимание не собственно к объекту, а к акту его разглядывания кем-то другим. Стихо-

3 Об «интересе» сказано, что он реализуется в широком спектре, где одной крайней точкой может быть жажда, одержимость, а другой — созерцательная медитация. В качестве примера приводится знаменитый фрагмент из Сапфо: «Богу равным кажется мне по счастью / Человек, который так близко-близко / Пред тобой сидит, твой звучащий нежно / Слушает голос / И прелестный смех...» (пер. В. Вересаева). Читая, комментирует Алфорд, мы вовлекаемся в треугольник напряженного желания: лирический субъект любуется профилем возлюбленной, чей взгляд обращен на другого/другую, кто, в свою очередь, всматривается/вслушивается в адресата речи.

творение отсылает к уже произошедшему событию восприятия, но событийно и само по себе: оно подобно нотной записи, предполагающей дальнейшее воспроизведение. Что художник делает кистью, то поэт, а потом и читатель делают словом: побуждают «отцветший» объект к новому «цветению». Акт поэтического созерцания предполагает баланс между молчаливым усилием всматривания, вслушивания, ожидания смысла и — собственно поэтическим усилием языкового творчества. Но как может высказывание, нарушая молчание, сохранять его в себе и даже производить из себя? В порядке ответа на этот вопрос вспоминаются идеи самого же Стивенса (из эссе «Благородный возничий и звучание слов») о неизбежности напряжений «между денотативными и коннотативными ресурсами слов»[4] и о том, что задача поэта состоит в том, чтобы из этих напряжений извлечь продуктивный смысл.

Желание предполагает удаленность объекта и динамику влечения к нему. Оно сродни голоду, но и противоположно ему: в рамках эстетического отношения важно не столько присвоить-поглотить, сколько сохранить объект в собственном качестве, точнее, даже не сам объект, а модус внимания к нему. Пример — парадоксальная реализация мотива голода в поэзии Эмили Дикинсон: голод мучителен, но и желанен, его важно не утолить, а поддерживать, удерживать как самостоятельную ценность.

Воспоминание — преимущественно элегический модус внимания к тому, чего (уже) нет. По сути, это усилие противостоять эрозивному воздействию случайности, конечности всех жизненных процессов. В современной культуре элегичность не предполагает гармонической завершенности (closure) — неразрешимое напряжение между объектом и его словесным аналогом, между «явлением и его артикуляцией» (с. 100) бережно удерживается и здесь. Поэтому объекту внимания-вспоминания присущи фрагментарность и подвижность, пористость и неопределенность.

Наконец, *воображение* — привилегированная модальность поэтического внимания. Оно приподнимается над наблюдаемым объектом или «ныряет» под его поверхность, порождая эффект одушевления неодушевленного (в книге это показано на примере «Чаши роз» Рильке). Вниманию-воображению присуща также сложная темпоральность: оно свободно движется в пространстве между воспоминанием, непосредственным восприятием сущего и представлением о будущем.

Во второй части книги исследуются варианты «безобъектного осознания» (objectless awareness): ряд состояний, которые в прошлом вообще не ассоциировались с вниманием, скорее с его противоположностью. Некоторый парадокс видится в том, что в современности внимание транзитивное, объектно-направленное, сфокусированное на определенной задаче или цели, отождествляется с вниманием как таковым, но одновременно усиливается интерес к процессам, в ходе которых происходит опустошение поля внимания, его расфокусировка, деконцентрация, рассеяние или же сосредоточение на чем-то, что по определению исключает сосредоточенность, например на чистом ритме, повторе. Скольжение в потоке ощущений, в котором не за что зацепиться, в пределе может обратиться (и нередко обращается) в скуку. Такого рода пассивно-активными состояниями, сравнительно мало изученными, современная поэзия интересуется живее всего.

В поэтическом внимании второго типа Алфорд вновь выделяет пять измерений, или параметров, возможного описания: степень преднамеренности, нали-

4 А также «между аскетизмом, который грозит убить язык, лишив слова всех ассоциаций, и гедонизмом, который грозит убить язык, рассеяв смысл слов на множество ассоциаций» (*Стивенс У.* Благородный возничий и звучание слов / Пер. Л. Оборина // Стивенс У. Фисгармония. М.: Наука, 2017. С. 189).

чие/отсутствие «косвенного объекта», темпоральность, объем, способ субъективного переживания. В связи с первым из них встает вопрос: можно ли вообще преднамеренно и целенаправленно генерировать состояние нетранзитивного внимания? Кажется, все-таки да (например, в практиках медитации), хотя чаще эти усилия приводят к обратному результату. Такие нетранзитивные состояния, как греза наяву, немотивированная тревожность или экстаз, возникают по преимуществу «непрошенно». «Косвенный объект», по Алфорд, — это нечто, что продуцирует внимание, не становясь, однако, его фокусом. Варьироваться могут временно́й вектор нетранзитивных состояний внимания (ностальгическая обращенность в прошлое, или тревожное предвосхищение будущего, или переживание как бы застывшего, безвременно длящегося настоящего), объем (от уитменовского всемирного объятия до сосредоточения, как у Дикинсон, на единичной, исчезающе мелкой детали) и их субъективный эффект (прирастание или убывание, свертывание индивидуального самосознания).

Модусы нетранзитивного внимания определяются как бдительность, резиньяция, бездействие и скука. *Бдительность* — это настороженность по отношению к сигналу, симптому или моменту перемены, ожидаемой и все же непредсказуемой, неопределенной, могущей увенчаться откровением или кончиться ничем. Примеры поэтического внимания-бдительности обнаруживаются в стихах Гёльдерлина («Хлеб и вино» и «Как в праздник на поля свои взглянуть…»): в них, как показывает Алфорд, конструируется эффект ожидания, вначале направленного на что-то конкретное, но постепенно восходящего ко все более абстрактным планам. В «Броске костей» Малларме, напротив, нет и подобия эпифании: текст похож на мостик через пропасть, возводимый по ходу движения, и требует поэтому бесконечного перепрочтения.

Резиньяция парадоксальна тем, что предполагает полный отказ от активности, интереса, какой-либо устремленности. Алфорд приводит примеры стихов, которые описывают эту форму внимания (их немало — у Бернса и Лонгфелло, Колриджа и Хопкинса) или ее суггестируют, вызывают в читателе (здесь примерами служат «Одно лето в аду» и «Озарения» Рембо). Далее ставится вопрос: возможна ли поэтика резиньяции, не сопряженная с отчаянием, не связанная с самоотречением субъекта? И в порядке ответа предлагается разбор стихотворений Чарльза Райта, которые все — о преодолении смерти в отсутствие какой-либо трансценденции.

Бездействие, или бездеятельность, как и резиньяция, легко опознается как предмет отрицательной культурной оценки. Но в данном случае речь идет о такой расфокусированности сознания, в которой еще Руссо усматривал ценность (предлагая подумать не о праздности «лентяя, который остается неподвижным, скрестив руки в полном бездействии, и размышляет не больше, чем он действует», а скорее о праздности «ребенка, находящегося в постоянном движении, хотя ничего не делающего»[5]). Праздный ум «бродит», блуждает без фокуса и цели, но это не исключает его активности и специфической интенсивности переживаний. Интерес к этому «дефолтному», потенциально продуктивному состоянию в современной когнитивистике и эстетике явно нарастает. Алфорд ссылается на множащиеся публикации, в частности на книгу Лутца Кёпника, описавшего «атмосферное», «распределенное в пространстве» внимание (ambient attention) как характерное для восприятия современного искусства, например инсталляций или видеоарта[6]. Может ли такая форма внимания найти воплощение в искусстве слова? Отвечая на

5 *Руссо Ж.-Ж.* Исповедь / Пер. с фр. Д. Горбова, М.Н. Розанова. М.: Эксмо, 2011. С. 707.

6 *Koepnick L.* Framing Attention: Windows on Modern German Culture. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2007.

этот вопрос положительно, Алфорд предлагает проследить литературную традицию, восходящую к аристократическому культу otium. В классические времена искусство «просто посидеть», провести время за дружеской беседой ни о чем высоко ценилось, а радости частного досуга не противопоставлялись, как позже в буржуазной культуре, публичности и продуктивному труду. Память о нерыночной неинструментальности как своего рода культурной добродетели хранит в себе, по-видимому, литература.

Наконец, есть еще *скука*. Обычно она переживается и описывается как несчастье, состояние, в котором человек утрачивает способность быть внимательным к чему бы то ни было. В хронотопе скуки опыт утрачивает определяющие его свойства — тянется без начала и конца, без различения «здесь» и «там», себя и другого. Личностный дефицит выдает себя за «всемирную» бедность, которая принимает вид механической регулярности, ассоциируется с ощущением одновременно завершенности и пустоты[7]. В поэмах Т.С. Элиота Алфорд обнаруживает богатую симптоматику современной городской скуки; вот, например, выразительный момент из «Любовной песни Альфреда Дж. Пруфрока»: «В гостиной дамы тяжело / Беседуют о Микеланджело» (пер. А. Сергеева). Поэтическое воссоздание скуки совсем не обязательно скучно.

Таковы итоги исследования, которое само по себе никак не назовешь итоговым. Внимание — область перспективного сотрудничества психологии и эстетики, когнитивистики и литературоведения. Применительно к поэзии эта работа еще только начата, и книга Люси Алфорд отмечена как «пионерскими» достоинствами, так и недостатками. Предложенная ею систематика соединяет в себе претензию на строгость, почти естественно-научную, с неизбежной вольностью интерпретаций. Так или иначе, получая представление о внутреннем разнообразии «поэтического внимания», мы продвигаемся к понимаю внимания эстетического, а тем самым и к пониманию человеческой субъектности в ее полноте и свободе.

Андрей Логутов

Когнитивная экология лирики

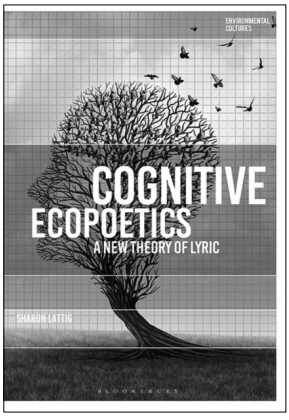
Lattig Sh. Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric.

L.; N.Y.: Bloomsbury Academic, 2020. — 248 p. — (Environmental Cultures).

Книга Шэрон Лэттиг «Когнитивная экопоэтика: новая теория лирики» написана в русле экокритики — нового направления в литературоведении, зародившегося в 90-х гг. прошлого столетия. Формальной датой рождения экокритики можно считать 1992 г., когда была основана Ассоциация по изучению литературы и окружаю-

7 См. подробнее: Boredom Studies Reader: Frameworks and Perspectives / Eds. M.E. Gardiner, J.J. Haladyn. L.; N.Y.: Routledge, 2016.

щей среды (ASLE — Association for the Study of Literature and Environment). Сегодня в ней состоит более двух тысяч исследователей. Как пишет Шэрил Глотфелти, основавшая первую в США кафедру по исследованию связей литературы и окружающей среды (в Университете Невады в Рино), в первые годы своего существования экокритика была сфокусирована на анализе изображения природы в художественном тексте, то есть на предмете, который так или иначе всегда привлекал внимание литературоведов[1]. Но уже в середине 1990-х начинает формироваться специфическая экокритическая теория. Большое значение здесь имел вышедший в 1996 г. сборник статей, посвященных как тематизации природы и окружающей среды в литературе, так и роли художественной словесности и литературоведения в условиях нарастающей обеспокоенности по поводу судьбы планеты[2]. В последующие годы экокритика охотно обращается к традиции континентальной философии, постструктурализму и постгуманистической теории, затрагивая такие сложные и разноплановые темы, как природа языка, конструирование и функционирование идеологий, классовые структуры, связь власти и знания и др. Представление о «среде» (environment) становится понятийной доминантой, вокруг которой вырастают новые методологии и стратегии анализа текста, а содержание этого понятия выходит за пределы экологии в привычном смысле слова. Средой оказываются как мир-вселенная, так и мир культуры; как мир социальных отношений, так и художественный мир текста. «Средовой» подход позволяет по-новому взглянуть на такие традиционные понятия литературоведения, как жанр, форма, стиль и лирический герой, поместить их в контекст взаимодействия между миром и человеком, взятом не только в семиотическом («знаковом»), но и в энергетическом («телесном») измерении.



Книга Лэттиг — хороший пример подобной ревизии. Как пишет сама автор, ее исследование разворачивается на пересечении экопоэтики, когнитивной поэтики и жанровой теории лирики. Под «экопоэтикой» здесь следует понимать особый вариант экокритики, задача которого состоит в «наведении мостов» между формами выразительности, присущими художественному тексту, и описанным выше «средовым» подходом. Монография является продолжением докторской диссертации Лэттиг «Акты сознания: природа лирического опыта» (2006), в которой автор разрабатывала оригинальную теорию лирического жанра, обращаясь, с одной стороны, к концепциям классического литературоведения, а с другой — к данным современной когнитивистики и нейропсихологии. Привлекая обширный теоретический материал, Лэттиг попыталась описать специфический для лирического жанра момент «воплощенной когниции» (embedded cognition), связанный с опытом удивления перед лицом нового; при этом лирика понимается не только и не столько как *тип высказывания*, сколько как когнитивный механизм формирования ответной (аффективной, интеллектуальной и телесной) реакции на мир, открывшийся сознанию в своей неожиданной новизне. Достоинством диссертации, помимо обстоятельной

1 *Glotfelty Ch.* Preface // The Oxford Handbook of Ecocriticism / Ed. by G. Garrard. N.Y.: Oxford University Press, 2014. P. X.

2 The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology / Ed. by Ch. Glotfelty, H. Fromm. Athens; L.: The University of Georgia Press, 1996.

ревизии теоретических моделей, апеллирующих к подобному типу опыта, является широта охвата поэтического материала — от Античности до середины XX в. Заметен в работе и постепенный разворот в сторону экологического подхода, который станет основным в рецензируемой книге. Так, Лэттиг обращается к идее Чарльза Пирса о трех фундаментальных уровнях бытия и познания, выражаемых в категориях первичности (firstness), вторичности (secondness) и третичности (thirdness). Пирс воображает мир как огромную «семиотическую машину», в которой человеческая коммуникация лишь один из возможных вариантов семиозиса. Лирическая поэзия, по мнению Лэттиг, принадлежит к кругу феноменов «вторичности»: в ней моделируется столкновение сознания с «сопротивлением действительности» и описываются его попытки «расположить себя» в динамических конфигурациях воспринимаемого мира. Отсылка к Пирсу нередко встречается в работах постгуманистов — вспомнить хотя бы нашумевшую книгу Эдуардо Кона «Как мыслят леса» (2013)[3].

В «Когнитивной экопоэтике» постгуманистический вектор становится главным: именно он позволяет Лэттиг выстроить цепочку от литературной формы к деятельности «воплощенного сознания» (embedded mind), погруженного в динамическую материальную среду, и продемонстрировать «гомологическое отношение между стихотворением и воплощенной когнитивной деятельностью» (с. 12). Постгуманистическая установка позволяет провести операцию остранения над субъектом поэтического высказывания — воображаемым персонажем, на который бóльшая часть традиционных теорий лирики возлагали ответственность за своеобразие жанра. Для Лэттиг создать «новую теорию лирики» — значит создать теорию «лирического сознания» (lyrical mind), опираясь не только на текст, но и на данные современной нейробиологии и концептуализирующий эти данные аппарат когнитивистики.

В первой главе Лэттиг предлагает читателю оригинальный взгляд на зачастую противоречивые попытки определения лирического жанра — от Платона до современных теоретиков. О способах и самой возможности этого определения в современном литературоведении ведутся споры (одно из самых веских высказываний за последние годы — «Теория лирики» Джонатана Каллера[4]). Вступая в диалог с Марджори Перлофф (писавшей: «Никакое определение лирики… не может быть полностью трансисторическим»[5]), Лэттиг называет этот жанр «неопределенным» (с. 18). Перечисление причин этой «неопределенности» занимает значительную часть первой главы: обращаясь к теоретикам разных эпох, автор замечает, что, какой бы признак лирики мы ни приняли за основной (миметичность, антимиметичность, центрированность относительно субъекта и проч.), выстроить на его основе цельное и точное определение, отвечающее «наивному», расхожему восприятию лирического, невозможно. Казалось бы, единственный выход — оставить эти попытки и довольствоваться культурно и исторически локализованными интерпретациями.

Однако Лэттиг решает действовать иначе: «Черепная коробка человека (human cranium), — пишет она, — практически не изменилась за последние 150 тысяч лет. <…> Взятая в таком масштабе, поэтическая форма — со всеми ее вариациями — является устойчивой (consistent)» (с. 34). Следовательно, возможно выявить если не постоянную, то по крайней мере *стабильную* биологическую основу для этой ру-

3 Рус. пер.: *Кон Э.* Как мыслят леса: к антропологии по ту сторону человека. М.: Ad Marginem, 2018.

4 *Culler J.* Theory of the Lyric. Cambridge, MA; L.: Harvard University Press, 2015.

5 *Perloff M.* Ca(n)Non to the Right of Us, Ca(n)Non to the Left of Us: A Plea for Difference // New Literary History. 1987. Vol. 18. № 3. P. 643.

котворной практики (artefact, то есть поэзии. — *А.Л.*), «которая была с нами по крайней мере так же долго, как и сама литература» (с. 23). Лэттиг предостерегает читателя от того, чтобы видеть в этой позиции биологический детерминизм: ни биология, ни культура не могут сами по себе служить источником «человеческого развития» (human development), одним из продуктов которого является лирика. Но при этом «культурное» в широком смысле слова (включающее в себя и биографическое, и социальное измерения) не может, по мысли автора, рассматриваться в отрыве от биологического субстрата, который ответственен за когнитивные механизмы производства смыслов. Экопоэтика — это не бриколажный способ подыскать замену «обветшалому гуманизму» (weathered humanism), а попытка, поместив в фокус исследования динамику взаимодействия сознания и среды, переосмыслить и фундировать понятие жанра как проявления такого взаимодействия. Основной тезис Лэттиг заключается в том, что «лирическая поэзия повторяет (recapitulates) перцептивную активность телесно воплощенного человеческого организма» (с. 16). Поэзия как жанр — это, по сути, поэзия как *жест*, разворачивающийся в среде — отзывающийся на стимулы, исходящие из этой среды, и одновременно размечающий ее своим движением.

Немалая часть введения и первой главы посвящена ответам на возможные возражения против авторского подхода. Например, тезис об исключительно конвенциональной природе жанра, с точки зрения исследовательницы, звучит неудовлетворительно для антрополога, наблюдающего разнообразные поэтические практики в разных сообществах в разные эпохи. Лирика — это «признак человека как вида» (species specific trait). Такой подход неизбежно приводит к вопросу об эволюционном становлении лирики, которого автор, к сожалению, касается лишь мимоходом. Экологическая установка позволяет Лэттиг уверенно справиться и с другими возможными препятствиями: так, жанры, подобно другим биологическим феноменам, не обязаны функционировать как четко ограниченные категории (здесь автор призывает в союзники Элеонору Рош и Джорджа Лакоффа с их теорией прототипов). Проницаемость жанровых границ — симптом единства сознания, присутствия в нем различных стратегий со-бытия с миром, то есть скорее подспорье для эколого-когнитивного анализа, чем помеха ему.

В чем же суть лирического? Какой способ воплощенного взаимодействия со средой разыгрывается, тематизируется, рефлексируется в лирической поэзии? Лирическое высказывание — это языковой жест, производимый совместно (человеческим) организмом и средой, в котором подсвечивается их неразрывность. Момент лирической перцепции — это момент первого контакта, в котором субъект и среда конституируются как недифференцированное единство: «Лирическое “я” состоит из своего объекта так же, как объект состоит из него» (с. 37). Здесь Лэттиг обращается к работам чилийского философа и биолога Франсиско Варелы, автора концепции автопоэзиса (autopoesis) — способности организма создавать самого себя во взаимодействии со средой. Лирическое стихотворение исследует момент такого продуктивного контакта и несет на себе его отпечаток. В его фокусе не «я», а конкретная, уникальная, еще не вписанная в память и биографический нарратив ситуация, главная характеристика которой — новизна. Неожиданной лакуной в книге оказывается понятие «остранение» и вообще наследие русских формалистов и их продолжателей, идеи которых, на наш взгляд, очевидным образом рифмуются с предлагаемой «новой теорией лирики».

Столкновение с новым — это момент не только перцепции, но и действия. Реагируя на контакт, оба участника — и организм, и среда — проявляют заложенные в них потенции и исследуют новые модусы взаимодействия. Так, в сознании организма запускаются каскады имеющих нейробиологический субстрат процессов,

которые, во-первых, организованы иерархически, а во-вторых, воплощаются в лирическом высказывании-жесте. Текст стихотворения, таким образом, — это след когнитивных процессов (cognition), происходивших в системе «сознание — среда» в момент их контакта, а также своеобразная «перекличка» или «инвентаризация» ресурсов и движений, которые сознание в этот момент, осознанно или нет, задействовало. «Свернуть» описываемую Лэттиг модель в одно предложение можно, разве только прибегнув к повторам и тавтологиям: лирика — это перформативное разыгрывание и одновременно миметическая репрезентация опыта осознания воплощенным сознанием себя как воплощенного сознания в момент своего возникновения как воплощенного сознания.

Запускаемые в этот момент когнитивные каскады связаны и со звуковой материей стихотворения, и с работой якобсоновских «параллелизмов», и с использованием метафор, и с семантическими смещениями, и с композицией, — короче говоря, со всеми уровнями смыслопроизводства, которые активирует и исследует читатель. В условиях конкретного стихотворения эти аспекты будут организованы в иерархии, которые, по мысли Лэттиг, будут гомологичны иерархиям соответствующих когнитивных процессов. Таким образом, лирика становится важнейшим плацдармом не только передачи опыта, но и испытания способов обращения с опытом, перцептивных и реактивных способностей человека как вида.

Мы не случайно начали с подробного описания теоретических оснований: так же поступает и автор книги. В отличие от Каллера, который подходит к созданию своей теории лирики индуктивно, двигаясь от анализа конкретных текстов к обобщениям, для Лэттиг важно сперва провести смотр сил, а уже затем перейти к аналитическому наступлению — во второй, третьей и четвертых главах, занимающих около двух третей книги. Впрочем, и в них логика изложения носит теоретический, а не конкретно-исторический, определяемый материалом характер.

Вторая глава посвящена такому свойству лирического высказывания, как «неясность» (obscurity). Здесь были бы уместны ссылки на Якобсона, но мы их не находим, хотя «темнота», «расплывчатость» поэтического текста — одна из основных тем «Лингвистики и поэтики». Лэттиг пишет о контекстуальной, фигуративной (связанной с тропами), языковой, звуковой и аффективной неясности. Последняя, таким образом, как и положено когнитивной категории, работает сразу на нескольких уровнях и может быть соотнесена с принципами работы головного мозга. Иллюстративным материалом в этой главе служат стихи Сапфо, У.Б. Йейтса и У. Стивенса. В третьей главе, посвященной главным образом поэзии Э. Дикинсон, исследуется «разобщение» (disjunction) — особенность перцепции, связанная с нарушениями в работе сенсорных каналов и сложностью выстраивания в сознании единой картины восприятия.

Наконец, едва ли не самая насыщенная в аналитическом плане, четвертая глава посвящена ключевому понятию — лирическому высказыванию как действию, а также связанному с ним процессу формирования субъекта этого действия — лирического «я». Опираясь на идеи Якоба фон Икскюля, широко востребованные в постгуманистической философии, Лэттиг пытается увидеть в поэзии нарождающееся, ищущее форму и точку приложения намерение вступить во взаимодействие с окружающим миром. Главные герои главы — поэты «озерной школы», прежде всего Вордсворт с его «Прелюдией». В открывающем эту поэму обращении к природе Лэттиг угадывает отправную точку поэзиса как особого делания (making), которое включает в себя не только и не столько создание текста, сколько взаимообусловленное формирование субъекта и среды, их расположение друг относительно друга. Момент их продуктивного контакта — это, с точки зрения исследовательницы, и есть момент вдохновения.

Здесь трудно не услышать отголоски романтических манифестов. Хотя сама Лэттиг и настаивает, что выдвинутая ею концепция не «пережиток романтизма» («romantic holdover»), увереннее всего она чувствует себя в литературно-философских ландшафтах Великобритании и США XIX в. Если отвлечься от понятийного аппарата и междисциплинарного пафоса «Когнитивной экопоэтики», то можно отметить родство изложенных в ней идей с американским трансцедентализмом. Имена Эмерсона и Торо упоминаются на ее страницах, но, кажется, слишком мало. Когда герой Торо видит, как дрожат на земле контуры его тени, и задумывается о тех вселенских циклах — эмерсоновских «кругах», — в которые он вписан и сознанием, и телом[6], — не воплощен ли в том моменте секрет лирики, который ищет (и находит в конце долгого и извилистого пути) Лэттиг? Заняв высоту «биологической перспективы» и взмыв над ландшафтом литературной истории, не пришла ли она к очередному «локальному», созвучному лишь одной культуре и одной эпохе пониманию лирики? Подобные опасения возникают и потому, что, как было указано выше, из поля зрения автора выпали аспекты жанра как дискурсивного продукта, производимого сообществами в конкретных социальных условиях. Дистанцирование жанра (или его претензия на дистанцирование) от социальности — явление не бесспорное и требующее критического осмысления, о чем писал еще Т. Адорно[7].

Книга Лэттиг — одна из самых оригинальных, сильных и провокационных (в хорошем смысле слова) работ по теории лирического, вышедших за последнее десятилетие. Отметим, кроме того, и книжную серию «Культуры среды обитания», призванную с разных сторон показать, как работает экологический подход в современной гуманитаристике.

6 *Торо Г.* Уолден, или Жизнь в лесу. М.: Наука, 1979. С. 375.

7 *Adorno Th.* On Lyric Poetry and Society // Adorno Th. Notes to Literature. Vol. 1. N.Y.: Columbia University Press, 1991. P. 37—54.

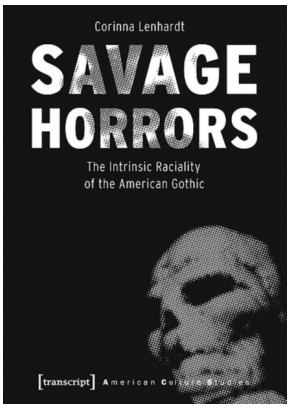
Ирина Головачева

Готика и раса

Lenhardt C. Savage Horrors:
The Intrinsic Raciality of the American Gothic.

Bielefeld: Transcript, 2020. — 286 p.

Современная готистика (gothic studies) — стремительно развивающаяся область гуманитарных исследований, далеко ушедшая от концепций, которые утвердились в литературоведении еще в первой четверти XX в. В 1921 г. Эдит Биркхед определила готику как особый жанр «прозы сверхъестественного ужаса»[1]. Акцент на тайне и ужасе как на главных компонентах такой литературы делали и авторы готических романов XVIII в., а затем и романтики. За прошедшие два столетия готику определяли как жанр, манеру, направление и пр. Пожалуй, одно из самых удачных определений готической литературы дал в 1992 г. Крис Балдик, заявивший, что готический эффект достигается сочетанием «пугающего ощущения наследия прошлого с клаустрофобическим переживанием пространства»[2]. Действительно, сюжет таких произведений развивается в сумрачном, чреватом опасностями *инопространстве*, отягощенном «неизбывной исторической и даже доисторической наследственностью»[3]. Один из главных авторитетов в готистике, Дэвид Пантер, также рассматривает готику расширительно, включая в нее большинство страшных фантастических текстов и фильмов, созданных за последние два с лишним века[4].



В книге Коринны Ленхард «Дикие ужасы: раса как сущностная черта американской готики» готическая проза трактуется не как литературный жанр, а как «идеологически сверхадаптивная стратегия письма, которая использует устойчивые канонические готемы, то есть конвенциализированные мотивные бинарные структуры, и ре/итеративно адаптирует доминантный дискурс инаковости и абъектности» (с. 41). Термин «абъекция» заимствован из теории отвращения Юлии Кристевой. Особый акцент сделан на белой абъектности (white abjectorship) — понятии, предложенном Сабиной Броек[5]. Также исследовательница вводит термин «готема», опираясь на понятие мифемы у Клода Леви-Стросса. Именно готема и становится основным

1 *Birkhead E.* The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance. L.: Constable & Co, 1921.

2 *Baldick C.* Introduction // The Oxford Book of Gothic Tales / Ed. by C. Baldick. Oxford; N.Y.: Oxford University Press, 2001. P. XIX.

3 *Зенкин С.* Французская готика: в сумерках наступающей эпохи // Французская готическая проза XVIII—XIX веков. М.: Ладомир, 1999. С. 5.

4 *Punter D.* The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to Present Day. L.: Routledge, 1996.

5 *Broeck S.* Legacies of Enslavism and White Abjectorship // Postcoloniality — Decoloniality — Black Critique / Ed. by S. Broeck, C. Junker. N.Y.; Frankfurt a.M.: Campus Frankfurt, 2014. P. 109—128.

инструментом анализа готических текстов. Примером стандартной готемы Ленхард считает, например, такую корневую персонажную структуру, как «злодей / девушка в бедственном положении / герой-спаситель» (Villain / Damsel in Distress / Hero). Готема позволяет отказаться от предложенного Монтагью Саммерсом еще в 1938 г. «списка» (laundry list) всего того, что всерьез или в шутку следует считать готическим, а именно: замок, призрак, дом с привидениями, аббатство, подземный лабиринт, оживающие портреты, страшная тайна, проклятие, обагренный кровью манускрипт и т.п.[6]

Указанная готема, которая, по мнению Ленхард, возникла еще в британской готике XVIII в., вполне пригодна для исследований гендерной проблематики готических текстов. Но она же без труда обнаруживается и в волшебной сказке, и в авантюрных романах, например в «Трех мушкетерах» Александра Дюма. Список текстов, в которых такая персонажная структура является сюжетообразующей или хотя бы фигурирует в отдельных эпизодах, можно продолжать бесконечно; это указывает на то, что такая готема не специфична для готики. А значит, термин нельзя признать удачным…

Центральной готемой американской литературы Ленхард объявляет специфический персонажный комплекс «злодей-дикарь / цивилизованный герой» (Savage Villain / Civil Hero). Это вполне оправданный выбор, подкрепленный множеством примеров из американской словесности. Однако автор утверждает, что и ранняя британская готика построена преимущественно на колониальной образности, насыщенной расовыми смыслами. Последний тезис не является изобретением автора. Так, постколониальный критик Роберт Майлз утверждал, что образ злодея Манфреда из романа Хораса Уолпола «Замок Отранто» (1764), который то темнеет лицом, то багровеет, то напоминает в гневе дикого зверя, отсылает к иной расе или национальности[7]. Майлза не смущал тот факт, что все до единого герои Уолпола — итальянцы. Критик не сомневался: читатели — современники Уолпола должны были усмотреть в романе изображение деградации католического населения Европы, что в итоге и привело к укреплению британской еврофобии[8]. В таком же «расовом» духе, по мнению постколониальных критиков, должны прочитываться и желтизна кожи чудовища Виктора Франкенштейна, и смуглость героев предромантической готики, например Амбросио в «Монахе» (1796) Мэтью Грегори Льюиса. Такая телесность, утверждают они, должна была вызывать у читателей «расовую тревогу»[9].

Книга Ленхард также написана в русле теории постколониализма, одна из целей которого, как известно, состоит в выявлении сегрегационных и расовых дискурсивных практик колониализма как в старых, так и в новых текстах. То, что, будучи экспортированной в Америку и став трансатлантической, готика приобрела четкую расовую окраску, несомненно[10]. Носительницей латентных угроз

---

6 *Summers M.* The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel. L.: The Fortune Press, 1938.

7 *Miles R.* Europhobia: The Catholic Other in Horace Walpole and Charles Maturin // European Gothic: A Spirited Exchange, 1760—1960 / Ed. by A. Horner. Manchester: Manchester University Press, 2002. P. 84—103.

8 Ibid. P. 85.

9 Обзор современных трудов по монстрологии, в которых раса наряду с гендером и классом служит инструментом анализа, см.: *Головачева И.* Джефри Коэн и все, все, все: обзор современной монстрологии // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 353—362.

10 Дискурс расы как готика обсуждался во многих исследованиях: *Morrison T.* Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination. N.Y.: Vintage, 1990; *Halberstam J.* Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters. Durham, NC: Duke Univer-

с самого начала колонизации Нового Света стала телесность «дикаря» — сначала краснокожего, представленного как тело демона в текстах первых поселенцев, а затем и чернокожего раба. Дикарь манифестировал собой недоразвитие, своей примитивностью указывая на правильный вектор движения времени — от варварства к цивилизации. Присутствие дикаря на страницах американской готики должно было подчеркивать справедливость иерархической структуры общества, ментальное, культурное и моральное превосходство белых колонизаторов.

Появление американской готики было подготовлено травелогами ранних путешественников и отчетами первопоселенцев, опасавшихся, что жизнь на дикой территории в непосредственной близости к аборигенам может привести к деградации, и именно поэтому стремившихся провести невидимые границы между собственной культурой и примитивным миром дикарей. Местное население стало находкой для создателей страшных фантазий, демонизировавших индейцев и легитимировавших расовые преступления пуритан. Отвечая на идеологические запросы британских колонистов, ранняя американская готика создала особый образ негодяя — «злодея-дикаря». Его инаковость — в отличие от британского персонажа-антагониста, который лишь играл роль варвара, не являясь им по существу, — обусловлена расово, то есть другой телесностью, нередко представленной как чудовищная.

Основные цели, которые преследует Ленхард, состоят в том, чтобы, во-первых, в очередной раз опровергнуть расхожее представление об американской готике как о целиком импортированном продукте, а во-вторых, доказать, что локусы (дебри — wilderness) и местный колорит — не главное, что отличает американскую готику от британской. Действительно, ввиду отсутствия замков и аббатств в Новом Свете ч*ужое пространство*, или инопространство, опознавалось в диких, неосвоенных территориях. Так, в прозе родоначальника классической американской готики Чарльза Брокдена Брауна зловещие лабиринты уступили место девственному лесу. В дальнейшем функция «чужого места» перешла, в частности, к фронтиру, подвижной границе между освоенной и «дикой» территорией[11].

Ленхард исследует, как именно происходил процесс трансатлантической миграции соответствующих расовых смыслов в американскую «белую» готику. Как показывает выборка текстов в первой главе («Готика и готема “злодей-дикарь / цивилизованный герой”»), демонизированный образ краснокожего, изначально служивший первым компонентом готемы, уже на стадии ее «импринтинга» в Новом Свете уступил место «готизированному отверженному чернокожему» (abject Gothicized Black). Отныне «опасный варвар» — это африканский дикарь, индеец же занял вакантное место «благородного дикаря». Вслед за Кристевой Ленхард

---

sity Press, 1995; *Young E.* Black Frankenstein: The Making of an American Metaphor. N.Y.: New York University Press, 2008; *Malchow H.L.* Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain. Stanford: Stanford University Press, 1996; *Wester M.* African American Gothic: Screams from Shadowed Places. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2012.

11 То, что «американская мечта» и фронтир изначально были готическими фантазмами, окрашенными в жуткие цвета, заметил еще Д.Г. Лоуренс: *Lawrence D.H.* Studies in Classic American Literature. N.Y.: Thomas Seltzer, 1923. С тех пор об этом было написано немало; см.: *Fiedler L.* Love and Death in the American Novel [1960]. Rev. edn. N.Y.: Stein and Day, 1966; *Goddu T.* Gothic America: Narrative, History, and Nation. N.Y.: Columbia University Press, 1997; *Smith A.* Nineteenth-Century American Gothic // A New Companion to the Gothic / Ed. by D. Punter. L.: Wiley-Blackwell, 2012. P. 163—175; American Gothic Culture: An Edinburgh Companion / Ed. by J. Haslam, J. Faflak. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016; The Cambridge Companion to American Gothic / Ed. by J.A. Weinstock. Cambridge; N.Y.: Cambridge University Press, 2017.

считает продуктивным исследовать «отвращение», а не принципиально отличающуюся от него «беспокойную странность»[12]. Фрейдовское «жуткое», как и феномен фантастического, ее не занимает. В отличие от Джудит Халберстам, которая выделяет разные дискурсивные стратегии изображения чудовищного в готической литературе (классовую, гендерную, сексуальную), Ленхард отдает безусловное предпочтение изначально расиализированному монстру, то есть такому, который ассоциировался бы преимущественно с иной расой или национальностью[13]. Готика, в особенности понимаемая столь широко, и правда оказалась исключительно удобным способом изображения инаковости, в том числе этнической.

Исследовательница полагает, что готика интересна именно тем, что, предоставляя богатые реитеративные возможности, позволяет модифицировать дискурс расовой ненависти и страха в зависимости от поставленной тем или иным писателем задачи[14]. Она утверждает, что готика как стратегия письма настойчиво и изобретательно воспроизводит старые расовые стереотипы в новых контекстах и, следовательно, каждый раз заново цементирует дискурс расовой дискриминации.

Наряду с «белыми» американскими текстами, которые большинство исследователей относят к готике (как, например, новеллы Эдгара По), Ленхард рассматривает «Последнего из могикан» (1826) Фенимора Купера и «Хижину дяди Тома» (1852) Гарриет Бичер-Стоу, убедительно доказывая, что и эти произведения построены на готеме. Хотя готика лишь одна из стратегий, к которым прибегли авторы этих романов, предложенное в книге прочтение этих канонических текстов вполне обоснованно и изобретательно. В дальнейшем, как показывает Ленхард, именно богатый спектр готического письма позволит авторам аболиционистской литературы поразить читателей ужасами рабства.

Особое внимание в книге уделено роли, которую сыграл По в «африканизации» топоса дикаря. Его неоконченный страшный текст под названием «Повесть о приключениях Артура Гордона Пима» (1838) — колористический шедевр, в котором ужас черноты дикарей-изуверов острова Тцалал противопоставлен в финале ужасу абсолютной белизны гигантской фигуры в саване, — возможно, самой смерти, поднявшейся из моря. Менее убедительным представляется прочтение «Алой буквы» (1859) Натаниэля Готорна. Ленхард обнаруживает расовый подтекст в описании внешности Перл, дочери главной героини. В яркой красоте черноволосой девочки она видит намек на плод гипотетического межрасового мезальянса и, следовательно, на латентную угрозу существованию пуританской общины.

Во второй главе («Готема “злодей-дикарь / цивилизованный герой”: истоки и реитерации американской белой готики») автор переходит к современным «белым» текстам. Начав с таких бестселлеров, как «Хроники вампира» (1976—2016) Энн Райс и «Сумерки» (2005—2008) Стефани Майер, и уделив особое внимание «белой абъектности» в романе «короля ужасов» Стивена Кинга «Девочка, которая любила Тома Гордона» (1999) и в «Свампландии» (2011) Карен Рассел, Ленхард ожидаемо обнаруживает в них названную готему. Она приходит к малоутешительному выводу, что эта готема, выражающая травму рождения американской нации, была, есть и, вероятно, будет стандартным тропом «белой» готики; как показала история литературы, субверсивность готического дискурса является весь-

12 *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении. СПб.: Алетейя, 2003. С. 41.

13 *Halberstam J.* Op. cit.

14 Говоря об итерации и реитерации, Ленхард опирается на Жака Деррида; см.: *Деррида Ж.* Подпись Событие Контекст // Деррида Ж. Поля философии. М.: Академический проект, 2012. С. 349—375.

ма эффективным способом работы с подобными комплексами коллективного бессознательного[15].

В третьей главе («“Вы говорите — я дебри? Так и есть”: черные корни и афроамериканские реитерации») материалом служат произведения афроамериканцев, начиная с момента зарождения «черной» готики в XVIII в. и до наших дней. Это едва ли не самый важный раздел монографии, поскольку в нем опровергается утверждение, будто афроамериканская готика имеет «реактивную» природу, является лишь реакцией черной культуры на готику белых. Первым готическим текстом Америки Ленхард считает «Любопытное повествование о жизни Олауды Эквиано, или Густава Вассы, африканца, написанное им самим» (1789). По сути, черная готика Америки получила здесь новую дату рождения, оказавшись старше белой американской готики на десять лет: прежде считалось, что первый американский готический текст — роман «Эдгар Хантли, или Мемуары сомнамбулы» (1799) Чарльза Брокдена Брауна. Эквиано оригинально применил готические дискурсивные стратегии для изображения белых негодяев как злодеев-дикарей задолго до того, как к этой стратегии прибегла Бичер-Стоу.

Ленхард успешно отслеживает реитерации готемы в текстах Фредерика Дугласа, Уильяма Брауна, Хэрриет Джейкобс и в других «невольничьих повествованиях» (slave narratives). Несомненной удачей является анализ обнаруженного в 2000-х гг. «Повествования служанки» («The Bondwoman’s Narrative»), написанного в середине XIX в. Ханной Крафтс — беглой рабыней, бывшей служанкой в господском доме на плантации в Северной Каролине[16].

Заключительные параграфы третьей главы посвящены современным афроамериканским готическим текстам. Рассмотрены вампирские романы: «Возлюбленная» (1987) Тони Моррисон, «Рассказы Гилды» (1991) Джуэл Гомез, «Неоперившийся юнец» (2005) Октавии Батлер, «Убийственная луна» (2012) Норы К. Джемисин, «Подменыш» (2017) Виктора Лаваля и др. Не забыт и зомби-дискурс, расцвет которого в Америке XXI в. объясняется, в частности, отсроченной реакцией нации на события 11-го сентября — порожденной ими ксенофобией и паранойей. Ленхард остроумно анализирует два романа: «Зона один» (2011) Колсона Уайтхеда и «WZMB» (2014) Андре Дузы. В романе Дузы зомби используются в медицинских опытах, что, как полагает Ленхард, должно наводить читателя не только на мысли о кошмарах рабства в Америке, но и о насилии, которому чернокожие, считавшиеся людьми «второго сорта» (the base), подвергались в ходе евгенических экспериментов в течение нескольких десятилетий XX в. Зомби удостоились особого внимания в книге Ленхард еще и потому, что это единственный вид монстра местного происхождения. Эти чудовища зародились не на страницах «белой» готики, а в черном фольклоре Гаити. Обосновавшись в американской культуре 1930-х гг., образ зомби функционирует в том числе и как аллегория безмолвного, безвольного, потенциально опасного негра-чудовища, как материализовавшийся кошмар подсознания белых.

Подводя итоги своего исследования афроамериканских текстов, Ленхард называет «черную» готику Америки сверхадаптивной стратегией письма, расиализирующее свойство которой предоставляет исторически и культурно маргинализированным группам и индивидам практически неисчерпаемые возможности для творчества. Вне зависимости от жанровой природы всех упомянутых текстов, в ко-

15 О субверсии в готике см.: *Jackson R.* Fantasy: The Literature of Subversion. L.; N.Y.: Methuen, 1981.

16 *Crafts H.* The Bondwoman’s Narrative / Ed. by H.L. Gates Jr. N.Y.: Time-Warner Books, 2002.

торых последовательно или эпизодически используется стратегия готического письма, Ленхард относит их к готике на том основании, что в них готизирован чернокожий или белый в глазах чернокожего. (Здесь нелишне напомнить, что «чернокожий дикарь» лишь один из примеров инаковости в американской готике и что другие цвета кожи, равно как и нерасовые меньшинства, также становились маркерами абъектности в американской культуре.) Ленхард последовательно доказывает, что в центре американской готики находится именно мотив расы, в особенности черной расы как «отвергаемой изнанки» американского сознания. Иными словами, комплекс текстов, в которых обнаруживается готема «злодей-дикарь / цивилизованный герой», и составляет американскую готику. В этом смысле Ленхард выступает как убежденная последовательница Тони Моррисон, утверждающей, что понятие «американский» непосредственно отсылает к понятию «раса»[17]. Зонтичный термин «американская готика» трактуется как совокупность страшных текстов афроамериканцев и текстов белых о рабстве как о содержании коллективного подсознания белых американцев, в котором оно сосуществует с мифемами Нового Адама, «американской мечты» и «явного предначертания Америки» (Manifest Destiny).

В заключении автор задается вопросом о том, возможно ли *дискурсивное «размысливание»* (discursive «unthought» (с. 254)) расы, то есть отказ от расовых координат и контекстов. Сможет ли американский готический нарратив выйти за пределы расовой тематики и мотивов? Судя по полученным Ленхард свидетельствам, собранным на основе обширного корпуса текстов, черные и белые жители Соединенных Штатов обречены и далее переживать травму рабовладения, биологической и институциональной сегрегации, физического и морального насилия. Не надеясь, что комплексы вины и жертвы, связанные с проблемой расы, будут изжиты в обозримое время, Ленхард, по логике ее рассуждений, лишний раз подтверждает обоснованность идеологии афропессимизма[18]. Не пренебрегает она и отсылками к реалиям сегодняшнего дня — трампизму и движению «Black Lives Matter». Думается, впрочем, что научное исследование не много выигрывает от подобных идеологических пассажей, пусть и встроенных в тщательный анализ сложнейших культурных процессов.

17 *Morrison T.* Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination. N.Y.: Vintage Books, 1993. P. 47.

18 Об афропессимизме см. новейшую монографию: *Wilderson F.B. III.* Afropessimism. N.Y.: Liveright, 2020.

Лев Соболев

Писатель будущего

Кучерская М. Лесков. Прозеванный гений.

М.: Молодая гвардия, 2021. — 622 с. — 3000 экз. — (ЖЗЛ. Вып. 1865).

«Писателем будущего» назвал Лескова Лев Толстой. Как многие высказывания Толстого, это выражение неоднозначно: его оценят и поймут только в будущем? он предугадал будущее страны и народа? Бесспорно одно: среди биографий «замечательных людей» впервые появилась биография Лескова. Биография настолько же незаурядная, как незаурядна была жизнь героя этой книги.

Книга написана писателем (помните серию «Писатели о писателях»?). Наверное, у авторов биографических книг велик соблазн «сочинять» — «придумывать несуществующих мужчин и женщин, детей и бабушек, их встречи, сны, разговоры, озарения…» (с. 10), но здесь этого, слава богу, нет — это другой жанр. Эта книга написана филологом — то есть человеком, который подчинил себя чужому тексту, который не стремится к самовыражению через писателя, но постигает героя и художественно, и исследовательски. Впрочем, едва ли это легко разделить. И прекрасный эпилог, сочиненный вполне в стилистике Лескова (со всем exuberance, то есть стилистическим излишеством, как однажды выразился Л. Толстой), достойно венчает книгу.

Важный вопрос — кому адресована биография писателя? Обычный ответ — «широкому читателю» — едва ли удовлетворителен. Автор предупреждает: «Надеюсь, что переключение из одного регистра в другой (от писательской реконструкции к литературоведческому исследованию. — *Л. С.*) не потребует серьезных усилий. Впрочем, на читателя, вовсе не готового к ним, я и не рассчитываю» (с. 11). Скажу больше: книга рассчитана на тех, кто узнает раскавыченные цитаты: «Слова писателя суть дела его» (Пушкин, с. 11); «Регентует чернокудрый Евген, стоит посреди комнаты, густым голосом ведет неумелый хор. Глистовидный Георгиевский в коричневом франтове, добытом по случаю на Ильинке» (письмо Лескова В. Иванову[1]); «Я бросаю перо» (Тургенев, с. 150); «Все здесь сошлось и соединилось: все верования, все культурные пласты, *все сны детворы*» (Пастернак, с. 339).

Конечно, это выдающаяся филологическая работа: дело не только в том, что в ней более тысячи ссылок, из которых важная часть — архивные (на московские, петербургские, орловские, пензенские и киевские архивы), то есть впервые включенные в научный контекст лесковские материалы; не только в широком фоне писательской биографии Лескова, но и в точности портретов современников, часто полемически переосмысленных (как, например, три страницы, посвященные В.И. Аскоченскому, или блестящий портрет Евгении Тур), в умении передать единство жизни и творчества весьма «нелинейного» нравом писателя.

А что предшествует долгожданной книге в «ЖЗЛ»? Что читала М. Кучерская, на что опиралась?

Первая книга — «Против течений» (1904) А.И. Фаресова[2]. Детство, семья, «идеализм молодости», начало литературной деятельности. Книга защитника, почи-

---

1 Исторический вестник. 1916. № 3. С. 805.

2 *Фаресов А.И.* Против течений: Н.С. Лесков, его жизнь, сочинения, полемика и воспоминания о нем. СПб., 1904.

тателя, собеседника последних десяти лет. Раздражение против Лескова «прогрессивной общественности» не исчезло и через десять лет после его смерти; «г-н Фаресов не оказался на высоте своей задачи, и предпринятая им реабилитация покойного друга оказалась неудачной», потому что Лесков забыл «лучшие традиции нашей литературы»[3].

Вторая — критический очерк Акима Волынского «Н.С. Лесков» (1898)[4]. Здесь уже больше личного, биографического (несколько пассажей из этой книги М. Кучерская цитирует). Ф.Э. Шперк писал: «...первое, что мне бросилось в глаза в них (статьях Волынского о Лескове. — *Л.С.*) — это навязчивость, с которой посредственный писатель о двух или трех идеях, о двух или трех чувствах (навязчивость всегда сопровождается духовной скудостью) пробирается в идейное и душевное родство к даровитому писателю, не имея на то ни малейшего права и основания, кроме разве права литературной беззастенчивости»[5]. Здесь, наверное, говорит личное нерасположение к инородцу — до Лескова рецензенту дела, в общем, нет.

В книге Леонида Гроссмана «Н.С. Лесков» (М., 1945) жизнь и творчество разделены (125 и 176 страниц); московское житье (Евгения Тур, «Русская речь», Суворин, Феоктистов и проч.) — четыре с половиной страницы; пожарная история — четыре страницы. Это, разумеется, не упрек: Кучерская показывает, как медленно, с трудом, с оговорками, с бесконечными упоминаниями горьковских добрых слов возвращался Лесков к читателю в советское время. Книги Гроссмана о Пушкине и Достоевском вышли в «ЖЗЛ», Лесков — нет.

И главный предшественник М. Кучерской, главный источник наших знаний о Лескове — Андрей Николаевич, сын, автор двухтомной монографии об отце. О сложных, драматических, мучительных отношениях отца и сына в книге говорится много, прямо и убедительно (чего стоит хотя бы письмо А.Н. Лескова к Л.Я. Гуревич, приведенное М. Кучерской); исследовательница не судит писателя (это было бы и бестактно, и просто глупо), но не скрывает ничего из доступных ей подробностей семейных отношений Лескова. Здесь можно вспомнить авторское предисловие к книге: «Лесков был человеком разорванным. Его постоянно “вело и корчило”, растаскивало между скепсисом и восхищением, гимном и проклятьем, идиллией и сатирой, нежным умилением и самой ядовитой иронией, ангелом и *аггелом,* праведниками и злодеями» (с. 5). Это, конечно, выразилось и в отношении к сыну. Вот отрывок из письма к М. Пейкер, у которой гостил тринадцатилетний Андрей: «Разлука с ним меня просто пересиливает до того, что я уже стараюсь о нем не думать. Не только верю, но знаю, что Вы и дочь Ваша чувствуете, что в руках ваших *все* мое земное счастие; знаю и то, что мальчику моему весело и полезно быть с добрыми, христианскими и благовоспитанными женщинами, которых я и он любим, несмотря на упорное притворство одной из них в злосердечии, но... все-таки сердце ноет и тоскует по хлопцу»[6]; а вот письмо брату А.С. Лескову через шесть лет: «Надежда 20 лет — иметь в сыне “друга” и “собрата” в старости — разбита и обгажена. Я не из тех людей, которых надо утешать и которым горе их можно представить так и иначе. Я ничего этого не прошу и ничего не ожидаю. Какая бы слава его ни ожидала, — друга у меня нет и не будет, — я живу и умру одиноким»[7]. Стоит

---

3 *Миргородский С.* Неудачная реабилитация Лескова // Северо-западное слово. 1904. № 2006. 10 июля.

4 *Волынский А.Л.* Н.С. Лесков. Критический очерк. СПб., 1898.

5 *Апокриф* [*Шперк Ф.Э.*] Полемические письма // Новое время. 1897. № 7654. 19 марта.

6 РГАЛИ. Ф. 275. Оп. 1. Ед. хр. 161. Л. 18 (Письмо от 24 июня 1879 г.).

7 ИРЛИ. Ф. 220. № 51. Л. 10 (23 сентября 1885 г.).

помнить, что сын, по выражению В. Десницкого, — «одного леса медведь с... батюшкой»[8]. Желание А.Н. Лескова «вместо бездоказательной “воспоминательной” трухи — дать достоверную повесть дней и трудов “тайнодума”, “рассказ которого одухотворенная песнь”»[9], бесспорно осуществилось; прав А.А. Горелов: «Нет, в биографии отца Андрей Лесков не сводит запоздалые счеты: он повествует о жизни родного по крови и во многом ближайшего по духу человека, о жизни одного из крупнейших русских писателей с объективностью и достоинством академического ученого, вместе с тем сострадая мятущейся натуре художника, жившего поистине в свете молний, в непрестанной борьбе за признание истинности своих мысли и слова, и притом постоянно мучимого собственной мнительностью, взрывчатостью импульсивного характера, настроениями минуты»[10]. Кучерская показывает то, что осталось за страницами жизнеописания, героически составленного сыном Лескова; эти реальная сложность, драматизм, даже трагизм характера Лескова нисколько, на мой взгляд, не умаляют его значительности — как не умаляют ее известные черты характера Достоевского или Щедрина, которых тоже немало «вело и корчило».

У Лескова не было друзей, — пишет М. Кучерская. При этом в книге много говорится об отношениях нашего героя с П.К. Щебальским, В.В. Крестовским, С.Н. Терпигоревым (Атавой) и другими. Здесь автор следует за А.Н. Лесковым, который к списку несостоявшихся друзей добавил и С.Н. Шубинского, и А.П. Милюкова, и других. Но у кого из наших великих писателей были друзья? У Достоевского? У Тургенева, который перессорился со всей русской литературой, кроме Павла Анненкова и Якова Полонского? У Толстого? Едва ли мы ошибемся, если решим, что после Жуковского и Пушкина никто — ни Лермонтов, ни Гоголь, ни Некрасов — счастлив в дружбе не был и таланта дружить не проявил.

Есть еще один автор, чьи работы о Лескове не могут быть обойдены: Лев Александрович Аннинский. И М. Кучерская знает эти работы и на них ссылается, при этом не повторяя своего предшественника. Вот разговор о романе «Некуда», о котором Л.А. Аннинский писал и в «Лесковском ожерелье» (три издания), и в книге «Три еретика» (серия «Биография писателя», один из трех — Лесков)[11]. Исследователи (а до них возмущенные критики) давно установили, чьи «портреты» представлены в первом лесковском романе. «Но если карикатуры Лескова на Слепцова, Ничипоренко и других социалистов подробно изучались, пара Лиза Бахарева — Мария Коптева никогда не рассматривалась исследователями. Между тем весьма детальный документальный рассказ о Коптевой сохранился в “Записках” Екатерины Ивановны Жуковской, в первом замужестве Цениной (1841—1913), уникальность которых заключается в том, что мемуаристка сама жила в Знаменской коммуне, а до этого училась с Марией в Институте благородных девиц» (с. 222). Дело не только в установлении прототипа или в подробностях создания персонажа, хотя в случае «Некуда» это, бесспорно, важно; любопытно, что Мария Коптева, ставшая женой Артура Бенни, героя лесковского очерка «Загадочный человек», не приняла ни самого очерка, ни (по предположению М. Кучерской) романа «Некуда».

М. Кучерская предлагает прочесть «Некуда» как роман «о необходимости иметь дом и тупике бездомности. Потому что тем, у кого нет настоящего дома, дей-

---

8 *Десницкий В.* Предисловие // Лесков А.Н. Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1954. С. IV.

9 *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1984. Т. 1. С. 34.

10 *Горелов Ан.* Книга сына об отце // Там же. С. 22.

11 *Аннинский Л.А.* Лесковское ожерелье. М., 1982; *Он же.* Три еретика. М., 1988.

ствительно некуда идти» (с. 213). На фоне известных фактов, говорящих о постоянной озабоченности Лескова домашним уютом, это многое объясняет в раннем романе писателя.

Разница подходов исследователей к творчеству Лескова обнаруживается в разговоре о любом лесковском сочинении. Вот «Леди Макбет Мценского уезда». Аннинский: «Без ощущения “русской загадки” Лесков непредставим. Народную русскую толщу он знал лучше других классиков. “Словесный узор”, который мы привычно ищем у Лескова, есть порождение тектонических сдвигов, улавливаемых им в толще векового быта. Эти сдвиги — вне привычной логики, они — в ином измерении, “за гранью” видимого...»[12] Для Л.А. Аннинского самое интересное — как читали и читают Лескова в разное время, и прежде всего — наши современники; вот рассказ о фильме Романа Балаяна «Леди Макбет Мценского уезда» (1982) с Натальей Андрейченко в главной роли: «Я ее (главную героиню. — *Л.С.*) воспринимаю на сегодняшнем фоне: на том фоне, когда детские дома переполнены (в мирное время!), растить и воспитывать детей некому, и сюжет о матери, которая, родив, подкидывает ребенка “к порогу роддома”, а сама идет гулять дальше, — сюжет этот становится в нашей криминологии одним из самых модных. Рушится последняя основа — женская душа, пропадает инстинкт рода, инстинкт семьи — вот на каком фоне я воспринимаю героиню Натальи Андрейченко, шарахнувшую подсвечником мужа, удавившую ребенка и утопившую соперницу. Ради чего? Ради любви? Но тут ее нет»[13].

А вот как работает М. Кучерская. Сначала — поиски реальной основы повести (это очень важно: попробуйте сравнить газетный отчет о деле корнета Бартенева с рассказом Бунина «Дело корнета Елагина», и вы увидите, как работает художник с материалом). «Но ни в столичных газетах, ни в просмотренных нами насквозь “Орловских ведомостях” за 1838—1864 годы, публиковавших криминальную хронику, ни в делах Орловской палаты уголовного суда указаний на подобные преступления нет» (с. 240). Потом — контекст, время появления повести: «...этот лубок или жестокий романс в народном духе оказывается необыкновенно злободневным текстом, впитавшим множество актуальных тем. Первая и самая очевидная — “женский вопрос”» (с. 245). Контекст требует предъявления: «Одно из самых знаменитых художественных исследований “женского вопроса” представлял собой, разумеется, роман Чернышевского “Что делать?” (Современник. 1863. № 3—5), но им дело не исчерпывалось — см., например: Жадовская Ю. Женская история // Время. 1861. № 1, 3, 4[14]; Панаева А. Женская доля // Современник. 1862. № 3—5; Карнович Е. Проблески счастья // Современник. 1862. № 8, 9. В том же ряду, конечно, и “Житие одной бабы” самого Лескова» (с. 248). И, наконец, место лесковской реплики в споре современников: «Ответ Лескова прогрессистам и “нетерпеливцам”, заодно и “Грозе” Островского, в “Леди Макбет...” вполне однозначен: вот к чему ведет женщину ее “право на любовь” — к преступлениям и гибели» (с. 249).

Но контекст шире «женского вопроса»: «В периодике 1860-х оживленно обсуждались условия содержания заключенных, а также социальные и психологические причины преступлений» (с. 250). Не случаен сочувственный интерес к лесковской повести автора «Записок из Мертвого дома»; в журнале «Время», как показывает М. Кучерская, публикуются переводные уголовные хроники, «среди которых было и несколько нашумевших историй отравительниц» (с. 251). Автор вспоминает и очерки И.В. Селиванова, «служившего саранским уездным судьей и

12 *Аннинский Л.А.* Лесковское ожерелье. СПб., 2012. С. 102.

13 Там же. С. 128.

14 Здесь и далее в этой цитате опускаем номера страниц, приведенные в книге.

председателем Московской уголовной палаты» (с. 252): описания уголовных историй полюбились публике: «...читать про преступления всегда занимательно» (там же). И даже кот в лесковской «Леди Макбет...» имеет, по мнению исследовательницы, предшественника — он «проскользнул» из рассказа Эдгара По «Черный кот» (с. 253).

М. Кучерская лишь походя упомянула важный, как мне кажется, эпизод: обращение Лескова к Литературному фонду с просьбой о ссуде. В это время писатель прервал публикацию своей хроники «Чающие движения воды» (будущих «Соборян») у Краевского — тот произвольно сокращал текст, не спрашивая автора. Лесков просит ссуду, чтобы окончить большую работу. Об этом рассказывает сын писателя, приводя ответ фонда: «Комитет, находя, что ссуда не может быть выдана г. Лескову, так как ссуды выдаются лишь за поручительством членов Комитета, желавших же принять на себя поручительство за г. Лескова в Комитете никого не оказалось, но имея при этом в виду, что было бы справедливо оказать некоторое пособие автору, определил: в ссуде отказать, а относительно пособия поручить предварительно В.П. Гаевскому собрать сведения о положении г. Лескова». Вот ответ писателя председателю фонда Е.П. Ковалевскому. «Ваше превосходительство Егор Петрович! П.В. Анненков известил меня, что просьба моя о заимообразной ссуде из Литературного фонда удовлетворена не будет; но что Комитет поручил г. Гаевскому посетить меня и осведомиться о моем положении, дабы потом подать мне некоторое безвозвратное вспоможение. — Не имея способности принимать от кого бы то ни было безвозвратных пособий, я тем более далек от желания получить их от членов русского литературного общества, которое отозвалось, что оно меня не знает и в кредите мне отказывает. Прошу ваше превосходительство передать г. Гаевскому мою просьбу, чтобы он не утруждал себя посещением, которого я не приму; а просьбу мою о ссуде считать не требующею никаких последствий»[15].

Это, конечно, один из многих эпизодов, доказывающих драматическое положение Лескова в литературе — но эпизод многозначительный. Дело не только в «крушении эпической попытки одного из крупнейших писателей»[16]; становится понятно, почему Лесков упорно не соглашался на то, чтобы писательская братия отметила 25-, 30- и 35-летний юбилей его литературной деятельности; понятно, почему он не хотел речей на похоронах, — он жил и умер одиноким в литературе.

Говоря о сближении Лескова с Львом Толстым, М. Кучерская пишет, что ему «всегда нужно было иметь того, пред чьей системой ценностей можно преклонить главу. Когда-то это был Герцен, потом Катков. Теперь осознавать свои взгляды и понимать себя ему помогал Толстой» (с. 472). Едва ли это так: Лесков, по-моему, всегда был вне системы, всегда был сам по себе. «Широк человек, — говорит персонаж Достоевского, — слишком широк, я бы сузил»[17]. Широк был и автор «Карамазовых», и Лесков. Их отношения (прежде всего художественные), несмотря на обилие разного достоинства работ, все еще ждут своего исследователя.

В качестве иллюстрации к лесковским воззрениям на человека перескажу незаконченную новеллу нашего героя «Оскорбленная Нетета». Сюжет взят у Иосифа Флавия. Дело происходит в Египте, покоренном Римом. Молодую замужнюю женщину, героиню повести, домогается всадник Деций Мунд; его ухаживания Нетета отвергает с негодованием. Служанка Деция придумала, как помочь ему: жрец приглашает Нетету в храм Изиды, где ею овладевает Деций под видом бога Анубиса.

---

15 *Лесков А.Н.* Жизнь Николая Лескова: По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М., 1984. Т. 1. С. 270

16 *Аннинский Л.А.* Лесковское ожерелье. СПб., 2012. С. 250.

17 *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений. Л., 1976. Т. 14. С. 100.

Когда Нетета узнает правду от похваляющегося победой Деция, она все рассказывает мужу, а тот — императору Тиберию. Деция приговаривают к сожжению на костре. Нетета тайком видится с Децием, после чего повторяет: «Он на самом деле бог!» Когда Деция возводят на костер, Нетета бросается в огонь и сгорает вместе со своим оскорбителем. Вот вам сюжет «Ночного портье».

В книге М. Кучерской подробно говорится о Л.И. Веселитской (Микулич), близкой знакомой Лескова последних лет жизни; исследовательница видит здесь «последнюю любовь» писателя. Не берусь спорить: автор имеет право на предположения и этим правом тактично пользуется. Добавлю лишь, что в последние годы жизни Лескова среди его знакомых было несколько молодых женщин: не считая Л.Я. Гуревич, которой писатель сочувствовал, в чьем журнале печатался, о чьем журнале постоянно говорил и писал, была еще художница Зинаида Петровна Ахочинская (1861—1933), которой он писал дидактические письма, о которой хлопотал, знакомил ее с Репиным, заказывал ей иллюстрации к своей легенде «Зенон-златокузнец» («Гора»), звал в Меррекюль. Но это уже отдельная история.

В одной книге — даже очень хорошей — нельзя сколько-нибудь полно рассказать о жизни Лескова. Можно рассказать о главном — именно это сделала М. Кучерская.

Кристина Ланда

«Зона настоящего времени» в новом прочтении «Божественной Комедии» Данте в России

Седакова О. А. Перевести Данте.

СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2020. — 128 с. — 1000 экз.

В новой книге Ольги Седаковой впервые собраны ее переводы из «Божественной Комедии» — I и XXVII песни «Чистилища» и XIV песнь «Рая». На фоне солидной традиции русских переложений поэмы эта публикация может быть воспринята с удивлением: зачем предлагать новые интерпретации текста, который уже существует в непогрешимой версии М. Лозинского? На случай же, если слог знаменитого переводчика покажется кому-то слишком гладким и стилизованным под Серебряный век, имеются экспериментальные тексты А.А. Илюшина (1995) и В.Г. Маранцмана (1999); первый даже стремится передать дантовскую силлаботонику, а второй, по свидетельству М.Л. Гаспарова, обнаруживает довольно высокий процент лексической точности.

Однако Седакова не только не ставит перед собой задачу превзойти Лозинского, подобрав более удачные рифмы или обогатив язык поэмы, но и решительно отрицает возможность этого:

> Тот, кто захотел бы теперь состязаться с Лозинским, идя тем же путем — сохраняя ритмическую и рифменную структуру оригинала, — просто обречен на поражение <...>, — пишет она в предисловии к переводу. — Ни общегуманитарным тезаурусом Лозинского, ни его версификационной культурой, ни ресурсами русского языка, которыми он располагал, — ничем подобным наш современник просто не может обладать (с. 7—8).

Какой же путь переводчица предлагает взамен? В одной из работ Седакова утверждает, что главное в переводческом процессе (так или иначе, предполагающем потери) — это распознание уникального и неповторимого элемента в оригинале, от которого переводчик не может отказаться[1]. В поэме Данте таким элементом являются отнюдь не терцины, не цепная рифма и не одиннадцатисложник, при том, что Седакова, разумеется, не отрицает их структурообразующей роли. Уникальная часть «Божественной Комедии» (далее — «Комедия») — это философские и богословские идеи, которые передаются не только образами, но и синтаксисом, отражающим логику развития авторской мысли, и интонационным рисунком строк, неизбежно искажаемым в стихотворном переводе.

Отдавая первенство синтаксису и интонации, Седакова избирает другой путь, которому пока не было примеров в отечественной истории «Комедии»: эквилинеарный нерифмованный подстрочник, с максимальным сохранением порядка слов и объема понятий, без какой-либо стилизации и орнаментализации конечного

1 Ср.: *Седакова О.* Искусство перевода. Несколько замечаний. Лекция, прочитанная в Британском музее. 2000 // Ольга Седакова: [сайт] (URL: http://www.olgasedakova.com/127/1051 (дата обращения: 22.09.2019)).

текста. В то же время, как указывает Седакова в предисловии к книге, здесь переводчика также поджидает немало трудностей. С одной стороны, в русском языке отсутствуют эквиваленты для передачи ключевых метафизических концептов поэмы; с другой — нам сложно удержаться от соблазна «прояснить» то, что автор выражает в сжатой, но за счет этого предельно энергетичной форме (ср. с. 11).

Однако и без пояснений к дантовскому тексту не обойтись; другое дело, что пояснения должны приводиться в подробном комментарии, сопровождающем перевод. И это еще одно новшество, которое привносит Седакова в отечественную традицию интерпретации «Комедии»: по ее мнению, русскому читателю не нужен комментарий справочного характера, который бы содержал имена мифологических персонажей и описания исторических событий (именно такие комментарии обычно сопровождают современные русские издания); нужно же разъяснение философских структур дантовского текста, которые десятилетиями оставались без внимания в отечественной науке. Отметим здесь в скобках, что даже восстановленная полная версия комментария Лозинского, избавленная от купюр сталинской цензуры[2], не до конца отвечает этим требованиям.

Основное внимание при этом Седакова стремится уделить патристическим, теологическим и библейским влияниям в «Комедии». Вопрос «зачем читателю сведения, которые сообщает комментарий такого рода?» (с. 20) не встает перед тем, кто, как переводчица, памятует об основной интенции поэмы, о которой Данте говорит в послании к своему покровителю Кан Гранде делла Скала: «…все сочинение предпринято не для размышлений (ad speculandum), но для действия (ad opus)» (с. 14), целью его является «вывести живущих в этой жизни из их нынешнего бедственного состояния и привести их к состоянию счастья» (с. 16). Данте отнюдь не хочет оставаться таинственным оракулом и поэтом-мистагогом (в терминах Вяч. Иванова); еще меньше ему (как верно подметил Мандельштам) свойственна своевольная романтическая фантазия; Алигьери — поэт схоластической христианской доктрины, в своей поэме он стремится предельно конкретно и наглядно показать своей аудитории, в какую тьму уводит человека грех, как благотворно раскаяние и какая награда ожидает того, кто решится пойти узким путем добродетели. Текст «Комедии» написан так, чтобы заставить читателя отождествиться с главным героем, пройти вместе с ним по всем уступам горы Чистилища и подняться в небо Эмпирея. Однако в наше время чтение не дает этого эффекта, если текст не снабжен подробным разъяснением многих мест в поэме, которые, возможно, были вполне понятны клирикам дантовской эпохи, но остаются совершенно туманными для русских читателей XXI в., и не только потому, что последние не знакомы с аристотелевской метафизикой в интерпретациях Альберта Кельнского и Фомы Аквинского или с неоплатонической концепцией света Роберта Гроссетеста, но и потому, что русской аудитории чужда западная литургическая традиция, предполагавшая, в частности, чтение молитв на латыни. «Чистилище» и «Рай», где изображается, соответственно, бытие кающейся (poenitans) и торжествующей (triumphans) Церквей, изобилуют латинизмами, и Седакова предлагает передавать их при помощи церковнославянских оборотов, чтобы русский читатель, привычный к православному обряду, смог лучше прочувствовать религиозную атмосферу обеих кантик[3]. Так, в XXVII песни она дает следующий перевод одной из заповедей блаженства:

---

2 См.: *Данте Алигьери*. Божественная комедия: Ад. Чистилище. Рай / Пер. с итал., коммент. М.Л. Лозинского // Данте Алигьери. Собр. соч.: В 5 т. СПб.: Азбука, 1995. Т. 1—3.

3 Кантика — принятое название каждой отдельной части «Божественной комедии» («Ад», «Чистилище» и «Рай»).

...День уходил,
когда перед нами явился радостный ангел Божий.
Он стоял на краю уступа, перед стеной огня
и пел: «Блажени чистии сердцем»
голосом несравненно живее, чем наш (с. 82).

И следующий комментарий к цитате: «Латынь в итальянском тексте в русском естественно передавать церковнославянским. Шестая из заповедей блаженств по Матфею. Полностью: “Блажени чистии сердцем яко тии Бога узрят” (Мф. 5: 8)» (с. 90).

В то же время Седакова никогда не архаизирует перевод только ради стилизации, следуя этому правилу даже в мелочах. Так, в этом же отрывке у любого, кто имеет дело со староитальянским текстом, возник бы соблазн вместо предлога «перед» употребить «пред»; но в дантовской поэме каждая интонация — самоценный элемент общей семантической структуры, поэтому торжественным звучанием нельзя злоупотреблять. (У Лозинского метод обратный: в обрядовых формулах сохраняются латинские выражения, которые сильно остраняют текст, отдаляя его от читательского восприятия, а славянизмы употребляются для стилизации под старину даже в тех местах, где автор оригинала оперирует современными ему оборотами речи.)

Сам выбор Седаковой песен для перевода говорит о ее особом внимании к теологической поэтике Данте. На самом деле, дальше «Ада» в России заглядывают немногие, и именно эту тенденцию Седакова намеревается преодолеть. Собственно, она пишет об этом уже в ранних статьях о Данте: он для нее, в первую очередь, поэт христианской надежды, упования на духовное обновление[4]. Можно сказать, что, по ее мысли, именно измерение надежды (а отнюдь не готический кошмар преисподней) составляет в его тексте «зону настоящего времени»[5] — сферу актуального интереса для читателя, которую обязан выявить и передать переводчик-герменевтик. Не случайно ее переложение начинается с первой песни «Чистилища», где описываются чувства Данте, вышедшего из тьмы адской бездны на сапфировый свет предрассветного неба, который врачует его измученные глаза. Сапфир в средневековой традиции ассоциировался с надеждой: это символ Богоматери, исцеляющей больных и выводящей заключенных на свободу. Выходящий на пустынный берег Данте символически обретает в этом новом зрелище предутренней синевы упование на благодатную помощь свыше на своем пути. Поэтому начать переводить «Комедию» на русский язык с этой песни означает восстановить в правах Данте как певца небесного света в русской рецепции.

Следующая, XXVII песнь «Чистилища», так же как и первая, является «пограничной»: пройдя сквозь стену очистительного огня на верхней ступени горы покаяния, Данте наконец попадает в область земного Рая, и доселе наставлявший героя Вергилий торжественно сообщает ему, что теперь он — господин своей воли (до этого находившейся под влиянием земных пороков) и уже не нуждается в руководстве античного мудреца; отныне героя будут вести вперед только божественная премудрость и небесная благодать.

Наконец, в последней из переведенных песен, XIV песни «Рая», царь Соломон в небе Солнца рассказывает Данте о таинстве воскресения из мертвых.

---

4 Ср.: *Седакова О.* Мудрость Надежды: Данте // Седакова О. Moralia. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2010. С. 310—322.

5 Ср.: *Хотимская М.* Семантическая вертикаль: церковнославянское слово и поэтика перевода в творчестве Ольги Седаковой // Ольга Седакова: Стихи, смыслы, прочтения. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 365.

Таким образом, выбор переводчицы во всех трех случаях сосредоточен на песнях, центральной темой которых является пересечение некоего предела, духовное обновление: выход на свет Божий из ада и преодоление стены огня в «Чистилище», а затем беседа о воскресении плоти после Страшного суда в «Рае».

При разборе нового русского перевода «Комедии» целесообразно рассмотреть его в контексте мировой дантологии. Эксперимент Седаковой целиком соответствует современным зарубежным тенденциям академической работы с поэмой Алигьери. В последние годы в процессе подготовки к семисотлетнему дантовскому юбилею в научной жизни разных стран наблюдается всплеск интереса к «Комедии»: появляются новые переводы, авторы которых стремятся как можно точнее передать идеи подлинника, не заботясь о стилизации. Так, венгерское Дантовское общество, возглавляемое членом Венгерской академии наук Яносом Келеменом (János Kelemen), в прошлом году опубликовало новый коллективный перевод поэмы, где придерживалось, в частности, и тех критериев, которым следовала Ольга Седакова: переложение является прозаическим и не передает многих формальных особенностей оригинала, но стремится предельно точно отразить его содержание и синтаксис. Венгерский текст помещен рядом с итальянским; в комментариях к отдельным стихам и терцинам разъясняются нарратологические, философские и теологические вопросы и фактически не обсуждаются языковые и стилистические проблемы. Каждая песнь снабжена, помимо комментария, кратким вступлением, интерпретацией и библиографией[6]. В Испании группа «Тенцоне» при Дантовском обществе, под руководством известного дантолога Хуана Варела-Портас де Ордуньи (Juan Varela-Portas de Orduña), также готовит новый коллективный перевод «Комедии», издание которого, запланированное на 2021 г., призвано, прежде всего, заполнить существенную лакуну в традиционной испанской рецепции Данте: отсутствие подробного комментария к «Комедии». Как и венгерская рабочая группа, испанские переводчики ориентируются на точность передачи содержания, стараясь особенно бережно относиться к «специальной» (медицинской, натурфилософской, этической, богословской и т.п.) лексике оригинала. По утверждению самого де Ордуньи, когда перед группой «Тенцоне» встает выбор между передачей формальных особенностей или смыслов «Комедии», они предпочитают пожертвовать фонетикой и метрикой ради семантических структур[7].

Несомненно, переложение трех песен поэмы Седаковой в большой степени относится к тому же академическому жанру, что и указанные работы. В то же время особое внимание к богословской поэтике сближает ее труд с делом жизни итальянского дантолога Анны Марии Кьяваччи Леонарди (Anna Maria Chiavacci Leonardi, 1927—2014). В 1991—1994 гг. Кьяваччи выпустила новое издание дантовской поэмы, снабженное обширным комментарием, введениями и послесловиями[8]. В комментарии сделан акцент на важности библейских и богословских интертекстов «Комедии»; и он стал источником вдохновения и теоретической базой для многих современных западных исследователей, разрабатывающих в настоящее время тему влияния на Данте отцов церкви и Священного Писания. Что же касается Ольги Се-

6 Подробнее о переводе и венгерском Дантовском обществе ср.: *Sciacovelli A., Kelemen J., Mátyus N.* Presentazione della Societé Dantesca Ungherese // Dante in Basilicata. Atti dei convegni di Pietrapertosa e Matera / A cura di S. Villa. Venoza: Osanna, 2019. P. 229—234.

7 Подробнее о проекте ср.: *Varela-Portas de Orduña J.* La traducción de la poesía de Dante // Italiano y español. Estudios de traducción, lingüística contrastiva y didáctica / Eds. A.M. López Márquez, F. Molina Castillo. Berlin: Peter Lang, 2020. P. 295—308.

8 *Alighieri D.* Commedia. Inferno. Purgatorio. Paradiso / A cura di A.M. Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori, 1991—1994. 3 voll.

даковой, то, как указывает она в предисловии к переводу (с. 17), комментарий Кьяваччи был для нее основной опорой при составлении толкования к тексту. Русский поэт не поясняет причин своего выбора, но они лежат на поверхности, так как между этими двумя авторами в их отношении к Данте существуют очевидные параллели.

В отличие от Седаковой, Кьяваччи не была теологом и поэтом, но получила католическое образование и в молодости публиковала свои стихи в журналах. Интерес к «Раю» Кьяваччи испытывала со студенческих лет, хотя в те времена эта часть поэмы считалась наименее «художественной» и наименее доступной для понимания. В частности, потому, что над итальянской литературной критикой середины XX в. довлело положение Бенедетто Кроче о делении «Комедии» на «поэзию» и «доктринальную структуру»[9]; все, что относилось к структуре, прежде всего богословские догмы, которым следовал Данте, признавалось сухим, инертным и не имеющим отношения к поэтическим достоинствам. В дантологии преобладало формальное направление: много внимания уделялось стилистическому разнообразию поэмы и совсем мало — ее духовному своеобразию. Комментарий Кьяваччи, как и ее статьи о Данте, был призван восполнить эту лакуну, показав, что тропы дантовской поэмы не следует воспринимать отдельно от доктрины, так как они являются ее естественным выражением; по мнению комментатора, поэма, заключающая в себе представления христианства о достоинстве личности и свободе выбора, позволяет читателям обнаружить измерение вечности в истории, и прежде всего, в нашей повседневности, что и обусловливает непреходящую актуальность этого текста. Как и Седакова, Кьяваччи видела в Данте поэта, дарящего людям эпохи мировых войн и ядерных катаклизмов новую надежду, которая «не постыжает» (Рим. 5: 5), и считала своей главной задачей показать современникам эту перспективу прочтения дантовского текста.

Выполнению этой задачи отвечает не только комментарий, но и прозаический парафраз поэмы на современном итальянском языке, предназначенный школьникам, которым трудно продираться сквозь дебри староитальянского. Подходы Кьяваччи и Седаковой близки по существу: обе стремятся тщательно воспроизвести строение дантовских фраз, придерживаясь при этом современных языковых норм и отказываясь от какой-либо форенизации; обе выполняют свой внутриязыковой и межъязыковой перевод в синхронической перспективе, сохраняя все коммуникационные стратегии дантовского текста и обеспечивая ему возможность диалога с сегодняшней аудиторией.

Примечательно, наконец, что обе толковательницы — и Кьяваччи, и Седакова — занимают маргинальную позицию как в итальянской, так и в русской официальной дантологии. Кьяваччи всю жизнь скромно преподавала в маленьком Сиенском университете и до последних десятилетий не играла сколько-нибудь важной роли в итальянском дантологическом «бомонде», ориентированном на формальный анализ и античные источники Данте. Седакова же, будучи не только признанным поэтом и переводчиком, но и автором многих статей о творчестве Алигьери, вплоть до последних лет не числилась в рядах отечественных «дантоведов», несмотря на участие в итальянских конференциях. Можно надеяться, однако, что, как комментарий Кьяваччи дал западным школьникам и ученым новый ключ к прочтению «Комедии», так и перевод Седаковой — нынешний и будущий — подарит русским читателям — и специалистам, и любителям — новую перспективу, которая тем более заманчива, что Седакова, в отличие от Кьяваччи, не только возвращает текст «Комедии» в его богословский и философский контексты, но и про-

9 Ср.: *Croce B.* La poesia di Dante. Bari: Laterza, 1921.

водит параллели между Данте и русскими авторами. Например, она сопоставляет образ целительной небесной синевы в I песни «Чистилища» со строками Пастернака, где также обыгрывается ассоциация синевы с выздоровлением и освобождением: «И воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы» (с. 22). Поступая так, она (в отличие от некоторых других переводчиков «Комедии») не стремится приписать Данте дискурсы чужого культурного поля, но демонстрирует универсальность некоторых образов, встречающихся у больших поэтов разных стран и времен.

Согласно Седаковой, интерпретация «Комедии» в свете ее религиозных источников даст русскому читателю возможность «значительно изменить и расширить собственный умственный инструментарий. С Данте — но с комментированным Данте! — он узнает, что, скажем, о причине и следствии, о части и целом <…> можно думать иначе, чем его приучила механистическая система Нового времени. И одно это может “вывести его из нынешнего несчастного состояния”» (с. 20). Таким образом, перевод и комментирование воспринимаются ею не столько как историко-филологическая, сколько как этическая задача. Новым и необычным здесь является стремление переводчицы актуализировать христианские смыслы текста в сознании современной отечественной аудитории, что в первую очередь и отличает ее труд от других известных нам русских переводов «Комедии» XX в. и определяет все формальные стратегии, к которым прибегает поэт.

Анна Мурашова

Авторские и читательские стратегии в электронном самиздате

(на примере сайта litnet.com)

Litnet.com (далее — «Литнет») — это веб-сайт, интернет-библиотека, где каждый пользователь может опубликовать свое литературное произведение. На странице https://litnet.com/ru/about «Литнет» определяет себя как литературную платформу, на которой авторы публикуют свои книги — на бесплатной основе или по платной подписке. Такое самоопределение встраивает «Литнет», во-первых, в контекст электронных библиотек, во-вторых, в контекст книгоиздания.

Материальная форма, в которой существует произведение, оказывает влияние на его бытование. До изобретения книгопечатания такой формой была рукопись, в Новое время — печатная книга, сейчас же литературные произведения появляются и в электронном виде (некоторые из них издаются потом на бумажном носителе). Благодаря «Литнету» и подобным порталам, которые работают по принципу свободной публикации, автору не обязательно проходить через долгий процесс производства и печати книги, чтобы его произведение попало к читателю: на таких площадках отсутствуют редакторский контроль и отбор.

С изменением производственной цепочки, со сменой носителя информации (большая часть текстов «Литнета» так и остаются в электронной среде), с исчезновением редактора-посредника, влияющего на отбор и доступность произведения, изменяются взаимоотношения между авторами и читателями как основными участниками литературного процесса, а следовательно, другими становятся присущие этим взаимоотношениям конвенции.

Художественное (литературное в том числе) произведение возникает в результате взаимодействия между собой людей, включенных в процесс производства и распространения смыслов. Постепенно формируются конвенции — что считать художественным (литературным) произведением, как его воспринимать, что и как делать, чтобы получившееся произведение опознавалось как произведение искусства.

Знакомство с конвенциями дает людям возможность воспринимать произведения искусства и содержащиеся в них смыслы. При этом человек, не знакомый с конвенциями, которые существуют в определенном сообществе, не сможет понять произведение и опознать его как произведение искусства[1].

То, что мы называем литературой, те смыслы, которые вкладываем в понятия «писатель», «читатель», «издатель», «книга», «хорошая книга», «хороший писатель» — это следствие сложившихся определенных конвенций, для которых характерны такие установки, как «книга — это то что, издано в издательстве», «великие писатели — это те, которые поднимают вечные темы и чьи произведения прошли испытания временем».

Ниже мы рассмотрим, как меняются авторские репутации и читательские стратегии в электронной среде и какие конвенции как результат особого типа коммуникации складываются на портале «Литнет».

---

1 См.: *Becker H.* Art Worlds. Berkeley; Los Fngeles, London: University of California Press, 1984. P. 40—67.

Материалом работы послужили интервью с авторами и читателями портала; записи в блогах, посвященные опыту пребывания на портале «Литнет» в качестве автора или в качестве читателя; публикации в СМИ, посвященные порталу «Литнет» и другим сайтам со свободной публикацией, материалы наблюдения за сообществами авторов с сайтов свободной публикацией, внешний вид (интерфейс) сайта litnet.com, а также различные тексты и комментарии, опубликованные на нем.

«Литнет» в контексте книжной культуры России

Электронная книга — это файл особого формата, чаще всего epub, pdf или fb2. Покупая ее (либо скачивая бесплатно), читатель получает файл, который он либо открывает на специальном устройстве, либо читает прямо в браузере, не скачивая.

Развитие электронного книгоиздания началось с оцифровки бумажных изданий. Первую в России онлайн-библиотеку lib.ru основал Максим Мошков в 1994 г. Затем издатели вместе с печатной книгой начали выпускать в свет и ее электронную версию, и онлайн-библиотеки наполняются как оцифрованными изданиями старых бумажных книг, так и новыми изданиями, выходящими и в бумажном, и в электронном формате.

Сначала это были копии файлов, распространяющиеся без разрешения правообладателя, но в 2008 г., когда на российском рынке появился онлайн-магазин электронных книг «ЛитРес», торгующий легальными копиями файлов, ситуация изменилась. Техническая грамотность традиционных, «бумажных» издательств растет, нелегальные библиотеки, распространяющие книги в обход правообладателей, потихоньку закрываются, а электронные книги занимают свою нишу в книготорговле. С распространением мобильных телефонов и мобильного интернета в 2010-х гг. появляются онлайн-библиотеки, которые предлагают другой способ распространения книг — не продавая поштучно, а предоставляя доступ к каталогу. Это «Bookmate» (bookmate.com), который был запущен в 2010 г., и «Mybook» (mybook.ru), стартовавший в 2012 г. Оплачивая доступ, читатель получает возможность читать любые книги, которые находятся в этой библиотеке, но скачать файл книги нельзя. Доступ к книгам открывается на определенный временной промежуток; как только оплаченный период заканчивается, читатель такой библиотекой больше пользоваться не может.

Параллельно идет и другой процесс: как альтернатива издательствам появляются онлайн-площадки, где любой может опубликовать свое произведение.

Первая в России онлайн-площадка для свободной публикации произведений — «Стихия» (http://www.stihija.ru/) — открылась в 1999 г. Ее основатель Николай Ершов предположил, что «в сервисе по размещению текстов потенциально заинтересованы тысячи других авторов»[2] — и оказался прав. В 2001 г. Максим Мошков запустил журнал «Самиздат» (samlib.ru), и в этом же году стартовали порталы «Стихи.ру» (stihi.ru) и «Проза.ру» (proza.ru). Эти три (названные последними) площадки почти 10 лет были в русском сегменте интернета самыми популярными, хотя появлялись и другие проекты такого рода. В 2007 г. был запущен сайт «Книга фанфиков» (ficbook.net), но у него особое место среди сайтов со свободной публикацией — это прежде всего площадка для размещения фанфикшн-контента, хотя доля оригинальных произведений, размещенных там, также велика.

2 *Ершов Н.* Negros. Мне еще рано писать мемуары — но дух захватывает. Интервью с основателем самого первого интерактивного сайта стихов // http://www.lito.ru/text/6474 (сохраненная копия от 17 февраля 2005: http://web.archive.org/web/20050217192313/http://www.lito.ru/text/6474 (дата обращения: 12.05.2020)).

А в 2010-х гг. начали появляться сервисы, на которых можно было не только разместить свое произведение, но и продавать его.

В 2012 г. были запущены сайты «Самолит» (https://samolit.com/) и «Целлюлоза» (https://zelluloza.ru/), в 2013-м — «Призрачные миры» (https://feisovet.ru/), в 2015-м стартовали «Лит-Эра» (позже переименованная в «Литнет» (https://litnet.com/)) и «Rideró» (https://ridero.ru/), в 2016-м — «ПродаМан» (https://prodaman.ru/), «Author.Today» (https://author.today/) и площадка «ЛитРес: Самиздат» (https://selfpub.ru/) от магазина электронных книг «ЛитРес», в 2017 г. — магазин «Книгоман» (https://noa-lit.ru/).

Чтобы опубликовать книгу на этих площадках, достаточно обладать минимальными техническими навыками. Теперь можно не ждать месяцами в ожидании решения, примут или нет твое произведение для публикации, и не расстраиваться, получив отказ, а самостоятельно, без издателей-посредников, распространять его через интернет.

На площадках «Самиздат», «Стихи.ру» и «Проза.ру» произведения распространяются бесплатно; на «Литнете», «Призрачных мирах», «Целлюлозе», «ПродаМане», «Author.Today» можно публиковать текст бесплатно, а можно продавать его.

«ЛитРес: Самиздат» и «Rideró» отличаются от остальных сервисов со свободной публикацией тем, что у них нет сложившейся читательской аудитории. Книги авторов «ЛитРес: Самиздат» попадают в интернет-магазин «ЛитРес», где продаются электронные версии изданных в бумажной форме произведений. «Rideró» же с самого запуска позиционировало себя как вспомогательный сервис для автора, который поможет ему продвинуть книгу в издательство. Собственный интернет-магазин электронных книг на этой платформе появился только в 2017 г., но так и не смог собрать большую аудиторию.

Площадки со свободной публикацией неодинаковы по своей структуре и внутренним механизмам. К примеру, на «Прозе.ру» и «Самиздате» нет разделения на художественную и нехудожественную литературу, нет четкой жанровой структуры. На «Литнете», «ПродаМане», «Author.today» имеется жанровая структура и есть четкая ориентация на художественную литературу, причем определенных жанров, для каждого портала это свой набор. На «Литнете» главенствует любовный роман в разных его вариациях, в том числе и любовное фэнтези; на «Author.today» — героическая фантастика и фэнтези, «попаданцы»[3], на «Призрачных мирах» — любовное фэнтези, на «ПродаМане» — фантастика, попаданцы, ЛитРПГ[4].

Кроме того, на тех порталах, где книги продаются («Призрачные миры», «Целлюлоза», «ПродаМан», «Литнет»), есть функция публикации произведений по частям, по мере их написания, которой нет на «Прозе.ру» и «Самиздате». Читатель покупает доступ к неоконченной еще книге и может читать новые главы по мере их появления. Для обозначения отдельно опубликованного фрагмента книги, находящейся в процессе публикации, пользователи используют слэнговое слово «прода».

Считается, что основную массу авторов на подобных ресурсах составляют графоманы-любители, но генеральный директор издательства «РИПОЛ-классик» Сергей Макаренков в интервью журналу «Книжная индустрия» сказал, что «в книжном сообществе сложилось неверное впечатление, что self-pub — это плохо, это какие-то графоманы, решившие что-то напечатать. По опыту нашего издательства могу сказать, что в self-pub процент качественной литературы достаточно высок,

3 Фантастические произведения, в которых герой попадает в иной мир (прошлое, будущее, иная планета и т.д.).

4 ЛитРПГ — недавно возникший поджанр фантастики, тесно связанный с субкультурой ролевых компьютерных игр.

и авторы некоторых издательств уступают самопубликаторам»[5]. По данным на 2014 г., более 1000 авторов «Самиздата» попали в «большую» литературу: было издано более 2000 наименований книг, размещенных изначально на платформе журнала «Самиздат».

В мае 2020 г. был опубликован «Перечень отечественных социально значимых информационных ресурсов в информационно-телекоммуникационной сети “Интернет”», в котором в раздел «Культура, литература и искусство» были включены ресурсы «Самиздат», «Стихи.ру», «Проза.ру», «ЛитРес: Самиздат» и «Author.today». «Литнета» и «Rideró» там нет. Это факт свидетельствует о том, что государство оценило значимость площадок со свободной публикацией для культуры.

История «Литнета» началась в 2013 г., когда украинский предприниматель Сергей Грушко и писатель Андрей Нечаев запустили fan-book.ru — литературный портал, где можно было обсудить новинки фантастической литературы, прочесть интервью с авторами, пообщаться с писателем в его блоге. Ядром сайта стал раздел самиздата, где можно было опубликовать свое произведение и получить отклик. Проанализировав опыт fan-book.ru, партнеры задумались о запуске отдельной платформы для самиздата. При этом было решено делать ставку не только на фантастику, так как люди читают книги разных жанров.

Портал «Литнет» был открыт 28 июля 2015 г. Сначала он назывался «ЛитЭра» и располагался на домене lit-era.com. Хотя основатели проекта — жители Украины, сайт был ориентирован на российскую аудиторию.

В 2016 г. портал был переименован в «Litnet». Поскольку партнеры планировали выходить на зарубежные рынки, нужно было понятное, узнаваемое название, и было выбрано название «Litnet», которое на всех языках понимается как «литературная сеть». В апреле 2016 г. была запущена мобильная версия сайта, а в декабре 2017 г. — приложение для телефонов на Android. В 2018 г. появились испанская и украинская версии, а в 2019 г. — английская. В 2019 г. было открыто печатное издательство «Litnet Publishing», которое сначала работало в режиме печати по требованию, а в сентябре 2019 г. впервые выпустило несколько книг определенным тиражом, как это делают другие издательства.

По данным независимой компании «SimilarWeb», занимающейся анализом трафика и пользователей веб-сервисов, в октябре 2020 г. страница https://litnet.com/ по количеству посещений занимала восьмое место в мире в рейтинге сайтов категории «Books and Literature», уступая фанфикшн-ресурсам archiveofourown.org и ficbook.net, самиздат-порталу Wattpad.com и нескольким китайским ресурсам. Количество посещений портала превышает 35 миллионов в месяц; при этом учитываются и повторные заходы на сайт, т.е. один пользователь может зайти несколько раз в течение месяца, и каждое посещение будет учитываться в статистике. Для сравнения: аудитория магазина электронных книг «ЛитРес», по данным той же компании, в октябре 2020 г. составляла 17 миллионов посещений в месяц. Количество скачиваний мобильного приложения «Литнет» более 1 миллиона, а количество скачиваний мобильного приложения «ЛитРес» «Читай и слушай» — более 10 миллионов. При этом, по информации с самого портала, количество проданных книг на «Литнете» в 2018 г. превысило 2,5 миллиона, а на «ЛитРесе» (по данным отраслевого доклада Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям «Книжный рынок России. Состояние, тенденции и перспективы развития. 2019»[6]) коли-

5 P.O.D. и светлое будущее глобальных информационных потоков // https://www.bookind.ru/categories/dialog/2618/ (дата обращения: 14.05.2020).

6 https://fapmc.gov.ru/rospechat/activities/reports/2019/pechat2/main/custom/0/text_files/file/Bookmarket-2019=itog.pdf. С. 53.

чество скачиваний электронных и аудиокниг в 2018 г. составило более 11,5 миллионов экземпляров. Таким образом, «Литнет» играет важную роль в обеспечении читателей литературными текстами.

Основная аудитория портала — женщины 25—40 лет; скорее всего, именно этим объясняется преобладание жанра любовного романа[7]. По состоянию на 17 июня 2020 г. на портале опубликовано 59 090 книг, из них в жанре любовного романа 23 807 произведений, в том числе в его поджанре любовное фэнтези — 8407 произведений.

«Литнет», как и другие самиздат-порталы, привлекает внимание традиционных «бумажных» издательств. Книги авторов «Литнета» публикуются в серии «Звезды Рунета» и «Необыкновенная магия. Шедевры Рунета» издательства АСТ, в серии «Академия магии» издательства «Эксмо» и других.

Создатели сайта связывают свой успех с необычной экономической моделью. Проанализировав опыт китайской компании «China Literature», где читатель платит за каждую новую выложенную главу отдельно, основатели сайта предложили авторам, у которых уже есть аудитория, объявлять подписку на книгу: оплатив сразу полную стоимость книги, читатель получает возможность читать книгу по главам по мере их появления на портале и комментировать их. Когда книга дописана, в распоряжении читателя остается ее полный текст, который он может скачать себе. По замыслу основателей, такая модель, во-первых, увеличивает вовлеченность пользователя, заставляя его возвращаться на сайт, а во-вторых, защищает авторов от пиратства: неоконченную книгу нет смысла красть.

«Литнет» был не первым, но одним из первых порталов, которые массово начали пользоваться этим инструментом. Такая модель заинтересовала как авторов, так и читателей. Возможность участвовать в процессе написания текстов, оставлять комментарии и влиять на сюжет привлекает читателей, и это позволяет проекту развиваться.

В «Справке авторам» «Литнет» позиционирует себя как ресурс бесплатного самиздата, но у авторов есть возможность получить статус «коммерческого автора» (так он обозначен на «Литнете»): продавать тут свои произведения. Для получения подобного статуса нужно опубликовать на «Литнете» хотя бы один роман размером не менее 300 000 знаков, доступный читателям бесплатно, и авторскую страницу должны отслеживать не меньше 200 читателей. После этого автор может отправить заявку на открытие платной подписки на свое новое произведение. Возможность открытия такой подписки предоставляется после индивидуального рассмотрения, и администрация сайта может отказать автору. Открыв подписку, автор получит 70% от цены книги, если подписка открыта эксклюзивно на «Литнете», и 50% от цены книги, если подписка открыта на неэксклюзивной основе и книга продается где-то еще. Цену на книгу устанавливает сам автор, и обычно книга на «Литнете» дешевле, чем, например, на «ЛитРесе».

После открытия на сайте платной подписки автор получает право продажи на сайте завершенных книг на тех же условиях. По словам основателей портала, в 2019 г. на платформе было 600 коммерческих авторов, которые получали ежемесячно более 40 000 рублей[8]. По данным Росстата, среднемесячная заработная плата в 2019 г. в России составила 47 867 рублей. Таким образом, доходы, которые

---

7 Жанры к произведениям проставляют сами пользователи при добавлении произведения.

8 *Петрущенкова Т., Грушко С., Нечаев А.* Мы дали авторам доход. Как бизнес-модель Litnet изменила рынок самиздата // https://rb.ru/longread/litnet/ (дата обращения: 26.06.2020).

получают авторы на «Литнете», сопоставимы со средней зарплатой в России, а если учесть, что многие авторы живут не в Москве, а в провинции, где доходы ниже, чем в столице, то становится ясно, что написание и продажа книг на «Литнете» может являться существенным подспорьем к заработку, а то и основным источником дохода. Сколько всего авторов зарегистрировано на портале, администрация портала не разглашает, сообщает только, что «очень много», и можно сделать вывод, что заработок на платформе доступен лишь небольшому кругу авторов.

Администрация «Литнета» строго следит за соблюдением правил публикации, и за их нарушение может применять к авторам разнообразные штрафные санкции: запрет на публикацию книг, временный или постоянный, запрет на комментарии, запрет на публикации в блоге, удаление книг с портала и удаление учетной записи. Несмотря на то что редакторского отбора нет, некоторый контроль присутствует, в основном за соблюдением законов Российской Федерации. На «Литнете» запрещены темы инцеста, педофилии и есть служба модераторов, которая следит за соблюдением законов и правил публикации, обрабатывает поступающие жалобы, а также следит за соблюдением авторских прав на портале.

Основные разделы сайта — это главная страница, страницы топа по жанрам, страница автора, страница книги, разделы «Конкурсы» и «Блоги»[9]. На главной странице под верхним меню расположен фильтр для поиска книг по тэгам (тэги — это блок «В тексте есть», ключевые слова, описывающие содержание книги), а также рекомендательные виджеты — элементы интерфейса, в которых содержатся несколько обложек и метаданных книг, объединенных общим заголовком. Сверху страницы расположены виджеты «ТОП в разных жанрах», в который входят самые популярные книги в различных жанрах, «Набирают популярность», в котором показываются несколько книг из тех, которые недавно начали публиковаться, и «Сегодняшние скидки» (см. ил. 1[10]). Всего на «Литнете» тринадцать таких виджетов: «ТОП в разных жанрах», «Бестселлеры», «Литнет рекомендует», «Набирают популярность», «Популярное», «Горячие новинки», «Обсуждаемое в [жанре[11]]», «Обсуждаемое сейчас», «Похожие книги», «С этой книгой читают», «Сегодняшние скидки», «Обновления книг» и «Вы интересовались».

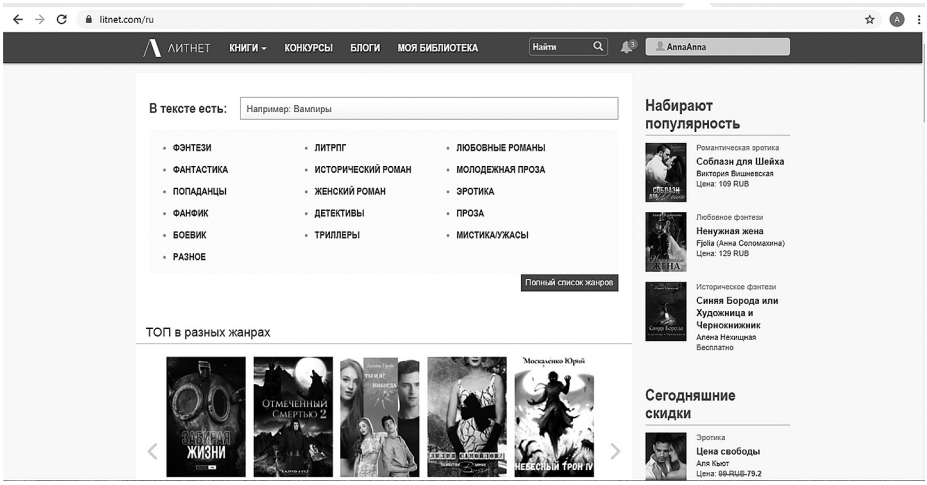
Страница топа по жанрам — на нее можно попасть из верхнего меню сайта — представляет собой ранжированный список (рейтинг) книг в соответствующем жанре и поджанрах (см. ил. 2[12]). По состоянию на июнь 2020 г. на «Литнете» есть двенадцать основных жанров (фэнтези, любовные романы, фантастика, молодежная проза, попаданцы, эротика, фанфик, детективы, проза, триллеры, мистика/ужасы и «разное») и несколько десятков поджанров. Это «сердце сайта»; помимо обозначения жанра пользователь видит обложку и метаданные книги: количество

9 В соответствии с принципами web studies, описанными Нильсом Брюгером в статьях «Website history and the website as an object of study» (https://www.researchgate.net/publication/311948317_Brugger_Website_history_and_the_website_as_an_object_of_study (дата обращения: 15.05.2020)) и «The Archived Website and Website Philology A New Type of Historical Document?» (https://www.researchgate.net/publication/237102724_The_Archived_Website_and_Website_Philology_A_New_Type_of_Historical_Document (дата обращения: 16.05.2020)), структура сайта и доступные для пользователей действия описаны по состоянию на май и июнь 2020 г. За основу для описания была взята веб-версия сайта; мобильная версия и приложение для Android совпадают структурно, но незначительно различаются внешним видом, мы их не касались.

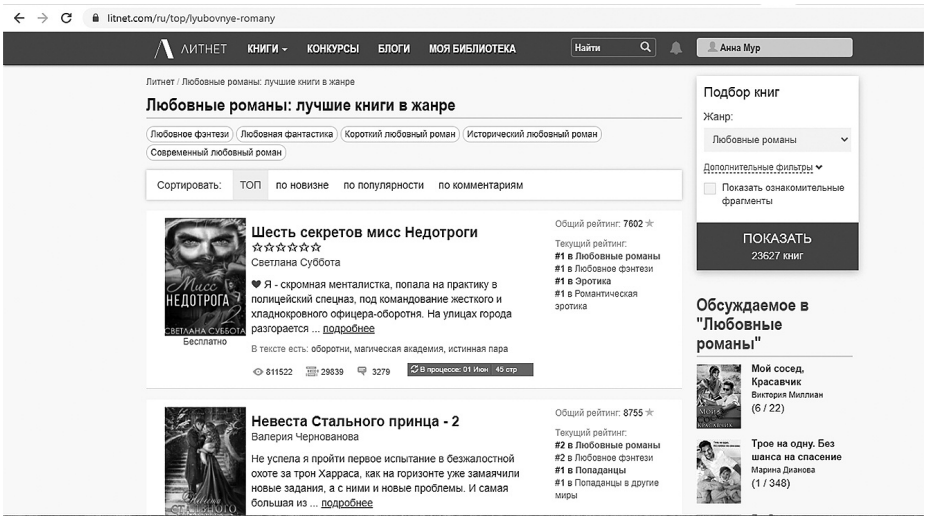
10 Снимок сделан 18.05.2020.

11 На сайте тут приведено название конкретного жанра.

12 Снимок сделан 02.06.2020.



Ил. 1. Главная страница «Литнета»



Ил. 2. Страница топа жанра любовные романы

комментариев, наград, добавлений в библиотеки. Также на этой странице расположен блок «Подбор книг», который позволяет найти книгу по конкретным параметрам: жанру, объему, количеству комментариев и лайков, и рекомендательные виджеты, например «Обсуждаемое в [жанре]».

На одну страницу помещаются только двадцать карточек книг, поэтому рейтинг книг в жанре — это не одна страница, а несколько сотен и даже несколько тысяч страниц, если жанр популярен у пользователей портала.

Рейтинг книг в жанре очень быстро меняется. Из-за особенностей подсчета он может обновляться каждый день, и те книги, которые сегодня находятся на первых местах, завтра могут быть смещены другими. При этом книга, в процессе публикации занимавшая первые места рейтингов, после окончания выкладки теряет свои позиции. К примеру, книга Марии Устиновой «Насильно твоя» в ноябре 2019 г. занимала первые строки рейтинга в жанре любовного романа, а в июне

2020 г. — только 92-е место. Статус «закончена» она получила в июне 2020 г., последнее добавление текста было сделано 19 декабря 2019 г., а после этого были только редактирование и корректура.

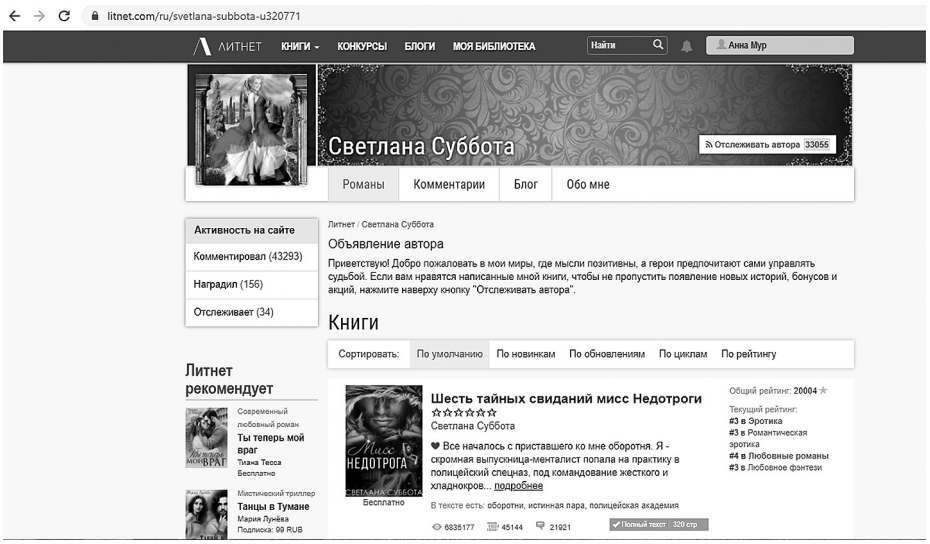
Попадание на первые страницы рейтинга и в рекомендательные виджеты зависит от формальных количественных показателей: скорости обновления книги, дат начала и окончания публикации (оконченные книги обычно исчезают из рейтинга, даже те, которые в процессе выкладки были на первых местах, и не попадают в виджеты), количества комментариев в единицу времени, количества добавлений в библиотеки, количества лайков и перепостов и др. Подсчет осуществляется автоматически, без участия человека.

У каждого пользователя есть собственная страница, на которой он может опубликовать свой роман или рассказ, сделать запись в блоге и (если у него есть опубликованные книги) принять участие в конкурсе. Нельзя опубликовать книгу, не написав аннотацию или не указав жанр книги.

На странице автора находятся все книги автора с комментариями, информация об авторе, ссылка на блог и награды автора (см. ил. 3[13]). Также на странице автора можно подписаться на автора (кнопка «Отслеживать автора») и получать уведомления о выходе новых книг, записях в блогах, скидках на книги автора и др.

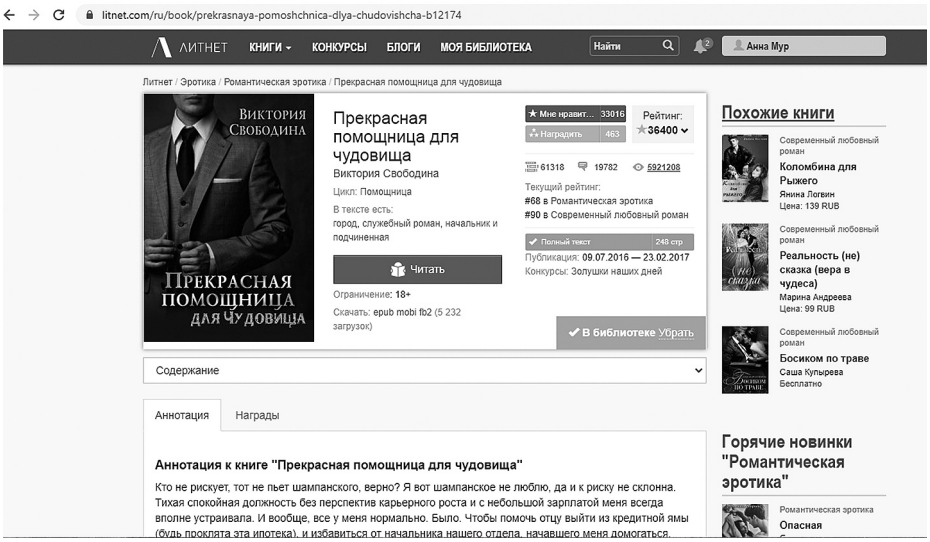
На странице «Книги» (см. ил. 4[14]) пользователь может комментировать, ставить лайки и дарить награды, делать перепосты карточки книги на свою страницу в социальной сети, добавлять книгу в библиотеку; все эти действия увеличивают рейтинг книги, который влияет на попадание книги в виджеты и на положение на странице рейтинга в жанре. На той же странице можно начать читать книгу, купить готовую книгу или подписку на книгу, которая выкладывается.

Текст книги открывается на отдельной странице («читалке») (см. ил. 5[15]), при этом пользователь, читая книгу, может на этой же странице оставить комментарий

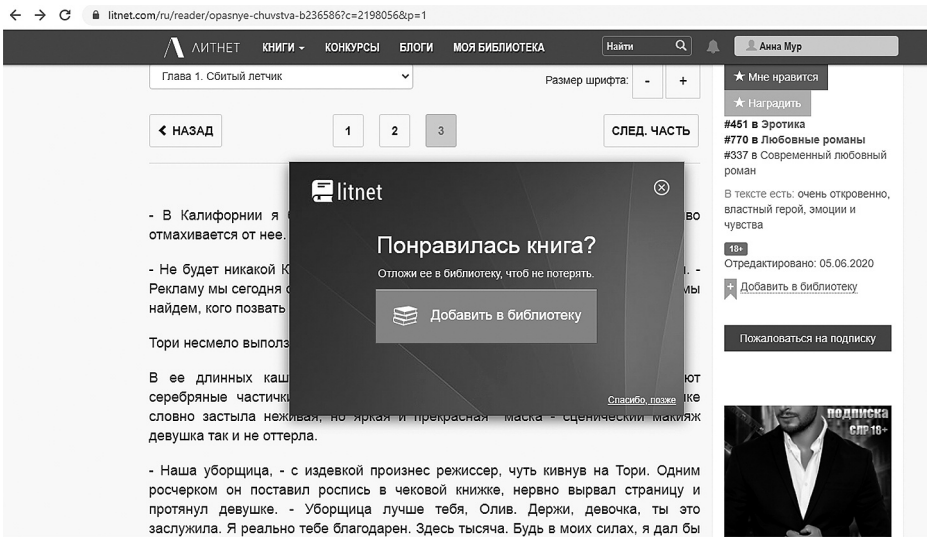


Ил. 3. Страница автора

13 Снимок сделан 03.06.2020.
14 Снимок сделан 12.06.2020.
15 Снимок сделан 05.06.2020.



Ил. 4. Страница «Книги»



Ил. 5. Страница чтения конкретной книги

к книге, поставить лайк и дать «награду» автору. «Награда» — важный элемент взаимодействия пользователей. Если у пользователя есть опубликованные роман или рассказ, то ему доступна только одна «награда» — «Признание коллеги», а если у него опубликованных произведений нет, то доступны награды «Спасибо», «Большое спасибо», «Золотое перо» и «Платиновый фонд».

Сайт устроен так, что побуждает пользователей совершать активные действия: дарить награды, а не просто покупать книгу, комментировать книгу во время чтения, а также, не закончив читать один текст, переходить к другому (рекомендательные виджеты на странице чтения книги).

Добавление книги в библиотеку и ее скачивание можно сопоставить с тиражом «бумажного» издательства. Корректнее было бы сравнивать с числом не изданных, а проданных экземпляров, но таких данных нет. По статистике Российской книжной палаты, совокупный тираж книг Татьяны Поляковой, замыкающей двадцатку наиболее издаваемых авторов, за первое полугодие 2020 г. составил 114 500 экземпляров. Книга «Жена со скидкой, или Случайный брак» Алисы Ардовой, одного из самых популярных авторов «Литнета» на 15 ноября 2020 г., имела 42 257 добавлений в библиотеки.

Авторские стратегии на портале «Литнет»

Роли автора и читателя никак в интерфейсе сайта не разделены: значка «Автор» или «Читатель» нет, и набор доступных действий примерно одинаков и для того, кто читает книги, и для того, кто пишет. В любой момент читатель может перейти в группу авторов, а многие авторы являются и читателями.

Дальнейшие рассуждения строятся на материалах интервью с пользователями «Литнета»[16], а также на наблюдениях за сообществами авторов, публикующих свои произведения на платформах со свободной публикацией, проводившегося с 2016 г.

Выше мы отмечали, что «Литнет» — это «ресурс для женщин», и основные авторы и читатели на нем — женщины. При этом не исключено, что там есть авторы-мужчины, скрывающиеся под женским псевдонимом. Псевдоним очень важен: есть определенная корреляция между псевдонимом, под которым автор публикует свои произведения, и жанром, в котором он пишет. Авторы, пишущие современные любовные романы и эротические романы, предпочитают брать «западные» псевдонимы: Ева Маршал, Полина Лоранс, Эмилия Грант, что, скорее всего, берет начало еще в 1990-х гг., когда жанр любовного романа в России только зарождался. Авторы любовного фэнтези пишут под своими именами либо выбирают псевдонимы, звучащие «по-русски». При этом сайт устроен так, что менять псевдоним нельзя.

Авторы «Литнета» определяют себя как писателей и осознают свою деятельность как творческую. При этом идентификация автора не связана с сетью как отличительной характеристикой текста: автор определяет себя не как «автора сетевой литературы», скорее как «автора, публикующего свои книги в сети» или, что точнее, «автора, публикующего электронные книги». Есть авторы, которые пишут ради эксперимента или для удовольствия, но некоторые говорят о писательстве как о своей профессиональной деятельности, то есть такой, которой они занимаются долгое время, в которой являются специалистами и которая приносит им доход. Часто, даже если доход небольшой, ниже среднего заработка на платформе и не позволяет прожить только на него, это все равно воспринимается как работа. Авторы, которые недостаточно зарабатывают на «Литнете», пользуются либо под-

16 Респонденты отбирались по принципу «снежного кома»; вопросы для интервью были составлены на основе наблюдения в авторских сообществах: чатах, блогах. Беседа протекала в свободной форме, основной задачей было выяснение, где публикуется автор, кроме «Литнета», как давно пишет, почему для публикации своих произведений он выбрал именно «Литнет», что нужно делать, чтобы пробиться в топы, как осуществлялся поиск читателей для первой книги и как осуществляется сейчас, является ли написание книг хобби или профессией. От читателя требовалось рассказать о любимых авторах, где и что читает, кроме «Литнета», как выбирает книгу для чтения, пишет ли комментарии, как от понимает определения «хороший автор» и «плохой автор». Приводя цитаты из интервью, мы в скобках указываем инициал пользователя.

держкой семьи, либо имеют другой источник дохода, позволяющий им обеспечить себя. Для некоторых публикация и продажа книг на «Литнете» и других подобных порталах является единственным источником дохода. Например, Иван Шаман рассказывает, что после первых успешных попыток на «Литнете» сосредоточился на писательстве и сейчас его основной работой является литературная деятельность на «Литнете» и других сайтах.

При этом пребывание на «Литнете» в качестве «коммерческого» автора накладывает определенные обязательства. Такие авторы заключают с администрацией портала договор, согласно которому объем произведения должен составлять не менее определенного количества знаков, а «проды» — выкладываться по соответствующему графику. Это может быть ежедневная выкладка, несколько раз в неделю, еженедельная. Писательница Анна Платунова, один из топовых коммерческих авторов «Литнета», на своей странице в «Facebook» сообщает: «Если я продаю книгу по подписке, то я уже не имею права расслабленно и неторопливо писать раз-два в неделю. Я обязана почти каждый день (по меньшей мере 5 раз в неделю) выкладывать «проды» — небольшие главы по 7—10 тыс. знаков каждая, а значит, хочешь не хочешь, а надо каждый день садится и писать». При этом уже законченное ранее произведение, если оно нигде не публиковалось, можно выкладывать в таком же режиме поглавно, но от автора, обладающего «коммерческим» статусом, ожидается, что он будет публиковать по нескольку романов в год, и иной режим, кроме выкладки произведения по мере его написания, не позволяет выдержать такой темп. После завершения в готовый роман может вноситься правка, и обычно это делается параллельно с написанием нового.

Обычно для «коммерческих» авторов «Литнет» — не единственная площадка, на которой они размещают свои произведения. «Литнет» они выбирают потому, что он предоставляет ряд удобных инструментов для поиска читателей и взаимодействия с ними: попадание в виджеты при соблюдении определенных условий, размещение баннеров на сайте, реклама в блогах на «Литнете», попадание в подборки и рассылки в соцсетях «Литнета» (часть этих инструментов платные). При этом, несмотря на активную читательскую аудиторию, авторы говорят, что продвигаться на «Литнете» тяжело. Да, «Литнет» предоставляет авторам, не имеющим аудитории, возможность рекламировать и продвигать себя на портале, но при этом поиск читателей на сайте осознается как дело затрудненное, и от авторов ожидают, что они сами будут приводить читателей на платформу («Не бери читателей с сайта, бери читателей снаружи. Это то, как нас вынуждает работать Литнет» (Е.)). Администрация сайта вынуждает авторов прибегать к таргетированной рекламе и другим способам продвижения; у каждого автора обязательно есть собственная группа или страница в соцсетях — во «ВКонтакте», в «Facebook». Считается, что администрации сайта все равно, продвинется тот ли иной автор или нет, что «Литнет не продвигает авторов, не поддерживает, ему все равно, пробивайся сам» (А.).

Писатели на портале помогают друг другу, образовывают коалиции, сотрудничают. «У нас образовались писательские коалиции, писатели, которые друг друга поддерживают» (А.). В основе этих коалиций лежат деловые отношения: авторы объединяются, чтобы помогать друг другу находить читателей. Основное средство для этого — награда «Признание коллеги» в карточке книги, и авторы постоянно ей пользуются, чтобы порекомендовать понравившуюся книгу своим читателям.

Рекомендуют обычно тех, чьи книги нравятся рекомендующему автору. Книга может быть еще не завершена, но если она автору понравилась, он может поделиться своей оценкой с читателями. «Сама иногда тоже рекомендую. Нужно, чтобы мне нравилось самой, что делает автор. Есть книги, которые я полностью не прочитала, потому что не дописаны, но открываешь, смотришь, вроде годная, почему

бы не сказать, что эй, ребята, почитайте, вроде ничего» (М.) Это один из важных способов привлечения читателей, выполняющий в данной среде функцию рекламы и комплиментарной критики. Однако если у автора мало подписчиков, лучше не слать рекомендации, чтобы их не спугнуть.

Кроме взаимных рекомендаций, авторы договариваются о рекомендациях в блогах на «Литнете» и на своих страницах в соцсетях, публикуют рекламу друг друга, разыгрывают промокоды на покупку своих книг или бумажные экземпляры среди тех, кто пишет комментарии, делает репосты книги на свою страницу в соцсетях или публикует отзыв в блоге на «Литнет» или на другом ресурсе, привлекая таким образом внимание читателей и приводя их на сайт.

Стать популярным можно, угадав ожидания аудитории. Авторы отмечают, что аудитория на сайте специфическая, и четко понимают, что читателям нравится, а что нет, особенно опытные авторы. Книги тут надо писать четко под ту аудиторию, на которую автор рассчитывает, и в зависимости от аудитории будут различаться способ подачи материала, язык, тема, сюжет произведения, а также стратегии продвижения: «Нужно писать хорошие книги и хороший понятный материал на ту аудиторию, на которую рассчитываете. Нужно понимать, что вы пишете и для кого пишете. Если пишем для мальчиков литРПГ, то один способ подачи и один язык, одна тематика. Если пишем для девочек, эротическое романтическое, это другая история. Надо писать тот материал для той аудитории, которую выбрали. <…> Из этого будет формироваться дальнейшая стратегия, как действовать». Авторы, которые не имеют на «Литнете» успеха, осознают, что их тексты отличаются от популярных у большинства читателей этой платформы и для того, чтобы попасть в ожидания большей части аудитории «Литнета», необходимо переписать сюжеты, характеры, основные темы: «…у товарищей узко направленная аудитория, в которую моя книга — ее надо раздробить, собрать заново, и тогда, может, проползет» (Е.). Подстраивание под вкусы аудитории больше характерно для «платных» авторов, чем для тех, кто просто пришел реализовать свои писательские стремления. Как бы ни был хорош автор, если он хочет зарабатывать и стать популярным, то должен понимать, чем интересуются читатели, и писать четко под целевую аудиторию. От подстраивания под вкусы аудитории зависит и попадание в рейтинги и рекомендательные виджеты; если книга находится на последних страницах рейтингов, не попадает ни в какой виджет, то ее шансы быть замеченной близки к нулю. При этом даже те авторы, которые придерживаются сознательной позиции «писать неформат, писать свое», стремятся пробиться на первые страницы, занять какое-то место, победить в конкурсе, быть замеченными.

Очень важно не ссориться с администрацией: в ходе интервью некоторые респонденты высказывали опасения, что их узнают, и это может повредить карьере на «Литнете».

Существенно соответствие жанру: читатели ожидают от автора, что он будет писать в определенном жанре и соответствовать жанровому канону. Под жанрами здесь понимаются жанры массовой литературы: любовный роман, фэнтези, попаданцы и т.п. Одни жанры популярны и читаются, другие нет, при этом четкие жанровые определения отсутствуют, что создает определенные трудности для пользователей. Нет официальных рейтингов популярных тем, но «все примерно знают», что сейчас популярно — и это как раз следствие сложившихся конвенций: именно такое знание отличает случайного члена группы от постоянных посетителей. Один из способов отслеживать, какие темы сейчас востребованы, — много читать того, что публикуется на «Литнете». При этом четкая жанровая структура обеспечивает возможность заработка для автора, так как жанр — один из способов дать понять читателю, о чем и как будет написана книга.

Есть авторы, которым удается сочетать собственные интересы и востребованность у читателей: они получают удовольствие от своей работы, читатели получают удовольствие от текста: «Мой личный интерес совпал с интересами читающей публики. Меня спрашивают иногда — “Чо ты пишешь какую-то хрень?” Но я получаю удовольствие, они получают удовольствие, кому плохо. Стараюсь, чтобы герои были живые, чтобы сюжет не затертый. Я стараюсь максимально хорошую книгу написать, не так, чтобы просто выжать денег из читателей, но и чтобы ценность представляла. Вот я пишу и удовольствие получаю, читатели, наверное, чувствуют, когда автор удовольствие получает, а когда выдавливает» (А.)

Однако просто угадать ожидания аудитории недостаточно. Нужно хорошо писать, при этом сформулировать, что означает это «хорошо», авторы затрудняются. Самое частое определение хорошей книги — «оригинальная книга». Важно, чтобы у книги был нетривиальный сюжет, чтобы язык был богатый и образный и чтобы герои были «не картонные», а сложные и неоднозначные. Сюжет играет меньшую роль, чем герои: в книге может быть не очень интересный сюжет, но необходим такой герой, за которым следить одно удовольствие. Но самое главное качество хорошей книги — вызывать эмоциональный отклик, заставлять задуматься, а не просто развлекать, в ней должен быть глубокий смысл.

Важным элементом стратегии автора становится участие в конкурсах. Конкурсов на «Литнете» проводится много, это способ найти читателей и быть замеченным, а иногда и попасть в поле зрения издательств. Одна из респонденток, топовый «коммерческий» автор, рассказывает, что еще новичком на «Литнете» она поучаствовала в конкурсе, книга неожиданно для нее вырвалась вперед и несколько месяцев была на первых страницах рейтинга. И это было становлением ее как коммерческого автора, появились читатели, популярность, поступило предложение издать бумажную книгу.

Прямое общение с читателями — основная черта площадок со свободной публикацией. К каждой книге можно оставить комментарий, и комментируют на «Литнете» много, количество комментариев к некоторым книгам достигает десятков тысяч: например, к книге «Императорский отбор» Виктории Свободиной, одной из самых популярных авторов «Литнета», на 14 июня 2020 г. оставлено 22 908 комментариев. Читатели понимают важность комментариев для автора, и это «хороший тон» — оставить комментарий автору, который тебе понравился. Не обязательно оставлять длинные комментарии с разбором сюжета, даже обычное «спасибо за проду» тоже приятно авторам, а уж если книга чем-то цепляет и хочется обсудить ее с автором, то комментарии становятся удобным способом это сделать.

Авторы ценят тех читателей, которые оставляют комментарии, стараются на комментарии отвечать, особенно новые писатели, которые только пришли на платформу и стремятся набрать читателей. Если авторы на комментарии не отвечают, то дают своим читателям знать другим способом, что комментарии для них важны: либо предупреждают, что читают все комментарии, но не могут отвечать, либо отвечают выборочно. При этом авторы стараются стимулировать читателей на комментарии: дарят свои книги самым активным комментаторам, устраивают розыгрыши книг и различные лотереи.

Комментарии могут быть разные. Больше всего комментариев типа «очень понравилось» или «спасибо за текст», но есть и такие, в которых обсуждаются герои или сюжет, и авторы больше всего ценят именно такие комментарии. Хороший комментарий — такой, который показывает, что читатель переживает за героя, увлечен сюжетом. Если герои неоднозначные, кому-то нравятся, кому-то нет, то в комментариях могут развернуться длинные споры, где обсуждают поступки героев и спорят, как нужно было им поступить. Иногда авторы побуждают читателей оставлять

комментарии, задают им вопросы по сюжету или предлагают угадать, что с героями случится дальше; такие комментарии могут влиять на сюжет. Например, в книге «Старший брат моего парня» Евы Маршал в одной из глав автор пишет: «Иногда я поддаюсь вашим настроениям в комментариях и что-то вписываю, что меняет сюжет». Такая практика — следствие специфики медиума и производственного процесса, ведь в бумажной книге, и даже при публикации частями в периодическом издании, произведение не подвергается изменению под влиянием читателей.

Авторы отмечают, что читательский отклик мотивирует их писать дальше. Без активного вовлечения читателей хорошо писать не получается: комментарии, награды, лайки стимулируют автора к работе. Даже если у него мало читателей, обратная связь все равно очень важна: «Меня сцапала эта схема фидбэка и мне сложно писать в стол. Даже если нужно полутора десятку человек, то мне важно получать этот фидбэк» (Р.).

Авторы, имеющие опыт уже изданных книг и общения в других писательских и читательских сообществах, отмечают необычно дружелюбную атмосферу «Литнета». Одна из них, пришедшая на «Литнет» с целью эксперимента, чтобы попробовать написать книгу совсем в другом жанре, чем обычно пишет, говорит, что при общей неграмотности авторов и читателей «Литнета» там царит «всеохватная любовь». Это совсем не похоже на другие сетевые литературные сообщества; читатели очень открыты и доброжелательны, радуются каждому тексту, а для некоторых авторов даже становятся друзьями. Авторы общаются со своими читателями в соцсетях, да и сам «Литнет» воспринимается как соцсеть. С постоянными читателями обсуждают уже не только сюжеты книг, и таким образом авторско-читательские отношения переходят в дружеские.

Авторам важно оповещать своих читателей, если что-то случилось и «прода» не может быть выложена по графику вовремя, а читателям важно знать, что происходит у автора, если книга не выкладывается как положено.

Такой тип взаимодействия очень близок к тому, что происходит в фанфикшн-сообществе, где роль читателя становится ключевой, что позволяет говорить о фанфикшн как о новом типе современной литературы[17]. При этом важно, что комментарии поддерживают автора и стимулируют его писать дальше, что также характерно для фанфикшн-сообществ.

Обязательного стремления издаться, т.е. опубликовать свою книгу «в бумаге», у авторов «Литнета» нет. В традиционном издательстве у автора роялти 15—20% (а для начинающих и того меньше), в то время как на «Литнете» — 50—70%. Получается, что издавать бумажную книгу невыгодно, и живущие на гонорары авторы «Литнета» воспринимают наличие бумажной книги скорее как лишний штрих к образу престижного автора. Одна из респонденток начинала свой писательский путь именно в «бумажных» издательствах, но осознанно ушла в электронное книгоиздание, понимая, что читатели онлайн-ресурсов и электронных книг и читатели бумажных книг — это разные, часто не пересекающиеся аудитории, и путь к популярности ей нужно будет проходить с нуля: «Бумажные книги приносят доход, но я ушла, потому что бумажная индустрия в таком положении, где автору работать невыгодно — это долго, зыбко <…> бумажная книга почти погибла как массовое явление. <…> Хотя я технически не против отдавать книгу в бумагу, но при особых условиях. <…> Условия в бумаге — у меня остаются права на электронку и на аудио. <…> Бумага — ну так, чисто положить книгу на полочку, порадовать тех, кто еще читает бумагу, плюшечки, мерч — как у музыкантов, раздатка какая-

17 См.: *Самутина Н.В.* Великие читательницы: фанфикшн как форма литературного опыта // Социологическое обозрение. 2013. Т. 12. № 3. С. 137—194.

то. Доход с этого есть, но это уже совершенно не та история, какая была лет 20—30 назад с бумагой» (М.).

Читательские стратегии. Репутация

Читательские стратегии мы будем рассматривать прежде всего через призму репутации, исходя из тезиса, что репутация — это мнение, на которое люди опираются, когда выносят суждение или принимают решение. Для нас это означает, что репутация оказывает влияние на выбор автора читателем, на восприятие читателем текста и на то, какое мнение у читателя сложится после прочтения текста.

Основная цель читателей читателей на «Литнете» — это досуговое, рекреационное чтение, однако есть и те, для кого чтение текстов «Литнета» является частью профессиональной деятельности; как правило, это авторы, которые живут писательским трудом: «Смотреть, что происходит в жанрах, нужно постоянно, и чтение на Литнете не только для удовольствия, но и для того, чтобы понимать, что читают, что пишут, что хотят, что не хотят» (М.)

При этом «Литнет» — не единственное место, где читатели выбирают книги для чтения. Будучи площадкой для публикации массовой, жанровой литературы, «Литнет» не заменяет собой все поле литературы. На «Литнете» читатели обычно читают книги какого-то конкретного жанра, и выбор делают тоже исходя из принадлежности книги к жанру. В круг чтения пользователей «Литнета» входит и то, что издается в традиционных издательствах, в том числе и классическая литература, как зарубежная, так и русская, при этом и в «бумажной» литературе они предпочитают книги определенных жанров. Интересно, что читатели здесь скорее идентифицируют себя с кругом чтения, зависимого от медиума: «я читаю в основном электронку», но не «я читаю сетевую литературу». Сеть здесь осознается не как фактор, влияющий на способ порождения текстов, а как фактор, определяющий способ их распространения.

Мы исходим из того, что литературная репутация — это совокупность мнений об авторе и его творчестве, влияющая на восприятие автора читателями и на его положение в поле литературы.

Источниками репутации являются тексты автора и высказывания других лиц об авторе, устные и письменные. Пьер-Мари Шовен полагает, что для формирования репутации важны не только качественные суждения, высказывания о рассматриваемом объекте участников того сообщества, к которому принадлежит носитель репутации, но и совокупность оценок, могущих быть формализованными тем или иным образом, например рейтинги и другие количественные показатели.

Репутация не существует отдельно от сообщества; репутация от мнения частного человека отличается тем, что она должна разделяться всем сообществом акторов или хотя бы большинством. При анализе репутации необходимо каждый раз определять, в каком именно сообществе мы анализируем репутацию, — совокупность оценок может различаться в зависимости от состава акторов и от сообщества, в котором она представлена. Каждый из анализируемых авторов может иметь разную репутацию в разных сообществах.

Оценки, из которых складывается репутация, неоднородны, основываются на разных критериях, меняются в зависимости от времени и пространства, поэтому надо каждый раз четко определять временные и пространственные рамки, в которых мы исследуем репутацию[18].

18 См.: *Шовен П.-М.* Социология репутаций // Отечественные записки. 2014. № 1. С. 93—96.

Говард Беккер рассматривает репутацию как процесс, который выражается в оценке и материальных ценностях. Репутация базируется на корпусе работ субъекта, репутацией обладают не только художники, но и их работы[19].

Репутацией обладают также литературные сайты, книжные серии, издательства и форматы. Место, где публикуется писатель или поэт, важно и влияет на его репутацию. Обычно говорят о хорошей/плохой репутации, при этом хорошую репутацию можно определить как совокупность оценок, создающую приятное впечатление. Репутация связана с понятием социального престижа и с понятием успеха: обладатели хорошей репутации обычно получают премии, имеют большие тиражи и гонорары, признаются национальными и международными культурными сообществами.

Рассмотрим, как складывается репутация на портале «Литнет» (пространственное ограничение) и на момент апреля 2020 г. (временное ограничение).

Первое, что обращает на себя внимание среди источников репутации — это рейтинги книг и рекомендательные виджеты. Заголовки некоторых из них несут в себе оценку и тем самым влияют на восприятие книг, которые попали в эти виджеты, а значит, являются источниками формирования репутации. Это виджеты «ТОП в разных жанрах», «Бестселлеры» (т.е. «наиболее продаваемые книги»), «Литнет рекомендует», «Набирают популярность», «Популярное», «Горячие новинки [жанра]», «Обсуждаемое в [жанре]» и «Обсуждаемое сейчас» (если книгу много комментируют, значит, стоит обратить на нее внимание), «Похожие книги» и «С этой книгой читают» (понимая, что какая-то книга похожа на какую-то другую, читатель еще до того, как начнет читать эту книгу, формирует мнение о ней).

При этом виджеты «Сегодняшние скидки», «Вы интересовались» и «Обновления книг» формально рекомендательными назвать нельзя, т.к. их заголовки не содержат однозначно интерпретируемого оценочного значения. К примеру, выражение «Сегодняшние скидки» можно понять и как «книги плохо продаются, поэтому на них скидка», и как «какая популярная книга, автор хочет на ней заработать, делая скидку».

Возникает вопрос: является ли попадание книги в виджет собственно оценкой, и если да, то чьей?

Выше уже говорилось, что попадание в виджеты происходит автоматически, если книга отвечает совокупности условий. За этими механизмами ранжирования стоит человеческая интенция, но она опосредована технологическим фактором — алгоритмом подсчета, который действует без участия человека, верстской — расположением на сайте. Человеческие действия посредством технологии, нечеловеческого актора — программного кода, верстки — создают интерфейс, с которым взаимодействует читатель или другой автор. Точная формула нигде не раскрывается, и это наводит некоторых пользователей на мысль, что в виджеты, особенно в виджеты «Популярное» и «С этой книгой читают», попадают «любимцы» администрации и те, кого она хочет продвинуть.

Таким образом, хотя алгоритмы попадания в виджеты изначально заданы, их заголовки придуманы создателями и администрацией сайта. Оценивающим субъектом в данном случае является человек, придумывающий формулу и критерии отбора, но отбор в соответствии с этими оценками осуществляется нечеловеческим актором-алгоритмом, и пользователи, ориентирующиеся на виджеты и положение книги в рейтинге, имеют дело с алгоритмом, выбирающим из массива произведений, а не с человеком, оценивающим конкретную книгу, и это оказывает влияние на восприятие и репутацию книги.

К формализованным количественным факторам, влияющим на репутацию, относятся также рейтинги книг в жанре, попадание на первые страницы рейтинга,

19 См.: *Becker H.* Op. cit. P. 352—373.

количество добавлений в библиотеку, количество прочтений и количество комментариев к книге.

Важная особенность: все эти показатели относятся к конкретной книге, а не к автору. Единственный выражающийся в цифровых данных показатель репутации автора — количество подписчиков, при этом рейтинг авторов на портале отсутствует, таким образом, репутация автора складывается опосредованно из репутаций его книг.

Чтобы выявить и проанализировать качественные факторы репутации, а также влияние формальных количественных факторов, мы обратились к пользователям портала, исходя из постулата, что если репутация влияет на принятие решения, то ответ на вопрос «Как вы выбираете книги для чтения?» поможет определить, что важно для пользователей портала, а что нет.

Мы исходили из следующей гипотезы. Рейтинг является основным фактором формирования репутации. Чем выше положение книге в рейтинге, тем лучше репутация книги, а следовательно, автора, тем больше шансов конвертировать читательское признание в заработок. При выборе книги для чтения в первую очередь читатели должны ориентироватся на рейтинг книги, а другие факторы (содержание комментариев, содержание текста) играют второстепенную роль.

Оказалось, однако, что положение в рейтинге (имеется в виду страница топа по жанрам, место, к которому в первую очередь обращается постоянный читатель в поиске новых книг) имеет значение, есть некоторая корреляция между положением в рейтинге и ожидаемым качеством книги, но прямой зависимости «высокий рейтинг — хорошая книга», «низкий рейтинг — плохая книга» нет. У книг, расположенных на первых страницах рейтинга, больше читателей, и, выбирая книгу, активно читающий на «Литнете» человек в первую очередь обратится к этим страницам, однако он полагает, что и на последних страницах рейтинга можно найти хорошую книгу. «Долистываю топы страницы до двадцатой. Заглядываю иногда на последние страницы, но чаще всего читаю все-таки тех, у кого рейтинг повыше. Это же самиздат, и там очень много того, что читать в принципе невозможно — ошибки, опечатки… Я несколько раз попадала на “писателей” до 13 лет, поэтому ориентируюсь на рейтинг, так как искать что-то стоящее в самом низу очень и очень долго» (Т.); «Есть рейтинг — есть читатели. Нет рейтинга — на сайте не видят, потому что люди редко долистывают до 4—5 страницы. Место 120+ — забываем о книге, если у автора нет других книг» (Е.). Однако и на последних страницах рейтинга попадаются хорошие вещи: «Мне нравится одна книга, которая вообще рейтингов не имеет, бесплатная, мне безумно понравилось, что автор делает <…>. Мне понравилось название, я открыла книгу, меня втянуло. В рейтингах она нигде не показывалась» (М.). Некоторые читатели судят о книге по комментариям, в том числе и по их количеству: «Вижу, что много читают, много комментариев, думаю, стоящая книга» (А.).

Именно в этом выражается влияние нечеловеческого актора: скрытые алгоритмы, на основе которых высчитывается рейтинг книги, действуют без участия человека, но влияют на наше восприятие. Сайт мог быть запрограммирован таким образом, что количество просмотров или добавлений в библиотеку было бы скрыто и было бы неясно, насколько эта книга популярна, и читатели не руководствовались бы этим фактором при выборе книги и не было бы связки «первые места рейтингов / много комментариев / много добавляют в библиотеки — хорошая книга, надо читать».

Решающую же роль при выборе книги для чтения оказывает не место в рейтинге, а содержание самих текстов. О содержании узнают из аннотаций и чтения ознакомительных фрагментов. Если аннотация привлекает внимание, то смотрят на рейтинг автора, читают комментарии. Хорошие комментарии и какое-то количество прочтений у незнакомого автора означает, что, скорее всего, книга будет хо-

рошей. Часто стараются прочитать не только аннотацию и комментарии, но и первую главу книги, ознакомительный фрагмент: читатели осознают, что вкусы могут быть разные и на всех угодить невозможно. При этом, даже если книга находится на первых местах в рейтинге, но аннотация и ознакомительный фрагмент не понравились, читатель не будет ее читать и станет искать дальше. Таким образом, качественные факторы репутации преобладают над количественными.

В поисках новых авторов и новых текстов активно читающий человек редко обращается к последним страницам рейтинга, а предпочитает искать их за пределами самого сайта: «Новых авторов я нахожу в “В контакте”, подписана на группу “Что почитать”, на группу “Литнета”. Иногда там мелькают записи новых авторов» (Т.). Новых авторов находят в социальных сетях, в группах «Литнета», а основной способ — рекомендация автора, которого пользователь уже читает. Рекомендательные виджеты не играют особой роли для постоянных читателей портала, за исключением виджета «Горячие новинки»: туда обычно попадают книги популярных авторов, у которых уже есть читатели, это способ привлечь внимание к книге на ранних этапах публикации.

Книга «цепляет», если есть хороший сюжет, она хорошо написана, у нее хороший язык, интересные герои. Хорошим сюжетом считается динамичный, в котором отсутствуют долгие описания, есть сильные эмоции, возможно, даже эмоциональные «качели». «Те, которые держат в напряжении — хорошие. <…> За весь роман автор держал в постоянном напряжении и постоянном интересе, и читалось все на одном дыхании» (В.). «Герои должны быть интересными, сложными, неоднозначными, не картонными, не обозначениями: властный герой, наивная или неунывающая героиня, которой море по колено, то есть такие образы, в которых только одна черта явно проступает. Лучше бы делать сложных героев, чтобы такой герой может быть и в жизни, а не нарисовать персонаж, такой однозначный, <…> поместить в антураж и вот они что-то там делают, приключаются. Во многих книгах и сюжет не то чтоб особо интересен, а герой такой у автора получается, что следить за ним одно удовольствие» (А.). Язык, по мнению читателей, должен быть не штампованным, образным, синтаксически разнообразным.

Нужно отметить противоречие. С одной стороны, читатели ориентируются на схожих авторов и предпочитают таких, у которых много книг, чтобы, когда закончится одна, сразу начать читать следующую и не ждать, пока автор напишет новую. С другой стороны, при активном чтении они не запоминают авторов и забывают, какие книги читали, особенно если читают книги не уже законченные, а находящиеся в процессе выкладывания.

Таким образом, «хороший автор» для читателей «Литнета» — это автор, у которого несколько книг, в текстах которого нет ошибок, который владеет стилем и умеет держать читателей в напряжении до конца книги.

Читатели «Литнета» рефлексируют на тему, как книга становится популярной, и приходят к выводу, что хорошо писать недостаточно, нужно еще и раскручиваться, использовать различные рекламные возможности, рекомендовать авторов друг другу, а утверждение, что «хорошая книга продвинет себя сама», уже устарело, потому что писателей очень много, и читатели выбирают тех, кто известнее.

Заключение. Основные конвенции на портале litnet.com

«Литнет» предлагает модель взаимодействия, в которой привычные роли писателя, читателя и издателя наполняются новым смыслом. Писатель уже не только «создает литературные тексты, тематизируя (проблематизируя) ценностные на-

пряжения, представляя их обществу»[20], но и отчасти выполняет роль книгопродавца, организовывая рекламные кампании и привлекая к себе читателей, критика — тогда, когда он пишет отзыв в блоге на книгу другого автора, журналиста — рекомендуя тексты своего коллеги. Роль читателя, который «через покупку, подписку, прямые отклики воздействует на другие социальные роли института литературы»[21], возрастает: читатель своим прямым откликом через комментарии и награды побуждает авторов писать дальше, читательский фидбэк становится движущей силой процесса.

Медиум как техническое средство коммуникации и как программный код, стоящий за интерфейсами сайта, выходит на первый план.

Взаимодействие между ключевыми ролями — автор и читатель — не происходит непосредственно, а регулируется нечеловеческим актором-посредником. Фактически алгоритмы и интерфейсы сайта частично заменяют собой издателя, задача которого — тиражирование произведений и продажа копий, и редактора, который отвечает за приведение произведения, являющегося продуктом индивидуального творчества, в соответствие с уже сложившимися в литературе нормами. Алгоритмы, отвечающие за рейтинги и рекомендательные виджеты, запрограммированы таким образом, чтобы вынуждать авторов подгонять свои произведения под требования портала. При этом часть функций издателя и редактора переходит к самим авторам. А роли критика, который осуществляет оценку и интерпретацию литературных новинок, и журналиста, который обеспечивает регулярную, более дешевую, гарантированную и адресную доставку литературных текстов подписчику, в определенной степени выполняют ведущие блогов и групп в социальных сетях.

Наличие обратной связи — одновременно и главный плюс, и минус сетевой публикации в сравнении с обычной бумажной. Минус сетевых публикаций проявляется в том, что в сомнительном месте читатель может напрямую обратиться к автору и высказать ему свое мнение. В отличие от бумажной книги, которая уже напечатана, в электронной публикации, которая происходит на глазах у читателя, на автора всегда можно повлиять. Быстрое получение отклика на книгу влияет также на скорость написания текстов: несколько лет могут сократиться до нескольких месяцев.

«Литнет» включен в литературную индустрию: возможность зарабатывать деньги является ключевым отличием от самиздат-сервисов типа «Проза.ру» и фанфикшн-сайтов, где монетизация собственного творчества невозможна. Наличие читателей, готовых платить за тексты, публикуемые на «Литнете», явным образом показывает, что это не «графоманский» портал, что тексты, опубликованные там, востребованы и имеют определенную ценность для читателей.

«Литнет» — это не свободное пространство творцов, а сообщество, устроенное по определенным законам. С одной стороны, эти законы повторяют существующие литературные механизмы, а с другой — влияние технологий и нечеловеческого актора рождает новые принципы, на которых строятся отношения между ролями, и другую организационную структуру. Поглавная публикация, возможность через комментарии влиять на текст и сама возможность комментариев — основные отличительные механизмы сообщества, появившиеся благодаря изменению технологического процесса.

---

20 *Рейтблат А.И.* Литература как социальный институт // Рейтблат А.И. Писать поперек: статьи по биографике, социологии и истории литературы. М., 2014. С. 14.

21 Там же. С. 14.

А. Г. Мец

Читал ли Сталин «пасквиль» Мандельштама?

Наша заметка — не рецензия на книгу Г.А. Морева «Поэт и Царь»[1], а отклик на первую главу его книги. В ней рассматривается непродолжительный, но насыщенный период биографии поэта — с 17 мая, даты первого допроса в ОГПУ, до 10 июня 1934 г., когда решением ОСО при Коллегии ОГПУ ему была изменена мера наказания. Исходный импульс для пересмотра ранее существовавшего взгляда на этот период — впервые опубликованный в 2017 г. архивный документ, хранящееся в Центральном архиве ФСБ РФ Спецсообщение ОГПУ об аресте и высылке Мандельштама, адресованное Сталину[2].

Однако Спецсообщение только недостающее звено, позволившее автору сформировать свою версию, свой взгляд на цепочку событий от ареста Мандельштама до его появления в Воронеже (отчасти и на последующий период). Центральным же в этой версии, на наш взгляд, является обоснование того обстоятельства, что ОГПУ — **не послало** Сталину мандельштамовскую инвективу (стихотворение «Мы живем, под собою не чуя страны…» — «пасквиль», по формулировке следствия), и Сталин ни тогда, ни позднее ее так и не узнал (см. с. 15, примеч. 6; с. 41, 44, 63). Эта версия, впервые оглашенная автором в публикации Colta.ru 13 декабря 2019 г.[3], была неожиданной, стала в своем роде сенсацией и повлекла за собой полемику[4]. Существенной частью доказательства в работе Морева явился детальный, основательно фундированный анализ обстоятельств (действия верхушки ОГПУ в лице Я. Агранова и Г. Ягоды по пресечению антисоветских проявлений со стороны литераторов и др. и отношение Сталина к данным проявлениям), определявших политический климат в процессе подготовки к Первому съезду советских писателей. Поскольку автор по умолчанию предполагает, что реакция Сталина на оскорбительную инвективу должна была быть сугубо адекватной, острой, то доказательство незнакомства Сталина с ней автор логично видит, во-первых, в сдержанной, лишенной личных эмоций резолюции на письме Бухарина с сообщением

1 *Морев Г.А.* «Пасквиль на вождей»: Сталин и дело Мандельштама 1934 года // Морев Г.А. Поэт и Царь. Из истории русской культурной мифологии: Мандельштам, Пастернак, Бродский. М.: Новое издательство, 2020. С. 13—68. Вторая глава книги посвящена истории высылки И. Бродского из СССР.

2 «Совершенно секретно». Лубянка — Сталину о положении в стране (1922—1934). Сб. док. В 10 т. / Отв. ред. А.Н. Сахаров, В.С. Христофоров. М., 2017. Ч. 1. С. 591. Фототипия приводится в кн. Морева на с. 56.

3 *Морев Г.* Еще раз о Сталине и Мандельштаме: Вокруг Спецсообщения зампреда ОГПУ Я.С. Агранова // https://www.colta.ru/articles/literature/22722-gleb-morev-esche-raz-o-staline-i-mandelshtame.

4 В частности, на дискуссии в Сахаровском центре 20 февраля 2020 г. при участии Г.А. Морева, П.Н. Нерлера и Н.В. Петрова (https://www.youtube.com/watch?v=BgJbyFtiGwo (дата обращения: 12.06.2020)).

об аресте Мандельштама (датируется автором статьи 6—7 июня, см. с. 15); во-вторых, в содержании состоявшегося через два-три дня после этого письма телефонного разговора Сталина с Пастернаком (7—9 июня, см. с. 24)[5]. Эти данные Морев подкрепляет детальнейшим анализом текста Спецсообщения (с. 46—59).

Первоначальная версия подоплеки событий была ранее (в 2010 г.) выдвинута П.Н. Нерлером[6]. Он предполагает, не предъявляя аргументов, что информация об аресте Мандельштама и «пасквиль» были сообщены Сталину Ягодой 25 или 26 мая 1934 г. В итоге, продолжает Нерлер, «Сталин мгновенно оценил ситуацию, а главное — “оценил” стихи и, действительно, решил все совершенно иначе — в сущности, он помиловал дерзеца-пиита за творческую удачу и за искренне понравившиеся ему стихи»[7]. Реакция Сталина, по Нерлеру, предопределила дальнейший ход уголовного процесса. Но даже обращаясь к письму Бухарина к Сталину, Нерлер проходит мимо имплицитно содержащегося в резолюции последнего на письме противоречия с фактом предполагавшегося им выше знакомства Сталина с делом Мандельштама, уже состоявшегося[8]. Понятно, почему: в действительности резолюция Сталина дезавуирует построение Нерлера.

Вернемся к книге Морева. Исследуя процесс следственного делопроизводства, он привлекает данные о степени «инфильтрации» в литературные круги секретных агентов ОГПУ, и прежде всего обобщающую работу А.Г. Теплякова (см. с. 13—14, примеч. 2). Далее автор пишет: «Именно поэтическая выразительность и ошеломляющий радикализм направленной персонально против Сталина инвективы парадоксальным образом явились, на наш взгляд, причиной первого сбоя в отлаженной процедуре репрессивного механизма — получив от сексота текст Мандельштама, Агранов не решился доложить о нем Сталину и арестовал поэта, не ставя вождя в известность». Следователь Шиваров (в разговоре с женой поэта) «по-своему справедливо отзывался [об этом стихотворении] как о “чудовищном, беспрецедентном ‘документе’”, подобного которому “ему не приходилось видеть никогда”»[9] (с. 46). В дальнейшем автор книги констатирует, что при формулировании обвинения и при составлении Спецсообщения следствие предприняло «полное затушевывание сути его [Мандельштама] дела, тщательное нивелирование его “бес-

5 Анализу разговора Пастернака со Сталиным в свете последующих событий Морев посвятил главу «Неудавшийся диалог». Автор считает наиболее близкой к реальной версию разговора, сообщенную женой Пастернака Зинаидой Николаевной (с. 28—29).

6 *Нерлер П.* Слово и «Дело» Осипа Мандельштама. Книга доносов, допросов и обвинительных заключений. М., 2010. С. 38.

7 Там же. С. 38—39. Морев замечает (с. 15, примеч. 6): «Гипотеза П.М. Нерлера о том, что 25—26 мая председатель ОГПУ Ягода по телефону информировал Сталина об аресте Мандельштама и даже прочитал ему криминальное стихотворение, выглядит совершенно неосновательной и, более того, опровергается самим же автором, который, противореча себе, подтверждает далее, что в момент получения письма Бухарина Сталин не знал об аресте Мандельштама». Далее П. Нерлер в цитированной работе превознес художественную интуицию Сталина, позволившую ему оценить гениальность автора «пасквиля». Не думаю, чтобы это входило в расчеты Нерлера, но его версия совпала с трендом на реабилитацию Сталина как государственного деятеля и уже обрела вторую жизнь в историко-политическом контексте, см. видео собеседования А. Фурсова с Н. Сапелкиным на тему «Сталин и Мандельштам» (https://www.youtube.com/watch?v=SqX3_Q4xQJw&feature=youtu.be; опубл. 2019) и на ту же тему пост читателя под ником m_skazitelnitsa: https://m-skazitelnitsa.livejournal.com/61407.html. См. также гл. «Миф о Сталине-читателе» (с. 62).

8 *Нерлер П.* Указ. соч. С. 39—40.

9 *Мандельштам Н.Я.* Собрание сочинений: В 2 т. Екатеринбург, 2014. Т. 1. С. 160.

прецедентности", так поразившей следователя Шиварова и, судя по доступным нам свидетельствам, поражавшей всех, кто был ознакомлен с текстом стихотворения о Сталине» (с. 54).

Обоснованная в работе Г. Морева версия о том, что ОГПУ не ознакомило Сталина с криминальным стихотворением Мандельштама, представляется, на наш взгляд, весьма убедительной. Пока еще никем не было получено документальных данных или косвенных сведений, указывающих на *обязанность* ОГПУ предоставлять сведения в ЦК в определенные сроки, по определенным группам дел или по определенным прослойкам населения (вероятно, за исключением тех дел об арестах, которые возбуждались против членов ВКП(б): их уже в то время, вероятно, следовало согласовывать с партийными органами соответствующего уровня). Было бы реальнее предполагать, что право на определенную инициативу в конкретных случаях ОГПУ не только имело, но и было обязано проявлять. В то же время автор осознает, что информация об особенностях отношений Сталина и ОГПУ из-за все еще ограниченных данных, полученных при обследовании соответствующих архивов, остается неполной (с. 62). В этом плане хотелось бы высказать дополнительные соображения об интерпретации деталей в мандельштамовском следственном деле в работе Морева. Попробуем представить, когда и какие становились перед следствием вопросы в связи с делом Мандельштама. Действительно ли «список-реестр» беспартийных литераторов 1932 г., поданный Сталину Кагановичем и опубликованный Л. Максименковым (см. с. 15, примеч. 4; с. 16, примеч. 8), был дан также и в ОГПУ для руководства, в роли «охранной грамоты» и для согласований с ЦК в вопросах, связанных с необходимостью ареста кого-либо из включенных в список. Об этом нет никаких данных, и представляется, что вообще отношения ЦК с ОГПУ не были настолько формализованы, чтобы для руководства ОГПУ с этой целью составлялись персональные списки лиц или должностей. На фоне, как представляется, неурегулированности этих моментов понятно, что запрашивать Сталина до начала следствия о необходимости ареста Мандельштама, тем более при недоказанности его авторства, не было оснований. Вскоре после получения показаний поэта вопрос об извещении Сталина возник, однако в увязке с ним стоял и вопрос о приложении к нему инвективы Мандельштама. Вопрос этот следствием был решен, как показывает Морев, отрицательно.

Но даже если допускать, как предлагает П. Нерлер, что 25—26 мая Ягода сообщил Сталину об аресте Мандельштама и получил согласование на предложенные репрессивные меры, то из этого вовсе не следует, что в сообщение был включен и текст «пасквиля». К тому же Ягода, читающий Сталину «пасквиль» по телефону, — это абсурд. Намного вероятнее, при учете аргументации Морева, что Ягода «пасквиль» сообщать не стал, а изложил его в точно таком ключе, как это было сделано позднее в теперь известном тексте Спецсообщения.

Применительно к Спецсообщению следует упомянуть о еще одном обстоятельстве: на дискуссии, прошедшей в Сахаровском центре[10], П. Нерлер продемонстрировал фотокопии подлинника этого документа, сделанные им в архиве ФСБ. Текст архивного источника и текст публикации совпадают не полностью, первый не имеет собственноручной подписи Агранова и проставленного числа месяца, что влечет за собой признание публикации не вполне корректной. Кроме того, как установлено нами, в источнике использована не вполне исправная пишущая машинка (пропечатывается строчная «м» вместо прописной), что уже само по себе должно было стать препятствием для посылки экземпляра из этой закладки Сталину, и не используются, в сравнении с публикацией, привычные сокращения (а/с —

10 См. примеч. 4 нашей статьи.

антисоветский, к.-р. — контрреволюционный). За вычетом отмеченного выше тексты источника и публикации полностью совпадают. С другой стороны, редактура текста источника при подготовке публикации вызывает удивление сугубо канцелярским характером (внедрение сокращений, перенос даты в начало текста) и не вносит (за исключением числа месяца) смысловых оттенков в документ. Эти обстоятельства делают вероятным предположение, что в архиве ФСБ в том же фонде имеется экземпляр данного Спецсообщения из другой закладки (что для делопроизводственной практики не является исключением), который и мог быть положен в основу публикации.

П. Нерлер во время упомянутой дискуссии настаивал на том, что Спецсообщение на самом деле Сталину отправлено не было, и Г. Морев в своей книге оставляет вопрос открытым. При наличии в архиве ФСБ черновика предположение Нерлера о том, что Спецсообщение Сталину не было отправлено, нам представляется слишком смелым. Позиция Г. Морева в этом отношении, полагаем, была более взвешенной в публикации Colta.ru[11]. Ключевой в разрешении этого противоречия могла бы стать находка Спецсообщения в архиве Сталина, то есть в РГАСПИ или в РГАНИ, возможно, с резолюцией Сталина. Однако было ли Спецсообщение послано Сталину или, как утверждает Нерлер, не было, текст его, интерпретируемый Моревым, имеет статус документа, составленного ОГПУ, и привлечение его к аргументации в книге Морева вполне оправданно.

В дополнение к сказанному автором мы хотели бы привлечь внимание к причине шокирующе откровенных, на грани невменяемости (как по оценке следователя, так и для восприятия современного читателя) показаний Мандельштама на следствии, в которых он характеризует свой поступок как «гнусный, контрреволюционный, клеветнический пасквиль, — в котором сконцентрированы огромной силы социальный яд, политическая ненависть и даже презрение к изображаемому, при одновременном признании его огромной силы — обладает качествами агитационного плаката большой действенной силы» (с. 42). Такая позиция, несомненно, была обусловлена для поэта, как нам представляется, сложившейся к этому времени жизненной ситуацией и мыслью о том, что единственным выходом из нее должен стать добровольный уход из жизни, самоубийство. Об этом, в частности, свидетельствует строка из его последнего перед арестом стихотворения («Надо смерть предупредить, уснуть» («Мастерица виноватых взоров...»)), а чуть раньше, в феврале 1934 г., — слова Мандельштама Ахматовой: «Я к смерти готов»[12]. Написанный им «пасквиль», казалось ему, должен сослужить хорошую службу в том случае, если его приговорят к расстрелу. Это, по-видимому, казалось поэту лучшим и достойнейшим способом кончить жизнь. Таким образом, формулировки в оценке своего деяния на допросе и были обусловлены его стремлением добиться расстрельного приговора. Допускаем, что будущие биографы могут характеризовать весь эпизод с инвективой как «неудавшееся самоубийство».

Из написанного Г. Моревым не вызывает согласия только его оценка воронежской ссылки как времени «полного пересмотра отношения Мандельштама к советской действительности и лично к Сталину» (с. 64). Автор исходит в ней из положений книги М.Л. Гаспарова «О. Мандельштам. Гражданская лирика 1937 года»,

---

11 См. примеч. 3 нашей статьи. В главе «Проблемы датировки и “постскриптум” 1935 года» автор лучше объясняет ситуацию с архивным документом. Отметим, что правильнее было бы, на наш взгляд, назвать его не «копией», а «черновиком».

12 *Ахматова А.А.* Листки из дневника / Подгот. В. Виленкина // Вопросы литературы. 1989. № 2. С. 203. На это обстоятельство обращает внимание и Л. Флейшман: *Флейшман Л.* Борис Пастернак и литературное движение 1930-х годов. СПб., 2005. С. 244.

некорректно обоснованных, на наш взгляд[13]. М.Л. Гаспаров отношение Мандельштама к Сталину периода ссылки уподобляет отношению Овидия к Августу периода изгнания, что использует Г. Морев (с. 64—65). Такая интерпретация, однако, противоречит реальным данным: в частности, в конце жизненного пути поэт дал такую оценку советскому режиму: «Словно ходят по лугу, по лугу / Косари умалишенные…» («На откосы, Волга, хлынь….», 1937). Но эти стихи в книге М.Л. Гаспарова игнорируются.

В целом рассмотренная работа Г.А. Морева по объему привлекаемого материала, по глубине анализа обстоятельств ареста и следствия над поэтом является существенным вкладом в его биографию.

13 Критический анализ концепции этой работы см. в нашей статье: *Мец А.* Взгляд на «Стихи о неизвестном солдате» и «Стихи о Сталине» Осипа Мандельштама // Toronto Slavic Quarterly. 2019. № 70. (http://sites.utoronto.ca/tsq/70/Metz_70.pdf).

Инскрипты Ю. М. Лотмана из библиотеки Б. Ф. Егорова

(*Вступление, подготовка текста и примечания Павла Глушакова*)

В домашней библиотеке Бориса Федоровича Егорова (1926—2020) сохранились тридцать два книжных инскрипта[1], которые делались его коллегой и другом Юрием Михайловичем Лотманом. Все эти надписи — ценные свидетельства товарищеского общения двух замечательных людей, которых связывали десятилетия сотрудничества.

Первый инскрипт относится к знаменательному году — началу работы Б.Ф. Егорова в Тарту (1952). Это была начальная пора совместной деятельности Егорова и Лотмана, поэтому надпись на статье об эстетике Радищева кажется несколько суховатой и трафаретной. Однако очень быстро произошло сближение двух ученых, осознавших общность научных, этических и мировоззренческих ориентиров. Знаком этого стали и надписи, приобретшие раскованность в формулировках, ироничность и ту игровую интонацию, которой отличался Ю.М. Лотман. К середине 60-х годов будет найдено и счастливое неформальное наименование Бориса Федоровича — БорФед, ставшее, наравне с ЮрМихом, как бы фирменным ономастическим знаком. Тогда же в инскриптах (равно как и в личных письмах) появится вовсе не ироническая приписка «с любовью», которая прочитывалась вне пафосной интенции и окончательно определила статус отношений Лотмана и Егорова: дружба par excellence.

В одном из последних писем Ю.М. Лотман писал: «Во всех принципиально спорных случаях прошу обращаться к Борису Федоровичу Егорову как к авторитетному, дружественному и ориентированному в наших делах арбитру»[2]. Эти слова соотносимы с тем, что писал Юрий Михайлович в надписях, которые он дарил Борису Федоровичу: «…с любовью и неизменным чувством душевного братства».

В инскриптах Ю.М. Лотмана любопытно многое: выбор преподносимых статей или книг (из огромного числа своих печатных трудов ученый выбирал то, что, по его мнению, будет не только полезно его коллеге, но и содержит некоторый посыл; так, например, он подарил Б.Ф. Егорову том «Библиотеки поэта», который, конечно, был в распоряжении заместителя главного редактора этой серии, но сделанная надпись не только остроумна, но и заключает в себе поддержку друга, подвергавшегося административному давлению из-за своей издательской позиции — Лотман употребляет местоимение «его», подчеркивая право Бориса Федоровича *иметь* свое независимое мнение[3]). Небезынтересна форма «инициационных» уточнений (в том числе упоминание тех мест, где Егорову всегда рады и где его ждут: Тарту, Пюхаярве), которые навсегда сделали Егорова «тартуанцем» (по опре-

---

1 О некоторых любопытных надписях из этой коллекции см.: *Глушаков П.С.* К истории двух инскриптов, или Виньетки к юбилею Б.Ф. Егорова // Slavia Orientalis. 2016. LXV. № 2. С. 444—446.

2 *Лотман Ю.М.* Письма. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 361.

3 Некоторые сюжеты описаны: *Егоров Б.Ф.* Эпизоды из истории «Библиотеки поэта» (из дневника 1965 и 1967 годов) // На рубеже двух столетий: сборник в честь 60-летия А.В. Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 258—265.

делению Ю.М. Лотмана). Ряд инскриптов подписаны не только Лотманом, но и сотрудниками кафедры русской литературы, которую некогда возглавлял Борис Федорович. Это был еще один знак коллегиальности, переходящей в научное товарищество. Но, без сомнения, главным в надписях Ю.М. Лотмана было то чувство симпатии и приязни, которое он испытывал к Б.Ф. Егорову.

...За несколько месяцев до своей кончины Борис Федорович прислал мне фотографии инскриптов, сопроводив их такими словами: «Хорошо бы Вам приготовить эти надписи Ю.М. к печати: не сейчас, так к юбилею. Вот раскрыл их, перечитал, многого уже не помню, но главное осталось — какой он (Ю.М. Лотман. — *П.Г.*) человек был... нежный»[4].

Посвящаю эту публикацию светлой памяти Б.Ф. Егорова.

Инскрипты печатаются по автографам, хранящимся в домашней библиотеке Б.Ф. Егорова в Санкт-Петербурге. Форма надписей из-за соображений экономии объема журнальной публикации не сохранена.

Благодарю А.П. Дмитриева (ИРЛИ РАН) за помощь в подготовке этой публикации.

Борису Федоровичу Егорову с сердечным пожеланием дальнейших научных успехов. 31.XII.52 г. *Ю. Лотман*

На первой свободной странице оттиска статьи: О некоторых вопросах эстетики А.Н. Радищева // Научные труды, посвященные 150-летию Тарт. ун-та: 1802—1952. Таллин, 1952. С. 158–192.

Борису Федоровичу самую «древнюю» работу от коллеги-лингвиста. *Ю. Лотман*

На титульном листе статьи (с. 37): О слове «папорзи» в «Слове о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. 1958. Т. 14. С. 37—40.

Ему же от того же. *Ю. Лотман*

На титульном листе статьи (с. 460): К вопросу о том, какими языками владел М.В. Ломоносов // XVIII век. М.; Л., 1958. Сб. 3. С. 460—462.

Редактору от автора 1 ст. 1000 экз. с дружеским приветом. 23.VIII.58. *Ю. Лотман*

На форзаце кн.: *Лотман Ю.М.* Андрей Сергеевич Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1958. Вып. 63).

Дорогому Борису Федоровичу — самому любимому (не в греческом смысле). 23. X.64. Тарту. *Ю. Лотман*

На форзаце кн.: *Лотман Ю.М.* Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1964. Вып. 160. (Труды по знаковым системам. [Т.] 1.))

---

4 Из письма Б.Ф. Егорова к автору публикации от 7 августа 2020 г.

Дорогому Борису Федоровичу от благодарных авторов, соавторов и восхищенных соотечественников и современников[5]. 15.IX.65. Тарту. *З. Минц, С. Исаков, Ю. Лотман, П. Рейфман*[6]

На форзаце кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1965. Вып. 167. (Труды по русской и славянской филологии. [Т.] 8: Литературоведение.)

Дорогим Соне[7] и Борису Федоровичу («кесарю — кесарево»).
Пересмотрел все это строго —
Противоречий очень много,
Но их исправить...[8]
Уже поздно. С любовью.

Пюхаярве 13.VIII.66. *Ю. Лотман*

На форзаце кн.: *Карамзин Н.М.* Полн. собр. стихотворений / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Ю.М. Лотмана. М.; Л., 1966.

Дорогому Борису Федоровичу вместо признания в любви. 14.XII.67. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1967. Вып. 198. (Труды по знаковым системам. [Т.] 3.)

Дорогому БорФеду — «Тартуанцу» — любителю барокко. *Ю. Лотман*

На титульной странице оттиска статьи: Замечания к проблеме «Барокко в русской литературе» // Československá rusistika. 1968. № l (13).

Дорогому БорФеду с любовью. Тарту. 20.X.69. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1969. Вып. 236. (Труды по знаковым системам. [Т.] 4.)

Дорогому и любимому семейству: Соне, Тане[9], БорФеду, Татьяне Алексеевне[10] от ихнего. 5.XI.70. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. М., 1970.

---

5 Возможно, инскрипт сделан рукой З.Г. Минц.

6 Упомянуты профессора ТГУ Зара Григорьевна Минц (1927—1990), супруга Ю.М. Лотмана, Сергей Геннадиевич Исаков (1931—2013), Павел Семенович Рейфман (1923—2012).

7 София Александровна Николаева (1924—2008) — супруга Б.Ф. Егорова.

8 Цитата из «Евгений Онегина»:

«Я думал уж о форме плана
И как героя назову;
Покамест моего романа
Я кончил первую главу;
Пересмотрел все это строго:
Противоречий очень много,
Но их исправить не хочу.
Цензуре долг свой заплачу» (I; LX).

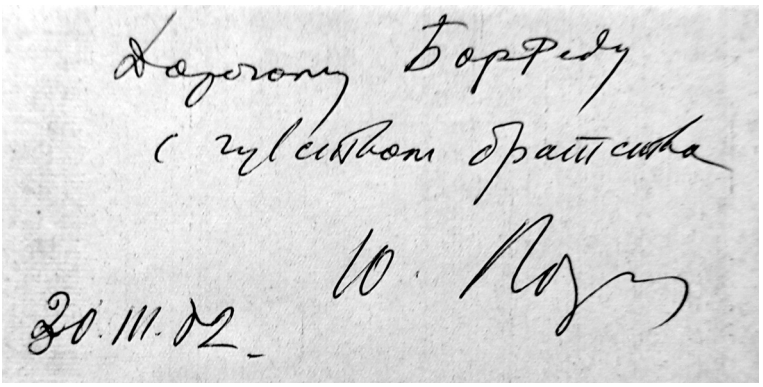
9 Татьяна Борисовна Миллер — филолог, дочь Б.Ф. Егорова.

10 Татьяна Алексеевна Николаева (1902—1986) — теща Б.Ф. Егорова.

Дорогому Борису Федоровичу от последних могикан его «Библиотеки поэта»[11]. 28.X.71. *Ю. Лотман* (М. Херасков) *М. Альтшуллер*[12] (За Д.И. Хвостова, А.С. Шишкова и других великих поэтов)[13]

На форзаце кн.: Поэты 1790—1810-х годов / Вступ. ст., сост., вступ. заметки, биогр. справки и примеч. Ю.М. Лотмана и М.Г. Альтшуллера. Л., 1971. (Библиотека поэта. Большая серия)

Дорогому БорФеду с чувством братства. 30.III.72. *Ю. Лотман*



На форзаце кн.: *Лотман Ю.М.* Анализ поэтического текста: Структура стиха. Л., 1972.

Борису Федоровичу — бывшие «Тезисы» несостоявшейся — пока еще — 5-й летней школы. 5.IX.73. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Сборник статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

Дорогому БорФеду с любовью. 20.VI.77. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 411. (Труды по знаковым системам. [Т.] 8.)

Дорогим Соне и Борису Федоровичу с любовью. 7.X.79. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1979. Вып. 481. (Семиотика устной речи: Лингв. семантика и семиотика. [Вып.] 2.)

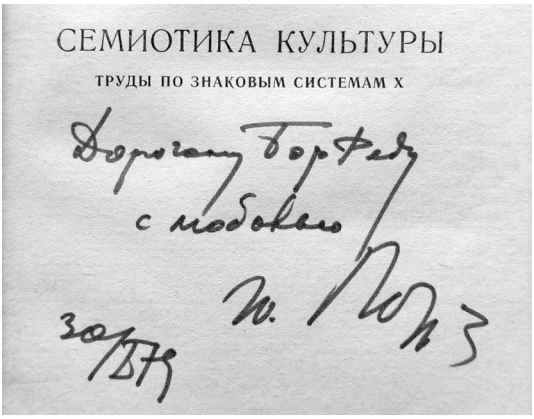
---

11 Б.Ф. Егоров исполнял обязанности главного редактора «Библиотеки поэта» в 1971 г., но был вынужден покинуть редколлегию; подробнее см. письмо Ю.М. Лотмана от сентября 1971 г. и комментарии Б.Ф. Егорова (*Лотман Ю.М.* Письма: 1940—1993. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 235).

12 Марк Григорьевич Альтшуллер (род. 1929) — историк литературы.

13 Приписка рукой М.Г. Альтшуллера.

Дорогому БорФеду с любовью. 30.X.79. *Ю. Лотман*



На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1978. Вып. 464. (Труды по знаковым системам. [Т.] 10: Семиотика культуры.)

Дорогим Соне и Борису Федоровичу с любовью и неизменным чувством душевного братства. 25.XI.79. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.

Дорогому БорФеду ко дню рождения[14] от капитана Копейкина[15]. 29.V.80

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1979. Вып. 467. (Труды по знаковым системам. [Т.] 11: Семиотика текста.)

Дорогим Соне и БорФеду с любовью — без комментария! 6.VIII.80[16]. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий: Пособие для учителя. Л., 1980.

Дорогим и близким Соне и Борису Федоровичу с неиссякающей любовью. 25.XII.81. *Ю. Лотман*

Счастливого Нового года (о, если бы!)![17]

На титульном листе кн.: *Лотман Ю.М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя: пособие для учащихся. Л., 1981.

---

14 День рождения Б.Ф. Егорова — 29 мая.

15 В 11-м томе Трудов по знаковым системам опубликована статья Ю.М. Лотмана «Повесть о капитане Копейкине (реконструкция замысла и идейно-композиционная функция)».

16 Возможно, подчеркивание этой даты значимо: по православному календарю это именины страстотерпца князя Бориса.

17 Приписка внизу страницы.

Дорогим Соне и Борису Федоровичу с любовью. 1.II.82. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 546. (Труды по знаковым системам. [Т.] 13: Семиотика культуры.)

Заместителю от председателя[18]. 1.II.82. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 515. (Труды по знаковым системам. [Т.] 12: Структура и семиотика художественного текста.)

Дорогим Соне и Борису Федоровичу — почетным Тартуанцам. 1.II.82. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1981. Вып. 567. (Труды по знаковым системам. [Т.] 14: Текст в тексте.)

Дорогим Соне и БорФеду с любовью. 8.II.84. *Ю. Лотман*

На титульном листе отдельного оттиска статьи: Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. 1983. Т. 42, № 3. С. 3–7.

Дорогим Соне и БорФеду от авторов и составителей с любовью. 2.IV.84. *Ю. Лотман*

На авантитуле кн.: *Карамзин Н.М.* Письма русского путешественника / Вступ. ст., подгот. текста, примеч., доп., прил. Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, Н.А. Марченко. Л., 1984 (Литературные памятники).

Дорогому БорФеду и Соне с любовью от меня и отсутствующего Миши[19]. *Ю. Лотман*. 4.IV.86
Дорогому Борису Федоровичу Егорову с наилучшим сердечным чувством от редактора сборника. Рига, 19.3.1986. *Л. Сидяков*[20]

Две надписи на титульном листе и на отдельной вклейке второй страницы обложки кн.: Пушкин и русская литература: сборник научных трудов. Рига, 1986.

Дорогому БорФеду с 2-апрельским приветом. 2.IV.87. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Subject bibliography of Soviet semiotics: the Moscow-Tartu school / Karl Eimermacher & Serge Shishkoff. Ann Arbor: [Dept. of Slavic Languages and Literatures, University of Michigan], 1977.

Дорогим Соне и Борису Федоровичу — любимым друзьям от *Ю. Лотмана*. 21.I.89

На титульном листе кн.: *Лотман Ю.М.* В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: книга для учителя. М., 1988.

---

18 Ю.М. Лотман до 12-го тома был «ответственным редактором серии» Трудов по знаковым системам, а с 1981 г. был обозначен в качестве «председателя».
19 Михаил Юрьевич Лотман (род. 1952) — филолог, сын Ю.М. Лотмана.
20 Лев Сергеевич Сидяков (1932—2006) — проф. Латвийского университета.
21 В последних трех надписях традиционное БорФед последовательно написано Ю.М. Лотманом со строчной «ф».

Дорогим Соне и Борфеду[21] с любовью, которая умрет только вместе со мной. 20.III.92. *Ю. Лотман*

На титульном листе кн.: Сборник статей к 70-летию проф. Ю.М. Лотмана. Тарту, 1992.

Дорогим Соне и Борфеду с неизменной любовью. *Ю. Лотман.* 2.VI.93

На титульном листе кн.: *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры.

По немецкой поговорке: «Старая любовь не ржавеет» — БорФеду и всему дорогому мне семейству его. *Ю. Лотман.* Тарту. 2.VI.93

На титульном листе кн.: *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. 2: Статьи по истории русской литературы XVIII — первой половины XIX века. Таллин, 1992.

Новые книги

Глазова Е.Ю.

Метаморфоза слова: теоретическая мысль Осипа Мандельштама.



М.: Языки славянской культуры, 2019. — 336 с. — 400 экз.

Книга Е. Глазовой открывает много возможностей не только для изучения Мандельштама, но и для теории поэзии. Исследование взглядов Мандельштама на поэзию — сложная задача, так как Мандельштам развивал свои теоретические воззрения вне логической последовательности, используя метафоры, а не понятия, и его точка зрения менялась со временем. Название первого сборника его стихов — «Камень». Но затем «единая некогда структура (прочность камня) начинает включать в себя пустоты и разрывы» (с. 38). Для Мандельштама начала 1920-х большую роль играл образ Персефоны, связанный и с землей, и с Аидом, объединяющий бытие и пустоту. «Именно включение пустоты в структуру текста оставляет место свободе» (с. 41). Но в статье «Пушкин и Скрябин» Мандельштам «доводит мысль об утверждении-пустоте до логического конца, то есть — до тупика» (с. 43). Свидетель революции понимает, насколько пустота разрушительна. Поэт стоит не на готической высоте, пронзая пустоту неба, а перед бездной, куда падает культура. Поэзия основана на катастрофе — но должна сдерживать ее.

Соответственно меняются взгляды Мандельштама на слово. Вначале оно — материально ощутимое, как камень, из которого строится стихотворение-собор. Затем камень отрицается как бесплодный, метафорой поэзии становятся почва и рост, но и о них Мандельштам пишет с грустью, говоря о траве, покрывающей развалины городов. Катастрофа революции заставляет вновь обратиться к устойчивости языка-камня. Затем Мандельштам переходит к представлению о слове как воплощении энергии, свободно витающей душе. Однако оно проявляется в движении, в воздействии на мир. Слово — и «путешествие в варьирующемся пространстве восприятия» (с. 67). И наконец, разнообразие его проявлений приводит к тому, что слово «неразумно и даже невозможно свести к одной конкретной форме или определению» (с. 67). Идея слова-камня не покинула Мандельштама и в «Разговоре о Данте», но в нем у слова много и других обликов. «В 1930-е годы Мандельштам прекращает свои поиски объединяющего и гомогенного начала поэтики» (с. 106), понимая, что она изменчива и многообразна. Характерно использование Мандельштамом образов из новейших в его время положений физики — понятия кванта, идеи о том, что материя — одновременно волна и частица. Форма не стабильна, текст — последовательность волн значений, которые побуждают автора или

читателя к движению и исчезают, уступая место следующим.

Глазова стремится представить эту последовательность при создании текста. В самом начале необходимы провалы, разломы, через которые проникает порыв. На этой стадии «преобладает не ощущение текста, но ощущение его истоков <…> и текст, и читатель выявляют только фрагменты памяти» (с. 133). Согласно Мандельштаму, осознание межтекстовых связей — лишь начало чтения, первый шаг к пониманию, только создание инструмента для дальнейшей работы. Далее происходит интуитивный, инстинктивный рост — появление образов. Для их понимания важно внимание к деталям. Но и его недостаточно. Далее «читатель распознает единство этих образов и постигает текст как целое, как систему качеств» (с. 157). Но при этом текст одновременно и не целостен, «нет конечного поэтического текста, есть лишь бег (соревнование, одновременное движение) множества черновиков, рожденных единым импульсом, чья волнообразная природа диктует движение, пересоздание и, следовательно, существование множества финальных вариантов текста» (с. 160). Глазова постоянно подчеркивает параллелизм чтения и создания текста у Мандельштама. Прочитанное прорастает как семя. Но и рост — не развитие одного и того же, а постоянные метаморфозы. Формообразование — не однократный, а постоянный процесс, причем формы так же исчезают, как появляются. Отметим, что данная ситуация порождает много методических вопросов, например о герменевтическом круге: что делать, если целое, в соотношении с которым понимаются детали, неопределенно?

При этом исследование метафор может быть хорошо структурировано — Глазова приводит таблицу соответствий стадий чтения и письма по Мандельштаму с главами «Разговора о Данте», разделами «Божественной комедии», ступенями научного познания, принципами восприятия, временем и пространством, типом адресата, используемыми Мандельштамом основными метафорами (с. 184—185).

В книге рассматриваются взаимоотношения Мандельштама и формалистов. Соглашаясь с ними, что поэтическая речь имеет свои особые характеристики, Мандельштам не считал возможным их однозначное определение (с. 205). Принимая «тесноту стихового ряда» Тынянова, он отвергал понятие доминанты в поэтическом языке, которую стремились выявить формалисты. «Исключая центральный “подчиняющий” прием, Мандельштам начинает движение в “постструктуралистском” направлении: вместо доминантного приема он разрабатывает ландшафт всегда новых, пульсирующих, нарастающих и исчезающих перекрестков значений» (с. 211). Глазова отмечает, что понимание Мандельштамом поэзии как чего-то не окончательного, как исполнения постоянно меняющихся черновых набросков, соединяющего поэта и читателя, позволяет объяснить коммуникативный характер поэтической речи, что не смог сделать формализм.

Одна из глав книги названа «Мандельштам и постструктурализм». Сходства отмечаются в положениях об оппозиции устного и письменного, значимости отсутствия (с. 20). Но представляется, что Мандельштам идет дальше. Если Р. Барт, Ю. Кристева и Х. Блум «понимают интертекстуальные отношения исключительно как потерю имени, как смерть, как борьбу, битву, обезличивание» (с. 239), и для них процесс письма — это бегство от разлагающейся тиранической традиции, то у Мандельштама есть и конфликт, и бунт, но одновременно привязанность, восхищение и даже ласка. Именно преемственность дает возможность жизни и роста. Глазова отмечает, что Мандельштам опирается на традицию, начинающуюся

с Аристотеля, который рассматривал форму как энергию и функцию (с. 201).

Важны представления Мандельштама о читателе. Тот находится в родстве с текстом и одновременно в борьбе с ним. «Мандельштам высмеивает самый образ “властителя дум”» (с. 99). Необходим отказ от поэзии как гипнотизирующей силы. Власть поэзии — это именно способность «избегать исчерпывающего и окончательного читательского понимания» (с. 103). Адресат стиха множественен — и призраки прошлого, и читатель как сооткрыватель, и сам поэт. Поэзия Данте (или Мандельштама) «не транслирует сообщения, она пробуждает, формирует и разрабатывает ответ» (с. 248). Отличие поэта от читателя — бóльшая способность воспринимать. Но, получив опыт при создании текста, поэт исчезает, становясь частью порыва. Автор — тот, кто переигрывает читателя и сам переигран поэзией. «Современная поэтика все еще не готова принять или отвергнуть такое видение. Если отношения между автором и читателем рассматривать исключительно как передачу сообщения и управление им, то точку зрения Мандельштама на роль автора не представится возможным ни возродить, ни исследовать. Вопрос ставится, таким образом, о новой ориентации в поэтике» (с. 238). Книга Глазовой помогает использовать опыт Мандельштама для формирования этой новой поэтики, давно необходимой.

Впрочем, она вносит вклад и в методологию изучения Мандельштама. «Необходимо составить словарь повторений и изменений образов, используемых поэтом» (с. 122). Следует учитывать время создания произведения, так как взгляды Мандельштама существенно менялись. Отнесение Мандельштама к акмеизму не должно упускать из виду его свободу диалога с каким угодно направлением. Анализ интертекста лишь первый шаг к пониманию (притом что многие исследователи дальше него не идут).

«Поэзия — это пробуждающий призыв к исполнению, которое еще только состоится, к полноте коммуникации, которой предстоит быть достигнутой. В то же время поэзия — это самая точная запись, “дневник” пробудившихся и быстро исчезающих ответов на сообщение, которое никогда не передается полностью» (с. 249). Теории поэзии предстоит учиться различать и описывать это.

Александр Уланов

Зрелость как сюжет: Статьи и материалы / Сост. А.Ю. Сорочан.



Тверь: Альфа Пресс, 2019. — 332 с. — (Время как сюжет; Вып. 8).

Содержание: От составителя; *Кошелев В.А.* Между молодостью и старостью: о возрасте героя русской литературы; *Никишов Ю.М.* «Покорный общему закону, переменился я»; *Карандашова О.С.* На полудороге к ясности и покою: зрелость в поэзии В.А. Жуковского; *Никонова Н.Е.* Зрелость как сюжет жизнетворчества В.А. Жуковского; *Васильева С.А.* Путь к зрелости героинь И.А. Гончарова; *Денисенко С.В.* Возраст автора и возраст его героев на примере И.А. Гончарова и его творчества; *Мотеюнайте И.В.* «Зрелость» С.Н. Дурылина-исследова-

теля: биография и методология; *Грачёва А.М.* Последняя литературная ученица Алексея Ремизова (Н. Кодрянская на страницах «Дневника мыслей»); *Ли Цун.* Возраст Китая во «Фрегате “Паллада”» И.А. Гончарова; *Снетова Н.В.* Проблемы зрелости человека и общества в зеркале рефлексии Николая Страхова; *Кошелев А.В.* Зрелость Льва Камбека, или Об одном литературном скандале; *Рыбакова А.А.* «Что с собой делать?» Зрелость в антинигилистических романах Н.С. Лескова; *Урюпина А.С.* «Мы начинали вместе»: супруги Ремизовы о старшем поколении эмиграции; *Пинаев С.М.* Трагическая зрелость героя Хемингуэя (о книге рассказов «В наше время»); *Бойников А.М.* Идентификация нравственного идеала как компонент зрелости молодого поколения (на примере прозы Л.Е. Нечаева); *Бушев А.Б.* По эту строну тектонического разлома: зрелость в эпоху постперестройки; *Шелемова А.О., Ван Юй.* Зрелость как художественно-этическая категория в «Слове о полку Игореве»; *Лукин Д.С.* Страдания созревания: проблема обретения жизненного опыта в творчестве Леонида Андреева; *Доманский Ю.В.* (Не)зрелость в «Вишневом саде» Чехова; *Шадурский В.В.* «Бред» Марка Алданова: о зрелости героев и произведения; *Новосёлова Е.А.* Принятие «реальности жизни» как миромоделирующая позиция зрелости Саши Антипова в романе Ю.В. Трифонова «Время и место»; *Громова П.С.* Возрастная проблематика в малой прозе В.В. Годовицына; *Сазеева И.Б.* Обретение духовной зрелости рыцарем веры («Страх и трепет» С. Кьеркегора); *Фролов С.В.* Творческая зрелость — «парадокс надлома» у русских композиторов; *Федотов О.И.* Exegi monumentum (Мотив поэтической статуи в лирике Бродского); *Сорочан А.Ю.* Изгой и наблюдатель; *Колымагин Б.Ф.* Зрелый человек в поэзии андеграунда; *Беренштейн Е.П.* «Еще далёко мне до патриарха»: концепт «зрелости» в художественном мире Осипа Мандельштама; *Еланская С.Н.* В поисках зрелости: как повзрослеть в отечественном кинематографическом пространстве (фильм Я. Чевакевского «Мама дарагая!»); *Елкина А.А.* Ускользающая чистота: зрелость сквозь призму японской мультипликации (аниме «Banana Fish» и американская литература 1930—1950-х гг.).

Старость как сюжет: статьи и материалы /

Сост. А.Ю. Сорочан.



Тверь: Тверской гос. ун-т, 2020. — 368 с. — (Время как сюжет; Вып. 9).

Содержание: От редколлегии; *Кошелев В.А.* «Чего тебе надобно, старче?..»; *Кузнецова О.А.* Категория «вре́менной» старости в русской культуре XVII — нач. XVIII в.; *Никишов Ю.М.* Старость в творческом сознании Пушкина; *Васильева С.А.* «Скупая» старость: пушкинские традиции в рассказе Вс. Соловьева «Старик»; *Галанинская С.В.* Функционирование мотива старости и старения в «Стихотворениях в прозе» И.С. Тургнева и «Крохотках» А.И. Солженицына (на примере анализа миниатюр «Старик» и «Старение»); *Федотов О.И.* «Старик, пишу тебе по новой...» (Стихотворные письма Бродского к Виктору Голышеву); *Пастернак Е.А.* «И подумать только, это навсегда»: мотив старости в лирике

Б. Рыжего; *Громова П.С.* Инфернальная старость: образы стариков в русской романтической повести; *Танхилевич А.Б.* Живые и мертвые старики у Исаака Бабеля; *Липинская А.А.* «Если бы старость могла...» Поздняя готика о конфликте поколений; *Сорочан А.Ю.* «Страшный старик»: «Третий возраст» в лавкрафтианском хорроре; *Меркушов С.Ф.* «Зона» как воплощение / развоплощение ветхого мироздания (повесть «Пикник на обочине», сценарий «Сталкер» А. и Б. Стругацких, фильм «Сталкер» А. Тарковского); *Лобин А.М.* «Вторая жизнь» — возвращение в собственное прошлое как новый тренд хронофантастики; *Рыбакова А.А.* «Горе тому, у кого ее не будет под старость»: роль «старой сказки» в жизни героев хроники Н.С. Лескова «Соборяне»; *Царегородцева С.С.* Старость и молодость: два нравственно-религиозных этапа в истории старообрядчества (по роману Г.Д. Гребенщикова «Чураевы»); *Воскобоева Е.В.* К вопросу о соотношении старости человека и мира в дневниках Е.Л. Шварца 1940-х гг.; *Кошелев А.В.* Статья об О.И. Сенковском из «Справочного энциклопедического словаря» (1855); *Новиков А.Е.* Образ старости в трилогии В.И. Белова «Час шестый»; *Пинаев С.М.* Старость как крушение иллюзий в драматургии Юджина О'Нила; *Николаев Д.Д.* Старость как функция: образы стариков в прозе молодого Бунина; *Мотеюнайте И.В.* Старость как архетип личности в романе Е. Катишонок «Жили-были старик со старухой»; *Карандашова О.С.* Старость детскими глазами; *Турышева О.Н.* Самосознание и ценность старости в романе А. Мердок «Сон Бруно»; *Тимофеева Л.П.* Старость в радости. Символическое назначение образов стариков в драматургии и на сцене японского комического театра Кёгэн; *Фролов С.В.* «Старость» в русской музыке, или Парадоксы творчества периода «Старости» П.И. Чайковского; *Никонова Н.Е.* Старость как сюжет жизнетворчества В.А. Жуковского; *Ли Цун* «Старость» Китая во «Фрегате "Паллада"» И.А. Гончарова; *Денисенко С.В.* «Старость» у И.А. Гончарова: биологическая, социальная и моральная; *Левицкая Т.В.* Неугомонная старуха: Н.А. Лухманова на русско-японской войне; *Люсый А.П.* «Привет от старухи в скалах», или Осень пиэтистов; *Доманский Ю.В.* Старость в «Вишневом саде» Чехова; *Кормилов С.И.* Дряхлость под видом зрелости. Позднесоветская официозная литературная критика.

Ефимов М.В.

D.S.M. / Д.П. Святополк-Мирский. Годы эмиграции, 1920—1932.



СПб.: Изд-во Пушкинского Дома; Нестор-История, 2019. — 456 с. — 1000 экз. — (Современная русистика, т. 8).

Книга М.В. Ефимова посвящена кн. Дмитрию Святополк-Мирскому — историку литературы и критику: это первое монографическое исследование, в котором рассматривается творческое наследие одного из наиболее интересных русских литературных критиков первой трети XX в. Автор предваряет свою книгу цитатой из предисловия Б.М. Эйхенбаума к работе о Л.Н. Толстом: «...книга эта не полемическая и даже не "методологи-

ческая". Основное значение в ней имеют материал и его сопоставление...» Собственное исследование М.В. Ефимов представляет как «опыт работы над материалом». При этом «материал» ограничен хронологически: это 12 эмигрантских лет, иными словами, «советского критика Д. Мирского» здесь искать не следует. А кроме того, здесь не следует искать Святополка-Мирского — евразийца и Святополка-Мирского — историка и, что важно, здесь не следует искать биографию. И это хотя большинству потенциальных читателей книги герой этот известен именно как «человек с биографией», как герой скандалов, преданный поклонник и спонсор Марины Цветаевой, как «товарищ князь», наконец, — тот, кто сознательно отправился в «логово большевиков». Но, как позже определил сам Ефимов в интервью Ивану Толстому: «Я хотел подойти к нему как к филологическому существу» (www.svoboda.org/a/30329774.html).

Одно из главных свойств «филологического существа» Святополка-Мирского — его двуязычие, нахождение одновременно в двух гуманитарных традициях, и в первой части книги («Между историей литературы и критикой») автор рассматривает его отношения с русской филологической наукой и британской литературной теорией. Одним из главных сюжетов становится близость — «методологическая» и поколенческая — Святополка-Мирского с формалистами, общее для них совмещение истории литературы и критики, превращение критики в «историю» («мгновенная историзация», с. 25). Ефимов подробно представляет теоретические и «стилистические» схождения и расхождения, характеристики-персонификации, собственно определения формализма как «освобождающего обеднения»: «Формализм ценен не тем, что в нем есть, а тем, что в нем отсутствует: отсутствием "духа, охваченного гниением"» (с. 50). Он остроумно замечает особого порядка «двойничество» Святополка-Мирского и Шкловского. Наконец, он показывает, как отношение к формализму меняется к концу 1920-х, вместе с «идеологическими метаморфозами» и радикальным «полевением» «товарища князя»; как из пропагандиста формального метода он превращается в «лениниста»-догматика, а формалисты в его статьях, соответственно, — в «исторически обреченных» буржуазных «спецов». И это «превращение» происходит прежде возвращения Святополка-Мирского в СССР.

Что касается британского контекста, то Ефимов, вслед за Т.Н. Красавченко, автором статьи «Д. Мирский» в «Литературной энциклопедии русского зарубежья», отмечает тут влияние Элиота (в частности, программной работы «Назначение поэзии», где речь идет о «чувстве истории» и приоритете традиции) и сталкивает некоторые тезисы Элиота с критической программой Эйхенбаума, который выстраивает свою перспективу в обратном направлении — не из истории/традиции, «не из времени, а из актуальности». Ефимов полагает, что Святополк-Мирский «синтезировал оба подхода» (с. 92). Но в целом описание британского контекста не предполагает той единой и «сюжетной» картины, которая представлена в разделе о взаимоотношениях Святополка-Мирского с формалистами. В какой-то момент Ефимов называет отклики своего героя на англоязычную критику «ситуативными» и приводит компендиум цитат из английской критики 1920-х — от А.Э. Ричардса и К.С. Льюиса до Дж.Л. Стрэчи и Э.М. Форстера; он показывает некоторые пересечения, свидетельствующие скорее о подвижности и эклектике в восприятии такого контекста, — фактически в этом разделе он зачастую следует за автором первой биографии Святополка-Мирского Дж. Смитом.

Вторая часть книги посвящена большим «историко-литературным нарра-

тивам», созданным Святополком-Мирским в 1920-х. Первый из них — «Русская лирика: маленькая антология от Ломоносова до Пастернака» (1924); Ефимов полагает его «фрагментарным» (с.136), но при этом убедительно показывает зависимость некоторых положений автора и составителя антологии от тезисов Жирмунского и Эйхенбаума (речь идет об оппозиции классицизма и романтизма, а также о различении поэзии декламативной, напевной и говорной). Кроме того, он отмечает «отталкивание» от антологии В. Ходасевича с очень похожим названием «Русская лирика: избранные произведения от Ломоносова до наших дней» (1914), сочувственное внимание к антологии И. Эренбурга «Портреты русских поэтов» (1922) и принципиальное различие между работой Святополка-Мирского над собственной антологией и участием в подготовке «Oxford Book of Russian Verse» (1924) М. Беринга.

Следующей книге — вышедшей в 1926-м монографии о Пушкине — Ефимов уделяет едва ли не столько же места, что и двухтомной «Истории русской литературы», самому резонансному сочинению Святополка-Мирского («Contemporary Russian Literature: 1881—1925» и «A History of Russian Literature from the Earliest Times to the Death of Dostoyevsky (1881)»). Адресованная англоязычной аудитории, биография Пушкина вписывается главным образом в русский эмигрантский контекст, она полемична по отношению к юбилейным «Заметкам» Г. Адамовича, отчасти сближается с пушкинистикой В. Ходасевича и в целом соотносится с «биографической школой» — от П. Щеголева до П. Губера. И она — заметим — безнадежно архаична на фоне пушкинских штудий все тех же формалистов: Святополк-Мирский объясняет стихи через биографию и биографию через стихи, — отповедь Татьяны Онегину он объявляет «проповедью Наталье [Гончаровой-Пушкиной] о ее супружеском долге», притом что «главным оригиналом» Татьяны, этого «наиболее чарующего создания Пушкина», он называет неверную жену Елизавету Воронцову. Ефимов приводит немногочисленные отзывы — от скептических до откровенно разгромных: Бабетта Дойч завершила свою рецензию в «The New Republic» цитатой из «Баллады Рэдингской тюрьмы» Уайльда: «Yet each man kills the thing he loves…» — Ефимов не без оснований полагает ее пристрастной, сам же он признает оценки и суждения своего героя в худшем случае «субъективными». Зато следующую главу (посвященную «Истории русской литературы») он начинает с «парада» положительных рецензий. Главными теоретическими установками «Истории…» названы социологическое (рецептивное) измерение (Ефимов цитирует положение из предисловия к «Русской лирике» о «воспринимательской» истории литературы, с. 187), адресация иностранному читателю (собственно «сравнительность», заявленная в заглавии, объясняется именно такой адресацией) и «самодостаточность», автономность литературных текстов, — в этом смысле Ефимов сближает опыт Святополка-Мирского одновременно с положениями формалистов и «Теоретическими предпосылками» «Силуэтов русских писателей» критика-импрессиониста Ю. Айхенвальда, и это по меньшей мере странно. Что же до идеи о рецептивной («воспринимательной») истории, то, однажды упомянув о ней, автор этой книги никогда более к ней не возвращается. «Сравнительность» поддержана при помощи аналогий: им посвящена отдельная глава, однако Ефимов никак не различает оригинальные аналогии Святополка-Мирского и вполне традиционные, идущие еще от Белинского и Сент-Бёва (как сравнение «Тараса Бульбы» с «Илиадой»). В конечном счете Ефимов делает вывод об особом жанре «авторской

истории литературы», который должен, по всей видимости, объяснять субъективность этого «нарратива» и его экстравагантную оценочность.

В третьей и последней части книги Святополк-Мирский предстает как двуязычный критик и журналист, который «встраивает свою <…> работу в британский стандарт высокой журналистики» (с. 248). При этом Ефимов сравнивает его статьи на русском и английском, что тем более интересно и плодотворно, когда в фокусе один и тот же персонаж, например Бабель или протопоп Аввакум. Английские статьи, как правило, включают понятные англоязычному читателю аналогии (Бабель — Синг, Аввакум — Беньян и т.д.), в русских статьях предлагается историко-литературный генезис (порой — парадоксальный), — связь Бабеля с «досимволистской» литературой, с ранним Горьким, полемические апелляции к славянофилам в случае Аввакума. В обоих случаях жанр и стиль продиктованы особенностями аудитории: для англоязычного читателя Святополк-Мирский выступает в роли «осведомленного и доброжелательного проводника», а в русских версиях позволяет себе «памфлеты» и полемику. Ефимов представляет его как «пример частичного синтеза двух традиций»: английской — «академический работник, работающий в журналистике», и русской — «публицист, осваивающий пространство академической науки» (с. 273). При эксцентричных и постоянно меняющихся политических увлечениях «красного князя» взгляды его на расклад сил в эмигрантской и русской советской литературе оставались постоянными: он не видел будущего у так называемых «ветеранов интеллигенции» и ждал «нового слова» от «поколений, сейчас подрастающих, очищенных в огне многочисленных чистилищ России и смывших с себя всю накипь девятнадцатого века» («Поэты и Россия», 1921). Таким образом, уже в начале 1920-х он был целиком и полностью на стороне «прекрасного нового» советского мира, и в этом смысле многое должно объяснить его «автоописание»: Ефимов проницательно полагает таковым статью о В. Комаровском (1924). Святополк-Мирский так представляет его культурную «почву»: «семейные предания, старое, более французское, чем русское, воспитание», абсолютная «незадетость» демократической «интеллигентской культурой» и декадентство, которое оказалось непосредственно «привито к старому стволу» (с. 300). Характерно, что эта статья затем появляется в Заключении, где Ефимов составляет «интеллектуальный портрет» своего героя и вновь настаивает на его «сознательном и последовательном дистанцировании от русской интеллигенции» как социальной группы «с определенным и порочным типом “группового мышления”» (с. 384).

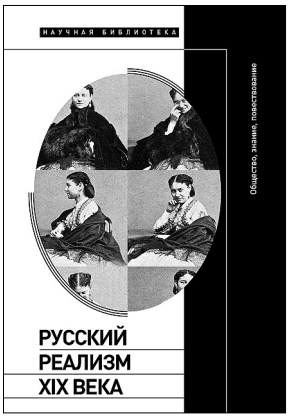
Последние главы представляют собой обзор публикаций Святополка-Мирского в эмигрантской периодике — «Звене», «Современных записках», «Благонамеренном» и «Воле России». Ефимов отмечает характерные парадоксы: именно в «Современных записках», которые Мирский полагает органом «беспримесного» консерватизма и литературной «инерции», он публикует свою программную рецензию на цветаевского «Молодца». В первом номере «Благонамеренного» кн. Д.А. Шаховского вышла ключевая статья Святополка-Мирского «О нынешнем состоянии русской литературы» (1926) с анализом литературных поколений и эпатажной идеей о «плохо родящей русской почве» и обилии «инородцев» среди «умных» и «лучших»: Ефимов видит в этом желание «отмежеваться и от аристократического сословного антисемитизма, и от антисемитизма евразийцев, с которыми Святополк-Мирский был близок в то время» (с. 343). В целом, заметим, это вполне соответствует его ориентации на советскую литературу, в которой

он в тот момент, очевидно, предпочитал «спецов» и «попутчиков» — от Мандельштама и Пастернака до Шкловского, Бабеля и Лунца, и характерно, что все это происходит в 1926-м, до разгрома первой редакции «Красной нови», отстранения А. Воронского от редактирования этого журнала и кампании по очистке партии и партийной литературы от «попутчиков». Наконец, Ефимов существенно корректирует представление о журнале «Версты», который Святополк-Мирский редактировал в 1926—1928 гг., как о «евразийском» журнале и характеризует его как «опыт построения трансграничной литературы» («уникальность [его] и состоит в радикальной попытке преодоления государственных и идеологических границ», с. 370).

В Заключении герой этой книги все-таки предстает «человеком с биографией» — интеллектуальной биографией: здесь важно это противопоставление русского интеллигента и западного интеллектуала. Для князя Святополка-Мирского, «офицера и джентльмена», образцом стал тип «викторианского и эдвардианского интеллектуала», а воплощением его — филолог Джейн Э. Харрисон (1850—1928). Святополк-Мирский посвятил ей второй том своей «Истории русской литературы», а в некрологе сформулировал те свойства личности, которые, по всей видимости, полагал для себя важными: «У нее было удивительно сочувственное понимание всего молодого и современного <...> и в то же время развитая самодисциплина, принадлежавшая эпохе, воспитанной лучше нынешней...» (с. 392).

Инна Булкина

Русский реализм XIX века: общество, знание, повествование / Сб. статей; под ред. М. Вайсман, А. Вдовина, И. Клигера, К. Осповата.



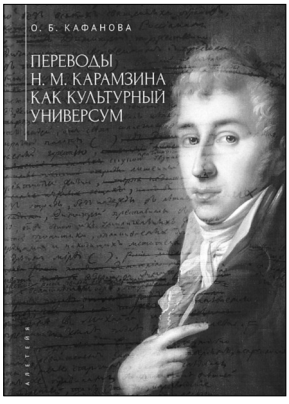
М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 568 с. — 500 экз. — (Научное приложение; Вып. CCVII).

Содержание: *Вайсман М., Вдовин А., Клигер И., Осповат К.* Введение: «реализм» и русская литература XIX века; *Школьников В.* Белинский и «конец искусства»: «Эстетика» Гегеля и становление русского реализма; *Осповат К.* «И для чего же такое писать?»: «Бедные люди» и политическая экономия реализма; *Григорян Б.* «Неточка Незванова» и экономика письма: эстетика и политика романа воспитания в николаевской России; *Клигер И.* Дисциплинарное государство и горизонты социальности: «Обыкновенная история» и поэтика европейского реализма; *Зубков К.* «Случайная действительность» в эпоху реформ: «Губернские очерки» М.Е. Салтыкова-Щедрина и проблема литературной репутации; *Либер Э.* Роман с Эдипом и без него: семья и закон у Диккенса и Достоевского; *Долбилов М.* «Анна Каренина» и 1876 год: от «утонченной восторженности» к «непосредственному чувству»; *Шнейдер В.* Капитализм как повествовательная проблема, или Почему деньги не горят в романе

Ф.М. Достоевского «Идиот»; *Портер Дж.* Повествовательная экономика Достоевского: радужные кредитные билеты в романе «Братья Карамазовы»; *Сафран Г.* Изготовление бумаги, акусматическое слушание и реализм ощущений в «Записках охотника» И.С. Тургенева; *Каминский К., Мартин Э.* Срубленный лес, или О резервах русского реализма: Тургенев, Толстой, Печерский; *Ключкин К.* Реализм и культурная экономика русской прессы середины XIX века; *Фрейзер М.* Наука реализма; *Вдовин А.* Достоевский и рефлексы головного мозга: «Записки из подполья» в свете открытий И.М. Сеченова; *Соболь В.* Рефлексы любви: теория И.М. Сеченова и любовные нарративы русского реализма; *Вайсман М.* «Писатель другого пошиба»: теория и практика литературного реализма в романе А.Ф. Писемского «Взбаламученное море» (1863); *Кучерская М., Лифшиц А.* «Феатр» Лескова: реквизит и эффекты правдоподобия «Тупейного художника»; *Маслов Б.* Гнезда клочней и роковые рецидивы: к исторической поэтике реалистических сюжетов.

Кафанова О.Б.

Переводы Н.М. Карамзина как культурный универсум.



СПб.: Алетейя, 2020. — 356 с. — 500 экз.

Рецензируемая книга, как сообщает аннотация, «является итогом многолетних исследований переводного наследия Н.М. Карамзина». В самом деле, О.Б. Кафанова посвятила этой теме еще кандидатскую диссертацию, а на рубеже 1980—1990-х гг. опубликовала работу, значимость которой для специалистов по творчеству Карамзина и русской литературе его времени невозможно переоценить — полную библиографию переводов, осуществленных писателем (см.: *Кафанова О.Б.* Библиография переводов Н.М. Карамзина (1783—1800 гг.) // XVIII век. Л., 1989. Сб. 16. С. 319—337; Библиография переводов Н.М. Карамзина в «Вестнике Европы» (1802—1803 гг.) // XVIII век. СПб., 1991. Сб. 17. С. 249—283), причем исследовательница в результате многолетних кропотливых занятий установила или уточнила английские, немецкие и французские источники нескольких сотен учтенных в библиографии текстов. Обсуждаемая монография основывается на первой части библиографии, перепечатанной в конце книги, и предлагает развернутую характеристику переводческой деятельности Карамзина с 1783 по 1798 г., от первых ученических опытов — к систематичной профессиональной журналистской работе в «Детском чтении для сердца и разума», «Московском журнале» и «Московских ведомостях» — до «Пантеона иностранной словесности», возможно, главного переводческого проекта писателя.

Монография носит итоговой характер: в списке использованной научной литературы перечислены 25 работ Кафановой с 1979 по 2018 г., либо в переработанном виде вошедших в книгу, либо тесно связанных с обсуждаемыми в ней темами. К сожалению, подготовлено это новое, итоговое исследование поразительно небрежно. Так, в книге, собранной из ранее опубликованных текстов, не устранены некоторые дословные повторы (с. 13—14 и 195, 253 и

299, даже 74 и 75). Кроме того, в издании невероятное количество опечаток, в том числе самых грубых и бросающихся в глаза, очень неаккуратно и непоследовательно оформлены ссылки, а также не совпадают номера страниц, указанные в содержании, и реальная нумерация (начиная со с. 74). Странным образом результаты многолетних изысканий оказались обработаны на скорую руку.

Двойственное впечатление оставляет и содержание исследования. С одной стороны, в книге есть важные и ценные главы, например об осуществленном с немецкого посредника переводе «Юлия Цезаря» Шекспира и немецких же источниках карамзинского предисловия к нему (с. 47—64) или о переводной статье про Оссиана и том, какие сдвиги акцентов в ней осуществил Карамзин (с. 262—268). Едва ли не самым удачным исследовательским сюжетом, представленным в книге, оказывается последовательная и убедительная демонстрация того, как Карамзин, переводя французскую прозу, особенно С.Ф. Жанлис и Ж.Ф. Мармонтеля, усваивал и вырабатывал стилистические приемы, в том числе синтаксические, психологического «чувствительного» повествования на современном материале (с. 18—36, 76—92, 213—235). Сюда же можно отнести и яркий анализ того, как Карамзин с помощью анафор и использования настоящего времени риторически достраивает и усиливает текст Б. Франклина (с. 278—280).

С другой стороны, однако, многие главы книги представляются малосодержательными и искусственно растянутыми. Зачастую Кафанова просто подробно, с обильными цитатами, пересказывает переводные тексты, выделенные по тому или иному тематическому принципу, чем и ограничивается работа интерпретации. Так написаны главы про переводы в «Московском журнале» немецких философских и эстетических статей (с. 144—156) и писательских биографий (с. 157—165) и про переводы в «Пантеоне иностранной словесности» из античных (с. 243—253) и «восточных» (с. 254—261) авторов, причем в последнем случае заодно цитируются и пересказываются оригинальные карамзинские «Мысли об уединении» (с. 256—257). Во многом как очень общий пересказ разных представлений о переводе в Европе раннего Нового времени выстроена претендующая на итоговый характер глава «Позиция Карамзина в переводческом дискурсе эпохи».

Таким образом, книга Кафановой — неравнозначный по составу набор комментариев к ею же составленной библиографии переводов Карамзина. Иногда эти сопроводительные материалы получают самостоятельную ценность, вырастая в сопоставительный анализ источника и перевода. В лучшем случае происходит увязывание перевода с литературной и интеллектуальной позицией переводчика, его творческой эволюцией. Часто, однако, дело ограничивается только приведением сведений об авторе переводного материала и его общей тематической характеристикой. Когда же исследовательница прибегает к интерпретации анализируемого ею материала, стремится вписать его в широкий историко-литературный контекст, это намерение сводится к использованию таких общих фраз, как отход от «канонов» или «эстетики» классицизма, развитие «русского литературного языка», стремление к идеалу «чувствительности» и т.д. Между тем намеченные Кафановой сюжеты требуют гораздо более тщательной историко-литературной и культурной контекстуализации. Переводы немецких текстов по эстетике побуждают задаться вопросом о трансфере этого дискурса в Россию и, например, о том, как в переводе Карамзина звучали основные эстетические понятия. Переводы писательских биогра-

фий хочется увязать с программными рассуждениями Карамзина об «авторе», в том числе в их социологическом аспекте. Обнаруженный исследовательницей набор текстов на «восточные» темы следует прочитывать, задаваясь вопросом о литературных, культурных и политических функциях ориенталистского дискурса. Соотношение переводческой практики Карамзина с аналогичной деятельностью других авторов и в других журналах того времени еще только предстоит описать, так же как и ее роль в истории языка. Наконец, общий тезис Кафановой, что Карамзин стремился «воспроизводить индивидуальный стиль авторов выдающейся художественной литературы» (с. 301) на фоне приводимых ею же сведений о характерной для писателя сильной редактуре требует во всяком случае оговорок.

Можно утверждать, что наиболее ценной частью монографии Кафановой остается библиография переводов. Тем не менее возникает вопрос, почему исследовательница не предприняла попытки обновить ее при переиздании, воспользовавшись доступными теперь цифровыми ресурсами. Так, ограничившись «Пантеоном иностранной словесности» и поиском в «Google Books», можно установить, что источником статьи «Цицерон о Боге» (№ 122 по библиографии) является неоднократно переиздававшийся французский сборник (см.: Pensées de Ciceron, traduites pour servir à l'éducation de la jeunesse. P., 1787. P. 31—57). Переводами из одного издания оказываются два отрывка из Саади (№ 124—125) и «Две арабские оды» (№ 137) (см.: *Cardonne D.D.* Nouveaux mélanges de littérature orientale. P., l'an V [1796—1797]. T. 2. P. 159—166, 210—214). Анекдот «Просвещение» (№ 129) также восходит к французскому источнику (см.: Les lumières // L'esprit de journaux, franéçois et étrangers. 1796. T. 2. P. 196—197), тогда как «Новейшее известие о Персии, из путешествия г-на Бошана, Вавилонского генерал-викария» (№ 144) переведено, по-видимому, с немецкого посредника (см.: Nachricht von einer Reise in Persien im Jahr 1787. Von Herrn Beauchamp, General-Vicarius in Babylon // Minerva: Ein Journal historischen und politischen Inhalts. 1792. Bd. 3. № 14. S. 53—80, 273—292). Наконец, «Аделаида и Монвиль: истинный анекдот» (№ 154), читая который, Карамзин, по собственному признанию, «плакал» (с. 298), был, что любопытно, написан К.Ж. Руже де Лилем (см.: *Rouget de Lisle J.* Essais en vers et en prose. P., 1796. P. 61—98) и напечатан в сборнике, где ему непосредственно предшествовала «Марсельеза» (см.: Ibid. P. 57—59).

Легкость, с которой теперь можно устанавливать источники переводов, указывает на то, что такой тип исследований не может больше считаться самодостаточным. Указание на источник, приведение сведений о его авторе, общая характеристика перевода — все это должно быть не конечной целью, а отправной точкой исследования. В этой перспективе книга Кафановой не столько подводит итоги, сколько намечает самые общие контуры будущих исследований переводческой деятельности Карамзина.

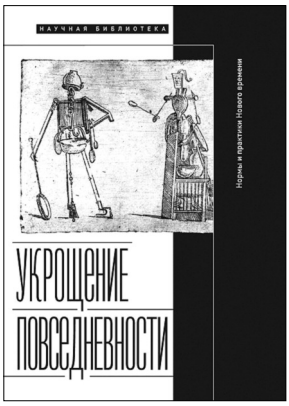
Олег Ларионов

Укрощение повседневности: нормы и практики Нового времени /

Сост. М. Неклюдова.

М.: Новое литературное обозрение, 2020. — 456 с. — 1000 экз. — (Научное приложение; Вып. CCXIII).

Содержание: От составителя: какая повседневность требует укрощения; *Велижев М.* «Цивилизация» Норберта Элиаса: за и против; *Неклюдова М.* Об одном примечании Норберта Элиаса;



Майофис М. Создавая общества контроля: Норберт Элиас и Антон Макаренко в 1930-е годы; *Михайлова-Смольнякова Е.* От женской забавы к занятию настоящего дворянина: социальные, культурные и гендерные модели в первых итальянских учебниках танца XVI века; *Голубков А.* Французские ana XVII—XIX веков как (псевдо)дидактические тексты: случай Peteriana; *Вайнштейн О.* «Уменье хорошо одеваться»: вестиментарные императивы эпохи модерна; *Гусарова К.* Невозможная фигура: женское тело в онлайн-руководствах по позированию; *Стогова А.* Модный образ жизни и эпистолярная культура во французских письмовниках XVII века; *Мильчина В.* «Кодекс литератора и журналиста» (1829) — манифест «промышленной литературы»; *Кошелева О.* Воспитание вежливости: столкновение западноевропейских и отечественных речевых практик в России раннего Нового времени; *Лысцова А.* «Бедная девица», которая «объята нежностию и удивлением»: переводы текстов Ф. Фенелона о женском воспитании в России XVIII века; *Преображенская А.* «А судъ безъ милости не сотворшымъ милости»: к проблеме личного благочестия русских монахов; *Калугин Д.* Жизнь публичная и приватная в мемуарах XVIII века: Б.И. Куракин — И.И. Неплюев; *Лапина-Кратасюк Е., Правдюк А., Екомасова А.* Правила обращения с царями: частная жизнь монаршей семьи как предмет общественной дискуссии и исторической рефлексии (на примере сериалов о династии Романовых); *Панайотти Д.* Пропаганда и образ повседневности: парадигма гуманистической фотографии в СССР 1950–1960-х годов; *Ермишина К.* Воспитание советской молодежи посредством «школьного» кино в период оттепели: как государственный заказ спас фильм «Доживем до понедельника» от «полки»; *Красильников Р.* «Укрощение повседневности» в фильмах-путешествиях В.В. Познера.

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

«Смех и коммуникация»: Пятый международный гелологический конгресс

(*РГПУ им. А.И. Герцена, 29 мая — 1 июня 2019 года*)

Коммуникативный потенциал смеха и юмора стал объектом пристального рассмотрения ученых в ходе Пятого международного гелологического конгресса, который проходил с 29 мая по 1 июня 2019 года в Российском государственном педагогическом университете имени А.И. Герцена при финансовой поддержке РФФИ (проект № 19-011-20036/19). Ученые из Новой Зеландии, США, Украины, Молдовы, Беларуси, Эстонии, Италии, Франции, Швеции, России, Испании, Германии, Польши, Финляндии, Вьетнама — специалисты в самых разных областях науки, таких как философия, история, литературоведение, лингвистика, культурология, фольклористика, психология, политология, религиоведение, антропология, этнография и других — собрались на четыре дня в Санкт-Петербурге, чтобы обсудить теоретические и практические вопросы науки о смехе и юморе. Конгресс проводится в России раз в два года начиная с 2011 года и развивает традиции периодической конференции «О природе смеха», которая проходит в Одессе с 2000 года. Международный гелологический конгресс — крупнейшее на постсоветском и русскоязычном пространстве регулярное научное мероприятие, посвященное смеху и юмору. В этом году в качестве организаторов выступили Институт философии человека РГПУ им. А.И. Герцена (Санкт-Петербург, Россия), Лаборатория гелологических исследований Социологического института РАН — филиал Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН (Санкт-Петербург), ФГБНУ «Научный центр психического здоровья» (Москва), ФГБОУ ВО РНИМУ им. Н.И. Пирогова (Москва), общественная организация «Одесская гуманитарная традиция» (Одесса), агентство «Mice and Travel» (Санкт-Петербург) и Санкт-Петербургский клоун-мим-театр «Мимигранты». Также техническую и консультационную поддержку эстонским участникам оказали генеральный консул Республики Эстония в Санкт-Петербурге Карл Эрик Лаантее Рейнтамм и консул Кярт Юхасоо-Лоуренс. Программа конгресса была достаточно интенсивной — помимо четырнадцати тематических секций в нее были включены презентация книги Жозефины Кушнир «Феномен гуманизации мифа в интеллектуальной прозе XX века» (Chișinău: Pontos, 2017 (Молдова)), воркшоп «Как юмор и смех способствуют изменению эмоций в конфликтных взаимоотношениях» Германа Пайо (Испания), мастер-класс Театра

отношений Романа Золотовицкого «Роль и ее тени» (Россия — Германия), презентация благотворительного фонда «Доктор Клоун» (Россия), круглый стол «Античный смех», открытые лекции и другие мероприятия. Такое многообразие событий предполагало сохранение баланса между теорией и практикой, а также решение главной задачи конгресса — преодолеть характерную для конференций дисциплинарную замкнутость: секции строились как проблемные, предполагающие доклады представителей совершенно различных наук, благодаря чему возникало дискуссионное поле. Зачастую в ходе обсуждений преодолевалась терминологическая и методологическая разобщенность между науками, происходил поиск общего языка для описания научной гелологической проблематики.

Содержательная часть конгресса началась с доклада *Мойры Марш* (Университет Индианы, США) «*Смех и не-смех: к аналитической теории восприятия юмора аудиторией*», который задал направление для теоретических размышлений о юморе и смехе как коммуникации между шутником и слушателем. Исследовательница утверждает, что смех — это не просто рефлекс, а нечто, имеющее заранее оговоренные условленности; кроме того, (в отличие от юмора) смех не может быть спонтанным. Следовательно, смех — это механизм коммуникации, который подчиняется определенным представлениям о смешном в конкретной культуре. Участники смеховой коммуникации должны обладать относительно равным статусом для того, чтобы шутка оставалась шуткой и воспринималась как таковая. Докладчица отметила, что слушающему совершенно необязательно соглашаться с идеей шутки, чтобы ее оценить. Однако ее можно считать удачной только тогда, когда над ней смеются. Если же шутка кажется собеседнику неудачной, в ответ следует нечто, что Мойра Марш обозначила термином «не-смех». Характерной реакцией «не-смеха» могут быть как абсолютная тишина в ответ (т. е. полное игнорирование), так и некоторые комментарии, которые следуют за шуткой. «“Не-смех” — способ показать, что шутка все же была смешной», — подытожила докладчица.

Следующим в докладе «Пародийное начало в культуре» свои теоретические наработки представил *Сергей Троицкий* (Социологический институт РАН — филиал Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН / СПбГУ). Выступление стало продолжением серии докладов о пародии, прочитанных в июле 2018 года. На конкретных примерах всем знакомых культурных практик докладчик представил различия пародии и стилизации, на которые указывал еще Ю. Тынянов. Исследователь отметил, что пародийный текст культуры часто воспринимается как стилизация, т. е. как прямое высказывание, соотносящееся с «реальным» содержанием, в отличие от пародии, которая обращается к самому этому прямому высказыванию, но не к «реальной» вещи. Такая подмена в процессе интерпретации пародии является следствием разрозненности социальных и культурных «опытов», «норм» социальных групп внутри культуры. Докладчик обратил внимание на длительную традицию не воспринимать комика всерьез, — традицию, которая позволяла последнему видеть события со стороны (остраненно). Комик, который сохраняет свою профессиональную репутацию, когда идет в политику, т. е. в пространство прямого высказывания, по мнению ученого, может быть эффективным кризисным управляющим, свободным от этикетных условий и правил культурной коммуникации, сковывающих действия обычных управляющих.

Завершил секцию доклад *Игоря Криштафовича* (Украина — США) «*Общая теория смешного*». Автор представил разработанную им теорию, которая стремится сделать юмор сводимым к цифрам и универсализировать данные о смехе. По мнению докладчика, можно вывести формулу смешного и с ее помощью рассчитать эффект юмора. Такой позитивистский подход вызвал у слушателей противоречивую реакцию, поскольку все переменные, которые предлагается исполь-

зовать для расчетов — «личная сопричастность», «сложность задачи», «время, затраченное на разрешение задачи», «фон настроения», — носят относительный и субъективный характер и не могут иметь точного цифрового выражения.

Во второй секции обсуждались современные юмористические технологии. *Владислав Мараев* (Гетеборгский университет, Швеция) в своем докладе «*Формализация смеховой несообразности в диалоге*» предложил рассматривать юмор как разновидность общения, результатом которого должно быть понимание, выражаемое смехом. Наряду с эмоциональным содержанием (радость, изумление, стыд, смущение, беспокойство) смех может окрашивать модус высказывания, а также являться самостоятельным сообщением. Например, использоваться как маркер иронии, отражающей несовпадение буквального и подразумеваемого значений. Несообразность (incongruity) — ключевое свойство, характеризующее «осмеиваемое», поэтому формализация данного понятия является ключевым для определения причин смеха. Поскольку исследования докладчика связаны с искусственным интеллектом, речь шла о модели несообразности, которая позволила бы компьютеру выявить ее источник и уместным образом реагировать на смех.

Ольга Щербакова (СПбГУ) представила результаты своих полевых исследований, продолжив тему понимания юмора. Доклад «*Это не смешно: динамика показателей понимания анекдотов современными молодыми взрослыми*» — результат большой кропотливой работы по изучению отношения современных молодых людей к анекдоту. Основой для анализа стало сопоставление двух эмпирических замеров, выполненных в 2009 (N = 37) и 2017 (N = 39) годах. Несмотря на то что анекдоты стали неотъемлемой частью российской культуры, исследовательница констатирует постепенное отмирание этой фольклорной формы, поскольку реципиенты единодушно сообщали в ходе интервью, что анекдоты в их среде общения не рассказываются, а показатели как когнитивного, так и эмоционального понимания этого жанра в выборке 2017 года существенно снижены по сравнению с показателями, полученными в 2009 году. Оказывается, что снижение понимания относится не только к анекдотам, но и к многозначным текстам в целом. Другими словами, можно утверждать, что чем короче шутка, тем она смешнее.

В докладе *Елены Семеновой* (Институт художественного образования и культурологии РАН) «*От балагана до хайпа*» был представлен анализ двух моделей общения. Эти модели имеют формальное сходство по ряду речевых стратегий, но существенно отличаются функцией, которую выполняет в них ироническое высказывание. В первом случае («хайп») словесная ирония, выраженная при помощи ненормативной лексики, используется преимущественно для того, чтобы спровоцировать конфликтную ситуацию, создать общественный резонанс. Во втором («балаган») — для того, чтобы избежать конфликта или его предотвратить. В коммуникативной модели поведения «хайп» поощряется серьезная агрессивная речевая атака, но запрещено телесно-игровое взаимодействие. В модели «балаган», напротив, агрессивная речевая атака запрещена, но телесно-игровой контакт, выступающий индикатором близости отношений, поощряется. Исследовательница отмечает, что неотъемлемой частью иронического высказывания является телесное, фамильярное общение, амбивалентная хвала-брань, божба, проклятия, которые создают особенный тип доверительной, приватной и даже семейной связи. При нарушении характера взаимодействия, хотя и при формальном сохранении всех внешних признаков, модель коммуникации становится своей противоположностью: «хайп» превращается в «балаган» и наоборот.

В ходе секции «Смех и политика» свои доклады представили ученые из Германии, России и США. Филолог из Соединенных Штатов *Кэтрин Дэвис* (Университет Алабамы) прочитала доклад «*Интерпретация "юмора" Дональда Трампа*

как угроза: отрицание смысла "безобидных шуток"». Поскольку главным свойством шуток Трампа является неискренность, мы никогда не можем знать наверняка, играет ли Трамп на публику или выражает свое мнение. Большинство своих шуток он маркирует следующим образом: «Это всего лишь шутка», однако некоторые из них не получают такой ремарки. Исследовательница задается вопросом, не является ли такое маркирование способом ухода от ответственности за излишне резкое, прямое высказывание. Например, высказывание во время выступления перед сторонниками («Пойду на Пятую авеню, застрелю человека и не потеряю ни одного избирателя») фактически допускает насилие. Докладчица полагает, что целью таких шуток является провокация, которая приводит к внеправовой жестокости и поляризации общества. Кроме того, эти шутки вызывают скорее страх, нежели смех, поскольку их содержание снижает значимость насилия (все позволено, если назвать это шуткой).

Социолог *Алла Корниенко* (Социологический институт РАН — филиал Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН) проанализировала изменения, произошедшие с языком в последнее время. В докладе «*Ирония и насмешка как языковые индикаторы противостояния власти и общества*» она обратила внимание на роль социальных сетей в процессе формирования новых слов. В России социальные сети выполняют также и функцию непрямого (ввиду отсутствия прямого) диалога общества с властью. Проводимый уже двенадцать лет конкурс «Слово года» позволяет выявить определенные тенденции в словообразовании: 1) тотальная политизация слов года (реакция на высказывания или действие властей), наблюдаемая с 2008 года и вызванная активным внедрением политики в жизнь; 2) большинство слов года имеют негативные коннотации; 3) использование иронии и насмешки (например, Сколково — Осколково, гармонизация — карманизация), которые стали самой массовой и естественной реакцией на существующее гипертрофированное насаждение норм, морализаторство; 4) «русскость» — для новых слов используются русские словообразовательные единицы.

Литературовед *Евгения Волощук* (Европейский университет Виадрина, Германия) представила доклад «*Имагологические стереотипы об украинцах в книге Бригитте Шульце "Саша, наливай! С любовью и водкой сквозь 25 лет Украины"*», в котором проанализировала основные стереотипы об Украине в немецкоязычной литературе. В частности, Украина, находящаяся в непосредственной близости от Западной Европы, предстает как часть большой единой полудикой Восточной Европы, в которой границы между государствами не воспринимаются западными европейцами (немцами) как что-то существенное. Бриггите Шульце в книге «Саша, наливай...» инсценирует сложившиеся стереотипы, благодаря чему проявляются как положительные национальные особенности (украинцы гостеприимны, готовы помочь, умны, талантливы, заботливы), так и отрицательные (украинцы и русские завидуют размеренности жизни европейцев, страдают от своей истории, но ничего не меняют). На вопрос о том, что определяет такое хождение стереотипов, ученый дает ответ — ментальные карты. В ходе обсуждения после доклада исследовательница также поделилась своим наблюдением: в «Гарри Поттере» все людоеды и злодеи происходят из Восточной Европы.

Семиотическому и герменевтическому подходам были посвящены доклады четвертой секции, первый из которых — «*Семантика и прагматика смеха во взаимодействиях*» *Къяры Маццокони* и *Джонатана Гинзбурга* (Университет Париж VII имени Дени Дидро, Франция). Авторы исследовали реакцию детей и их способность понимать шутки на разных этапах личностного и эмоционального роста. Поскольку функции детского смеха отличаются от функций смеха взрослого,

важно обращать внимание на возрастные изменения. Привычка смеяться эволюционирует, однако со временем она может исчезнуть. Чтобы это предотвратить, важно выявить основные этапы развития смеха и его особенности в детском возрасте. Уровень возбуждения во время смеха у детей больше, как и вероятность засмеяться. Дети чаще смеются над своими шутками, причем непроизвольно, имитируя смех без определенной цели. Юмор выстраивается как подражание и повторение. Для детей смех — исключительно положительная реакция. Авторы исследования также обратили внимание на то, насколько ярко смех детей разного возраста отражает культурные установки.

В продолжение выступления французских коллег *Александр Михайлюк* и *Виктория Вершина* (общественная организация «Одесская гуманитарная традиция», Украина) прочитали доклад «*Семиотичность смеха*». Ориентируясь на семиотическую традицию, авторы представили юмор как знак со сдвинутым означаемым. По мнению ученых, знак позволяет людям врать, поскольку именно на принципе обмана и построена семиотическая игра в юморе. Смех является маркером понимания юмора, т. е. адекватной интерпретации знака, в основе которого лежит сдвиг значения (обман).

Доклад «*Диалоговая структура юмористических текстов: средства организации опосредованной смеховой коммуникации между автором и читателем*» представил *Александр Лаврентьев* (Удмуртский государственный университет). В исследовании автор обратился к рассказам М. Твена, основываясь на том, что смех — опыт коллективного и публичного переживания, в нем всегда присутствует элемент перфоманса, когда как процесс чтения сугубо индивидуальный. Это обуславливает использование различных приемов организации текста, которые выстраивают особые отношения между автором и читателем. Исследователь обратился к произведениям М. Твена «Людоедство в поезде» и «Моя автобиография», в первых главах которых читатель помещен в определенный виртуальный коллектив (слушающие рассказ в вагоне поезда; группа, уговаривающая М. Твена рассказать о своей жизни), что позволяет читателю ассоциировать себя с тем или иным кругом лиц. Докладчик отметил, что, встраивая себя в коллектив, автор лишается особых прав и привилегий творца и оказывается на одном уровне с читателем. Происходит выстраивание групповой идентичности по принципу «свой — чужой», где ирония задает две категории понимания текста: буквальное и переносное, скрытое. Понимание второй категории строится, по мнению исследователя, на текстуальном и контекстуальном уровнях. В первом случае принципом объединения индивидов можно назвать общность совместной деятельности по считыванию заложенного смысла исходя из контекста, во втором — общность внешнего опыта, который и является ключевым в установлении специфических отношений группы. Докладчиком отмечено и политическое измерение данной проблематики: принадлежность к подобного рода группе представляется привилегией, что было продемонстрировано на приведенных исследованиях среднего класса в Англии и Нидерландах, а также на анализе текста Б. Франклина «Метод усмирения американских вассалов» и привлеченных идей М. Твена, где ирония была использована именно как инструмент выстраивания идентичности определенных групп. Таким образом, был раскрыт потенциал исследования иронии как инструмента в процессе человеческой идентификации и самоидентификации.

Следующей в секции выступила *Евгения Абаева* (МГПУ). Ее доклад «*Восприятие юмора в художественном тексте: читатель и переводчик*» был посвящен изучению особенностей работы профессиональных переводчиков при взаимодействии с юмористическими текстами. Важнейшей задачей исследования стал анализ факторов, влияющих на восприятие юмористического эффекта, и того, каким

образом они разнятся для читателя и профессионального переводчика. Среди таких факторов были указаны язык, на котором происходит ознакомление с текстом, и цель, с которой осуществляется его прочтение. Читатель ориентирован на получение удовольствия и смеховой реакции, переводчик же — на создание конечного продукта. Подход читателя — просмотровое чтение, у переводчика же преобладает глубинное прочтение с целью выявления всех юмористических позиций. Читатель прочтет текст (вероятнее всего) один раз, переводчик же будет перечитывать его неоднократно. В связи с этим докладчицей был поднят вопрос о возможности объективного перевода юмористических текстов. Исследовательница привела в пример проведенное ей социологическое исследование, которое продемонстрировало субъективный характер смеховой реакции.

Одним из магистральных направлений в комплексном изучении смеха является психология — неудивительно поэтому, что докладов представителей этой научной дисциплины в ходе конференции оказалось едва ли не большинство. Закономерным стало и выделение специальной дискуссионной секции для психологической проблематики. Однако с целью сохранения полидисциплинарности в программу секции были включены как представители традиционного медицинского подхода к психологии юмора и смеха, построенного на практической деятельности (гелотология), так и более общего, включающего культурологические аспекты, универсалистского подхода (гелология). Практические вопросы были освещены *Станиславой Смагиной* (клуб смеха «Трикстер», Россия) в докладе «*Место смеха в психологическом консультировании и тренингах*». Дифференцируя функции смеха на психотерапии, докладчица предложила понимать смех как «дьявольское умение избегать себя и обесценивать других, райское решение любых проблем и приятную человеческую привычку балансировать между высоким искусством и пошлостью». Смех на терапии возможно использовать как диагностику, введение в ресурс или провокацию. Так, чтение подборки анекдотов может служить минитестом: где человек смеется или улыбается, там и существует напряжение, с этим и стоит работать. Вопрос о позитивных детских воспоминаниях позволяет перевести клиента из состояния жертвы в более подвижное, ресурсное. Провокация же понималась как разнообразное использование фарса на терапии, в особенности при разговоре о запретных и закрепощающих для конкретного человека темах.

Следующими выступили с докладом «*Гелотофобия и стыд при депрессии*» *Анастасия Любавская* (Научный центр психического здоровья РАМН) и *Алена Иванова* (ФГБОУ ВО РНИМУ им. Н.И. Пирогова / ФГБНУ НЦПЗ). Докладчицы представили промежуточные результаты прикладного исследования, проводимого среди пациентов с депрессией на фоне аффективных расстройств в возрасте от 25 до 45 лет. Испытуемые отчетливо дифференцировали разницу между виной и стыдом. Пациенты определяли вину как «давящее, плачущее, жалящее, токсичное»; стыд — как «уничтожающее, тяжелое и тревожное» чувство, «осуждение других», «желание спрятаться». То есть при описании стыда гелотофобы фокусировались на реакциях других людей, их осуждении и ассоциировали стыд с насмешками. В отличие от них, пациенты без гелотофобии были ориентированы больше на свои внутренние переживания, чем на внешнюю оценку, и зачастую вовсе затруднялись дифференцировать вину и стыд. «Таким образом, дальнейшее изучение переживаний стыда, вины и гелотофобии при аффективных расстройствах может способствовать развитию методов тонкой дифференциальной диагностики этих пациентов», — подытожили докладчицы.

Затем выступил *Михаил Пронин* (Институт философии РАН) с докладом «*Внутрипсихологические механизмы смеха: виртуальный подход, или Онтология “Смешинки”*», в начале которого он озвучил задачу привлечь внимание к вир-

туальному подходу школы Н.А. Носова. Это ожидаемо перенесло секционную дискуссию из психологической в метафизическую, поскольку в качестве предмета своего рассмотрения данная школа берет феномены временны́е, существующие в актуальной, энергийной форме, которых нет до (в начале) и после (в конце) взаимодействия — как и виртуальных частиц в физике, — или «смешинки» в коммуникации. Смех — синтетический узел, модерируемый во внутреннем пространстве человека. Поэтому мы можем говорить о том, что человек всегда смеется над самим собой, так как генерирует контекст, с которым он входит в ту или иную ситуацию.

Развивая тему значимости смеха при проведении терапии, *Герман Пайо* (компания «Educahumor», Испания) в докладе «*Юмор и смех: инструмент для специалистов по уходу за больными деменцией и болезнью Альцгеймера*» рассказал о собственной разработке — онлайн-курсе для тех, кто ухаживает за больными людьми, который прошли уже 4190 участников. Автор курса руководствовался следующим: обучая студентов, необходимо учитывать юмор при общении с больными людьми, чтобы в результате получить гибкую и креативную личность. Основой для доклада стал анализ статистических данных о продуктивности курса и обратная связь от прошедших его (исследуемая группа — от 20 до 60 лет из разных стран и разной занятости). Докладчик уверен, что в работе с пациентами нужно использовать юмор и игровые методы, мотивировать креативность, реализацию творческого потенциала. Как показала практика, такой подход позволил значительно снять нервозность и напряжение у пациентов. По мнению докладчика, смех в стрессовых ситуациях для больных деменцией и болезнью Альцгеймера служит спасением. Доклад был проиллюстрирован юмористическими зарисовками-карикатурами на тему деменции и болезни Альцгеймера.

Продолжая проблематику, в докладе под названием «*Особенности отношения к юмору и смеху у пациентов при пограничных психических расстройствах и повреждениях головного мозга*» с результатами своих исследований выступила группа молодых ученых — *Денис Шуненков, Александр Попович, Анна Морозова* (Ивановская государственная медицинская академия Минздрава России) и *Виктория Образцова* (Научный центр психического здоровья ФНКЦ РР). Исследование проводилось с помощью трех опросников, направленных на изучение таких явлений, как самостигматизация (реакции пациентов на то, как их воспринимает общество (стесняются своей болезни)) и гелотофобия (страх насмешки) у разных групп пациентов. Страх насмешки — это нормальная реакция для пациентов, однако, как показало исследование, у пациентов с повреждениями головного мозга уровень гелотофобии заметно выше нормы, в отличие от тех, кто страдает психическими расстройствами. Кроме того, важно отметить, что чувство юмора при психических расстройствах изменяется.

Отдельное внимание было уделено смеху в литературе на секции «Гелологические исследования литературы». С сообщением о предчувствии комплексной науки о смехе в рассказе писателя-фантаста А. Беляева выступил *Михаил Федотов* (Таллинский университет) с докладом «*Концептуализация юмора и прообраз гелологии в рассказе А. Беляева “Мистер Смех”*». Как часто бывает в произведениях А. Беляева, действие вынесено в США — в менее знакомую советскому читателю обстановку, что позволяет автору избегать идеологических моментов и сосредоточиться на футурологических «предчувствиях» реальности, подвергая научно-фантастическому осмыслению возможные достижения техники. Рассказ «Мистер Смех», написанный в 1937 году и опубликованный в журнале «Вокруг света», несет в себе следы той теоретической работы, которая велась в 1920—1930-е годы в СССР, по изучению юмора и смеха, в первую очередь как средства борьбы, а также самокритики и социальной рефлексии (А.В. Луначарский «О са-

тире»). Несмотря на то что сама теория главного героя, с помощью которой удается инструментализировать смех, в рассказе не раскрывается, тем не менее достаточно полно очерчиваются основные темы гелологии: проблема соотношения юмора и машинного творчества (фактически проблематика искусственного интеллекта); физическая комедия (автоматизм в юморе и смехе); социология юмора; проблема воздействия юмора и смеха на психическое здоровье (прикладной и терапевтический гелотологический характер смеха, гелотофобия); коммодификация смеха и юмора; смех и юмор как форма власти и насилия; актуализация этических аспектов смеха и юмора.

Еще один интересный подход был продемонстрирован *Ольгой Глуховой* (СПбГУ) в докладе «*Юмористическая коммуникация в детской литературе как инструмент построения культурной среды: на примере книг С. Нурдквиста*». Анализируя детские произведения шведского писателя, исследовательница использует концепт «культурная среда», которая состоит из нескольких уровней: главные персонажи (Финдус и Петсон); животные, живущие во дворе; соседи; невидимые существа (мюклы). Каждый из этих уровней является независимым от другого, но все они замыкаются и строятся как социальное пространство вокруг основных персонажей. Повествование переходит между этими уровнями социальной среды, представители которых коммуницируют между собой и с главными героями в том числе с помощью юмора. Внутри повествования все соответствует локальным законам, поэтому для действующих лиц все абсолютно логично. Юмористическое же содержание в ситуации вкладывает автор, помещая события и слова в комический контекст: герои не шутят друг с другом, никогда не иронизируют, — смеется читатель, т. к. со стороны он видит юмористический подтекст. Излюбленный прием для создания комического эффекта Нурдквиста — это синтаксический параллелизм, однако докладчица продемонстрировала и другие способы достижения автором комического эффекта.

Смех в культуре также вызывает большой интерес у исследователей, поэтому была создана секция, посвященная осмыслению трансформации юмора или смеха в истории культуры. В докладе «*Концепция гуманизации мифа как инновационный подход к феномену “Благодетельный трикстер”*» *Жозефина Кушнир* (Институт культурного наследия, Республика Молдова) изложила собственную концепцию генезиса мифа в аспекте смеховой культуры через фигуру трикстера. Архетип трикстера — один из важнейших, как отмечал Юнг, который, пытаясь осмыслить злое трюкачество, истолковывает его как тень, как животное состояние. Формула трикстера — совершать вселенски значимые дела под маской плутовства и обмана. Трикстер созидает мир смехом, поэтому, по мнению исследовательницы, настоящим является только благодетельный трикстер, который способствует гармонизации мира.

С любопытным подходом выступил практикующий режиссер и театровед *Обри Меллор* (Вьетнамская международная академия исполнительских искусств) в докладе «*Комик входит в образ: люди забавны, но еще забавнее утрирование типического*». Меллор обратился к теории театра и на примерах из его истории проанализировал типы комических образов. По мнению докладчика, в культурологическом отношении темпераменты можно отнести к архетипам. Для достижения комического эффекта в юмористических произведениях авторы сочетают черты разных «чистых» темпераментов, но при этом важное значение имеет их контрастность, иначе персонаж предсказуем и скучен. Докладчик сделал обзор практических приемов построения персонажа, которые могут быть использованы не только актерами, но и любым человеком для успешности коммуникативных действий и построения образа.

Виктор Левченко (общественная организация «Одесская гуманитарная традиция», Украина) в сообщении «*Границы смешного и расшатывание зрительской идентичности в современном музыкально-драматическом искусстве*» представил интересную интерпретацию оперного и балетного искусства. Анализируя иронию как инструмент построения произведения, а также исторические трансформации эстетической теории, докладчик пришел к выводу, что современному искусству свойственна эмансипация от интерпретационных полей, важна интенсивность шокового воздействия на зрителя с помощью провокации. Тренд оперного и балетного искусства — столкновение аудиального и визуального материалов, что приводит к рождению новых смыслов. По мнению исследователя, главная цель такого искусства — введение зрителя в эстетический шок, помещение на границу смешного и серьезного с целью создания нового понимания самого себя.

Не менее актуальные вопросы обсуждались в секции «Советский смех», где первой представила свой доклад «*Юмор и сатира в повседневной жизни советского общества 1920-х годов*» *Галина Рябова* (Пензенский государственный университет). Докладчица исследовала уровни существования юмора и сатиры — официальный и неофициальный, — а также их жанровые формы. Публиковавшиеся в прессе фельетоны, юморески, карикатуры можно отнести к официальному уровню, поскольку чтение газет было частью повседневной жизни советского человека. Помимо этого, к официальному уровню можно отнести и выступления агитбригад, в частности «Синей блузы», в репертуаре которых всегда были сатирические куплеты, направленные против «врагов внутренних и внешних». На неофициальном же уровне можно выделить такие формы, как частушки, шуточные песни и анекдоты с разнообразным содержанием: от бытовых и любовных тем до политических. Так, по мнению докладчицы, на этом уровне через юмор и сатиру выражались критическое отношение к власти и народный протест. Однако в обоих контекстах юмор и сатира имели свои цели и выполняли разнообразные функции: от идеологической до релаксационной.

Фокус докладов сместился от советской публицистики к советской художественной литературе. *Борис Бегун* (Европейский университет Виадрина, Германия) своим докладом «*Сатира и самокритика как инструменты конструирования альтернативной истории советской Украины в романе Александра Ирванца "Харьков-1938"*» осветил сатирическую картину альтернативной истории Украины. Докладчик последовательно рассмотрел способы сатирического изображения украинских исторических персонажей в романе, а также отметил идеализацию националистических идей, которая сочетается с едкой самокритикой. Кроме того, прочерчивание новых границ было представлено не только как способ перекартирования украинского пространства, но и как способ иронического переосмысления украинской, российской, польской, немецкой истории. Таким образом, была продемонстрирована роль сатиры и самокритики в самоосмыслении народа.

Закрывал секцию доклад *Марии Воробьевой* (Уральский государственный экономический университет) «*О границах дозволенного и объектах высмеивания в позднесоветской сатире (на примере киножурнала "Фитиль")*». Данный киножурнал стал важной частью государственной сатиры, целью которой было утверждение существующего строя путем разоблачения его отдельных недостатков. Свидетельством государственного значения являлась массовая распространенность «Фитиля», которая обеспечивалась предваряющим его выпуски киносеансами. Большое значение «Фитиля», по мнению докладчицы, вероятно, объяснялось не только реализуемой им функцией снятия социального напряжения, но и тем, что его содержание обозначало разрешенные для критического рассмотрения ситуации, объекты сатиры и меру остроты критики. Исследовательница отмечает, что

некоторые темы, такие как бюрократизм, плохое руководство, некачественный сервис в торговле и общепите, поведение частных лиц в быту, были неодинаково востребованы в разные десятилетия существования киножурнала. Кроме того, на протяжении советского периода работы киножурнала возникают новые темы, колеблется социальный уровень объектов сатиры, меняется характер осмеивания. Таким образом, на материале выпусков «Фитиля» за 1960—1980-е годы была продемонстрирована встроенность киножурнала в систему государственной сатиры, выявлен перечень тем сатиры в статике и динамике, а также типичные объекты сатиры, была продемонстрирована специфика комизма в киножурнале и его трансформации.

Секцию «Смех и историческая память: гелологические аспекты музеефикации и музееведения» открыл доклад *Лиизи Лайнесте* (Эстонский литературный музей) «*Травма и юмор в комиксах времен Второй мировой войны*», в котором исследовательница представила юмор как способ справиться с травмой. Были выделены различные виды шуток и юмора (шутки о катастрофах, скандалы с участием знаменитостей, военный юмор, шутки о смерти, еврейский юмор), а также их функциональность. Однако, отмечает докладчица, юмор может опошлить болезненный опыт. То, каким образом происходит опошление травмы, очевидно: мы смеемся над чужими страданиями, поскольку не принимаем их всерьез, и подталкиваем падающих. Материалом исследования стали рассказы из собрания эстонских биографических произведений, которые отражают влияние травмы на чувство юмора.

Продолжил секцию доклад «*“[Не] для развлечения толпы»”: роль смеха во времена политической неволи. На примере Польши после раздела (времена Романтизма)*» *Моники Станкевич-Копеч* (Академия Игнатианум в Кракове). Докладчица обратилась к последним психологическим исследованиям, согласно которым наиболее улыбающимся народом из современных европейцев являются англичане. Поляки же, напротив, отличаются своей угрюмостью, так как улыбка для них — проявление глупости. Среди причин этого феномена исследователи выделяют экономические вопросы, уровень жизни, систему ценностей и исторический опыт. По мнению докладчицы, именно исторические события — главные виновники такой статистики, а если говорить конкретнее, то речь идет о периоде трех разделов Речи Посполитой. Говоря о роли смеха во времена политической неволи, исследовательница особенно концентрирует внимание на эпохе польского романтизма, так как поляки, жившие в этот период, стали первым поколением, которое не знало независимости (и так никогда ее и не узнало). Так, писатели эпохи польского романтизма используют комическое в развлекательных целях, а также в качестве способа показать амбивалентность окружающего мира, его неоднозначность и странность. Докладчица обратилась к истории творчества Александра Фредры, в частности к критической статье С. Гощинского, которая подняла существенный для польской культуры вопрос: «Можно ли свободно смеяться человеку в ситуации угнетения?» Поляки ответили скорее отрицательно, так как польский комизм, с точки зрения докладчицы, после этого окончательно стал одним из главных средств воспитания и формирования народа, т. е. инструментом идеологическим, дидактичным и морализаторским, в результате чего поляки и вовсе практически перестали смеяться.

Секцию «Функциональный аспект смеха и юмора» открыло выступление *Анджея Геларовски* (Академия Игнатианум в Кракове), посвященное представлению о смехе и смешном в контексте идей А. Бергсона. Доклад «*Смех как социальная коррекция характера в подходе Анри Бергсона*» исследователь начал с прояснения ключевых терминологических позиций. Важнейшим понятием для Бергсона

выступает понятие «жизнь», которое идентифицируется как «жизненный порыв» («élan vital»). Жизнь «представляется источником реальности, стоящей у начал всего». Так же и человек рассматривается как ее плод: «человек есть жизнь», «жизнь раскрывает свою природу в человеке». Жизнь предстает как динамизм и творчество, заключающееся в преодолении прошлого настоящим. Понятию жизни противопоставлена мертвая материя, которая является для жизни лишь материалом ее творческой деятельности. Прошлое, в свою очередь, отождествляется с косностью и инертностью мертвой материи. Заданным оппозициям соответствуют специфические стратегии познания. Позитивистскому видению, опорой которому служит понятие разума, разделяющего реальность на части, а затем связывающего по принципам причинности и ассоциаций, противопоставляется интуитивное познание, обеспечивающее целостное знание, которое не подвергается фрагментации. Таким образом, иллюстрируется разделение между миром самости и миром вещей. Однако между ними имеются связи. Это происходит в общественной жизни, которая рассматривается в качестве места возникновения комичного. Вводится понятие «глубинного "я"», где человек остается в тесном контакте с «жизненным порывом», но человек существует в обществе, в котором на «естественное состояние "горячих" страстей» необходимо накладываются общественные правила. Формируется «поверхностный покров чувств и понятий, которые стремятся быть неизменными». Это составляет человеческое «поверхностное "я"», или же «социальное "я"», которое является редуцированной формой личности. Общество, таким образом, представляется двойственно: оно, с одной стороны, является причиной ограничения динамизма жизни, с другой — оно же насыщено этим динамизмом. «Социальное "я"» страдает от инерции и автоматизма, оно постоянно живет в угрозе разрыва с динамизмом жизни. И именно эту окостенелость Бергсон ассоциирует с комическим, с тем, что вызывает смех. Он называет эту механизацию, автоматизацию *характером*, и считает, что каждый характер является смешным, подразумевая под ним все, что в нашей личности является раз и навсегда предрешенным. В подобном «замирании», выраженном в характере, Бергсон видел угрозу обществу. Разрешению возможной опасности способствует смех. Смех возникает как реакция на антиобщественное поведение. Смех, таким образом, представляется как естественный порядок вещей, он является «проявлением естественного механизма, созданного в нас природой». Смех обладает социальной функцией, сводящейся к экспонированию вещей, ускользающих от социального воздействия, которое нацелено на достижение сбалансированного общественного развития.

Второй доклад в секции, «*Юмор как оружие и инструмент*», представил *Игорь Криштафович* (Украина — США). На примере прошедших недавно выборов президента Украины докладчиком был рассмотрен способ достижения политических целей при помощи смеха. Анализ речи В. Зеленского на дебатах с П. Порошенко показал, что использование юмористических приемов способствовало победе первого кандидата, который, по мнению Криштафовича, не имея обоснованной программы, умело использовал специфические приемы для достижения результата. Таким образом, была продемонстрирована важнейшая роль юмора в современном политическом дискурсе.

Одно из выступлений в данной секции было посвящено анализу сельского юмора в Республике Беларусь. В докладе «*Социопрагматические особенности сельского комического дискурса*» *Нина Фомичева* (Белорусский государственный университет) начала с подробного описания и характеристики методологического аппарата. Было представлено три подхода в анализе комического. В первом случае предлагается рассматривать комическое как жанровую и смысловую форму. Второй подход, который был обозначен как дискурсивный, заключается в анализе,

опирающемся на контекст, в который погружен конкретный текст. Третий подход — когнитивный метод оппозиции сценариев. В его рамках комический эффект проявляется при переключении между двумя вышеописанными когнитивными моделями. Последний метод анализа был отмечен докладчицей как особенно эффективный. При этом в рамках работы он применяется не только на вербальном, но и на ситуативном, прагматическом, аксиологическом уровнях. Прикладная часть исследования заключалась в анализе текстов фестивалей юмора. В исследовании были выделены социокультурные особенности функционирования комического в сельском дискурсе: диалектальная лексика, народная этимология, оценочная лексика. Обозначенные особенности белорусского сельского комического дискурса состоят в переключении с литературного белорусского языка на «трасянку», на русский язык, активное использование антропонимов, фольклорные аллюзии, неологизмы с шутливой семантикой. Исследовательница завершила выступление выделением прагматических функций юмора. Таковыми выступают развлекательная функция и функции, связанные с самоидентификацией, выстраиваемой через оппозицию «свои — чужие» и декларацию своей региональной идентичности.

Валерий Лапшинский (Национальный исследовательский ядерный университет «МИФИ») в докладе «*Текст-майнинг анекдотов и баек (на примере элитного вуза МИФИ)*» презентовал свою работу по сбору и структурированию анекдотов, которые создаются и функционируют внутри конкретной институции — Московского инженерно-физического института. Докладчик использовал разработки А.С. Астаховой, представленные в диссертации «Корпус студенческих анекдотов», однако задача Лапшинского — не ограничиваться только студенческими анекдотами, а полностью собрать профессиональный корпус. В своей работе исследователь использует искусственный интеллект (AI), маршрутное обучение (MZ; Методы и алгоритмы), а также Date Mining, Text Mining. По представлениям докладчика, полученные в исследовании результаты можно будет универсализировать, а методология Text Mining поможет в познании законов анекдотического жанра в целом.

Милена Поклонская (РНИМУ им. Н.И. Пирогова) исследовала чувство юмора россиян с помощью Многомерной шкалы чувства юмора (MSHS), которую разработали Дж. Торсон и Ф. Пауэлл (J.A. Thorson & F.C. Powell) и которая уже использовалась в Хорватии, Португалии, Китае, Чили, Румынии и в других странах. Адаптированный для российской аудитории и исследующий четыре фактора отношения к юмору опросник был проверен с помощью опросника стилей юмора Мартина, опросника гелотофобии, шкалы Мартина и Лефкорт. Результаты работы были представлены в докладе «*Апробация многомерной шкалы чувства юмора на российской выборке*». Несмотря на то что исследование показало успешность адаптации, надежность шкал опросника и его высокую валидность, тем не менее некоторые пункты методики требуют доработки. Участники дискуссии после доклада предложили разработать некий этнографический метод для объяснения причин различия показателей у представителей различных стран, участвовавших в опросе, также дополнить исследование маркировкой смеховой реакции, которая могла быть показательна, а также методом анализа дневников (записывать слова опрашиваемых и просить их интерпретировать записанное).

В продолжение обсуждений гелологического содержания культуры была организована специальная секция о смехе в фольклоре и постфольклоре. В составе секции оказались доклады ученых исключительно из Эстонии, где это направление гелологии хорошо разработано. О фольклоризации образа эстонского силача Георга Луриха (1876—1920), являющегося народным героем, которым эстонцы гордятся

и которого часто вспоминают, рассказал *Калле Воолайд* (Эстонский музей спорта и олимпийского движения) в докладе «*Поднятая лошадь и прочие приключения: силач Георг Лурих в забавных анекдотах*». Докладчик представил свою коллекцию историй о Георге Лурихе (более ста), которые до сих пор рассказываются в качестве анекдотов. Будучи первым успешным на мировой арене эстонским спортсменом-силачом, Лурих оказал влияние на идентичность эстонцев. Сам спортсмен имел отличительную внешность — был ростом ниже современников-силачей, но при этом побеждал их в турнирах, обладал огромной силой (был способен поднять лошадь, перетянуть двух верблюдов). Свои способности и особенности он успешно использовал в рекламных целях, хорошо понимая маркетинговый потенциал образа силача Георга Луриха, благодаря чему он был очень популярен, в том числе у инвесторов по всей Европе. Позы на рекламных плакатах сегодня могут показаться смешными, тогда как в свое время они вызывали бурную реакцию. Лурих публиковал статьи о спорте, выступал с речами о том, почему важно заниматься спортом, как стать спортсменом. Фольклоризация образа служит возможным инструментом построения коллективной идентичности, однако для этого процесса не имеет никакого значения реальность происходивших с прототипом событий.

Новый интересный подход к такому распространенному фольклорному жанру, как пословицы, продемонстрировала *Пирет Воолайд* (Эстонский литературный музей) в докладе «*Кто задерет собаке хвост: насмешки и издевки в пословицах*». Пословицы являются важной частью повседневной разговорной речи, распространяются в медиа. Соотношение юмора и пословиц в целом хорошо изучено, и фокус доклада был направлен именно на использование в них приема высмеивания. Большую роль в исследовании играет ситуативность, — пословица приобретает и проявляет свой смысл только в определенном контексте или же вовсе его меняет. Поэтому докладчица принимает во внимание, где и когда высказывается шутка, а также кто является говорящим. Для исследования использовались не только классические источники («Антология эстонских пословиц»), но и новые (городские граффити). На содержание пословиц, по мнению докладчицы, оказали влияние современные события (эпидемия свиного гриппа, присоединение Эстонии к ЕС).

Анастасия Федотова (Университет Тарту) представила доклад под названием «*Шутки о теще/свекрови в семейном контексте: обсуждение типичных особенностей и нарративной дистанции*». Шутки о матери одного из супругов стали появляться в XIX веке и относились, как правило, к свекрови. В XX веке шутки о теще стали более популярными (особенно во второй половине века). Основные темы таких высмеиваний — экономический аспект семейных отношений, вмешательство в жизнь семьи и смерть, а также похороны тещи. Чаще всего теща выступает как отрицательный персонаж и скорее как ситуативный объект, но не главный герой. Шутки с ее присутствием похожи на черный юмор и носят противоречивый характер. При сопоставлении с другими тематическими блоками шуток можно сделать вывод о том, что если в последних наблюдается общая структура, то анекдоты о теще таковой не имеют. Докладчик отмечает, что восприятие шуток о теще обусловлено расположением к ней собеседника, т. е. эмоциональная окраска, которую приобретает смешная история, зависит от личного опыта и микроклимата отдельной семьи.

Культурологический блок продолжила секция, посвященная гелологическим исследованиям религиозных представлений, в ходе которой прозвучало несколько важных и интересных докладов, и первым из них был «*Религиозный анекдот: между кощунством и святостью*» *Александра Бродского* (СПбГУ). По мнению докладчика, в основе анекдота лежит пародия, обращенная на сложившиеся нарративные клише и высмеивающая различных персонажей действительности.

Анекдот предполагает знание контекста, поэтому он апеллирует к определенной общности. При изображении представителей конкретных наций анекдот пародирует стереотипные образы, благодаря чему в нем можно увидеть начало национального самосознания. При этом в религиозном анекдоте сочетаются как национальная, так и религиозная составляющие «особости» персонажа. Еще одним объектом религиозного анекдота является самообосновывающаяся истина, которая для верующих служит достаточным аргументом, а для остальных — источником пародии.

Следующий доклад «*Радость и печаль в духовной жизни по Игнатию Лойоле*» представил *Томаш Хома* (Академия Игнатианум в Кракове). Исследователь предложил интерпретировать человеческую эмоциональность и способы ее выражения в свете одной из школ христианской духовности. Особым образом были отмечены различные переживания радости и печали. Согласно школе Игнатия Лойолы, эмоциональность, неоднократно испытываемая как своеобразный и часто непонятный «шум», может, по сути, представлять собой в то же время эмоциональную, понятную «речь», однако для этого необходимо правильно «читать» испытываемые нами в эмоциональной сфере переживания. Исследователь продемонстрировал такое «прочтение» во второй части своего выступления.

От христианской культуры следующий докладчик *Андрей Мурашко* (НИУ ВШЭ) предложил перейти к исследованию смеха в рамках цивилизации Ближнего Востока. Доклад «*Смех, карнавал и религия в Древнем Египте*» осветил проблему взаимодействия смеховой культуры Древнего Египта с категорией сакрального и представил «смешные» изображения на стенах гробниц и в храмах, где египтяне отправляли свой культ. Опираясь на модель карнавализации литературы, предложенную М. Бахтиным, исследователь анализирует материал Среднего и Нового царств. Невероятные события в повестях и сказках описываются в бурлескной, гротескной форме, а великие боги выставляются дураками. Так, по мнению докладчика, раскрывается амбивалентный характер древнеегипетского смеха: египтяне могли шутить над божественным и оставаться при этом глубоко религиозными.

Секцию «Гелос и танатос» открыло выступление *Алексея Царева* (Социологический институт РАН — филиал Федерального научно-исследовательского социологического центра РАН). В докладе «*Смеется то, что смеется последним: гелология зловещего*» выступающий представил попытку рассмотрения смеха как такового, не привязывая его к социальному аспекту. В классическом понимании смех представлен как исключительно человеческая черта. Другими словами, нелюди — это то, что не может смеяться. В этом аспекте исследователь предложил два представления о смехе: механический смех как акустическое явление и демонический смех как смех чего-то Иного, нечеловеческого, где на базовом уровне смех сообщает о жизни того, что смеется. Теоретическим осмыслением первого может выступить акусматика (направление в sound studies), изучающая звук, источник которого не подлежит наблюдению. В данной ситуации некоторый звук считывается как смех без прямого контакта с его источником. Для понимания второго подхода докладчик привлек идеи Х. Симпсон. В контексте ее исследования творчества С. Беккета смех представляется как сущностная характеристика человека, которая, однако, не столько утверждает, что человек — смеющееся животное, сколько сообщает человечность чего бы то ни было. Корни подобной трактовки обнаруживаются в готической литературе, которая, по замечанию Царева, изобилует всевозможными изображениями нечеловеческих существ. Отметив аналитический характер представленного разделения, исследователь завершил выступление, указав на возможность сравнения этого подхода с антропологической концепцией Х. Плеснера.

От исследования нечеловеческого смеха следующий докладчик, *Анна Боталова* (СПбГУ), предложила перейти к проявлениям смеха в его социальном аспекте. В докладе «*Гелологические аспекты экранной жестокости*» исследовательница обращается к репрезентации жестокости средствами кинематографа, которые на практическом уровне часто вызывают смеховую реакцию. Для объяснения причины подобной реакции докладчица обращается к фундаментальному вопросу теории кино: вопросу о реальности воспринимаемого на экране. Боталова привлекает к анализу идеи К. Метца о различных уровнях веры в происходящее на экране, варьирующиеся от непосредственного вовлечения до принятия условности, вымышленности происходящих событий. Они были дополнены идеями Р. Жирара, который выделял два фундаментальных условия возникновения подобной смеховой реакции. Первым условием является ощущение угрозы. Однако она не должна быть слишком реальной — зритель должен дистанцировать себя от происходящего на экране. Вторым условием представляется необходимая позиция зрителя, наблюдателя. Именно в этой области предлагается искать причину возникновения смеховой реакции на жестокость. Представленные идеи были использованы в качестве аналитического аппарата и продемонстрированы на киноматериале. На примере фильма «Поколение игры “Doom”» Г. Араки был показан принцип введения паттерна как механизма, уводящего зрителя от реальности производимой на экране агрессии, что становилось источником комического эффекта. На примере фильма Й. Нишимуры «Токийская полиция крови» демонстрировалось, как чрезмерное, утрированное насилие приводит к утрате реалистичности происходящего и становится объектом скорее насмешки, чем смеха. На примере сцен бойни из фильма К. Шаброля «Церемония» докладчица продемонстрировала минимизацию эффекта правдоподобия, когда угроза кажется слишком реальной. В подобной ситуации смех является техническим инструментом, который позволяет преодолеть вовлеченность в фильм. Так, смех может выступать как механизм дистанцирования зрителем от выражающего некоторую травму происходящего на экране. Таким образом, в докладе были рассмотрены условия возникновения смеховой реакции на жестокость, а также возможный функциональный аспект смеха при наблюдении жестокости.

Среди докладов последней секции «Смех в кино и театре» особый интерес вызвал доклад *Дарины Поликарповой* (СПбГУ) «*Кино-автоматизм: основания для смеха в фильмах Эдгара Райта*». Основанием для философского и эстетического осмысления фильмов стал подход А. Бергсона, для которого большое значение имели концепты «анестезия сердца» и «автоматизм». У смеха нет более сильного врага, нежели переживание, поэтому, чтобы смеяться, необходима «анестезия сердца» (блокировка переживаний). Она позволяет снять этическую перспективу. Еще одно условие появления смеха — «автоматизм», противопоставляемый живости (жизненности). Исследовательница выделила такие формы «автоматизма», как повторение, инверсия, интерференция. Для создания комического эффекта кинематограф использует установившиеся клише. По Бергсону, который не имел в виду кинематограф, жесты присущи только человеку, однако, по мнению докладчицы, некоторые фильмы показывают, что жест может быть оторван от человеческого и в этой ситуации производит даже больший комический эффект. Эдгар Райт — пример сочетания проблематики смеха, автоматизма и кино. Режиссер берет клише и с их помощью создает комический контекст. При этом визуальные клише (готовые кинотексты) для него важны не как происходящее, а как уже сделанное (снятое). Механические движения принадлежат не столько персонажам, сколько технике, так как комический эффект создается средствами повторения, что кажется докладчице одним из самых важных способов построения комического. «Автоматизм» движений у Эдгара Райта связан больше с монтажной работой, чем с персонажем.

Четырехдневная работа конгресса показала значимость проблематики, открыла новые направления исследовательской работы. Участники приняли решение о проведении следующего конгресса 12—15 мая 2021 года, обозначив его тему как «Юмор и смех в глобальном мире».

Ольга Глухова, Любовь Мячина, Александр Тихвинский, Сергей Троицкий[1]

Междисциплинарный семинар **«Производство аффекта: практики, поэтики, политики и технологии манипуляции»**

(*Самарский университет, 13—14 декабря 2019 года*)

В центре штудий междисциплинарного семинара «Производство аффекта: практики, поэтики, политики, технологии манипуляции», состоявшегося 13—14 декабря 2019 года в Самарском государственном национальном исследовательском университете им. акад. С.П. Королева, оказалась проблематика аффекта и манипуляции эмоциями в различных сферах: литературе, искусстве, праве, в публичных дискурсах и коммуникативных практиках.

Проблематика семинара апеллировала к относительно новой тематической и методологической тенденции в социальных, гуманитарных науках и философии, возникшей примерно в начале нынешнего века и схватываемой в понятии «аффективного поворота». Принадлежащая контексту так называемой истории эмоций и культурных исследований, сегодня эта тенденция распространяется на широкое предметное поле: от теории медиа до социологии эмоций и концепции «общества переживаний». Представители «аффективного поворота» спорят о природе аффекта, о том, что такое «социальная эмоция».

Работа семинара открылась в Самарском университете 13 декабря. Первая секция докладов носила название «Аффективный мимесис».

Сюжеты первого дня были посвящены проблематизации манипулятивного потенциала в разных сферах деятельности, и не только в художественных языках, в литературе и кино, но и в научном дискурсе. Таким образом, все участники имели возможность рефлексировать над собственными заблуждениями, насколько это возможно, что и показал ход дискуссии.

Пленарное заседание открыл доклад *Николая Рымаря* (СНИУ им. акад. С.П. Королева, Самара) «*Усомниться в собственном существовании*». Докладчик отметил, что «критика языка» является одной из важнейших особенностей функционирования искусства XX—XXI веков. Еще Ортега-и-Гассет утверждал, что так называемое высокое искусство не будет доступно большинству именно потому, что оно блокирует аффективное вовлечение, обнажая сам механизм манипуляции. Рымарь также рассмотрел аффект как возможность выхода за пределы существова-

1 Обзор написан при участии Екатерины Арашиной (РГПУ им. А.И. Герцена), Алены Богатковой (СПбГУ), Елизаветы Захарченко (РГПУ им. А.И. Герцена), Антона Натягина (РГПУ им. А.И. Герцена), Елизаветы Павлюченко (РГПУ им. А.И. Герцена), Рады Смирновой (РГПУ им. А.И. Герцена), Елены Шустик (СПбГУ).

ния, экстатическое потрясение, которое помогает сделать некую «остановку» в сознании. В качестве одного из примеров репрезентации «манипулятивных» образов в художественном языке и опыта противостояния этой манипуляции Рымарь привел фрагмент из романа Ф. Кафки «Процесс», где главный герой наблюдает приготовления палачей и внезапно осознает, что он должен схватить и сам вонзить в себя витающий над ним нож. Докладчик обратил внимание на то, что сам процесс подчинения насилию, однако, неизбежно требует и доверия к манипуляции.

Возникновение состояния аффекта в романе Кафки «Процесс» связано с переживанием несоединимости стремлений разума принять мир и себя в нем как его органическую часть с потребностью реализовать свою волю к индивидуации и свободе. Таким образом, эстетический аффект как особое свойство художественного языка раскрывает потрясение сознания, внезапно осознающего сущность своего бытия в неустранимости и неразрешимости конфликта между бытийными основаниями человека.

Доклад вызвал оживленную полемику. Прозвучали возражения: аффект не может быть безоговорочно отнесен только к «остановкам», которые важны для экзистенциального переживания. Следует говорить о том, что аффекты — и тому масса примеров в истории и XX, и XXI века — демонстрируют как раз обратное действие и скорее служат манипуляции, чем освобождению от нее. Следует различать аффекты коллективные, когда во власти некоего «принуждения к энтузиазму», в пространстве «ликования» тоталитарных систем, рациональность отключается, и аффект как состояние сугубо индивидуальное, которое действительно способно преодолеть манипуляции и страх.

Сергей Зенкин (ИВГИ РГГУ) посвятил свое выступление «*Аффективный мимесис и художественный эффект*» различиям в понимании категории мимесиса. Докладчик подчеркнул, что в XX столетии философия и гуманитарные науки выработали новое определение мимесиса, отличное от многовековой традиции употребления этого понятия, идущего от Античности. Согласно новому определению, мимесис носит не репрезентативный, а коммуникативный характер, что позволяет включить в пределы этой категории аффекты, которые ранее были за пределами эстетики: веселье, скорбь, воодушевление, паника и т. д. Искусство здесь предстает чисто коммуникативной деятельностью, и мимесис в искусстве можно интерпретировать как систему передачи аффектов. Во многом такое представление о роли искусства сформулировано у Льва Толстого, который говорил об идее заражения («Что такое искусство?», 1897—1898 годы). При этом важно отметить, что имитации и подражательной трансляции поддается также и процесс познания, который трудно подвести под категорию аффекта: аффективный характер могут иметь его мотивы — например, любопытство — и некоторые сопровождающие его переживания. Такой процесс составляет, наряду с аффектами, один из предметов миметической коммуникации, однако познание должно пониматься не как передача и получение готовой информации, а как поле коммуникативного напряжения.

После доклада, в порядке полемики, были заданы вопросы: почему в связке с понятием мимесиса не анализируется другое понятие, также пришедшее из древнегреческой эстетики — катарсис, которое, казалось бы, неразрывно связано с понятием аффектации. Не являются ли оба понятия отчасти манипулятивными теоретическими конструктами, которые, в свою очередь, были порождены вполне определенным научным контекстом? Была высказана точка зрения, что мимесис изначально, в античной художественной практике и в трактовке Аристотеля, как раз и предполагал коммуникативную стратегию, некое усилие по узнаванию и пониманию, а вовсе не подражание в том виде, в каком эта категория предстала в вузовских схемах и литературоведческом «бессознательном».

Тему художественных аффектов продолжил доклад *Вадима Михайлина* (Институт филологии и журналистики СГУ им. Н.Г. Чернышевского, Саратов) «*Образ матери в сталинском военном кино и производство аффекта*». В сообщении были проанализированы технологии обращения к доаналитической и доличностной аффективной памяти. Анализ методологически опирался на блок базовых гипотез, которые разрабатываются Михайлиным в Лаборатории исторической, социальной и культурной антропологии (ЛИСКА): память, по мнению докладчика, репрезентирует когнитивный опыт младенчества и раннего детства, а образы, связанные с семейным уровнем ситуативного кодирования, — наиболее ранний язык кодирования индивидуального опыта. Все эти слои могут служить механизмам манипуляции в различных нарративных и перформативных практиках. В ходе доклада был прокомментирован материал советской визуальной пропаганды 1940-х годов, включая плакатную, живописную и, прежде всего, кинопродукцию. В частности, был представлен анализ манипулятивного потенциала кинематографических образов, в том числе фрагментов, которые программировали вполне определенную реакцию у зрителей (фильм «Она защищала Родину»: ребенка бросают под гусеницы танка на глазах у матери).

В ходе обсуждения было отмечено, что в «мобилизационные» времена произведения искусства не отличаются сложностью. А в тексте по-настоящему сложном механизм манипуляции обязательно соседствует с тактикой сопротивления манипуляции. Поэтому используются такие приемы, как ирония, отстраненное письмо, чужое слово и прочие формы критической дистанции, которые выработали литература и искусство. В сложном произведении есть как эмоциональное воздействие, так и — обязательно — анализ этого воздействия.

Виталий Лехциер (СНИУ им. акад. С.П. Королева, Самара) выступил с сообщением «*Каминг-аут в обществе ремиссии: рассказ о своей болезни как постколониальная максима "роли больного"*» и рассказал о наблюдениях над «медицинскими» и «пациентскими» нарративами. Был дан срез актуальных дискуссий вокруг автобиографических высказываний о болезни, являющихся важнейшим контентом современной культуры. С одной стороны, это явление рассматривается сквозь призму герменевтики подозрения и вписывается в конкурентную экономику аффектов, виктимизации и популизма. С другой — оно трактуется в контексте этики и политики свидетельства, доверия и нового постколониального опыта болезни как практики заботы и «педагогики страдания». Докладчик использовал понятие свидетельства, разработанное в социологии медицины Артура Франка и современной нарративной медицине в целом. Важным пунктом в докладе было утверждение, что те, кто представляет свои болезни как норму и открыто говорит о них, часто подвергаются в обществе маргинализации и стигматизации. И сегодня эта тенденция имеет печальные юридические последствия. Участники семинара обсудили один из недавних подобных примеров, когда в Саратове региональную общественную организацию больных диабетом признали «иностранным агентом».

В докладе *Сергея Березина* (СНИУ им. акад. С.П. Королева, Самара) «*Эмоциональная индукция в коллективном хронотопе*» были рассмотрены особенности психологических манипуляций, которые являются сегодня важной частью современной коммуникативной культуры. Были проанализированы условия эмоционального «заражения» и особенности его механизмов. Несколько условное понятие «коллективный хронотоп» помогает раскрыть, по мнению докладчика, закономерную связь групповой динамики и пространственно-временных координат ситуации. В условиях коллективного хронотопа развиваются процессы эмоциональной индукции, в результате чего члены группы, несмотря на индивидуальные различия, оказываются в общем для них эмоциональном состоянии.

Закономерным, но все же несколько неожиданным эффектом доклада было ощущение, которое возникло у всех слушателей и собеседников: аудитории были показаны такие приемы воздействия, что все почувствовали себя не критическими интеллектуалами, а шестеренками манипулятивной машины. Во многих приемах каждый преподаватель узнал себя, когда он, общаясь со студентами, хочет продемонстрировать свое превосходство в знаниях. Так манипуляция обнаружила еще одну грань — в интеллектуальной работе, в преподавательском высказывании как искушении властью.

Проблемное поле второй секции организаторы обозначили так: «Ситуация аффекта как творческий проект». Эта часть программы семинара была открыта докладом *Александры Володиной* (Институт философии РАН / НИУ ВШЭ) «*Ситуация аффекта: субъективность и солидарность*». В фокусе сообщения были аффективные механизмы, действия которых мы можем проследить в пространстве искусства. По наблюдению Володиной, такие механизмы особым образом влияют не только на само это пространство, но и на формы субъективности, которые попадают в ситуацию аффекта. Докладчица, обратившись, вслед за Б. Массуми, к размышлению об аффективных механизмах повседневного опыта, рассмотрела специфику аффективного производства общности и солидарности, привлекая материал советской неподцензурной поэзии («лианозовской школы»). Одним из стимулов возникновения общности, по мнению докладчицы, является ритм, широко понятый как способ аффективной синхронизации, организующий не только собственно поэтические, но и внепоэтические элементы.

Далее тему манипуляции как механизма языков культуры развила в своем выступлении *Татьяна Казарина* (СНИУ им. акад. С.П. Королева, Самара). Тема и материал доклада «*От сверхчеловека к медиатору: авангард в поисках путей противодействия манипулятивным трендам культуры*» содержали обстоятельный анализ основной задачи, которую авангард решал на всех стадиях своего развития, а именно — декларируемой им борьбы с человеческой заурядностью. Источник обезличивания и измельчания авангардисты видели в культуре, понятой как грандиозный механизм манипуляции. Поэтому усилия авангарда всегда сосредоточены на выработке форм защиты и противодействия культурному «насилию». По мнению Казариной, меняя стратегию решения этой проблемы, авангард проделал эволюцию, в ходе которой его первоначальные установки радикально пересматривались и не раз менялись на противоположные. Менялось воздействие художника на аудиторию: шокирующе-провокативные (и в этом смысле безусловно манипулятивные) практики «классического» авангарда сменились игровыми на другом этапе; приемы, рассчитанные на аффективную реакцию (у первых двух поколений авангарда) в эпоху концептуализма были вытеснены провоцирующими рациональный отклик. Неэффективность и тех, и других решений была признана и отрефлексирована в творчестве Д.А. Пригова, и последующая, лежащая уже за рамками авангарда, литературная работа бывших концептуалистов оказалась направлена на формирование новой — медиативной позиции автора, вырабатывающего особый стиль художественного поведения, примиряющего аффективное и рациональное.

Завершил работу первого дня семинара доклад, который подвел предварительную черту под дискуссией о специфике аффектации в художественном языке, — сообщение *Ирины Саморуковой* (СНИУ им. акад. С.П. Королева, Самара) и *Константина Позднякова* (СГСПУ, Самара) на тему: «*“Голая жизнь” как объект манипуляции в романе Ю. Олеши “Зависть”*».

Константин Поздняков раскрыл значение реминисценций в произведении Юрия Олеши: «Зависть», по мнению докладчика, во многом построена на отсылках к сюжету и мотивам новеллы Томаса Манна «Тристан» (1902). Сходство этих

двух текстов, вплоть до парафраз, поражает, что и было продемонстрировано в сопоставлении литературных фрагментов. Помимо сюжетных мотивов наблюдается сходство в построении повествовательной перспективы: это рассказ с позиции непризнанного художника. Можно выстроить последовательность своеобразных палимпсестов: «Тристан» Томаса Манна (1902) — «Зависть» Юрия Олеши (1927) — «Отчаяние» Владимира Набокова (1930). Сюжет Манна о художнике и бюргере трансформируется в направлении маргинализации фигуры модернистского творца.

По мнению Ирины Саморуковой, Олеша использует новеллу Томаса Манна как модель для сборки и структурирования советского материала, которому в 1920-е годы еще не вменяется быть оформленным в соцреализм. Иллюзию поддерживает повествовательная перспектива романа, его изобразительный фокус — точка зрения художника. Этот фокус становится инструментом создания истории, сюжета, рождающегося из манипуляции, техники метафоризации, призванной переключить внимание и инициировать воображение. Такая технология обнаруживает, с точки зрения докладчицы, попытку Юрия Олеши найти со сталинским режимом общий язык и при этом сохранить мастерство. Писатель словно говорил власти: вы будете задавать свою идеологическую проблематику, а я ее красиво преподносить. Олеша, по мнению Саморуковой, полагал, что, опираясь на западные литературные модели, сможет изображать советскую жизнь относительно свободно. Но такая стратегия оказалась несостоятельной, и ее проблематизация представлена у Набокова.

Использование понятия «голая жизнь» Дж. Агамбена позволило Саморуковой интерпретировать персонажа «Зависти» Андрея Бабичева как персонификацию дискурса новой власти, придающую окружающей действительности организационные формы, а главного героя набоковского «Отчаяния» Германа — как воплощение «голой жизни». Были подробно проанализированы стратегии манипуляции, в результате которых художник теряет свой автономный культурный статус во всех трех названных произведениях.

На следующий день, 14 декабря, семинар переместился на недавно открытую в городе площадку — «Горький-центр» (Литературный музей им. М. Горького, Самара). Программа второй части семинара совмещала два формата: выступления докладчиков, посвященные теме «Практики манипуляции и теории сопротивления», и круглый стол «Манипулируя жертвой: производство аффекта в современном медийном пространстве».

В первой части прозвучали три доклада, объединенные попыткой проанализировать манипулятивные стратегии в юридической теории и практике.

Так, *Олег Горяинов* (Музей Эльдара Рязанова, Самара) представил доклад «*Сентиментальность как фашизм: политические следствия аффекта “сострадания” и теоретические основания его критики, или Чему Спиноза может научить нас в мире, где всякий жертва?*». В четвертой части «Этики» (теорема 50) Спиноза дисквалифицировал аффект «сострадания» как «дурной» и «бесполезный». Хотя этот сюжет получил плодотворное развитие в критике морали у Ницше и некоторых последователей обоих философов, на рубеже XX—XXI столетий такой тип аффекта не только массово не отвергается, но зачастую предписывается в императивном порядке самыми разными сообществами (в диапазоне от западно-либеральной толерантности до российско-консервативной охранительной позиции в отношении традиционных практик и ценностей). Был предложен анализ политических последствий широкого распространения различных форм аффекта сентиментальности. На основе работ ведущих западных представителей критической теории аффекта (Б. Массуми, К. Малабу и других), черпающих свое вдохновение в трудах Спинозы, автор предложил ряд гипотез, проясняющих хитрость союза и иллюзорность антагонизма либеральных и консервативных тенденций современности, которые успешно укреп-

ляют друг друга и препятствуют любому радикальному преобразованию опыта чувственности современного человека на пути его освобождения от логик вины и долга.

Юрий Пермяков (СНИУ им. акад. С.П. Королева, Самара) говорил о теме «*Различение юридической практики и политической манипуляции через призму современной философии права*». Докладчик пытался показать, что существует правовое сознание, которое не тождественно правовым нормам. И это правовое сознание не берется из рук господина, оно вырабатывается самим человеком. Какой бы закон ни приняли, он не станет легитимным, если не будет опираться на представления людей о норме и справедливости. Если такой закон все-таки принимается, то он принимается ровно для одной цели — манипулировать. И мы прекрасно знаем примеры, скажем, лингвистической манипуляции в юриспруденции. В этом, возможно, и заключается объяснение такого хорошо известного феномена отечественного правового сознания, которое выражается фразой: «Начальник всегда прав». Поэтому у нас все законы, даже самые демократические, могут быть истолкованы в пользу начальства. Многие современные законы в российской практике решают манипулятивные задачи. В ситуации, когда нужно добиться каких-то узкополитических целей — принимается законодательная норма, даже если она никакому правовому сознанию не соответствует.

Сергей Касаткин (Самарский юридический институт ФСИН) в сообщении «*Манипулятивные практики в философском споре Рональда Дворкина и Герберта Харта*» говорил о границах манипуляции и убеждения. Он привел спор двух ученых-правоведов и предложил аудитории подумать над тем, насколько допустимы манипулятивные техники в научном споре. Внимание докладчика привлекло утверждение, на первый взгляд неоспоримое, но на самом деле весьма проблематичное: «Если речь идет о поиске истины, то манипуляция невозможна». Предложенный слушателям исторический материал — полемика двух крупнейших философов и теоретиков права англоязычного мира и риторические механизмы их высказываний — заставил задуматься о том, что, собственно, можно считать победой в споре.

Круглый стол стал кульминационной точкой и завершением всей работы семинара. Модератор Виталий Лехциер обозначил ключевые вопросы для обсуждения: аффекты и ритуалы сострадания, хайп и новая виктимность, постпамять и культурная травма в Сети, производство аффективных сообществ.

Экспертами-докладчиками круглого стола выступили специалисты Самарской гуманитарной академии — авторский коллектив кафедры философии, давно и успешно разрабатывающий философско-антропологическую проблематику «жертвы», «мест памяти» и их цифровизации. Прозвучавшие доклады плавно перешли в развернутые комментарии и дискуссию.

Андрей Сериков (Самарская гуманитарная академия) обозначил тему выступления следующим образом: «*Эмоциональное сопереживание как условие ритуальной сакрализации потерпевших*». Жертвоприношение, как видится докладчику, является одной из основ социальной солидарности не только в архаическом, но и в современном обществе. А поскольку современная культура табуирует жестокость и убийство, сегодняшние аналоги ритуалов жертвоприношения все чаще используют пострадавших от несчастных случаев, катастроф и преступлений, преобразуя их в священных жертв. При этом сами жертвы нередко подчеркивают свою общность как маргинальную и протестную, переживая аффект, трансформирующий страх, горе и обиду в чувства свободы, солидарности и радости, как это происходило, например, во время несанкционированного митинга жертв Чернобыля в апреле 1989 года в Минске.

Доклад «*Манипулятивный потенциал памяти. Конструирование и поддержание травмы при помощи энергии хайпа*», прочитанный *Еленой Савенковой* (Самарская гуманитарная академия), был посвящен такой щекотливой теме, как визуальные репрезентации в массовом контенте мест «жертвенной памяти».

В центре сообщения оказался следующий кейс: в январе 2017 года в Сети появился сайт-проект yolocaust.de. Автором этого проекта стал израильский художник-сатирик Шахак Шапира. Поводом для создания проекта стало его глубокое возмущение поведением туристов, посетителей мемориального комплекса памяти жертвам холокоста, расположенного в Берлине, делавших селфи на фоне мемориала. Этот сюжет стал отправной точкой в рассуждениях о том, какова типология музеефикации коллективной исторической травмы сегодня, какие механизмы позволяют включить посетителей таких памятных мест в «музейную машину» по переживанию и преодолению травмы. По мнению Савенковой, наши переживания в этом поле радикально меняются, ибо «пользователь — это продукт цифровой эпохи, его повседневный опыт — это легкость обращения с информацией», «пользователю легко быть пользователем», а значит, меняется сам способ припоминания и репрезентации травматических событий. В этом смысле коллективную память скорее стоило бы рассматривать как динамичный продукт политических решений, культурных сдвигов и меняющихся структур опыта повседневности.

В порядке уточняющих реплик было отмечено, что так называемые места памяти предполагают некое табуирование, но при этом именно они и становятся выразителями манипулятивных стратегий и производства эмоций «комфорта». В ходе дискуссии участники задались вопросом, как быть с такими «местами культурной памяти», которые являются прежде всего свидетелями травмы (например, Волгоград — город, где почти вся экскурсионно-туристическая индустрия строится вокруг образов жертв Сталинградской битвы).

На границе двух исследовательских полей — memory studies и trauma studies — находилась проблематика и последующих выступлений. *Марина Корецкая* (Самарская гуманитарная академия) рассуждала на тему «*Жертвы теракта и перекодирование аффекта: от сообществ утраты к коллективному телу народа*». В докладе шла речь о консолидирующем потенциале аффективной волны, возникающей вокруг событий, отмеченных жертвами (терактов, в частности), и о том, как могут переключаться режимы коллективной аффектации, производя переход от локальных аффективных сообществ, которые можно назвать сообществами утраты, к намного более широким и эфемерным общностям, таким как «нация», «народ». Была прокомментирована способность этого перекодирования (при некоторых условиях) производить политические эффекты. Докладчица опиралась на социально-конструктивистские теории эмоций, позволяющие рассматривать скорбь не как естественную и универсальную эмоцию, объективно вызванную событием утраты, а как аффект, индуцируемый ритуалами и зависящий от культурных перформативов. Также в докладе была выявлена специфика траурных практик в современных обществах по сравнению с традиционными и поставлен вопрос об их эмансипаторном и протестном потенциале. Чья именно смерть подлежит публичному оплакиванию, а чья нет — это, безусловно, решение политическое и к тому же имеющее прямое отношение к столь обсуждаемой сегодня тематике «голой жизни», то есть жизни, лишенной политического и правового статуса, выведенной за границы человеческого.

В своих суждениях докладчица опиралась на формулировку Джеффри Александера: культурной травмой следует называть только такое трагическое событие, которое ломает идентичность, в том числе и коллективную.

Елена Иваненко (Самарская гуманитарная академия) продолжила тему втягивания поминальных практик в цифровую среду. Ее доклад «*Анатомия хайпа: в поисках точки манипуляции*» был посвящен конструированию и поддержанию травмы при помощи энергии хайпа, механизмам хайпа и их отличиям от новостных форматов и мемов. По утверждению автора доклада, феномен хайпа труднообъясним логикой традиционных медиа. По всей видимости, требуется новый

концепт — «коллективное тело», понимаемый как устойчивый эффект стохастического беспорядка хайпа. Если попытаться прояснить работу медиалогики в пользовательской среде, то коллективное тело может рассматриваться как некий эффект, возникающий при нелинейном взаимодействии медиа.

В качестве уточняющего был задан вопрос: как быть с избирательностью хайпа и всяческих «акций сострадания» в Сети, которые призваны продемонстрировать некую общность группы в переживании одного аффекта? Например, если трагическая гибель редакции «Charlie Hebdo» вызвала желание у весьма многих пользователей «Фейсбука»** окрасить свои аватарки в цвета французского флага, то сходные акции, организованные по модели «Жертва — это я», или попытки обратить внимание на жестокую повседневность терактов в Израиле не имели такой силы и остались на уровне локального, индивидуального усилия. Можно, вероятно, утверждать, что эффект хайпа, предполагающий идентификацию пользователя с жертвой, почти невозможно создать искусственно — «создателям» приходится учитывать слишком много факторов.

Семинар завершился итоговым обсуждением основных концептуальных линий темы. Как отличить «манипуляцию» от других способов управления социальными эмоциями (провокация, шантаж, троллинг)? Всегда ли манипуляция негативна, существуют ли позитивные или нейтральные стратегии манипуляций? Какую роль играет манипуляция в традиционной сфере производства эмоций: в искусстве, в дискурсе права, в практиках массмедиа? Каковы этические границы манипулятивных технологий и возможности игнорирования манипуляций и сопротивления им? Все эти и другие вопросы ждут дальнейшего обсуждения.

Стоит подчеркнуть специфический контекст организации семинара. Формально мероприятие было посвящено 50-летию Самарского государственного университета, юбилею социально-гуманитарного и естественно-научного образования. Однако по духу это торжественное действо было если не протестным, то откровенно фрондерским (спасибо, впрочем, тем административным лицам, которые рискнули поддержать этот жест).

Дело в том, что конференция проходила в Самарском национальном исследовательском университете им. акад. С.П. Королева, который является результатом преобразований, произведенных стараниями прежнего губернатора Николая Меркушкина. Классический университет в Самаре (СамГУ) оказался частью технического вуза — бывшего аэрокосмического университета и, по сути, был уничтожен. Отголоски борьбы с реорганизацией так или иначе сопровождают все инициативы гуманитарных кафедр, которые теперь тонут в общем информационном потоке громких отчетов о научно-технических достижениях. Рассуждать о манипулятивности в условиях, когда трудно противостоять бюрократическому насилию над наукой, — такому действию исследователи приписывали некий оттенок сопротивления. Не будет большим преувеличением сказать, что за все время, прошедшее с момента слияния вузов, этот семинар стал едва ли не единственным ярким событием в академической жизни города, а участники почувствовали себя в весьма референтной среде.

И на обложке семинарской программы организаторы поставили логотип прежнего, классического Самарского университета.

Анна Синицкая

** Деятельность компании «Meta Platforms Inc.» по реализации продуктов — социальных сетей «Facebook» и «Instagram» запрещена на территории Российской Федерации Тверским районным судом 22.03.2022 г. по основаниям осуществления экстремистской деятельности.

Международная научная конференция **«Изображая Российскую империю»**

(*ТюмГУ, Тюмень, 28—30 июня 2019 года*)[1]

С 28 по 30 июня 2019 года под щебет сибирских птиц в Тюменском государственном университете, в старинном актовом зале бывшей женской гимназии (до 1919 года, ныне — административный корпус университета), прошла международная конференция «Изображая Российскую империю»[2]. В форуме приняли участие ведущие специалисты в области визуальной антропологии и имперской истории из Великобритании, Германии, России, США, Финляндии и Швеции. Среди участников — ученые из Высшей школы экономики, Европейского университета в Санкт-Петербурге, Уральского федерального университета, Российской академии наук, Политехнического музея, университетских колледжей Рид, Суортмор и Уильямс, университетов Арканзаса, Кембриджа, Лафборо, Ноттингема, Нью-Мексико, Мичигана, Мюнхена, Оксфорда, Стокгольма, Техаса и других.

Конференция была организована Тюменским университетом в сотрудничестве с коллегами из Мичиганского и Техасского университетов. Ее центральной темой стал феномен визуального — идеологий и практик репрезентации, определявших имперскую (в терминологическом и концептуальном смыслах) историю Руси, Российской империи, СССР, современной России и постсоветского пространства.

В своих приветственных словах *Валери Кивельсон* (Мичиганский университет в Энн-Арбор) и *Джоан Ньюбергер* (Техасский университет в Остине) обозначили ряд вопросов, определивших концептуальную рамку конференции: какую роль в жизни империи играли зрение, визуальные опыт и практики? Была ли у имперского визуального своя агентность (agency)? Как действовали образы и репрезентации в имперской ситуации и обладали ли они самостоятельным бытием? Что, собственно, имперского было в такой визуальности и как, активно или пассивно, само зрение влияло на складывание имперских практик? Каковы были определяющие формы этих визуальных по своему генезису практик — пропаганда, протест, нечто иное? Какова была роль визуального в концептуализации основных категорий имперской ситуации — в оформлении режимов верховной и «туземной» властей, находившихся в постоянном диалоге? Какие теории, кроме ориентализма Эдварда Саида, могут быть использованы для исследования этого «визуального» диалога? Какую роль визуальное сыграло в истории гипотетического российского «логоцентризма»? В каких отношениях находились российское имперское визуальное и «окуляроцентризм» модерна?

Дискуссионно близкие доклады секций «Связующее звено империй» (Nexus of Empires) и «Визуальные инфраструктуры империи» (Visual infrastructures of Empire), с которых началась работа конференции, были посвящены эвристическим перспективам визуальных источников, относящихся к древнейшему периоду истории Руси, еще не представлявшей собой империю sensu stricto. В ходе дискуссии обсуждались механизмы включения ранней Руси в мир современных для нее империй и возможные имперские устремления этой политии.

В докладе *Моники Уайт* (Ноттингемский университет) «*Ранняя Русь: связующее звено империй*», открывшем одноименную секцию, на материале нумизмати-

---

1 Обзор докладов по исторической географии Руси выполнен при поддержке гранта Президента РФ (проект № МК-623.2020.6).

2 Программу см.: https://www.utmn.ru/presse/novosti/nauka-i-innovatsii/731250/ (дата обращения: 21.12.2020).

ческой иконографии эпохи князя Владимира Святославича (ум. в 1015 году) рассматривались эффекты влияния на древнерусское политическое воображение со стороны соседей Руси, политическое устройство которых традиционно описывается как имперское — Византийской империи, Аббасидского халифата и Хазарского каганата. Уайт отметила, что, вопреки историографической традиции, разрабатывающей в основном проблематику византийского влияния и не особенно внимательной к арабским и хазарским источникам, символика древнерусских монет позволяет утверждать, что Русь моделировала свои протоимперские практики по образцам всех трех евразийских империй.

Разнообразию подходов к изображению Руси в арабской географической традиции был посвящен доклад *Ирины Коноваловой* (ИВИ РАН) «*Место Руси в системе мировых империй в арабской географии X века*». В разных частях аббасидского географического трактата аль-Истахри (ум. в 957 году) «Книга маршрутов и провинций» — на общей карте мира, региональных картах и комментариях к атласу — Русь изображалась в разных масштабах и с разных, порой противоречивых, точек зрения: одновременно как часть византийского имперского пространства и независимое государство с тенденцией к регионализации.

Регионализации древнерусского пространства как пространства транзита византийских символических моделей из Причерноморья в Скандинавию и, шире, как части культурной и экономической сети, простиравшейся от англосаксонских политий до Центральной Азии, был посвящен доклад *Александры Вукович* (Оксфордский университет) «*Региональные визуальные маркеры в монетном производстве ранней Руси*», также построенный на анализе нумизматической иконографии. В то время как Уайт исходила из того, что древнерусские монеты отражали амбиции сформировавшейся и не имевшей конкуренции княжеской власти, Вукович указывала на упрощенность подобного видения. Продемонстрировав на материале монет и печатей, что их производство иногда осуществлялось группами, не входившими в княжескую элиту Руси или Византии, Вукович поставила под сомнение догму о ранней Руси как о государственном образовании, устройство которого может быть описано с точки зрения раз и навсегда сформированных политических категорий.

Завершило и концептуально оформило «средневековую» часть конференции выступление *Вячеслава Кулешова* (Стокгольмский университет) «*Имперское измерение российской истории: визуальные маркеры древнейшего этапа*», в котором обсуждались вопросы применения «имперской» перспективы к древнерусской истории. При сопоставлении отразившихся в монетной символике визуальных маркеров имперского статуса, на который претендовали правители Руси X и XI веков, со свойственными для них практиками колонизации, территориальной экспансии, подчинения и объединения местных обществ, Кулешов пришел к выводу, что политическая программа этих правителей включала в себя задачи имперского масштаба и качества. Последнее также касается эпохи викингов, неотъемлемой частью которой была ранняя Русь, — в последнее время ученые все чаще говорят о том, что викингам были присущи как имперские представления о самих себе, так и соответствующие практики.

Другой важной методологической рамкой конференции стала историко-экологическая (Environmental history). Если принять во внимание место проведения конференции, не удивительно, что все доклады секции «Разнообразная природа империи и визуальное» (Imperial environments and the visual) были посвящены экологической истории и антропологии сибирских колоний.

В докладе *Евгения Гришина* (ТюмГУ) «*За пределами визуального: материальность опыта в источниках XVII века*» на примере миниатюр «Краткой сибир-

ской летописи» Семена Ремезова (1642—1721), изображавших первое жертвоприношение Ноя после Потопа и древо жизни в Эдемском саду, обсуждались проблемы соотношения окуляроцентрической и логоцентрической оптик при исследовании истории ресурсного освоения Сибири в XVII веке, которое производилось христианами, верившими в мир, созданный всемогущим и всеведущим Богом, но также было связано с убийством множества пушных животных. Доклад был посвящен риторическим связям между убийством животных и имперской экспансией.

Доклад *Эрики Монахан* (Университет Нью-Мексико) «*Природа против власти: границы имперского контроля*» был также посвящен трудам Семена Ремезова, а именно его «Хорографической книге Сибири» как аутентичному свидетельству, отражающему многофакторность имперского опыта (Complexities of Imperial experience), опосредующего отношения между имперскими и местными властями.

В докладе *Евгения Манжурина* (Университет Восточной Финляндии) *«Возвращение Соболя. Постсоветские локальные присвоения символа имперской Сибири»* исследовалась история и антропология геральдического соболя — имперского символа, который в постсоветский период избавился от традиционных коннотаций, связанных с колониальной эксплуатацией, и был переосмыслен и присвоен в качестве символа многими сибирскими городами и территориями.

Основной массив представленных на конференции исследований, впрочем, составили работы, посвященные политикам и практикам репрезентаций империи, ее пространства, населения и связанной с ними истории. Исторические репрезентации как основа визуальной самоидентификации жителей Российский империи, СССР и постсоветских территорий исследовались в работах Алины Новик, Галины Любимовой, Розалин Полли Блэйксли, Юлии Михайловой и Ольги Шевченко.

В докладе *Алины Новик* (ЕУСПб) «*Царь умер, да здравствует царь! Взгляды на смерть Александра I и коронацию Николая I в русских косморамах*» исследовался репертуар русских косморам второй половины 1820-х, посвященных кончине Александра I и коронации Николая I. Как отметила исследовательница, «текст» косморам, традиционно тяготевший к изображению крупных городов, таких как Париж или Константинополь/Стамбул, под влиянием политических событий середины десятилетия совершил переход от исторической образности к «пространству памяти» о событиях общегосударственного значения.

Вызвал дискуссию доклад *Галины Любимовой* (СО РАН, Новосибирск) «*Крестьянская роспись с изображением Ермака из Енисейской губернии: к связи визуальной и вербальной фольклорных форм*», посвященный «эпической» интерпретации иконографии Ермака в крестьянской живописи начала XX века. Исследования подобных памятников, происходящих из отдаленных окраин империи, ценны тем, что открывают уникальный доступ к визуальным практикам крестьянского сословия.

Тему Ермака продолжил доклад *Розалинд Полли Блэйксли* (Кембриджский университет) «*Сибирские корни в имперском пространстве: “Покорение Сибири Ермаком” Сурикова*», посвященный творческой истории классического батального полотна Василия Сурикова (1895) и затрагивавший некоторые малоизвестные аспекты процесса работы над этой картиной. Блэйксли показала, как менявшаяся по ходу форма картины и отдельных ее частей меняла и общий смысл всего полотна, изображавшего экспансию русских в Сибири.

Юлия Михайлова (Институт горного дела и технологии Нью-Мексико) в докладе «*Святослав арийский, азиатские орды и имперский дискурс: диорама “Последний бой Святослава”, ее “вторая жизнь” в интернете и парадоксы противостояния национализму*» также обратилась к «имперской» исторической живописи, одним из родоначальников которой был Суриков. Ее работа была посвящена диораме народного художника РСФСР Николая Овечкина «Последний бой Свято-

слава» (1984), в эпоху интернета превратившейся в популярную иллюстрацию к широкому кругу текстов, от популярных пособий по истории до националистической пропаганды. Став инструментом современной исторической политики, эта диорама, идеологически восходящая к дискурсу национализирующейся империи времен Сурикова, одновременно используется как русскими, так и украинскими националистами.

В докладе *Ольги Шевченко* (Уильямс-колледж) «*“Наша собственная земля”: визуальная (гео)политика движения “Бессмертный полк”*» исследовалось диаспорическое присутствие национальных меньшинств в шествиях «Бессмертного полка». В частности, докладчицу интересовало, как представители различных диаспор используют визуальный язык советского интернационализма, чтобы определить и интерпретировать свое место в постсоветском проекте.

Для большинства докладов, представленных на секциях «Визуальная этнография» (Visual ethnography), «Имперские тела» (Imperial bodies), «Визуальная фиксация Империи» (Visual fixation of Empire) и «Визуальное как способ обретения, укрепления и противостояния империи» (Defining, making, resisting Empire through the visual), была характерна оптика визуальной антропологии как междисциплинарного направления, изучающего практики визуальной фиксации культур. Практикам создания пространственного языка Российской империи, свойственным для образованных наблюдателей эпохи высокого модерна, были посвящены доклады Нади Беркович, Федора Корандея, Анны Котоминой и Елены Головневой.

В докладе *Нади Беркович* (Университет Арканзаса) «*Чокан Валиханов рисует империю*» исследовался архив графики казахского этнографа Чокана Валиханова (1835—1866), который от имени Русского Императорского географического общества картографировал Центральную Азию, попутно создавая зарисовки населявших ее народов: казахов, киргизов, а также обитателей Кашгара, живших на дальнем западе Китая. Как показала докладчица, «импрессионистический» стиль Валиханова, непрофессионализм которого очевиден при сопоставлении с рисунками другого «этнографического» художника эпохи, тоже сибиряка, — Павла Кошарова (1824—1902), может быть рассмотрен как язык субалтерна, присвоившего практики колониального центра и использовавшего их для децентрализации дискурса и создания «видимости» колониальных подданных, в том числе и в гендерном аспекте.

В докладе *Федора Корандея* (ТюмГУ) «Картографирование сибирских путешествий: изменение образов первого сибирского города периода транспортной революции» были представлены результаты проекта, посвященного картографированию визуального ряда травелогов (literary mapping), рассказывающих о Тюмени периода транспортной революции 1860—1890-х годов. Акцент был сделан на обсуждении эвристического потенциала источников, содержащих иллюстрации. Сопоставление общих мест корпуса сибирских травелогов, составленных многочисленными путешественниками, проезжавшими через «ворота Сибири» в период между появлением в регионе пассажирских пароходов и строительством Транссиба, с корпусом ранней тюменской фотографии позволило показать не только трансформацию транспортной инфраструктуры, иерархию городских районов, видов местности и популярных достопримечательностей города, но и специфическую социальную обусловленность этих визуальных репрезентаций, порожденных представителями образованных слоев, не имевших возможности, в силу своего статуса и транзитного состояния, получить доступ в мир основного населения города — мещан и купечества.

Доклады *Анны Котоминой* (Политехнический музей, Москва) «*Волшебный Север: Новая Земля Александра Борисова*» и *Елены Головневой* (УрФУ) «*Фотофиксация Дальнего Востока в работах Владимира Арсеньева*» были посвящены

визуальным архивам знаменитых русских путешественников, которым принадлежала решающая роль в создании классических репрезентаций Русского Севера и Дальнего Востока периода транзита от поздней империи к раннему СССР. Анна Котомина исследовала созданный художником Александром Борисовым (1866—1934) набор из 42 слайдов для волшебного фонаря, сопровождавшего публичные лекции, посвященные его художественным путешествиям, и поделилась некоторыми соображениями, касающимися места этой оптической технологии в визуальной политике северной колонизации. Доклад Елены Головневой был посвящен описанию малоизвестной и неопубликованной архивной фотоколлекции Владимира Арсеньева (1872—1930), хранящейся в архиве Общества исследований Амурской области во Владивостоке.

В докладах Натаниэла Найта, Сары Бэдкок, Наоми Каффи и Стива Норриса исследовались практики визуализации этнического разнообразия Российской империи и ее ближайших соседей.

Натаниэл Найт (Университет Сетон-Холл) в докладе «*Костюмы и обычаи: представления о разнообразии в начале XVIII века Российской империи*» представил материалы малоизвестной коллекции народных типов и костюмов Российской империи первой половины XVIII века, хранящейся в Шведском национальном музее в Стокгольме, и поделился своими соображениями о том, как в период ранней империи формулировались базовые представления о разнообразии населявших ее народов, как соотносились в визуальном языке эпохи категории типичности и индивидуальности, какие практики утверждения достоверности использовали авторы изображений, составивших эту коллекцию.

Сара Бэдкок (Ноттингемский университет) свой доклад «*Внутренний взгляд? Русский крестьянин как имперский подданный*» посвятила рефлексии над крестьянским портретом кисти Ильи Репина «Мужичок из робких» (1877). Портрет неизвестного крестьянина был охарактеризован Бэдкок как воплощение парадокса «внутренней колонизации» — как можно говорить об ориентализме по отношению к Другому, когда этот Другой одновременно является основой национальной самоидентификации в эпоху национализирующейся империй

Доклад Наоми Каффи (Рид-колледж) «*Карикатура на Южном Кавказе: оцифровка и пересмотр произведений Оскара Шмерлинга*», посвященный изучению архива грузинского карикатуриста Оскара Шмерлинга (1863—1938), приоткрыл аудитории конференции дверь в мир многоязычной периодики Южного Кавказа начала XX века. Тбилисский художник немецкого происхождения, не принадлежавший ни к одной из основных этнических групп региона, снискал популярность в националистической печати всех направлений, публикуя карикатуры в армянской, азербайджанской, грузинской, российской и еврейской прессе. Обратившись к сравнительному анализу карикатур Шмерлинга, опубликованных в грузинской, армянской и азербайджанской периодике, Каффи исследовала роль сатирической иллюстрации как инструмента антиколониального сопротивления и строительства национальных идентичностей.

В докладе *Стива Норриса* (Университет Майами) «*Китайские тени и демократические иранцы: советская политическая карикатура и имперское воображение*» были описаны сатирические стратегии советского политического карикатуриста Бориса Ефимова, с 1918 по 1991 год опубликовавшего на страницах советской прессы тысячи карикатур, связанных в том числе с изображением политических противников социалистического мира. Анализируя «китайский» сюжет Ефимова (первые изображения китайцев в его творчестве относятся к 1924-му, а последние — к 1979 году), Норрис обратился к специфике советской визуальной пропаганды, которая отвергала стандартные ориенталистские рамки, свойствен-

ные «дореволюционной» и «буржуазной» сатирической эстетике, и оперировала подвижными границами, позволявшими включать и исключать из числа «друзей» разные группы персонажей.

Наконец, важной темой конференции стала эволюция советской визуальной культуры как специфического медиума, превращавшего эстетические открытия авангарда в элементы административного языка советской империи. Этой проблематике были посвящены доклады Анджелины Лусенто, Хелены Хольцбергер, Эрики Вульф и Джессики Уернеке.

В докладе *Анджелины Лусенто* (НИУ ВШЭ) «*Завтрак в Суук Су: визуальный "татаризм" на пороге советской империи*» исследовалась роль татарского живописного авангарда (известного как Татлеф) в развитии ранней советской визуальной культуры. На материале историко-социального анализа картины башкирского художника Константина Чеботарева «Завтрак в Суук-Су» (1918) Лусенто показала, что татарская тема, возникающая в контексте антиимпериалистической и демократической раннесоветской культуры, использовалась художником для противостояния неоимперским импульсам, которые в этот период уже начали проявляться в большевистской риторике.

Хелена Хольцбергер (Мюнхенский университет имени Людвига и Максимилиана) в докладе «*Изображение советской модернизации в Центральной Азии*» исследовала визуальный ряд фотокниги Александра Родченко и Варвары Степановой «10 лет Узбекистана ССР» (1934) и описала стратегии «позитивного» изображения Узбекистана как образцовой модели представления регионов в сталинском репрезентационном проекте. Хольцбергер показала, в частности, что чрезвычайно популярная в подобных исследованиях концепция ориентализма недостаточно релевантна для описания некоторых аспектов имперского производства репрезентаций.

Доклад *Эрики Вульф* (ТюмГУ) «*От субъектов к гражданам: политика советского тела в двух советских политических плакатах*» был посвящен практикам «политики советского имперского тела» (Soviet imperial body politic), исследовавшимся на материале послевоенного политического плаката. Анализируя «визуальную конструкцию» плакатов авторства Бориса Березовского (1910—1977), Вульф показала, насколько стандартными и стереотипными были композиция, приемы и даже элементы визуального «сырья» художника, восходящего к специфическому клип-арту профессионального пропагандиста (видеть, как появляется и меняется в разных плакатных контекстах один и тот же человек в кавказской папахе, было очень забавно). Она также показала, насколько разными, в зависимости от того, какие варианты советского политического тела должен был представить художник в итоге, оказывались результаты этой работы. По словам докладчицы, подобные феномены должны читаться не столько как специфическое воплощение отношений властной агентности в пропаганде, сколько как структурные особенности этого дискурса.

В докладе *Джессики Уернеке* (Университет Лафборо) «*Репрезентации женщин на советской периферии: Тартуские фотовыставки 1983 и 1986 годов*» были рассмотрены отдаленные последствия раннесоветской визуальной политики, оказавшие влияние на визуальный ряд фотовыставок в Тарту в 1983 и 1986 годах, посвященных женщине в фотоискусстве. По мнению Уернеке, эти выставки, с одной стороны, являлись наглядным воплощением стандартных позднесоветских представлений о женственности, с другой — демонстрировали признаки кризиса устоявшейся эстетики соцреализма, который обнаруживался в первую очередь на периферии советской империи.

В третий, заключительный день конференции состоялась общая дискуссия, в ходе которой организаторы и участники подвели итоги форума.

Открывая дискуссию, Валери Кивельсон еще раз обратила внимание собравшихся на некоторые фундаментальные вопросы, оказавшиеся лейтмотивом большинства представленных докладов. Их осмысление, по мнению Кивельсон, способно существенно повлиять на исследовательские акценты будущих работ. Мы должны задумываться не только над тем, кем и для кого создавались те или иные изображения, каковы были сколь угодно сложные и важные обстоятельства их восприятия и какой зрительский отклик они порождали. Мы должны подумать также и о том, как они работали сами по себе и что это была за работа. Таким образом, мы снова возвращаемся к тем вопросам, которые задавали в самом начале — обладают ли визуальные артефакты собственной агентностью, и если да, то до каких пределов она простирается? Кивельсон также обратила внимание на методологическую и эпистемологическую проблему, неоднократно обсуждавшуюся в дни конференции: каким образом мы знаем то, что мы знаем, и особенно то, что мы видим?

После этого Джоан Ньюбергер обратилась к более частному вопросу, касавшемуся концептуального языка, на котором должен происходить разговор о визуальном в имперской ситуации. Ньюрбергер показала, что для докладов, в ходе которых обсуждалась эта проблема, были характерны четыре общие темы. Во-первых, ряд работ был посвящен тому, каким образом реализуются на уровне визуальных репрезентаций ситуации конфликта, противоречия или контакта, иногда обнаруживающие тенденцию к иерархизации смыслов или гомогенизации визуального содержания. Во-вторых, доклады отличались друг от друга своей направленностью внутри социального поля. Для работ, посвященных вопросам ранней истории, был характерен интерес к горизонтальным, межимперским контактам. В работах, посвященных модерну, в основном исследовались вертикальные коммуникации, например стратегии элит, использовавших изображения как средство «убеждения» низших классов, или практики субалтернов, для которых визуальное часто оказывалось способом сопротивления или альтернативного описания реальности. В-третьих, в контексте вышеупомянутых стратегий «убеждения» весьма важным оказался вопрос о том, как работают изображения, в которых воплощаются и при помощи которых передаются абстрактные идеи. Независимо от визуальной сложности изображений, они оказываются наиболее эффективными, когда обращаются прежде всего к эмоциям, и потому могут быть восприняты множеством разных аудиторий. В-четвертых, оказалось, что даже изображения, которые воспринимаются как иконические воплощения «имперского взгляда», направленного сверху вниз или из центра на периферию, часто производятся в весьма сложных контекстах людьми, чьи отношения с верховной властью не так уж просты, что, в свою очередь, должно усложнять восприятие таких изображений.

Продолжая тему визуального в имперской ситуации, *Рональд Суни* (Мичиганский университет в Энн-Арбор) заметил, что необходимо критически подходить к расхожему тезису о неизбежности империй и национальных государств. По мнению Суни, нужно видеть разницу между теми артефактами (монетами и изображениями), которые действительно являются свидетельством существования империи, и теми, которые отражают только тот факт, что у некоторых обществ прошлого были имперские амбиции.

Сергей Козлов (ТюмГУ) напомнил аудитории, насколько непростым является вопрос о смыслах, которые мы приписываем изображениям. Опираясь на примеры из своего опыта историка-византиниста, он рассказал о разнообразной терминологии, использовавшейся в греческом языке византийской эпохи для обозначения разных контекстов, в которых существовало изображение, показал разницу между тем, как воспринимали одни и те же объекты древнегреческие вазописцы и византийские миниатюристы. Кроме того, по мнению Козлова, всегда нужно спрашивать

себя, а как на зрителей смотрит само изображение («чего хотят картины?», по меткому выражению Уильяма Дж.Т. Митчелла).

В разгоревшейся далее дискуссии были обозначены еще несколько принципиально важных моментов. Прежде всего, прозвучало несколько соображений о том, насколько важен при исследовании любого отдельного изображения его изобразительный контекст, что предполагает анализ относящийся к вопросу иконографии, путей, которыми те или иные изображения (или их элементы) перемещались из одного контекста в другой, технических аспектов циркуляции изображений, происходившей посредством книг, музеев, школ, рынка и других экономических сред. Было отмечено также, что при анализе изображений порой необходимо учитывать селективные политические стратегии, направленные на то, чтобы скрыть характерные для их создателей про- или контримперские взгляды. Иногда нужно подумать о том, какие вещи автор изображения предпочел на нем оставить, и подумать о тех из них, которые туда не попали. Один из участников дискуссии напомнил о роли, которую изображения играют в создании весьма далеких от повседневного опыта большинства людей риторических миров, организующих специфическую реальность как официального, так и альтернативного свойства. Другой спикер отметил, что полезно размышлять не только о том, может ли субалтерн говорить и создавать изображения, но и о том, какой была (бы) его реакция на изображения, созданные другими.

В заключение участники дискуссии сошлись во мнении, что форум помог сформулировать и прояснить целый ряд вопросов, связанных с ролью и характером визуального в имперской ситуации. Было отмечено, что успех конференции во многом связан с тем, что она проводилась за пределами метрополии, так что ее участники обрели и опыт работы вдали от признанных центров влияния, и возможность поразмышлять над смыслом этого опыта.

По итогам конференции в издательстве Оксфордского университета готовится к печати сборник статей «Picturing Russian Empire», задуманный как продолжение коллективной монографии «Picturing Russia», изданной под редакцией Валери Кивельсон и Джоан Ньюбергер в 2008 году[3].

Валери Кивельсон, Сергей Козлов,
Федор Корандей, Джоан Ньюбергер

3 Picturing Russia: Explorations in Visual Culture / Eds. V. Kivelson, J. Neuberger. New Haven: Yale University Press, 2008.

Международная конференция
«Политическая полиция и советская система: рассекреченные архивы КГБ стран бывшего СССР»[1]

(*15—20 апреля 2020 года*)

15—20 апреля 2020 года под началом Джорджтаунского университета (Вашингтон, США) прошла научная конференция, организованная при содействии Ассоциации славянских, восточноевропейских и евразийских исследований (ASEEES*), Фонда исследований ГУЛАГа им. Жака Росси, Института Дж. Кеннана при Международном научном центре им. Вудро Вильсона** и Международного центра истории и социологии Второй мировой войны и ее последствий (НИУ ВШЭ). Главным организатором мероприятия выступил академический руководитель центра и профессор Джорджтаунского университета, специалист по российской истории позднеимперского и советского периодов Майкл Дэвид-Фокс.

В фокусе внимания конференции оказались вопросы о том, как влияет на наши представления о советской системе, ее работе, структуре и в целом роли в мировом сообществе введение в широкое исследовательское поле новых источников из прежде недоступных архивов КГБ бывших советских республик (а также некоторых архивов стран Восточной Европы); каким образом новая информация встраивается в уже существующие представления о советской системе, где наименее изученным (но крайне значимым) действующим лицом являлись как раз органы госбезопасности.

В процессе работы с архивами стало очевидным, что речь идет не просто о необходимости открытия новых материалов, в продолжение начатых «архивной революцией» 1990-х годов публикаций недоступных ранее документов, но и о значении, роли фигуры посредника — ученого, который вводит эти материалы в широкий академический контекст. Отчасти одной из задач конференции было вдохновить исследователей на более активную интеграцию открытых источников в исследовательские практики. Не менее важным смыслом конференции оказалась и возможность приоткрыть завесу исследовательской кухни в работе с архивами, обсудив такие вопросы, как: этика работы с документами (сохранение отстраненной исследовательской позиции по отношению к текстам допросов и к признаниям обвиняемых, которые зачастую были вынужденными; проблема работы с досье, где отбор материала напрямую зависел от личности и интересов следователя; внимание к материальности документа, сохраняющего следы насилия); проблема фрагментарности материалов (разная степень доступности архивов в целом и отдельных документов в частности, диктующая выбор источников, их хронологию и географию); сложность работы с уже сформированным категориальным аппаратом как внутри современной институции архива, так и в рамках архивов НКВД/

---

1 Конференция, масштабная подготовка которой началась за год до предполагаемой даты встречи, была задумана как крупное международное событие с очными сессиями в стенах университета. Однако в связи с ограничениями, вызванными распространением коронавируса, организаторы приняли решение перенести заседания в олайн-формат. Запись конференции доступна на сайте ASEEES*: https://www.aseees.org/news-events/other-conferences/virtualconference-political-police?fbclid=IwAR08f7yB1qMQd9bDTcTvPl6OKrRfx4NwYGLaJAOZ2ydirXTX2_NHhuavHis (дата обращения: 16.03.2021).

* ASEEES признана нежелательной организацией на территории РФ.

** Признан нежелательной организацией на территории РФ.

КГБ с присущими им и не всегда очевидными парадигмами формирования и поиска; проблема избыточности материала; важность установления связей между архивными документами и устной историей. На протяжении всех заседаний прослеживалась разница в выборе методологии, в том числе в алгоритмах поисков внутри архивного пространства, в выборе тех или иных интерпретационных стратегий и сочетаний источников.

Первый вебинар, носивший название «Культура, нонконформизм, нормативность» (модератор и комментатор — Майкл Дэвид-Фокс) начался с доклада *Анджелины Лусенто* (НИУ ВШЭ) «*НКВД и политические истоки соцреализма: случай преследования бойчукистов в Украине*». Героями доклада стала группа украинских художников, носивших название «бойчукисты» (в честь идейного руководителя — Михайло Бойчука (1882—1937)), реализовавших к 1930-м годам один из самых влиятельных и успешных художественных проектов на территории Советской Украины. Опираясь в первую очередь на материалы расследования из архива киевского НКВД, Лусенто постаралась выявить роль секретной полиции в процессе формирования визуального канона социалистического реализма. Лусенто сопоставила два корпуса документов — наблюдения и свидетельства информаторов, собранные НКВД в 1931 году о лидерах художественной группы — Михайло Бойчуке, Василе Седляре и Иване Падалке, указывающие на их антисоветские настроения и сильный уклон в украинский национализм, а также материалы допросов самих бойчукистов 1936—1937 годов, собранные после их ареста.

В 1920—1930-е годы, независимо от московского художественного сообщества, бойчукисты отстаивали возможность локального определения искусства и интегрировали украинские формы (обращаясь прежде всего к изучению монументальных произведений — фресок, мозаики) в образы советского реалистического канона. Докладчица отметила, что при ведении допросов особое внимание сотрудники НКВД проявляли как раз к «национальному характеру творчества бойчукистов… сознательно отвлекающему зрителей от строительства социализма». Характерно, что к обвинениям 1931 года в антисоветских настроениях в 1936—1937 годах добавилось также обвинение в «антирусской» направленности работ группы. Анализируя дискурсивные формулировки следователей и признаний допрашиваемых, Лусенто обозначила сдвиг политического акцента в отношении визуального искусства: стиль бойчукистов с выделением украинской составляющей виделся угрозой стабильности советского строя, централизованному государству и «всей русской культуре». При этом докладчица отметила, что период смены политических доктрин в визуальном искусстве Советской Украины не означал обязательного выдвижения русской идентичности, но, прежде всего, привел к уходу от украинских национальных форм в пользу обобщенных образов советских людей, советской героики, став «пустым» по форме и социалистическим по содержанию.

В следующем докладе, «*Разжигание и поддержание конфликтов: пример Таллинской государственной консерватории*», *Айги Рахи Тамм* (Университет Тарту, Эстония) обратилась к документам из архивов НКВД и Таллинской государственной консерватории, с тем чтобы на примере судеб репрессированных музыкантов проследить механизмы советизации — нормативных практик, которые с помощью секретной полиции встраивались (в данном случае) в эстонское общество и непосредственно влияли на взаимоотношения между людьми. Основное внимание докладчицы было сосредоточено на ключевом понятии этого процесса — общественном «конфликте» и на способах его разжигания и поддержания в течение максимально длительного периода. Наибольшую роль в производстве нормативных стратегий поведения и дестабилизации общественной атмосферы сыграл лозунг о критике и самокритике как большевистском способе воспитания советского человека.

Механизмы *стигматизации* (критики и самокритики) и *травматизации* (применения репрессий) — результаты влияния работы секретных служб на общество — имели долгосрочный эффект и заключались в том, что возвращенные после заключения попадали в обстановку недоверия и игнорирования. Политика же усложнения реадаптации бывших осужденных к привычной жизни приводила к тому, что процесс подачи на реабилитацию затягивался на долгие годы и сопровождался длительными дознаниями окружающих о личности заключенного. Все это соответствовало, как отметила докладчица, тактике разобщения населения и поддержания конфликтов с целью повышения социального контроля. Нестабильность взаимоотношений, поддерживаемая секретными органами, лишала уверенности и делала уязвимыми не только бывших осужденных, но и обычных граждан. Однако докладчица выразила сомнение в том, что секретной полиции действительно удалось избавиться от «неудобного» прошлого советских граждан, и вопрос об успешности советизации конкретных людей (а не масс в целом) остается открытым.

В комментарии к докладу Майкл Дэвид-Фокс указал на возможную эффективность представления советизации Эстонии не как однонаправленного процесса, но как ряда прерывностей и сопутствующих им особых периодов в работе секретной полиции, каждый из которых подразумевал свой способ и свои задачи прочтения одних и тех же материалов, собранных на более раннем этапе (как это было продемонстрировано в докладе Анджелины Лусенто). Также Дэвид-Фокс указал на классический труд Яна Гросса (Jan Gross. Revolution from abroad. Prinston University Press, 2002), где вместо понятия «социальный контроль», используемого Рахи Тамм в докладе и задающего определенную тоталитарную рамку (наличие масштабного плана, реализуемого сверху), предлагается понятие «приватизации власти» — делегирования агентности на уровень отдельных индивидов (докладчица согласилась, что такого генерального плана у советских властей не было).

Следующий докладчик — *Томас Снигон* (Лундский университет, Швеция) в качестве журналиста в 1993—1996 годах лично интервьюировал председателя КГБ (с 1961 по 1967 год) Владимира Семичастного. Сопоставляя интервью и доступные архивы КГБ, Снигон в докладе «*В поисках истоков советского диссидентства в эпоху КГБ под руководством Владимира Семичастного*» показал, что представление о соотношении сил, где режим консервативен и лишь отвечает на сопротивление, а диссиденты наделяются исключительно активной ролью, достаточно спорно в свете вновь открытых документов. Докладчик проследил преемственность между поздним брежневским и ранним хрущевским периодами и созданием Пятого управления, относя причины этого события еще к концу 1950-х годов — ко времени введения политики профилактики. При этом Снигон охарактеризовал профилактику как новую форму психологического давления и даже террора, по той причине, что она подразумевала применение санкций не к реальным преступникам, а к потенциальным. Кроме того, профилактика отразила и новые отношения между обществом и секретными службами, где именно КГБ, а не комсомольская организация был ответствен за проведение профилактических мер.

Если до 1962 года основными объектами внимания КГБ были религиозные группы и «националисты», то в 1963 году, как можно видеть из приказов Семичастного, под подозрением оказалась и интеллигенция. Спустя несколько лет это изменение отношения КГБ к культурным деятелям («антисоветским элементам», «инакомыслящим») стало видимым, хотя еще и не обрело своего «официального» наименования (название «диссиденты» появляется после того, как западные масс-медиа начинают освещать активную деятельность оппонентов брежневского режима). Анализируя документы, Снигон обнаружил, что выявление и выделение

интеллектуальной элиты в качестве опасной категории для общества произошло за некоторое время до появления «диссидентов», что позволило докладчику сделать вывод об активном вкладе самого КГБ под руководством Семичастного в создание этой «новой» группы, потенциально опасной для системы. Позже именно эта группа стала более активно и координированно выступать против режима.

В заключение секции Майкл Дэвид-Фокс озвучил ключевой вопрос дискуссии — какова была роль НКВД/КГБ в широком поле партийной экосистемы культурной политики? Все три доклада показали, что секретная полиция принимала участие как в политических, социальных процессах, так и в оформлении эстетических представлений в культуре (науке, академическом поле), являясь не только проводником политики насилия и репрессии, но и революционизации морали, изменения доминирующих повседневных практик, стандартов поведения, представлений о нормальном. Кроме того, возник вопрос о месте НКВД/КГБ в трехчастной системе «партия — секретная полиция — государство» (доклад Т. Снигона показал, что КГБ позиционировал себя отдельно от партии и мог развивать собственные стратегии работы, отличные от партийных) и о роли личности следователя в работе секретных органов (как влияют биография, интересы, образование следователя на ход следствия?). Анджелина Лусенто допустила, что уровень образования, кругозор, эстетические предпочтения следователя вполне могли отличаться от распространенного представления о типичном сотруднике НКВД/КГБ и попытка переосмыслить его личность важна для прояснения понимания роли КГБ в изменении норм в политике и культуре.

Именно такое внимание к индивидуальным биографиям, профессиональным траекториям и социальным связям сотрудников НКВД продемонстрировали *Тимоти Блаувельт* (Государственный университет Ильи, Грузия) и *Давит Джишкариани* (Центр социальной справедливости, Грузия). Их докладом «*Сталинские палачи в контексте: случай следователей грузинского НКВД Хазана, Савицкого и Кримяна*» открылся второй вебинар конференции, озаглавленный «Как попадали в ГУЛАГ и как его покидали» (комментатор — Синтия Хупер (Колледж Святого Креста, США)). В 1955 году А. Хазан, К. Савицкий и Н. Кримян были осуждены и расстреляны как сообщники Берии, и материалы следствия над ними стали важным источником, позволяющим увидеть репрессии 1937—1938 годов глазами их непосредственных и наиболее активных участников. Блаувельт и Джишкариани показали, что все трое были этническими чужаками, не уроженцами Тбилиси, и их социальный капитал полностью зависел от профессиональных связей. Командный дух грузинского НКВД укреплялся совместными тренировками и футбольными матчами — показательно, что Савицкий и Кримян выступали за тбилисский «Динамо». Соревновательность и «спортивный» азарт характеризовали и их участие в репрессиях, как по количественным показателям, так и по жестокости в отношении обвиняемых и осужденных. Желание отличиться, возможно, дополнительно подпитывалось компрометирующими обстоятельствами в биографии самих следователей: знакомые-троцкисты у Хазана, родственники-белогвардейцы у Савицкого. Наконец, докладчики не исключили искренней веры этих сотрудников НКВД в то, что они борются с врагами народа, против которых все средства хороши. Подобная уверенность в собственной правоте и непогрешимости угадывается в том, что Хазан (под псевдонимом Александров) выпустил в 1948 году брошюру «О моральном облике советского человека».

В следующем докладе секции мотивация функционеров репрессивной системы рассматривалась в категориях статистики и экономической логики. *Михаил Наконечный* (Оксфордский университет, Великобритания) в своем выступлении, озаглавленном «*“Мертвые души”: смертность, инвалидность и досрочное освобож-*

дение из ГУЛАГа по медицинским показаниям, 1930—1955», обратился к практике актирования, позволявшей занижать показатели смертности в лагерях. Поскольку ГУЛАГ должен был функционировать как экономическое предприятие, высокая смертность плохо смотрелась бы в официальных отчетах. Кроме того, нерациональным считалось расходовать бюджетные средства на уход за неизлечимо больными и крайне изможденными заключенными, которые больше не могли работать. Поэтому распространено было досрочное освобождение по медицинским показаниям. В начале 1943 года начальник ГУЛАГа Виктор Наседкин направил всем руководителям лагерей распоряжение, согласно которому умерших в лагере после освобождения следовало учитывать отдельно и не включать в отчеты о «медицинской помощи заключенным». Михаилу Наконечному удалось обнаружить в архивах документы, фиксировавшие эти показатели для ряда лагерей в 1943—1944 годах. Выяснилось, что эта мера позволяла занизить лагерную смертность на 20% (в случае Каргопольлага доля неучтенных смертей оказалась еще выше — 23%). Эти данные легли в основу трехуровневой системы пересчета погибших в ГУЛАГе, которую предложил исследователь. Два других уровня призваны скорректировать показатели лагерной смертности за счет добавления тех актированных, кто погиб по дороге домой и в первые дни по возвращении из лагеря. В результате относительно низкие цифры официальной статистики, которые получили известность после частичного открытия архивов ГУЛАГа в 1989 году, уступают место значительно более мрачной картине.

В докладе *Шерзода Муминова* (Университет Восточной Англии, Великобритания) «*Транснациональный ГУЛАГ: Жак Росси, Утимура Госуке и изучение "гулаговцев всех стран" по мемуарам и архивным документам, 1937—1956*» сталинские лагеря, напротив, предстали едва ли не курортом. Стремясь показать, что ГУЛАГ был внутренне неоднородным миром, исследователь обратился к опыту иностранных узников, которые в разные годы, разными путями оказались в советских лагерях. Чтобы дать представление о разнообразии этих траекторий, в докладе Муминов сосредоточился на фигурах Жака Росси, польско-французского коммуниста, деятеля Коминтерна, арестованного, как и многие другие участники этой организации, в 1937 году, и японского военнопленного Найто Мисао (который впоследствии стал известным на своей родине писателем и критиком, работавшим под псевдонимом Утимура Госуке). Оба героя доклада оставили богатое мемуарное наследие, в котором центральное место занимает история их знакомства и дружбы, продлившейся до конца жизни. В изложении Шерзода Муминова эта история напоминала приключенческий роман с порой невероятными поворотами сюжета: так, когда друзья оказались разлучены при переводе из Александровского централа во Владимирский, достаточно было попросить начальство, и их снова поместили в одну камеру. Оптимистическим итогом рассуждений докладчика была мысль о том, что незапланированным результатом сталинских репрессий и системы трудовых лагерей могла стать крепкая интернациональная дружба между иностранными узниками ГУЛАГа.

В своем комментарии Синтия Хупер подвергла сомнению достоверность этой идиллической картины. Наряду с такими известными свидетельствами о ГУЛАГе, как «Колымские рассказы» Варлама Шаламова, где говорится о том, что единственная доступная заключенным эмоция — это злость, а дружба в лагере практически невозможна (разве что в лазарете), Хупер указала на наблюдения социологов, согласно которым бывшие узники ГУЛАГа, встречавшиеся в 1990-е годы, едва могли общаться друг с другом в рамках обычной бытовой вежливости, не говоря уже о том, чтобы договориться о формах коммеморации их трагического опыта. Эта сторона жизни в ГУЛАГе, связанная с разобщением и взаимной ненавистью

жертв, если и находит отражение в исследовании Шерзода Муминова, то лишь как полюс отталкивания, негативный «советский» фон, на котором лишь ярче проступает благородство и бескорыстие иностранных заключенных — картина, которая сама по себе является этически проблематичной.

Третий вебинар «Определяя врагов: наблюдение, классификация и информация» (модератор и комментатор — Дэвид Бранденбергер (Ричмондский университет, США)) начался с доклада *Кристины Ватулеску* (Нью-Йоркский университет) «*Полицейский портрет (the Mug shot) и крупный план (the Close up): визуальная идентификация в фото- и видеосъемке секретной полиции*». Докладчица обратилась к визуальным практикам в работе секретной полиции и подчеркнула, что визуальный компонент полицейских архивов (в том числе вопрос соотношения текстов и визуальных медиа) долгое время игнорировался исследователями, а методы и подходы для его изучения и включения в круг источников формируются только сейчас. Сделав акцент на сложности переплетения криминалистических и фото- и киновизуальных стратегий, Ватулеску рассмотрела интересный случай кинематографической постановки следственного эксперимента, ставшей результатом совместной работы румынской полиции и местной профессиональной документальной киностудии («Reenactment», 1960; режиссер Virgil Calotescu). Шестеро подозреваемых в ограблении государственного банка в 1959 году были приговорены к смертной казни, но перед приведением ее в исполнение сыграли главные роли в этой картине. Фильм был представлен как киноадаптация материалов из архива полиции. Докладчица поставила под вопрос непроблематичность такой трактовки и на основании сравнения 27 томов из архива полиции, нескольких черновых версий сценария, двух томов с кадрами съемки фильма, а также кадров самого фильма постаралась разграничить текстуальные материалы и их визуальную интерпретацию, с одной стороны, и логику судебного и киновысказывания — с другой. В фильме прослеживается не только характерный нарратив полицейского расследования, но и собственная визуальная драма, порожденная особыми характеристиками камеры и, как было отмечено в комментариях к докладу, сочетанием документальной съемки судебного процесса и популярными в то время приемами жанра нуар, что позволило облечь следственный эксперимент в форму зрелищного гангстерского боевика. Тема идентификации (масок и демистификаций), с одной стороны, показана в фильме как нечто хорошо знакомое (маскировка преступников с помощью темных очков, фальшивых усов и других атрибутов), а с другой — раскрывается через специфически кинематографические приемы, которые также помогают (на этот раз зрителям) обнаруживать замаскированных преступников (крупный план как разоблачение; размытие изображения, свет и тень как маска). В конечном итоге фильм был лишь однажды показан партийным членам и больше в прокате не появлялся. Сотрудничество полицейских и массового кинематографа породило интересный и неоднозначный эффект — публика ассоциировала себя с «плохими» героями фильма.

Татьяна Ваграменко (Ирландский национальный университет в Корке) продолжила тему роли полицейской фотографии в рамках репрессивной системы, представив доклад «*Фотография и кино советской секретной полиции: религия под наблюдением в Советской Украине*». Ваграменко рассмотрела фотографию как элемент технологии власти — индикатор присутствия дисциплинарного механизма, растворенного в обществе. Объектами исследования выступили снимки из архива украинского КГБ — материалы о преследовании религиозных деятелей 1930—1950-х годов, подозреваемых в участии в контрреволюционных монархических организациях. В подтверждение тезиса о том, что язык фотографии подвержен реинструментализации, докладчица продемонстрировала случаи намеренной ма-

нипуляции с собранными в делах изображениями (указывая на признаки монтажа, наличие коллажности, ретуши следов насилия над подсудимыми, практики составления полицейских альбомов, создающих контекст для отдельных снимков). Вайграменко показала, как, выступая в качестве участника процесса производства и поддержания режима правды (в данном случае неоспоримых свидетельств в материалах дел), фотография в архиве секретной полиции служила также тем медиатором, который играл особую роль в создании обобщенного социального типа, образа врага (чему способствовала идея разоблачения политических преступников, скрывающихся под маской религии). Также исследовательница показала, что в качестве визуальных доказательств в делах архива секретных служб использовались постановочные кадры, выполненные при подготовке агитационных фильмов (со специальным искусственным освещением, требованиями к высокому качеству съемки, режиссерскими акцентами — фокусировкой и наведением камеры на «значимые» объекты).

Третий доклад в секции «*Кибернетика и слежка: Секретная полиция входит в компьютерную эру*» представил *Джошуа Сэнборн* (Лафайет-колледж, США). Доклад является небольшой частью исследования, в котором Сэнборн прослеживает пересечения между профессиональными сообществами (секретной полиции, науки) и сферой социального воображаемого — литературными жанрами — научной фантастики и шпионского детектива в СССР и США в период холодной войны. Пытаясь представить себе, как могла выглядеть наука этого времени, Сэнборн обратился к понятию кибернетики и к вопросу о ее роли в работе советских и американских спецслужб. Основной фокус исследования был направлен на поиск сдвига в «информационной архитектуре» (принципах систематизации информации и навигации по ней) в работе КГБ, а именно — смены отношения к компьютеру как к более удобному способу хранения информации (архивная стратегия, подразумевающая компьютеризацию с сохранением прежних задач) на отношение к компьютеру как инструменту анализа и интеллектуального сбора сведений (аналитическая стратегия, подразумевающая развитие кибернетики как кардинальной переоценки методов работы с информацией и как решения ряда новых задач — например, разработки камер с искусственным интеллектом). Несмотря на то что руководство секретных служб периода холодной войны (наряду с интуициями научной фантастики того времени) достаточно рано увидело преимущество инвестиций в кибернетику, в действительности (и об этом свидетельствуют архивные документы) КГБ сильно запаздывал в применении новых технологий по причине ошибок в работе рядовых сотрудников, недоверия оперативных работников к информационным аналитикам, страхов при работе с машинами. В результате с конца 1960-х и вплоть до 1980-х годов КГБ главным образом занимался механическим переходом с карточных баз данных на цифровые. Новая эра работы спецслужб с информацией началась примерно с середины 1980-х годов, когда в сферу внимания кибернетики попали проблемы взаимоотношений между информацией и властью, человеком и машиной, что в конечном итоге привело к возможности подчинения человека командам компьютера и пониманию того, что компьютер способен замечать недоступное человеческому глазу (период с 1990-х и до сих пор Сэнборн охарактеризовал как эпоху «кибернетического контроля»).

Доклад *Эдварда Кона* (Гриннеллский колледж, США) «*Рецидивизм, профилактика и КГБ*» был посвящен профилактической работе КГБ в Литве в 1960—1970-е годы. Несмотря на то что КГБ представлял профилактические беседы как наиболее гуманное, эффективное и успешное мероприятие, докладчик продемонстрировал на обширном материале архивных источников, что профилактика была далеко не столь действенным средством изменения поведения и мировоззрения

отдельных граждан, каким его видели сама служба госбезопасности или западные историки. Профилактика проводилась по единой модели в масштабах всего Советского Союза, и инструкции исходили из Москвы во все республики. Две категории граждан фигурировали в качестве объектов профилактики: диссиденты и люди, которые имели какие-либо контакты за границей по роду своей деятельности (например, моряки). Кон показал, что профилактика производила, как правило, лишь краткосрочный эффект и не меняла в действительности ни целей, ни поведения индивидов, что подтверждается высоким уровнем рецидивизма среди прошедших профилактические беседы (при этом докладчик привел в пример дела, которые не были учтены в официальной статистике КГБ). Причины ошибочных выводов о результативности профилактики Кон видит среди прочего в процессуальном характере ведения дел: с одной стороны, оценка эффективности производилась по отчетам служебных лиц, которые, в свою очередь, часто формулировались типовыми фразами и содержали схожие выводы независимо от содержания дел. С другой стороны, отчеты либо сильно запаздывали (от нескольких месяцев до полугода), либо, наоборот, содержали слишком поспешные выводы и оформлялись как успешные уже на следующий день. Несмотря на то что безусловный плюс профилактических бесед заключался для власти в их экономичности относительно более радикальных мер наказания, докладчик отметил их бесполезность в случае попыток воздействия на политические или религиозные убеждения.

В завершение секции модератор Дэвид Бранденбергер обозначил следующие ключевые вопросы дискуссии: насколько репрезентативным является опыт бывших советских республик (Грузии, Прибалтики, Украины) и Восточной Европы (Румынии)? Можно ли говорить о существовании единой культуры КГБ на всей территории СССР и пытаться обобщить опыт этой организации? Или же советские республики и Восточная Европа являют собой примеры особой культуры, где реализовывались отдельные, относительно независимые полицейские практики? В конечном итоге все эти вопросы отсылают к размышлениям о природе полицейского государства в целом и СССР в частности. А именно — было ли СССР примером хорошо организованного полицейского государства, постмодернистским паноптиконом или просто пародией на наши представления о полицейском государстве?

Четвертый вебинар «Органы госбезопасности как институт: история организаций и их внутренние практики» (комментатор — Линн Виола (Университет Торонто, Канада)) начался с доклада *Марка Юнге* (Эрлангенский университет, Германия) «*За рамками законодательства: возникновение специфического советского органа внесудебной репрессии и Большой террор*». Докладчик рассмотрел создание Особого совещания при НКВД СССР и то значение, которое имела эта мера для массовых репрессий 1930-х годов. Учреждение этого органа фактически означало упразднение принципа разделения властей, так как Особое совещание объединяло в себе функции исполнительной и судебной ветвей власти при очевидном главенстве первой из них над второй. Практика административной высылки «социально опасных лиц» существовала с 1922 года, вскоре к этому добавилась возможность их заключения в концлагеря во внесудебном порядке. Юнге отметил даже случаи внесудебных смертных приговоров за каннибализм во время голода 1933 года — вопреки распространенному мнению, что расстрел без суда и следствия начал применяться лишь во время Второй мировой войны. Создание Особого совещания в 1934 году означало, что из исключительной меры, бессистемно применяемой органами безопасности, внесудебные разбирательства и приговоры превратились в обычную практику, поставленную на бюрократические рельсы и имеющую собственный бюджет. Таким образом, по мысли Юнге, Большой террор имеет смысл рассматривать не как отдельный, принципиально новый этап совет-

ской внутренней политики, а как результат интенсификации и нормализации репрессий, проводившихся с 1920-х годов. Линн Виола в своем комментарии к докладу Юнге отметила, что такой подход не позволяет объяснить, почему массовый террор был развязан (и свернут) в конкретный момент, и изучение этих событий требует большего внимания к историческому контексту. Однако Юнге настоял на том, что именно этот общий контекст до сих пор преимущественно находился в фокусе интереса исследователей и имеет смысл сосредоточиться также на истории отдельных институций.

Вопрос соотношения сил между различными органами исполнительной власти рассматривался в докладе *Игоря Кашу* (Молдавский государственный университет) «*Взаимодействие партийно-государственных институтов с политической и гражданской полицией в Советской Молдавии позднесталинского периода, 1944—1953*». Исследователь показал на конкретных примерах, что этот баланс в каждом отдельном случае определялся личными связями с Москвой. Так, в прибалтийских республиках, в частности в Литве, послевоенного периода перевес, благодаря непосредственным контактам со Сталиным, имело партийное руководство. В Молдавии же позиции партийной и государственной элиты были намного слабее, тогда как службы безопасности имели мощные рычаги воздействия в виде компромата на членов местного ЦК. К примеру, в 1949 году в Москву было отправлено анонимное письмо, сообщавшее, что первый секретарь ЦК КП(б) Молдавии Николай Коваль незаконным образом получил дачу, злоупотребив служебным положением. Среди других «недочетов в работе» Коваля, позволявших оказывать на него давление и, в конце концов, сместить с должности год спустя, были дальние родственники-коллаборационисты и «попустительство» развитию румынского национализма в Молдавии. Эффективность подобных обвинений в качестве инструментов шантажа обусловливалась тем, что они не были совершенно голословными, а опирались на информацию, полученную службами безопасности благодаря разветвленной сети агентов.

Работе информаторов в советских органах безопасности был посвящен доклад *Фила Киффера* (Джорджтаунский университет, США) «*Репрессии по доверенности: массовая агентурно-осведомительная сеть МГБ и ее коллапс*». Исследователь отметил, что, в отличие от агентуры Штази, после открытия архивов оказавшейся в центре горячих общественных дискуссий, советские сексоты были незаслуженно обойдены вниманием историков. Как показал в своем докладе Киффер, использование массовой сети осведомителей в послевоенной Украине призвано было компенсировать нехватку штатных сотрудников МГБ при большом количестве нераскрытых дел. Фактически речь шла о своего рода системе «субподрядов»: полномочия оперативника отчасти передоверялись агенту или резиденту, который, в свою очередь, должен был контролировать сеть секретных осведомителей. В отличие от последних, чьи функции обычно сводились к сбору информации, агенты имели доступ к материалам уголовных дел, которые они зачастую вели вместо следователя. При этом сами агенты, как правило, были «неблагонадежными» или даже криминальными элементами, завербованными посредством шантажа. В контексте политических репрессий это поднимает для исследователя вопрос о возможном превращении жертв системы в палачей.

С позиций сотрудников и руководства правоохранительных органов такая трансформация, вероятно, должна была служить показателем эффективности данной модели, однако проблему составлял доступ к засекреченной информации, который получали политически неблагонадежные лица, и их осведомленность о работе служб безопасности. Численное соотношение оперативников и осведомителей делало систематический контроль за действиями последних невозможным, и де-

легирование полномочий агентам и резидентам скорее лишь осложняло ситуацию. В результате информаторы были предоставлены сами себе и чаще всего просто ничего не делали, а собранные ими сведения оказывались по большей части бесполезными. И даже «успехи» в работе агентурно-осведомительной сети, о которых областное начальство с гордостью рапортовало в Киев, порой носили причудливый, квазианекдотический характер. Так, агент, внедренный в тайное спиритическое общество, доложил, что вызванные на сеансе духи выступали с антисоветскими заявлениями, в том числе предсказывая скорое вторжение в Украину американских войск. На суде по этому делу обвиняемые свидетельствовали, что вызванные духи лишь по несчастливой случайности оказались антисоветчиками, в этом не было ничьего злого умысла, — однако духи ушли от ответственности, а спириты получили от десяти до двадцати пяти лет лагерей.

Черный юмор и горькая ирония присутствовали также в материале, представленном в рамках последнего вебинара конференции, «Операции за границей и иностранная разведка» (комментатор — Грегори Афиногенов (Джорджтаунский университет, США)). Открывавший эту секцию доклад *Молли Пуччи* (Тринити-колледж, Ирландия) «*Советы за границей: разведка, государственное строительство и органы безопасности в Восточной Европе, 1948—1953*» мог бы служить прекрасной иллюстрацией к старой шутке о том, что общего между Советским Союзом и Купидоном (ответ: оба голые, вооружены до зубов и ко всем пристают со своей любовью). В выступлении заведомо тщетная, как известно, попытка быть милым насильно рассматривалась на примере деятельности советских инструкторов в социалистической Польше и Чехословакии послевоенного периода. Исследовательница представила небольшой фрагмент своего масштабного исследования, которое в тот момент как раз готовилось к публикации в издательстве Йельского университета под заглавием «Империя безопасности: тайная полиция в коммунистической Восточной Европе».

В этой книге Пуччи стремится показать, как происходил перенос (и неизбежная при этом трансформация) советской модели государственной безопасности в страны «народной демократии», прежде всего в Польшу, Чехословакию и Восточную Германию. В отличие от представителей так называемой тоталитарной школы, рассматривающих этот процесс в ключе насилия и принуждения, осуществляемого СССР по отношению к странам-сателлитам, и от локальных традиций реформистского правосудия, в центре внимания которых были местные исполнители и их индивидуальная ответственность, Пуччи фокусируется на взаимодействиях, как правило, включающих даже не две, а множество сторон (представители разных поколений и классов, начальство и подчиненные, партийные функционеры и сотрудники органов безопасности и т.д.).

Эта многослойная, нюансированная картина отчасти была воссоздана в докладе, основную идею которого тем не менее можно с легкостью изложить в нескольких предложениях. Февральский переворот 1948 года, приведший к власти в Чехословакии коммунистическую партию, по мнению советских агентов в регионе, был недостаточно радикальным: на многих ключевых позициях, в том числе в армии и службах безопасности, остались «реакционеры». Сходная ситуация наблюдалась в Польше, где, несмотря на победу левых на парламентских выборах в январе 1947 года, советские уполномоченные ощущали недоверие и враждебность. «Решением» этой реальной или воображаемой проблемы стало развязывание внутрипартийного террора, что, в свою очередь, лишь усилило отчуждение по отношению к СССР.

Стратегии и тактики борьбы с «внутренними врагами» в другом национальном контексте подробно рассматривались в докладе *Корины Снитар* (Университет

Глазго, Великобритания) «*Советская разведка и румынская Секуритате: методы наблюдения, допросы, подготовка показательных процессов и "перевоспитание" в тюрьмах и трудовых лагерях*». Докладчица отметила гибкость и двусмысленность многих положений Уголовного кодекса Румынской Народной Республики, которые силовые структуры трактовали по своему усмотрению, «в соответствии с задачами партии». Допросы имели целью получить показания, которые бы подтверждали обвинение, значившееся в ордере на арест; протоколы допросов могли редактироваться и дополняться сфабрикованными доказательствами вины. Свидетели, выступавшие на постановочных процессах, должны были предварительно заучить текст своей речи при «содействии» сотрудников Секуритате, а судьи, по какой-либо причине отклонявшиеся от намеченного сценария и выносившие слишком мягкий приговор, сами впоследствии оказывались на скамье подсудимых.

Несмотря на экстремальный характер подобных мер «безопасности», существуют многообразные указания на то, что работа Секуритате была не слишком эффективной. Подобные свидетельства, примеры которых Снитар привела в заключение доклада, можно найти в высказываниях и руководства страны, и их политических противников, и рядовых граждан. Так, Александру Дрэгич, занимавший пост министра государственной безопасности, а затем министра внутренних дел Румынии, в 1957 году сетовал на некомпетентность и «политическую незрелость» кадров Секуритате. С другой стороны, участники румынского антикоммунистического сопротивления могли ощущать свое моральное превосходство над «убежденными коммунистами», демонстрировавшими в борьбе с врагами полную беспринципность — что отнюдь не способствовало «перевоспитанию» идеологических оппонентов.

Вопрос эффективности в отношении работы спецслужб поднимался также в докладе *Эрика Скотта* (Канзасский университет, США) «*Побережье Черного моря как ландшафт разведдеятельности эпохи холодной войны*». Пример этого региона, по мысли докладчика, позволяет скорректировать представления о «железном занавесе» как о непроницаемом барьере, отделяющем страны соцблока от всех остальных. Контроль приграничных территорий в данном случае существенно усложнялся из-за международной торговли и туристических потоков, создававших удобное прикрытие для антисоветской деятельности, от шпионажа до побега за границу. Архивы КГБ, с которыми работал Скотт, создают образ пространства под надзором, однако этот дискурсивный ландшафт пронизан не уверенностью в надежной защите границ, а нарастающей подозрительностью. Необходимость повышенной бдительности, постоянно подчеркивавшаяся в распоряжениях свыше, в позднесоветский период вылилась в настоящую паранойю, на фоне которой не только расцвели пышным цветом всевозможные теории заговора, но даже полеты НЛО оказались задокументированы в официальных рапортах пограничных служб.

Заключительный доклад секции, как и выступление Скотта, по удачной формулировке комментатора, обращался к «метафорическому пространству». В презентации, озаглавленной «*Активные мероприятия КГБ и подавление советских Хельсинкских групп, 1977—1978*», *Дуглас Селвидж* (Берлинский университет Гумбольдта, Германия) представил материалы кампании по дискредитации диссидентов, организованной спецслужбами в прессе, в первую очередь — в «Литературной газете». Наряду с появлявшимися в периодической печати заметками и открытыми письмами, обличавшими «лжецов и фарисеев», ключевым источником исследования послужил «Сборник статей об агентурно-оперативной и следственной работе Комитета государственной безопасности СССР» за 1981 и 1984 годы, где были опубликованы отчеты об операциях «Клин» и «Коллеги». Первая, развер-

нувшаяся в 1976—1977 годах, имела целью компрометацию американских журналистов, работавших в СССР будто бы по заданию ЦРУ, а заодно диссидентов, предположительно поставлявших им информацию. Вторая была направлена конкретно против Анатолия Щаранского, который также обвинялся в сотрудничестве с ЦРУ на основании свидетельства его «подельника» Александра Липавского, открытое письмо которого было опубликовано в «Известиях» 4 марта 1977 года.

В отличие от других докладов секции, акцентировавших внутренние противоречия системы, выступление Селвиджа рисовало картину почти неограниченной власти советских спецслужб, успешно державших диссидентов «под колпаком». Однако остался открытым вопрос, который сформулировал в своем комментарии Грегори Афиногенов: насколько буквально читатели советской прессы воспринимали публиковавшиеся там обличительные заявления? Предложенный многими участниками конференции микроисторический и биографический анализ спецслужб СССР и стран соцблока крайне важен для понимания внутренней механики репрессий, которые, как выясняется в этом приближении, носили во многом спонтанный и хаотичный характер. Как представляется, следующим шагом могло бы стать столь же подробное изучение жизненного мира обывателей — не палачей и не жертв системы, которые тем не менее были ее неотъемлемой частью.

Ксения Гусарова, Надежда Крылова

Errata

В № 167 «НЛО» в разделе «Наши авторы» были указаны ошибочные сведения об авторе. Публикуем верные данные: Светлана Кучина (Новосибирский государственный технический университет, факультет гуманитарного образования, кафедра иностранных языков, доцент; кандидат филологических наук) s.kuchina@corp.nstu.ru. Приносим извинения автору.

Наши авторы

Константин Азадовский
(независимый исследователь; кандидат филологических наук) azadovski@mail.ru.

Денис Ахапкин
(СПбГУ, кафедра междисциплинарных исследований в области языков и литературы, доцент; кандидат филологических наук) denis.akhapkin@gmail.com.

Ольга Балла
(литературный критик, эссеист) gertman65@gmail.com.

Инна Булкина

Татьяна Венедиктова
(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

Валерий Вьюгин
(ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), отдел теоретико-литературных и междисциплинарных исследований, ведущий научный сотрудник / СПбГУ, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) valeryvyugin@gmail.com.

Стефано Гардзонио
(Пизанский Университет, Италия; профессор русской литературы; доктор филологических наук) stefano.garzonio@unipi.it.

Ирина Головачева
(СПбГУ, факультет свободных искусств и наук, профессор; доктор филологических наук) igolovacheva@gmail.com.

Надежда Григорьева
(Тюбингенский университет, Германия; преподаватель; кандидат филологических наук, доктор философских наук) nadja.grigorieva@gmail.com.

Ксения Гусарова
(РГГУ, ИВГИ им. Е.М. Мелетинского, старший научный сотрудник / РАНХиГС, кафедра культурологии и социальной коммуникации, доцент; кандидат культурологии) kgusarova@gmail.com.

Илья Дементьев
(Балтийский федеральный университет им. И. Канта, доцент; кандидат исторических наук) idementev@kantiana.ru.

Александр Константинович Жолковский
(Университет Южной Калифорнии, США; кафедра славистики, профессор; кандидат филологических наук) alik@usc.edu.

Дарья Журкова
(Государственный институт искусствознания, старший научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа; кандидат культурологии) jdacha@mail.ru.

Ольга Зондберг
(поэт) hmafahmafa@gmail.com.

Артем Зубов
(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), преподаватель / ИОН РАНХиГС, кафедра гуманитарных дисциплин, доцент; кандидат филологических наук) artem_zubov@mail.ru.

Катриона Келли
(Оксфордский университет, Великобритания; профессор русского языка и культуры факультета языков Средневековья и Нового времени; MA, D.Phil. FBA) catriona.kelly@new.ox.ac.uk.

Валери Кивельсон
(Мичиганский университет в Энн-Арбор, США; профессор; доктор философии) vkivelso@umich.edu.

Аркадий Ковельман
(МГУ им. М.В. Ломоносова, профессор, заведующий кафедрой иудаики Института стран Азии и Африки; доктор исторических наук) arkady.kovelman@gmail.com.

Сергей Козлов
(Тюменский государственный университет, лаборатория исторической географии и регионалистики, заведующий; кандидат исторических наук) s.a.kozlov@utmn.ru.

Анна Козлова
(ЕУСПб, факультет антропологии, аспирант) yeklopozhka@gmail.com.

Федор Корандей

(Тюменский государственный университет, лаборатория исторической географии и регионалистики, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) f.s.korandej@utmn.ru.

Николай Всеволодович Котрелев

(ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник) kotrelev-n-v@yandex.ru.

Ольга Кречко (Глухова)

(Католический университет Иоанна Павла II, Польша / СПбГУ) olga-glukhova@bk.ru.

Надежда Крылова

(Журнал «Новое литературное обозрение», редактор отдела «Хроника научной жизни»; магистр культурологии) es-dururchanie@yandex.ru.

Кристина Ланда

(Болонский университет, Италия; научный сотрудник (RTDA); PhD) allodolakri@gmail.com.

Денис Ларионов

(РГГУ, Институт филологии и истории, преподаватель) vseimena79@gmail.com.

Олег Ларионов

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург; магистрант) larionov98@yandex.ru.

Марк Липовецкий

(Колумбийский университет, Нью-Йорк, США; кафедра славянских языков, профессор; доктор филологических наук) ml4360@columbia.edu.

Андрей Логутов

(МГУ им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, доцент; кандидат филологических наук) logutow@mail.ru.

Александр Марков

(РГГУ, кафедра кино и современного искусства, профессор; доктор филологических наук) markovius@gmail.com.

Алексей Масалов

(литературный критик) uchkuduk202@gmail.com.

Светлана Маслинская

(ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), Центр исследований детской литературы, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) braunknopf@gmail.com.

Александр Григорьевич Мец

(независимый исследователь) agmets@mail.ru.

Татьяна Михайлова

(Колумбийский университет, Нью-Йорк, США; кафедра славянских языков, преподаватель) tm3100@columbia.edu.

Анна Мурашова

(независимый исследователь; магистр филологии) annamurashova@gmail.com.

Любовь Мячина

(СПбГУ) lubovmjachina@gmail.com.

Джоан Ньюбергер

(Техасский университет в Остине, США; профессор; доктор философии) neuberger@austin.utexas.edu.

Евгений Савицкий

(РГГУ, факультет культурологии, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Вера Сердечная

(Издательский дом «Аналитика Родис», научный редактор; кандидат филологических наук) rintra@yandex.ru.

Анна Синицкая

(Лаборатория исторической, социальной и культурной антропологии, редактор; кандидат филологических наук) vidha@yandex.ru.

Лев Иосифович Соболев

(ГБОУ г. Москвы «Школа № 67», учитель словесности, заслуженный учитель Российской Федерации) lev-sobolev@yandex.ru.

Роман Давидович Тименчик

(Еврейский университет в Иерусалиме, Израиль; профессор эмеритус; кандидат филологических наук) k.f.n.suzirom@gmail.com.

Александр Тихвинский

(РГПУ им. А.И. Герцена) tixvin11@gmail.com.

Сергей Троицкий

(РГПУ им. А.И. Герцена / Социологический институт РАН (Филиал ФНИСЦ РАН) / СПбГУ) sergtroy@yandex.ru.

Александр Уланов

(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Олег Федотов

(МПГУ, кафедра русской классической литературы, профессор; доктор филологических наук) o_fedotov@list.ru.

Габриэлла А. Феррари

(Принстонский Университет, США; отделение славянских литератур, аспирантка) gferrari@princeton.edu.

Сюзанна Франк

(Университет им. Гумбольдта, Германия; факультет языка и литературы, профессор; доктор филологических наук) susanne.frank@hu-berlin.de.

Мария Энгстрем

(Упсальский университет, Швеция; Институт современных языков, профессор русского языка и литературы; PhD) maria.engstrom@moderna.uu.se.

Summary

Cultural Recycling: The (Post)Soviet Experience

Guest Editor: Valery Vyugin

Russia is experiencing an age of total recycling — the recycling of the Soviet. For three decades already, basically from the moment the USSR ceased to exist, the processes of remaking the "socialist" legacy have consistently been at the center of attention. Soviet ghosts haunt mass media, and without them contemporary Russian art would be simply inconceivable; they have long been strongly tamed by the politics and culture of everyday life. But how relevant is the recycling metaphor itself, which has taken place in Russia in the past 30 years? How does it correlate with the concepts of trauma, memory, and nostalgia? What can we say about the concrete forms and mechanisms of recycling of the recent past? These are the circle of questions that link the authors of this section.

In his article "'Cultural Recycling': A Contribution to the History of the Concept (1960s — 1990s)," **Valery Vyugin** analyzes the first and undeservedly forgotten period of the formation of the term. During this time, the new word was simultaneously appropriated by many researchers from various fields within the humanities, but this analysis raised practically no detailed discussion of its semantics. On the other hand, the regular appearance of major works where the metaphorical term is given a title role is characteristic for the second stage, from the late 1990s to the present. Nevertheless, the theories that explain the phenomenon are still very few, just as before, and in most cases, "cultural recycling" is reinvented each time, without regard for prior experience. Meanwhile, despite all this chaos, it was from the 1960s to the 1990s that, thanks to efforts of both the academic and "artistic" communities, the fundamental interpretation matrices arose and its contradictory axiology formed.

Recycling in Literature and Art

Nadezhda Grigorieva's article "Compressed Culture: Literary Recycling in the Late Avant-Garde and Socialist Realism" discusses cultural recycling as an intellectual practice during the late avant-garde and socialist realist eras. It is argued that in the 1920s and 1930s, literature was widespread that based on elements that had been thrown out of the (preceding) artistic system as lacking value. Having experienced a rebirth in the intellectual world, these elements organized themselves, mixed and interacted with each other, and formed an aggregate culture, which emcompassed many sources. Vladimir Nabokov's *The Gift*, Konstantin Vaginov's *Garpagoniana*, Andrei Platonov's *The Foundation Pit*, and other works of the time were created in this way.

The article "Reprocessing and Resurfacing Reality: Reworking the Everyday and the Avant-Garde in the Artistic Laboratory of

Irina Nakhova" by **Gabriella A. Ferrari** looks at the phenomenon of recycling as the reprocessing of everyday material in the work of artist Irina Nakhova. The article traces its connection with the practice of material processing central to the Soviet avant-garde. Grafting, layering and reassembling the relationship between human and material world via surfaces offers a roadmap for reworking and recirculating obsolescent goods into new systems of exchange and new temporal frameworks. Not quite a palimpsest or a complete resurfacing of reality, Nakhova's recycling of the past occurs instead through the practice of layering. In doing so Nakhova translates the museum of Soviet bygones into a playground for new experiments.

Maria Engström's article "Recycling of the Post-Soviet Counterculture, and the New Aesthetics of the 'Second World'" focuses on the analysis of different forms of recycling of the aesthetics and ideology of the late Soviet underground and counterculture of the 1990s in contemporary popular culture. Using the high profile projects of Jury Dud', Monetochka, Mikhail Idov, Gosha Rubchinskiy, and *Little Big* as examples, the author investigates two competing strategies of addressing the recent past — metamodernist and remodernist. Engtröm also analyses the "inner recycling", i.e. intended for the Russian consumer, and the "outer recycling", which is a part of the global aesthetics of fauxstalgia.

The aim of **Susanne Frank**'s article "Recycling or Resource? (The Concept of Cultural Heritage in the Soviet 1930s vs UNESCO)" consists of the analysis of various definitions of cultural heritage and different ways of handling it: two contemporary — in Russia and from the side of UNESCO — and one historical, the Stalinist 1930s. UNESCO's conceptualization of cultural heritage and that of the Soviet 1930s are completely opposite of one another, as cultural heritage in the Stalinist/Soviet context is defined as "critically reclaimed," while UNESCO, for whom the main value is "authenticity," stipulates "preservation in its original form." The handling of cultural heritage in contemporary Russia is ostensibly oriented toward UNESCO, but in practice it resembles the Soviet handling of heritage. Despite the differences in understanding, in their own ways, both UNESCO, whose self-determination can be defined as "ecological," and contemporary Russia exploit "cultural heritage" as a resource both in the ideological and "capitalist" meanings of the word.

Recycling in the Film and Television Industry

The article "A Man for All Seasons: The Upcycling of a Soviet Spy Hero" by **Catriona Kelly** examines "upcycling" with reference to the biography of a Soviet "illegal", Konon Molody (1922—1970), who posed as the Canadian citizen Gordon Lonsdale while living in London. The author examines the production history of a famous film based on Molody's life, *The Dead Season* (*Mertvyi sezon*, Lenfil'm, 1968), which "upcycled" both Molody's life and the conventions of the thriller genre. The author demonstrates how different versions of Molody, from the principled Soviet patriot to the expert businessman, have emerged at different points of (post-)Soviet history. Yet some elements of his actual biography are impossible to trace, and the prevailing perceptions of appropriate behaviour are permanently shifting, which, together with the twists and turns of geopoliti-

cal relations during and after the Cold War, have driven a constant process of "upcycling" to fit Molody's life to the standards of a particular time.

Mark Lipovetsky and **Tatiana Mikhailova**'s article "More than Nostalgia: Late Socialism in TV Series of the 2010s" discusses popular Russian TV series of the 2010s that depict a period of late socialism. According to the authors, the main artistic result of these film texts is the creation of an aesthetic utopia that operates on the level of affects, despite the fact that these films apparently highlight negative aspects of the Soviet period. This aesthetic utopia function as a contemporary ideology offering a new social contract for post-Soviet society.

The article "*Old Songs about the Main Thing*: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music" by **Daria Zhurkova** is dedicated to the analysis of the television show *Old Songs about the Main Thing* (ORT, 1995—2000) in light of the "theory" of cultural recycling. Special attention is given to the changes in musical parameters and semantic codes of the Soviet estrada in the process of their reinterpretation by contemporary pop artists; the principle by which certain songs were chosen for reconstruction within the framework of the television show is traced, contrasting the vocal performance of Soviet and contemporary popular singer and comparing the arrangements of the original and new versions of songs. A new, alternative history of Soviet estrada music has been created, which rather than reflect the musical and stylistic conventions of the past, it represents the trends of the modern Russian pop industry, although its connection with Soviet culture cannot be denied.

Recycling of the Soviet Childhood

In **Svetlana Maslinskaya**'s article "The Magic of Young Pioneers' Symbols: The Soviet Past in Contemporary Children's Literature", children's literature is viewed as a channel for delivering normalized knowledge about the Soviet past to the contemporary young reader. By analyzing children's literature the author comes to conclusion that Young Pioneer symbols and ideals are interpreted by contemporary writers as ideologically compatible in relation to new contexts and devoid of collective traumatic connotations. The characteristics of narratives and genres that result from recycling of Young Pioneer idiomatic expressions and ritual practices in the framework of literary representation, are determined by the degree of "visibility" of reused cultural forms from the past. In contemporary children's literature, material objects of the Young Pioneer past have greater aesthetic potential than the Young Pioneer ideology, and are used even in literary genres in which in Soviet culture they could not have been represented (for example, in thrillers or mysteries).

The article "Effective Management vs. Soviet Heritage in the Era of the Revival of the *Artek* Children's Camp" by **Anna Kozlova** examines the problem of the use of Soviet cultural and ideological heritage through the example of the *Artek* International Children's Center in the periods from 1991 through 2014 and after Russia's annexation of Crimea, from 2014 through 2018. Reflecting on her field experience of working at the camp, the author shows that the new management strategies are aimed at

the symbolic "rebirth" of the center (or its "upcycling"), while simultaneously destroying the mechanisms of work that formed during the Soviet era. The treatment of the Soviet heritage during the creation of the contemporary *Artek* is reminiscent of the process of cultural appropriation: while disposing of junk in museums and discriminating against Soviet staff members, the witnesses of Soviet history, the new ideologues do not shy away from taking advantage of Soviet elements in their official self-representation.

In Memoriam

This section is dedicated to the memory of Nikolai Alekseevich Bogomolov (1950—2020), Doctor of Philology and Distinguished Professor, Lomonosov Moscow State University. Bogomolov's research interests included the history of Russian literature of the modernist era, theory of poetry, literary biography, the history of Russian émigré literature, and issues in contemporary folklore. He was the author of articles and monographs on Russian literature of the early 20th century, studies of poems and texts, as well as the editor of anthologies and bibliographic dictionaries, as well as collections of Silver Age poets.

This section includes Bogomolov's article for the *Russian Literary Theorists of the 20th Century*, published for the first time, the note "In the Book Corner — 19," and letters to Konstantin Azadovsky. Also included in the section are memorial sketches by **Nikolai Kotrelev**, **Roman Timenchik**, **Konstantin Azadovsky**, **Aleksandr Zholkovsky**, and **Stefano Garzonio**, as well as a bibliography of Nikolai Bogomolov's monographs.

Joseph Brodsky: Metamorphoses

Arkady Kovelman's article "The Sublime and the Beautiful in Joseph Brodsky's Venice Essay" is an interpretation of Joseph Brodsky's essay *Watermark*. Since this text does not have a linear composition (either discursive or in terms of events), strictly conceptual or analytical methods cannot be applied. In Brodsky's words, "for all its beauty, a distinct concept always means a shrinkage of meaning, cutting off loose ends. And the loose ends are what matter most in the phenomenal world, for they interweave." Nevertheless, there is still meaning, and it can be extracted by unweaving the fabric of the text and weaving it anew. This fabric is interlaced with Greek myths, biblical stories, philosophical ideas and binary oppositions. The poet strived to reflect the semantics of the world, which is understood as a rhetorical figure.

The ancient idea of total transmutation (metamorphosis) turned out to be extremely congruent to Brodsky's figurative system, as **Oleg Fedotov** shows in his article "Metamorphosis with the Help of the Word 'Suddenly': An Attempt at a Comparative Analysis of the Rhythms of Two Anti-War Poems by Joseph Brodsky, *Postcard from Lisbon* and *Centaurs IV.*" All possible centaur images were especially congenial to Brodsky as the most effective type of abbreviated comparison — metaphor.

Brodsky's anti-war pamphlet *Centaurs IV* organically interacts with the three previous *Centaurs* (I—III), as well as with his genetically and associatively connected poems from 1987—1988. Having previously reviewed the contents of all the mentioned works, the author of the article analyzes in detail the rhythmic composition of *Postcard from Lisbon* and *Centaurs IV.*

The article "Brodsky and Virgil: Eclogues for a New Age" by **Denis Akhapkin** examines Brodsky's cycle of work from the early 1980s that are connected with Virgil and affirm the role of poetry as a mechanism for the preservation and translation of aesthetic and ethical values. The system of views expressed by Brodsky in the cycle of 3 eclogues and the essay *Virgil* formed the basis of his subsequent concept of the primacy of the aesthetic over the ethical, which received its final form in his *Nobel lecture.*

Poetological Studies

Alexander Markov in his article "Krivulin and Dashevsky in a Dispute about Brodsky's New Aeneas" reconstructs a controversy about the global significance of the English language as a new basis for poetic inspiration, in which Brodsky, Krivulin and Dashevsky took part. The key point was the mission of Aeneas, who changed his native language to Latin, and the fate of Dido, faithful to the order of conversation with her lover. Analyzing Brodsky's poem *Dido and Aeneas*, Dashevsky, analyzing Virgil's notion of victim, proved that Brodsky had seen Dido as an ally, and that his English-language essays were not the same case that change of language by Aeneas. Krivulin reproached Dashevsky for assumed inaccuracies in the translation of Brodsky's essay about Isaiah Berlin, and Dashevsky implicitly responded to the reproaches, proposing original interpretation of the figure of Berlin as new Aeneas.

The article "Why Does Andrei Tavrov's Hero Lament over Blake?" by **Vera Serdechnaia** discusses the interpretation of images and themes in William Blake's poetry in Andrei Tavrov's poetry. The cycle *Lament for Blake* is examined as an example of the reception of English romanticism in contemporary Russian literature. Tavrov and Blake are brought together by the metaphysical nature of poetic exploration in pursuit of "apocalyptic poetry", the complexity of a multi-level world, the rethinking of the structure of poetic narration, and the rejection of an unambiguous logic of language.

In his paper "'A Pile of Random Names': Prussian Subtext in Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*" **Ilya Dementev** reveals explicit and implicit references to "Prussian reality" in the novel. Based upon multilingual anagrammatic code, the author also proposes a new interpretation of a number character names and toponyms in the novel. The significance of the Prussian subtext in the implementation of the author's concept in the *Dictionary of the Khazars* is evaluated.

Table of contents No. 169 [3'2021]

THE NEW SOCIAL POETRY

7 *Olga Zondberg.* One Endless Event

CULTURAL RECYCLING:
THE (POST)SOVIET EXPERIENCE

10 *Valery Vyugin.* From the Editor

13 *Valery Vyugin.* "Cultural Recycling": A Contribution to the History of the Concept (1960s — 1990s)

RECYCLING IN LITERATURE AND ART

33 *Nadezhda Grigorieva.* Compressed Culture: Literary Recycling in the Late Avant-Garde and Socialist Realism

48 *Gabriella A. Ferrari.* Reprocessing and Resurfacing Reality: Reworking the Everyday and the Avant-Garde in the Artistic Laboratory of Irina Nakhova (*trans. from English by* Ksenia Gusarova)

70 *Maria Engström.* Recycling of the Post-Soviet Counterculture, and the New Aesthetics of the "Second World"

89 *Susanne Frank.* Recycling or Resource? (The Concept of Cultural Heritage in the Soviet 1930s vs UNESCO)

RECYCLING IN THE FILM AND TELEVISION INDUSTRY

103 *Catriona Kelly.* A Man for All Seasons: The Upcycling of a Soviet Spy Hero (*trans. from English by* Tatiana Pirusskaya)

127 *Mark Lipovetsky, Tatiana Mikhailova.* More than Nostalgia: Late Socialism in TV Series of the 2010s

148 *Daria Zhurkova. Old Songs about the Main Thing*: An Alternative Anthology of the Soviet Popular Music

RECYCLING OF THE SOVIET CHILDHOOD

165 *Svetlana Maslinskaya.* The Magic of Young Pioneers' Symbols: The Soviet Past in Contemporary Children's Literature

179 *Anna Kozlova.* Effective Management vs. Soviet Heritage in the Era of the Revival of the *Artek* Children's Camp

IN MEMORIAM: NIKOLAI BOGOMOLOV (1950 — 2020)

202 *Nikolai Bogomolov.* Article for the Dictionary *Russian Literary Theorists of the 20th Century* (*publication by* Alexey Kholikov)

216 *Nikolai Bogomolov.* At the Bookstore — 19

223 *Nikolai Kotrelev.* Features of the Image of Nikolai Alekseevich Bogomolov

226 *Roman Timenchik.* Talan

230 *Konstantin Azadovsky.* "Collocutor of Interest": From the Letters of Nikolay Bogomolov

241 *Aleksandr Zholkovsky.* A Poignant Loss

245 *Stefano Garzonio.* Konstantin Bolshakov and Vadim Bayan: Some Lines on the Subject

253 A List of Monographs and Books by Nikolai Bogomolov

JOSEPH BRODSKY: METAMORPHOSES

256 *Arkady Kovelman.* The Sublime and the Beautiful in Joseph Brodsky's Venice Essay

273 *Oleg Fedotov.* Metamorphosis with the Help of the Word 'Suddenly': An Attempt at a Comparative Analysis of the Rhythms of Two Anti-War Poems by Joseph Brodsky, *Postcard from Lisbon* and *Centaurs IV*

285 *Denis Akhapkin.* Brodsky and Virgil: Eclogues for a New Age

POETOLOGICAL STUDIES

301 *Alexander Markov.* Krivulin and Dashevsky in a Dispute about Brodsky's New Aeneas

309 *Vera Serdechnaia.* Why Does Andrei Tavrov's Hero Lament over Blake?

322 *Ilya Dementev.* 'A Pile of Random Names': Prussian Subtext in Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

334 *Olga Balla.* Between Apollo and Dionysus (Review of Nikolai Kononov's book *Gimny*, Palmira, 2020).

339 *Denis Larionov.* Chronicle of an (Un)Certain War (Review of Dmitry Garichev's book *Mal'chiki*, Jaromír Hladík Press, 2020)

343 *Alexei Masalov.* Transparent Spaces (Review of Vladimir Aristov's book *Ustroystvo utrennikh moskovskikh ulits*, Literature Without Borders, 2020)

BIBLIOGRAPHY

348 *Evgeniy Savitsky.* How Do You Not Get Rid of Garbage? Resistance to Cleanliness in Contemporary Literature and Everyday Life (Review of Christina Gehrlein's book *Abfallverbindungen: Verworfenes und Verwerfungen in Erzähltexten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, transcript, 2020).

356 *Artem Zubov.* Who Lives Well in a Utopia? Literary Utopias in Contemporary Russia (Review of the book *The Post-Soviet Politics of Utopia: Language, Fiction and Fantasy in Modern Russia*, I.B. Tauris, 2020, eds. Mikhail Suslov and Per-Arne Bodin)

POETRY AND COGNITIVE LINGUISTICS

364 *Tatyana Venediktova.* Poetry and Forms of Attention (Review of Lucy Alford's book *Forms of Poetic Attention*, Columbia University Press, 2020)

369 *Andrei Logutov.* The Cognitive Ecology of Lyric (Review of Sharon Lattig's book *Cognitive Ecopoetics: A New Theory of Lyric*, Bloomsbury Academic, 2020)

375 *Irina Golovacheva.* The Gothic and Race (Review of Corinna Lenhardt's book *Savage Horrors: The Intrinsic Raciality of the American Gothic*, transcript, 2020)

381 *Lev Sobolev.* The Writer of the Future (Review of Maya Kucherskaya's book *Leskov. Prozevannyy geniy*, Molodaya gvardiya, 2021)

387 *Kristina Landa.* "The Zone of Real Time" in a New Reading of Dante's *Divine Comedy* in Russia (Review of Olga Sedakova's book *Perevesti Dante*, Izd-vo Ivana Limbaha, 2020)

393 *Anna Murashova.* Authors' and Readers' Strategies in Electronic Samizdat (Based on the Example of the Site litnet.com)

IN THE MARGINS

412 *Aleksandr Mets.* Did Stalin Read Mandelstam? (Regarding Gleb Morev's book *Poet i Tsar'. Iz istorii russkoy kul'turnoy mifologii: Mandel'shtam, Pasternak, Brodski*, Novoye izdatel'stvo, 2020)

417 Yury Lotman's Inscriptions from the Library of Boris Egorov (*publication by* Pavel Glushakov)

424 New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

437 *Olga Glukhova*, *Lyubov Myachina*, *Aleksandr Tikhvinsky*, *Sergei Troitsky.* "Laughter and Communication": The Fifth International Gelological Congress (Herzen State Pedagogical University of Russia, 29 May — 1 June 2019)

452 *Anna Sinitskaya.* “Production of Affect: Practices, Poetics, Politics, and Technology of Manipulation,” Interdisciplinary Seminar (Samara University, 13—14 December 2019)

460 *Valerie Kivelson*, *Sergei Kozlov*, *Fyodor Korandei*, *Joan Neuberger.* “Picturing the Russian Empire,” International Research Conference (Tyumen State University, Tyumen, 28—30 June 2019)

468 *Ksenia Gusarova*, *Nadezhda Krylova*. “Political Police and the Soviet System: The Declassified KGB Archives of Countries of the Former USSR,” International Conference (15—20 April 2020)

480 Errata

484 Summary

489 Table of Contents

493 Our Authors

Our authors

Denis Akhapkin

(PhD; Assistant Professor, Department of Interdisciplinary Studies in Languages and Literatures, Saint Petersburg State University) denis.akhapkin@gmail.com.

Konstantin M. Azadovsky

(PhD; Independent Researcher) azadovski@mail.ru.

Olga Balla

(Literary Critic, Essayist) gertman65@gmail.com.

Inna Bulkina

Ilya Dementev

(PhD; Assistant Professor, Institute of the Humanities, Kant Baltic Federal University) idementev@kantiana.ru.

Maria Engström

(PhD; Professor, Department of Modern Languages, Uppsala University) maria.engstrom@moderna.uu.se.

Oleg Fedotov

(Dr. habil.; Professor, Department of Russian Classical Literature, Moscow State Pedagogical University) o_fedotov@list.ru.

Gabriella A. Ferrari

(PhD Candidate; Department of Slavic Languages and Literatures, Princeton University) gferrari@princeton.edu.

Susanne Frank

(Dr. habil.; Professor, Department of Languages and Literatures, Humboldt University of Berlin) susanne.frank@hu-berlin.de.

Stefano Garzonio

(Dr. habil.; Professor of Russian Language and Literature, University of Pisa) stefano.garzonio@unipi.it.

Irina Golovacheva

(Dr. habil.; Professor, Faculty of Liberal Arts and Sciences, Saint Petersburg State University) igolovacheva@gmail.com.

Nadezhda Grigorieva

(Dr. habil., PhD; Lecturer, University of Tubingen) nadja.grigorieva@gmail.com.

Ksenia Gusarova

(PhD; Research Fellow, Institute for Advanced Studies in the Humanities, RSUH / Associate Professor, Department of Cultural Studies and Social Communication, RANEPA) kgusarova@gmail.com.

Catriona Kelly

(MA, D.Phil. FBA; Professor of Russian, Faculty of Medieval and Modern Languages, University of Oxford) catriona.kelly@new.ox.ac.uk.

Valerie Kivelson

(PhD; Professor, University of Michigan at Ann Arbor) vkivelso@umich.edu.

Fyodor Korandei

(PhD; Senior Researcher of Laboratory for Historical Geography and Regionalistics, Tyumen State University) f.s.korandej@utmn.ru.

Nikolai V. Kotrelev

(Senior Researcher, Institute of World Literature, RAS) kotrelev-n-v@yandex.ru.

Arkady Kovelman

(Dr. habil.; Professor, Head of the Department for Jewish Studies, Institute of Asian and African Studies, MSU) arkady.kovelman@gmail.com.

Sergei Kozlov

(PhD; Head of Laboratory for Historical Geography and Regionalistics, Tyumen State University) s.a.kozlov@utmn.ru.

Anna Kozlova

(Graduate Student; Anthropology Faculty, European University at Saint Petersburg) yeklopozhka@gmail.com.

Olga Krechko (Glukhova)

(The John Paul II Catholic University / Saint Petersburg State University) olga-glukhova@bk.ru.

Nadezhda Krylova

(MA; Editor, "NLO") es-dururchanie@yandex.ru.

Kristina Landa

(PhD; Research Fellow, University of Bologna (RTDA)) allodolakri@gmail.com.

Denis Larionov

(Assistant Professor, Institute of Philology and History, RSUH) vseimena79@gmail.com.

Oleg Larionov

(MA Student, National Research University "Higher School of Economics", Saint Petersburg) larionov98@yandex.ru.

Mark Lipovetsky

(Dr. habil.; Professor, Department of Slavic Languages, Columbia University, New York, USA) ml4360@columbia.edu.

Andrei Logutov

(PhD; Associate Professor, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) logutow@mail.ru.

Alexander Markov

(Dr. habil.; Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, RSUH) markovius@gmail.com.

Alexei Masalov

(Literary Critic) uchkuduk202@gmail.com.

Svetlana Maslinskaya

(PhD; Senior Research Fellow, Center for the Study of Children's Literature, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS) braunknopf@gmail.com.

Aleksandr G. Mets

(Independent Researcher) agmets@mail.ru.

Tatiana Mikhailova

(Professor, Department of Slavic Languages, Columbia University, New York, USA) tm3100@columbia.edu.

Anna Murashova

(MA in Philology; Independent Researcher) annamurashova@gmail.com.

Lyubov Myachina

(Saint Petersburg State University) lubovmjachina@gmail.com.

Joan Neuberger

(PhD; Professor, University of Texas at Austin) neuberger@austin.utexas.edu.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Assistant Professor, Department of the History and Theory of Culture, Faculty of Cultural Studies, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

Vera Serdechnaia

(PhD; Academic Editor, "Analitika Rodis" Publishing House) rintra@yandex.ru.

Anna Sinitskaya

(PhD; Editor, Laboratory for Historical, Social and Cultural Anthropology) vidha@yandex.ru.

Lev I. Sobolev

(The Honored Teacher of the Russian Federation; Teacher of Literature, General Education School №67 in Moscow) lev-sobolev@yandex.ru.

Aleksandr Tikhvinsky

(Herzen State Pedagogical University of Russia) tixvin11@gmail.com.

Roman D. Timenchik

(PhD; Professor Emeritus, The Hebrew University of Jerusalem) k.f.n.suzirom@gmail.com.

Sergei Troitsky

(Herzen State Pedagogical University of Russia / Sociological Institute of the RAS, a branch of FNISC RAS / Saint Petersburg State University) sergtroy@yandex.ru.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Tatyana Venediktova

(Dr. habil.; Professor and Chair, School of Philology, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

Valery Vyugin

(Dr. habil.; Head Research Fellow, Center for Literary Theory and Interdisciplinary Research, Institute of Russian Literature (the Pushkin House), RAS / Professor, Department of the History of Russian Literature, Saint Petersburg State University) valeryvyugin@gmail.com.

Aleksandr K. Zholkovsky

(PhD; Professor, Literature Department, University of Southern California) alik@usc.edu.

Daria Zhurkova

(PhD; Senior Researcher, Mass Media Arts Department, The State Institute for Art Studies) jdacha@mail.ru.

Olga Zondberg

(Poet) hmafahmafa@gmail.com.

Artyom Zubov

(PhD; Instructor, Department of Discourse and Communication Studies, MSU / Associate Professor, Department of Humanities Disciplines, Institute of Liberal Arts, School of Public Policy, RANEPA) artem_zubov@mail.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (chief editor)
Tatiana Weiser	PhD (theory)
Olga Annanurova	M.A. (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. National Research University "Higher School of Economics", professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor Russian Presidential The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at St.-Petersburg, professor / St.-Petersburg Institute of History, RAS, 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

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / National Research University "Higher School of Economics", professor

Alexander Etkind
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor