

литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № **186** [2'2024]

НОВАЯ ПОЭЗИЯ

7 Люба Макаревская. Самое длинное из всех слов

ТЕОРИЯ КАК РЕВОЛЮЦИОННАЯ ПРАКТИКА

11 Олег Аронсон. Эстетика как практика равенства

26 Елена Петровская. От созерцания к действию

ИСТОРИЧЕСКОЕ ВООБРАЖАЕМОЕ В ЛИТЕРАТУРЕ

37 Анатолий Корчинский. Воображая историю:
вместо введения

49 Хейден Уайт. Против исторического реализма:
читая «Войну и мир» (пер. с англ. Анны Кудалиной
под ред. Андрея Олейникова)

67 Анатолий Корчинский. «Былое и думы» А.И. Герцена:
перформанс истории и диалектика не-отрицания

83 Йенс Херльт. Информация, опыт и историческая телеология
в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского

- 98** *Анна Кудалина.* В поисках другого модерна: режимы историчности у Л.Н. Толстого и М. Пруста
- 112** *Карина Разухина.* Автофикшен как медиум культурной памяти: роман Э. Лимонова «У нас была Великая Эпоха»

О П Е Р А В Р О С С И И Х I X В Е К А : Н А Ц И О Н А Л Ь Н О Е И Т Р А Н С Н А Ц И О Н А Л Ь Н О Е

- 123** *Елена Верещагина, Андрей Зорин.* «Вольный стрелок» Карла Марии фон Вебера в русской культуре XIX века (Молитва Агаты над Волчьей долиной)
- 153** *Екатерина Смирнова, Евгения Литинская.* «Олонецкая русалка», или Дидона наизнанку: античное наследие в репертуаре провинциального театра начала XIX века

М И Х А И Л Е Р Ё М И Н : Н О В Ы Е П О Д Х О Д Ы К И С С Л Е Д О В А Н И Ю П О Э Т И К И

- 168** *Александра Цибуля.* От составителя
- 172** *Алексей Масалов.* Михаил Ерёмин и герметичная поэзия: между поэтикой шифра и поэтикой становления
- 183** *Анна Родионова.* Михаил Ерёмин: «самовитые» термины, «полимерные химеры»
- 191** *Иван Оносов.* Фермата
- 199** *Александра Цибуля.* Экфрасисы и интермедальность в поэтике Михаила Ерёмина
- 211** *Юлия Валиева.* Письмо Михаила Ерёмина Льву Лосеву о Пастернаке

О С О Б Ы Й Я З Ы К Т И Ш И Н Ы И Т Е М Н О Т Ы

- 224** *Владимир Коркунов.* Внутри шести тайников Луи Брайля: слепоглухота и документальная поэзия
- 235** *Игорь Маркарян, Наталья Залевская, Наталья Демьяненко и др.* Монологи о последнем увиденном в жизни (публикация Владимира Коркунова)
- 243** *Ирина Экимашева, Елена Волох, Владимир Рачкин и др.* Монологи о последнем услышанном в жизни (публикация Владимира Коркунова)

IN MEMORIAM

БОРИС ОСТАНИН (1.10.1946—22.09.2023)

- 253** *Борис Констриктор*. 444-50-54
- 254** *Пётр Казарновский*. Непрерывный пунктир (об Останине Борисе)
- 256** *Алексей Конаков*. Памяти Бориса Останина
- 260** *Сергей Завьялов*. Бог молчит. Помолчим и мы
- 264** *Михаил Куртов*. О значении числа 37 (73) в житнетворчестве Бориса Останина
- 269** *Борис Останин*. Доклад о Драгомощенко. Представление поэзии Александра Горнона в Доме ученых в Лесном (публикация Александра Скидана)

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- 274** *Ольга Балла*. Нлдутбд, дзгом, трамбл димбл иц (Рец. на кн.: Конаков А. Дневник погоды (дисторшны) СПб., 2023)
- 279** *Галина Заломкина*. Головокружение синтаксиса (Рец. на кн.: Уланов А. не (бе)речь. М., 2023)

БИБЛИОГРАФИЯ

- 284** *Анна Яковец*. Часть вместо целого: прицельный анализ конспирологии (Рец. на кн.: Angeloch D. Die Realität hinter der Realität: Verschwörungsdenken als moderne Denkform. Marburg, 2023; Rice J. Awful Archives: Conspiracy Theory, Rhetoric, and Acts of Evidence. Ohio, 2020; Conspiracy Theories in Eastern Europe: Tropes and Trends. L.; N.Y., 2021)
- 294** *Татьяна Венедиктова*. Наука о литературе в поисках «мирского» призвания (Рец. на кн.: Schleifer R. Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare. L.; N.Y., 2023)
- 300** *Сергей Зенкин*. Русская теория и интеллектуальная история — 4 (Заметки о теории, 36)
- 311** *Дина Шулятьева*. К теории разветвленного повествования в литературе и кино (обзор англоязычных исследований)

- 321** *Виктор Димитриев.* Эмиграция как литературная судьба и творческая стратегия (Рец. на кн.: Livak L. Études sur l'histoire culturelle de l'émigration russe en France (1920—1950). Paris, 2022; Строев А.Ф. Литературные судьбы русских писателей во Франции. М., 2023)
- 330** *Андрей Ранчин.* Обретение смысла (Рец. на кн.: Кириллин В.М. В поисках смысла: опыт интерпретации памятников древнерусской литературы. М., 2022)
- 337** *Александр Кобринский.* «Чтобы было все понятно...»: Александр Введенский от сотворения до смерти мира (Рец. на кн.: Ичин К. Мерцающие миры Александра Введенского. СПб., 2023)
- 343** Новые книги
- 359** *О.И. Шапкина.* Публикации А.А. Измайлова в газете «Русское слово» (1905—1916): библиографический список

Х Р О Н И К А Н А У Ч Н О Й Ж И З Н И

- 379** *Александр Фокин, Ольга Голечкова.* Новые исследования об исторической памяти 1990-х годов. Междисциплинарный научно-исследовательский семинар с международным участием «“Лихие” или “святые”: 90-е годы в фокусе памяти и исторической политики» (Центр прикладной истории Института общественных наук РАНХиГС, 7 июня 2023 года)
- 386** *Евгения Самостиенко, Екатерина Захаркив.* Научная конференция «Между поэтическим и повседневным: дискурс — медиа — коммуникация» (Институт языкознания РАН, 16—17 июня 2023 года)
- 394** *Джулия Де Флорио.* Международная конференция «Право свидетельствовать. Общественный статус свидетеля в эпохи перемен» (Центр литературных и культурных исследований им. Лейбница, Берлин, 22—24 июня 2023 года)
- 408** *Вера Мильчина.* Международная научная конференция «Translatio studii: тексты, контексты и люди» (Лаборатория историко-литературных исследований, Лаборатория историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС при участии ИВГИ РГГУ им. Е.М. Мелетинского, 13—14 октября 2023 года)
- 424** *Полина Рыбина.* Мы и/как медиа. Международная конференция «Аффективная интермедийность» (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Клуж-Напока, Румыния, 20—21 октября 2023 года)

433	Наши авторы
435	Summary
439	Table of Contents
443	Our Authors

Редакция

- Ирина Прохорова** (основатель и учредитель журнала) *канд. филол. наук*
Татьяна Вайзер (шеф-редактор) *канд. филос. наук; PhD*
Арсений Куманьков (теория) *канд. филос. наук*
Кирилл Зубков (история) *канд. филол. наук*
Александр Скидан (практика)
Абрам Рейтблат (библиография) *канд. пед. наук*
Владислав Третьяков (библиография) *канд. филол. наук*
Надежда Крылова (хроника научной жизни) *магистр культурологии*
Александра Володина (выпускающий редактор) *канд. филос. наук*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ca' Foscari, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

Новая поэзия

Люба Макаревская

Самое длинное из всех слов

Человек может
написать за жизнь
одно гениальное
стихотворение
или два-три
хороших
текста

Что бы я могла
написать тебе?

— Смотри снег
летит
мимо моих
зрачков сквозь
меня
ложится на
ресницы

И рот открыт
как у пятилетнего
ребенка
или жертвы
военного
преступления

Секс с другими
не меняет
оболочку
глаз
сетчатку

Люба Макаревская

глаз

в них

ты

ты

ты

И что

ты

на самом

деле

самое длинное

из всех

слов

*

Мед

между

пальцев

между

ног

Страшно

сладкий

Пар растет

из голой

сырой

земли

Нас укроет

разденет

и уложит

в нее

Как детей

тело

к телу

кости

к костям

смерть

к весне

к ее изголовью

*

Немного вина

немного любви

перед тем

что мы
могли бы
назвать смертью

Будем вынуждены
назвать смертью
желтый пушок
цветов

Почти как
лобковые
волосы
пыльца

И этот
взгляд
у молодых
влюбленных
у подростков
когда они
врастают
в друг друга
как ветки

Ты и я уже
ни с чем
не спутаем
удаляя надежду
из себя
как болезнь

*

Ты вода
и я вода
темное
ее дно

Вещее
только руку
протяни
как во
сне

Где
рассыпается
и горит
мир

Люба Макаревская

И огненное
свидетельство
между нами
входит
в кровь

И застываем
у зеркала
у витрин
как лжесвидетели
катастрофы

*

Когда моя
рука
была теплой
в твоей

И земля
еще
знала снег

Такой
мелкий
как дрожь
или гусиная
кожа

И сумерки
бесшумно
шли
как стая

Как будто
может быть
легко
из темноты
приближать
еще большую
темноту

Теория как революционная практика

Олег Аронсон

Эстетика как практика равенства

Oleg Aronson

Aesthetics as a Practice of Equality

Олег Аронсон (Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) olegaronson@yandex.ru.

Oleg Aronson (PhD; Senior Researcher, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences) olegaronson@yandex.ru.

Ключевые слова: равенство, *sensus communis*, революция, *isonomia*, эстетика, рабство, Кант, Рансьер

Key words: equality, *sensus communis*, revolution, *isonomia*, aesthetics, slavery, Kant, Rancière

УДК: 091.18

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_11

UDC: 091.18

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_11

В статье делается попытка прочертить путь развития эстетики как философской дисциплины от ориентации на чувственное познание к современной художественной практике, выступающей в качестве интеллектуальной критики общества. В таком виде эстетика становится практикой равенства, что уловил еще Кант в своей антиномии вкуса, обнаружив в нем момент «общего чувства» (*sensus communis*), не сводимого ни к какому индивидуальному проявлению чувственности. Когда *sensus communis* вводится как основной принцип эстетики равенства, то место философских понятий занимают аффективные образы, воздействующие на публику, и теряется различие между искусственным и наивным восприятием. Подобно революционному энтузиазму масс, это образы-действия, трансверсальные сложившимся институтам, в том числе институтам демократическим, утверждающим равенство как одну из ценностей. Но равенство — не ценность, а именно практический принцип, который, чтобы стать принципом мышления, должен освоить критический потенциал искусства.

The article makes an attempt to trace the path of development of aesthetics as a philosophical discipline from its orientation on sensual cognition to contemporary artistic intellectual critique of society. In this form, aesthetics becomes a practice of equality, a fact which Kant already grasped in his antinomy of taste, discovering in it a moment of *sensus communis* which is not reducible to any individual manifestation of sensuality. When the *sensus communis* is introduced as the basic principle of the aesthetics of equality, affective images take the place of philosophical concepts, affecting the public, and the distinction between sophisticated and naïve perception is lost. Like the revolutionary enthusiasm of the masses, these are action-images, transversal to established institutions, including democratic institutions that affirm equality as a value. But equality is not a value; it is a practical principle that needs to master the critical potential of art in order to become a principle of thinking.

Весть с границы: варвары не пришли,
Варваров вовсе и не было.
Что теперь будет?
С варварами была хоть какая-то ясность.

Константинос Кавафис
(пер. М. Гаспарова)

I

Когда мы сегодня говорим об эстетике, то вынуждены удерживать в согласии два различных способа ее понимания. С одной стороны, это определенный тип философствования через практику чувственного познания, где еще не сформировались категории и понятия в их традиционном философском понимании, но уже проявляют себя эстетические категории, через которые задаются аффективные координаты иного опыта восприятия мира. С другой стороны, говоря об эстетике, мы так или иначе вынуждены обращаться к практике искусства, в котором непосредственный чувственный контакт с миром получает свои пластические воплощения, которые можно интерпретировать также как своеобразные фигуры познания, зачастую не схватываемые ни научным, ни философским дискурсом, поскольку апеллируют они к областям, дополнительным миру *ratio*.

В этом смысле многовековое разделение на теорию и практику (*theoria* и *praxis*), которое для классической философии всегда было проблемой и именно потому предъяснялось как некоторая историческая очевидность, как аксиома, для эстетики оказывается задачей, требующей решения в каждый момент. Попытки сформировать эстетику как философскую дисциплину, то есть своеобразную теорию чувственного опыта, совершались многократно. Однако наиболее продуктивными выглядят именно те, которые решились перевернуть привычное соотношение теории и практики: усмотреть в самой эстетической практике (будь то аффективные реакции на те или иные и события Истории или повседневности, а также в создании и восприятии художественных произведений) тот теоретический потенциал, который не может быть достигнут одним лишь спекулятивным усилием разума. Родоначальником такого подхода вполне можно считать Канта, который в «Критике способности суждения» наделил эстетическое суждение (суждение вкуса) той особой антиномичностью, которая предполагает взаимодействие как аналитических способностей, черпающих энергию в схватывании трансцендентальной логики мира, так и практики совместного сосуществования, где неразделимы оказываются опыт свободы и ограничения, которые самим этим опытом сформированы, — общественные законы и императивы. Несколько упрощая, можно сказать, что в суждении вкуса парадоксально связаны индивидуальное восприятие и коллективный способ его формирования: оно словно одновременно принадлежит и не принадлежит выносящему эстетическое суждение. Оно содержит в себе технику познания (то, что можно вполне назвать «практикой теории») и следование неким правилам, очевидным для каждого (хочется не вполне точно охарактеризовать это «теорией практики», что, впрочем, отчасти соотносимо и с кантовской второй критикой и с его «Метафизикой нравов»).

Когда мы говорим об эстетике как способе пересмотреть сложившееся отношение теории и практики в философии, то важно отметить, что исторически как дисциплина она возникает именно тогда, когда в обществе происходят грандиозные катаклизмы, радикальным социальным воплощением которых стали Американская и Великая Французская революции. Если в работах Баумгартена связь зарождающейся новой дисциплины с революционным временем неочевидна, то Бёрк и Кант не только реагируют своими текстами на происходящие политические события, но вполне можно говорить о том, что их интерпретации чувств прекрасного и возвышенного несут на себе определенный аффективный след времени. Даже различие их интерпретаций указывает на определенный слом исторического времени, когда невозможно размышлять и философствовать безоценочно. Для аристократа Бёрка, фиксирующего жертвы и ужасы Французской революции, приход к власти «черни» сродни нашествию варваров, крушению Рима. Для него прекрасное и возвышенное противостоят друг другу как форма и бесформенное, как культура и природная стихия, внушающая ужас [Берк 1979: 95]. Для Канта же этого противостояния нет. Напротив, он пытается ввести возвышенное как необходимое дополнение к прекрасному, которое накрепко связано с формой и целесообразностью как некоторая «внутренняя форма» неразумного чувства («целесообразность без представления о цели»). Возвышенное же для Канта вовсе не бесформенно. Оно *нечеловекомерно*. Именно то, что в чувстве возвышенного человек сталкивается с тем, что превосходит его возможности понимания и осмысления, является для Канта скорее позитивным моментом, побуждающим к восхищению грандиозностью масштабов произведения (гения), граничащее с fascinations, заворуженностью объектом, который может нести даже угрозу твоему собственному существованию. Это Кант называет математически возвышенным («в сравнении с чем все остальное мало» [Кант 1994а: 88]). Интересно взглянуть через призму возвышенного на историю метафизики со времен Аристотеля. Сам ее посыл — мыслить мир за его пределами (за пределом физики) — можно рассматривать не как поиск сущности мира, но именно как возможность человеческого категориального ума остановить мир в его беспрепятственном движении, многообразии и хаотичности. Другими словами, метафизическая способность к умозрению — это способность преодолевать собственные границы, трансцендировать, вступая в полемику с миром первоэлементов.

Динамически возвышенное, по Канту, — это не просто ужас перед стихией, воплощение которой можно увидеть помимо войн и землетрясений также и в революционном движении низших сословий. Динамически возвышенное, согласно Канту, вызывает к силам сопротивления тому, что превышает твои силы. Для него важно, что «возвышенность содержится не в какой-либо вещи природы, а только в нашей душе в той мере, в какой мы можем сознавать свое превосходство над природой в нас, а тем самым и над природой вне нас» [Там же: 103]. Этот пассаж обычно интерпретирует в романтическом ключе. Но можно также его прочесть как превращение метафизики (трансцендирования, умозрения, теории) в практическое действие или эстетическое суждение.

Однако такой поворот был бы невозможен без двух факторов. На первый мы уже указали. Это революционное время. И здесь важно, что оно характеризуется не только социальными катаклизмами, устраняющими различия, которые казались сущностными (прежде всего сословные и религиозные), но оно проявляет себя в мире мышления, которое перестает доверять прежнему ка-

тегориальному аппарату и ориентируется на понятийную динамику. Если в гегелевской диалектике это достигло уровня саморазвития понятий, то для Канта характерно движение к апориям, а также к тому, что можно назвать не-вполне-категориями и не-вполне-понятиями. Конечно же, прекрасное и возвышенное — характерные примеры таких не-вполне-категорий. Они рассматриваются именно как чувства. К не-вполне-понятиям можно уверенно отнести то, что Кант называет *sensus communis* («общее чувство»).

Второй фактор, проявляющий себя и как предвестие и как результат революционного времени, — равенство. Это тоже весьма эфемерное понятие, которое зачастую выступает синонимом правовой или экономической справедливости. Однако в данном случае хотелось бы акцентировать внимание на равенстве-в-общности, связанной с рождением глобального мира и глобальной аудитории. То, что можно назвать словом «мы», убрав из него любой идентификационный момент. То есть «мы» — не просто группа, не просто коллектив, но *мы все*, любой и каждый. Это «мы все» обладает той степенью универсальности, когда можно не принимать в расчет различия религиозные, профессиональные, сословные, политические, половые, имущественные и прочие...

II

Когда Кант пишет о *sensus communis*, то у него идея равенства никак не прописана, но косвенно она задана через его универсализм и всеобщность, чего не было в докантовских попытках разработки проблематики *sensus communis* от Юма до Мендельсона. Практически всегда речь шла исключительно о категории вкуса. Эту линию продолжает и Кант. Однако у него *sensus communis* целиком и полностью становится именно «общим чувством», совершенно лишаясь второго значения, которое превалировало в английской эстетической традиции, а именно — «здравый смысл» (*common sense*). Плюс к этому Кант проводит важное различие между «общим чувством» и индивидуальным восприятием, реализуемое им в антиномии вкуса, когда последний одновременно принадлежит и не принадлежит выносящему эстетическое суждение. Так вот, именно *sensus communis* фиксирует ситуацию, в которой суждение вкуса не принадлежит субъекту, выносящему это суждение.

Сегодня, после работ современных философов и социологов, кантовское «общее чувство» легко интерпретировать как дискурсивную или социальную обусловленность любого высказывания. Однако такая интерпретация будет справедлива лишь отчасти, поскольку рискует вытеснить важный для Канта момент антиномичности, парадоксальной связности индивида и того чувства («общего чувства»), которое ему не принадлежит. Именно в этой точке прерывается та линия докантовской эстетики, когда индивид (разумный и образованный член общества, как могли бы сказать английские теоретики) был полноправным хозяином вкуса, отличавшим его от тех, кто вкуса иметь не может в силу принадлежности иной социальной страте. Делая акцент на общности «общего чувства», Кант фактически вводит революционный момент в свою концепцию: для него суждением вкуса обладает каждый. Вкус перестает быть привилегией образованного или правящего социального слоя. Этот как раз и есть момент подспудной ориентации на идею равенства. А если учесть, что «Критика способности суждения» была выпущена в 1790 году, то есть писалась

она в момент свершения Великой французской революции, то такое толкование не выглядит волюнтаристским.

Итак, через категорию вкуса, через ту ее сторону, за которую отвечает *sensus communis*, Кант проводит важную идею о том, что способность суждения универсальна, а не является чьей-то привилегией. И универсальна она не в смысле ее объективности (того, с чем должен согласиться каждый), а в том смысле, что каждый является носителем этой способности, тем немым голосом, к которому можно обратиться за подтверждением суждения собственного, за согласием.

Само суждение вкуса не постулирует согласия каждого (ибо это доступно только логическому общему суждению, поскольку оно способно привести для этого основания), оно только предполагает в каждом это согласие как частный случай, подтверждения которого оно ожидает не от понятий, а от согласия других [Кант 1994а: 53].

Это кантовское «согласие» (*Stimme*) определенно отсылает к «согласованности» и «соглашению» куда в большей степени, чем к солидарной общности. Оно еще несет в себе протоправовой и проторассудочный характер, делая смутную область «общего чувства», своеобразным чувственным источником разума (что характерно скорее для лейбницианства, чуждого антиномий). Оно все еще несет в себе черты индивидуального голоса, но, глядя из философии XX века, уже в этом *Stimme* можно уловить и потенциал хайдеггеровского *Stimmung* (настроения, настроения) [Хайдеггер 2020: 41–43] и даже при желании созвучие с революционной верностью («верностью событию») Алена Бадью [Badiou 2006: 232–239]. В этих концепциях эстетический момент *sensus communis* практически стерт. Акцентирует его Ханна Арендт. В «Лекциях по политической философии Канта» она обращается именно к «Критике способности суждения», а не к политическим работам немецкого философа, усматривая связь между кантовским суждением вкуса и политическим суждением именно в идее *sensus communis* [Арендт 2011а]. С позиций истории философии можно сказать, что она строит свою концепцию «политической способности суждения» на эстетической теории Канта, дополняя ее аристотелевским пониманием политики¹. И это не просто случайная встреча эстетики Канта и политики Аристотеля. Похоже, что необходимость в Аристотеле (и шире — в Античности) и его способе мыслить политику оказывается особенно востребована именно тогда, когда заявляет о себе логика «общего чувства», ищущая для себя хоть какие-то модели для понимания, поскольку сфера чувств к концу XVIII века уже накрепко связана с индивидом. Фактически Арендт кантовской концепцией трансформирует сложившиеся представления о политике, формируя собственное понимание политического, где «общность» играет ключевую роль, притом что язык ее описания все еще чрезвычайно скуден. Потому так важен для нее и греческий полис с его равенством граждан (с *isogoria* и *isonomia*), и Аристотель с «практической мудростью» (*phronesis*), регулирующей и направляющей аффективность «общего чувства».

Однако задолго до Ханны Арендт сам Кант усмотрел именно в области политики один из примеров проявления *sensus communis*, которых в третьей «Критике» практически нет. В работе «Спор факультетов» (1798) он, вдохнов-

1 Подробнее см.: [Саликов 2008].

ленный революционными событиями во Франции, пытается понять, как мы можем иметь дело с категорией будущего. Он полагает, что именно в настоящем надо искать такие события, которые обладают особыми свойствами «исторического знака» (*Gesichtszeichen*), что «доказывало бы наличие такой тенденции, присущей *человеческому роду в целом* (курсив Канта. — О.А.), есть применительно не к отдельным индивидуумам (ибо это дало бы лишь бесконечные подсчеты и исчисления), а ко всему человечеству, разделенному на Земле на народности и государства» (курсив Канта) [Кант 1994б: 101].

Французскую революцию Кант считает таким событием именно потому, что она максимально проявляет действие того, что было описано им как «общее чувство». Только теперь он говорит об «энтузиазме»:

Революция духовно богатого народа, происходящая в эти дни на наших глазах, победит ли она или потерпит поражение, будет ли она полна горем и зверствами до такой степени, что благоразумный человек, даже если бы он мог надеяться на ее счастливый исход во второй раз, все же никогда бы не решился на повторение подобного эксперимента такой ценой, — эта революция, говорю я, находит в сердцах всех зрителей (не вовлеченных в эту игру) равный их сокровенному желанию отклик, граничащий с энтузиазмом, уже одно выражение которого связано с опасностью и который не может иметь никакой другой причины, кроме морального начала в человечестве [Там же: 102].

Этот пассаж Канта многократно интерпретировался. Наиболее известная интерпретация, ему посвященная, принадлежит французскому философу Жану-Франсуа Лиотару [Lyotard 2009], который как раз и связывает энтузиазм с кантовской аналитикой возвышенного из «Критики способности суждения». Революционный энтузиазм для Лиотара — пример того, как «возвышенное», выходящее за рамки представления, превышающее все возможные силы индивидуального сопротивления, располагаясь в области *sensus communis*, не столько оказывается в сфере эстетического переживания, сколько связано с опытом общности, то есть опытом этическим.

Прочтение Лиотаром Канта через призму возвышенного, однако, исходит из принципиальной нехватки у человека (сил, представлений, способностей), что делает образ революции хоть и притягательным, но негативным. Между тем для Канта революция становится историческим знаком тогда, когда она захватывает глобальную аудиторию, когда реакция публики оказывается неотделима от самого события. Именно к публике, а не к человеческим эмоциям относится и сам энтузиазм. Он предъявляется как коллективный аффект, не имеющий отношения ни к разуму, ни к продуктивной способности воображения. Для Канта свобода и справедливость — те моральные (и трансцендентальные) характеристики, которые дают возможность проявления этого аффекта и демонстрируют его универсальность. Именно публика (расширяющаяся до глобальной аудитории) обладает тем «чувством», которое человек ощущает как нехватку. В кантовском историческом знаке сама История словно исчезает, оставляя лишь сопричастность индивида с некоторым неохватным «большим временем», которое застигнуто в моменте революции, играющей роль знака трансформации мира. Такого рода знаки составляют своеобразную материю, недоступную индивиду ни в разуме, ни в чувствах. Даже если речь идет об «общем чувстве», то приписывать ему чувство возвышенного, как это делает Лиотар, значит неявно вводить индивида с его ограниченностью и нехваткой.

Можно смело утверждать, что в идее *sensus communis* Кант подошел к такому типу опыта, который настолько игнорируется и разумом, и индивидуальным восприятием, что почти невозможно для него отыскать примеры. Повседневная жизнь и искусство (где действуют суждения вкуса), указывают на эту зону опыта лишь косвенно. Революционный энтузиазм оказывается чуть ли не единственным примером, вбирающим в себя знаки изменения установленного порядка (беззакония, преобразования мира), эгалитарности и сопричастности. Потому, возможно, лучше говорить не о «чувстве», а об особой «материи» мира, которая закрыта для индивидуального доступа, но постигается лишь коллективным действием. Эта материя выходит за пределы трансценденталистского понимания способности воображения (как предельного расширения возможностей индивидуального опыта познания) и, что самое интересное, на нее указывает семидесятипятилетний Кант, преодолевая собственный радикальный трансцендентализм. Его образ Революции не несет в себе ни воображения, ни визионерства. Революция ничего не представляет и не предполагает будущего. Она действует как знак без означающего. Она всего лишь знак, но в нем объединены требование изменений, общность и универсальность. И пластическим воплощением этого знака становится революционный энтузиазм.

Прежние этические или правовые категории («свобода», «справедливость», «солидарность») перекодируются в историческом знаке (в ситуации революции) и становятся формулами действия общности: свобода, равенство, братство. Эти три слова, написанные на знамени Французской революции и в Декларации прав человека и гражданина, становятся элементами, из которых складывается логика общего чувства. В «Критике способности суждения» они уже косвенно действуют. Так, Кант постулирует, что эстетическое суждение должно быть максимально независимым (свободным), оно является привилегией каждого (равенство) и, наконец, оно взывает к согласию (солидарность). Все эти моменты оказываются слиты воедино в аффекте революционного энтузиазма, преобразующем пространственно-временной порядок Истории.

III

Описанный Кантом коллективный энтузиазм, вызванный зрелищем революции, во многом подсказывает, как иметь дело с другими понятиями, которые, казалось бы, уже обрели некоторую устойчивость в философском словаре, хотя очевидно, что вместе с временем, обретшим революционную динамику, они неизбежно обретают иное содержание. Таковы, например, свобода и равенство.

Говорить о свободе — значит невольно вторгаться в известные полемики серьезных интерпретаторов, среди которых политики, экономисты, писатели, философы. Спектр размышлений о свободе очень широк, однако в том или ином виде почти все концепции имеют в виду индивидуальную свободу. Преодолеть эту неявную установку крайне трудно в силу того, что философия прошла долгий путь ориентации на субъекта, действующего по законам индивида даже тогда, когда этот субъект коллективный. Понять энтузиазм именно как коллективный аффект свободы — значит фактически перевести понятие свободы в статус не-вполне-понятия, то, что можно назвать неизобразительным образом. И в этом аффективном образе, рожденном самим действием общнос-

ти, свобода практически неотличима от равенства. Свобода и равенство стали своеобразными координатами (даже можно сказать, ценностями) того демократического мира, который формировался из духа Французской революции. При этом само революционное время настоятельно требует, чтобы эти понятия были пропущены через фильтр общности («братства»), но страх потери субъектности (индивидуальности, суверенности, частной собственности и т.п.), судя по всему, столь грандиозен, что реализует себя не только в неприятии массы (понимаемой как чернь, как неконтролируемая стихия), но даже в отрицании возможности усмотрения в свободе и равенстве того, что Кантом было названо *sensus communis* и что является определенным эффектом конкретных перемен, вызванных эпохой революций.

Между тем революция вводит очень важное временное измерение, когда само время конструируется не через субъекта, а через коллективное действие. Это значит, например, что столь часто задаваемый вопрос о революционном субъекте нерелевантен, что коллективность становится проявлением *sensus communis*, а потому должна мыслиться иначе, нежели в логике индивида.

Зададимся вопросом: почему именно Великая французская революция стала эмблематичным образом революции, а все последующие имитируют именно ее? Принимая логику и действие «общего чувства», можно сказать так: она актуализовала в обществе силы («свобода», «справедливость», «солидарность»), которые до того мыслились как абстрактные этические идеалы. То есть революция создает такую плотность временного потока, когда то, что было в зоне умозрения (теории, трансценденции), обретает чувственный пластический эквивалент, эстетическую плотность. Возможно, что именно под влиянием этих сил проявляет себя и иной способ изменений общественного порядка, нежели тот, который воспринимается как исторически обусловленный. Конечно, многие историки склонны не различать историческое время и время проживаемых событий. Мы всё еще полагаем, что находимся во времени истории, но ведь сама идея исторического времени, как раз тщательно формировавшаяся на протяжении последних двух веков, позволяла выйти за рамки времени субъекта, которое формировалось христианством от Августина до Канта и вплоть до Гуссерля.

Историческое время — это время, которое подчинено ритмичности мироздания: здесь фигурируют эпохи, циклы и события, к которым индивидуальное сознание не причастно. Это тоже своеобразный выход за рамки опыта индивида и попытка соединиться с опытом мира за пределами собственной конечности. Когда историк говорит о фактах, документах, архивах, источниках, свидетельствах, то за всеми этим уходит в тень нечто важное, а именно то, что формирование истории как науки потеряло ощущение того, что говорить с точки зрения исторического времени — определенный вызов. Что же именно научило нас быть такими бесстрашными, чтобы говорить об эпохах, когда мы не жили, причем говорить *sub specie aeternitatis*? А между тем это бесстрашие граничит с богоборчеством. Мы не замечаем этого, поскольку живем в секуляризованном мире, где Бог уже не гарантирует устойчивость мира, а его место заняли наука и политика, или, другими словами, «знание» и «власть», их взаимосвязь и их нерасторжимость. Эти механизмы формирования исторического знания исследовал Мишель Фуко. Он, в частности, анализировал априорные структуры и диспозитивы власти, лежащие в основании историзирующих высказываний [Фуко 2004]. В современном мире создается ощущение, что такие

высказывания может производить кто угодно и даже без ссылок на авторитетных ученых. Это стало возможным в том числе и благодаря опыту революции (опыту коллективной свободы и равенства-в-общности). Почему, например, человек сословного общества мог говорить об этом легко? Потому что аристократия, высшее сословие, ощущала свою причастность к той традиции, которая была для нее живая и которую они воспринимали как свою домашнюю историю, историю своего рода, своего дома, какого-то особняка, участка земли. Это была их частная история. И одновременно она была историей, о которой можно говорить так, будто предки являются тем, что живо, и от их имени до сих пор можно производить суждения. Не вполне справедливо этот (аристократический) способ мышления переносить на сегодняшнее историческое время, поскольку вместе с демократией, пришедшей с Французской революцией, постепенно уходит сословная история. XIX век уже стал ориентироваться на массу, на публику, и дал речь тем, кто не имел истории, кто не мог сослаться на опыт предков, а еще недавно не имел вообще никакой иной возможности высказывания, кроме революционного энтузиазма.

Когда мы сегодня говорим о революции, то очень важно понимать, что историческое время, которое мы себе привили, не связано со временем субъективности, то есть временем сопричастности с Богом, или своим родом, или домом. Время стало общим, глобальным, универсальным. И такого времени раньше не существовало. Именно на это указывает Фернан Бродель, когда вводит категорию *longue durée*, времени большой длительности. Он говорит о том, что история формирует представление о времени, что история множественна, но это не множественность субъективных взглядов и интерпретаций, а множественность разнообразных процессов, взаимосвязанных друг с другом, имеющих свои интенсивности и напряжения, которые не в силах схватить ни одна человекомерная научная дисциплина. Большая длительность (длительность исторических процессов, длительность эпох, формаций, эпистем) — это способ зафиксировать саму материю изменчивости. Большая длительность Броделя при этом менее «долгая», чем то, что он называет временем слишком большой длительности (*la très longue durée*), которое для него является временем геоисторическим и геоэкономическим, выходящим за рамки изменчивости социальных структур [Braudel 2012]. Именно к ощущению этого времени стремится *sensus communis*. Когда мы говорим, что свобода или равенство утопичны, то это не просто ощущение консервативности нас как мыслящих индивидов, но в каком-то смысле это и указание на то, что свобода и равенство существуют в сверхдлительных процессах. Что не отменяет возможность фиксировать их импульсы в настоящем.

Возможно, что сама революция — не только изменение социального порядка, не только момент радикального перелома, момент событийный, но также и проявление столкновения процессов большой длительности, которые еще не стали историческим временем, поскольку историческое время уже время очеловеченное, куда проник субъект, пусть даже и субъект трансцендентальный. Процессы же большой длительности начинаются там, где мы выходим за рамки опыта познания и опыта восприятия мира. *Sensus communis* имеет отношение скорее к ним, нежели к опыту человеческому, в том числе и тому, что освоен Историей.

IV

Открытым остается вопрос о соотносимости *sensus communis* и революционного утверждения равенства.

Уже из сказанного ранее понятно, что поиск этого соотношения может идти в двух разных направлениях. Либо в плоскости интеллектуальной археологии тех социальных отношений, которые предшествовали Новому времени и были вытеснены на периферию исторического знания в силу особой концентрации внимания на культуре индивида. Либо в мире современности, где равенство утверждает себя в новых экономических реалиях, в развитой городской инфраструктуре, в мире развлечений и массмедиа, во всем том, что было сформировано революционными событиями XIX века.

Интересно, что Ханна Арендт, пытаясь прояснить характер современного коллективизма, затрагивает тему равенства именно в книге, посвященной анализу революции, связывая ее с древнегреческим полисным мышлением. Равенство она предлагает понимать не как равенство между индивидами (имущественное, правовое или какое-либо иное), а как продукт полиса, позволяющий людям преодолеть их собственную природу. Когда мы говорим о равенстве в полисе, то всегда должны помнить, что это именно сообщество равных, то есть тех, кто отказывается превращать отношения в отношения власти-подчинения. Этим *isonomia* принципиально отличается от демократии и является своеобразной машинерией свободы, а не принципом общественного устройства [Арендт 2011б: 464]. Дело не в праве каждого высказаться на агоре, а в том, что высказывается общность.

Именно равенство граждан создает из полиса силу, соизмеримую с богами и сопоставимую с силами стихий.

У Арендт тема различения равенства (*isonomia*) и демократии лишь едва намечена. Привычно они почти отождествляются, а демократия веками считалась проводником социальной справедливости. Интересное развитие получает этот сюжет у современного японского философа Коджина Каратани. Отталкиваясь от Арендт и следуя в русле ее размышлений, он проводит детальный анализ различия между афинской демократией, ориентированной на институт рабства, и полисами Ионии, открытыми для мигрантов. Именно в Ионии, по мнению Каратани, торжествовала *isonomia* как невластное правление. Ионийская *isonomia* была трансверсальна обществу с его разделением на классы и разделением труда [Karatani 2017: 11–16].

Именно такого рода деления было легитимированы в философии Аристотеля, для которого сосуществование свободных граждан и рабов было формой справедливого устройства общества. Знаменитый пассаж из «Политики», где утверждается, что одним свойственно властвовать, другим — подчиняться [Аристотель 1984: 386], многократно интерпретировался. Почти все интерпретации сходятся в том, что пытаются примирить современное (этическое) неприятие рабства с фигурой Аристотеля как основы европейского способа мышления и рациональности. Между тем нельзя не заметить определенную связь идей Аристотеля с теми современными представлениями о культуре, которые в неявном виде сохраняют подобное, близкое онтологическому, понимание рабства. Только теперь акцент делается на естественности власти, связи ее с общим благом и тем, что в Античности называлось практической добродетелью

(*agete*). Это именно то, что (по Аристотелю) отличает эллинов от варваров, а сегодня европейцев от других культур (ранее колонизированных, а ныне приемлемых для диалога). В этом смысле и нынешнее понимание европейской культуры в том или ином виде сохраняет это различие. То, что считалось варварством, теперь именуется иным типом культуры, а космополитизм предстает как современный аналог эллинизации варваров (которую, кстати, Аристотель считал противоестественной).

Насколько идея рабства глубоко заложена в основание не только экономической и политической модели мира, но и интеллектуальной европейской культуры, ее базовых ценностей — вопрос открытый. Каратани предлагает свой взгляд на эту историю, которая предстает как борьба философии афинского полиса с ионийской натурфилософией. Он справедливо отмечает, что взгляд на ионийцев был сформирован именно через их оценки Платоном и Аристотелем, полагавшими, что, сосредоточив внимание на материи мира (стихиях), ионийцы упустили из виду человека и, как следствие, — этику.

По мнению Каратани, ключевой момент этики, а именно включенность индивида в общность, нивелировали именно афиняне.

Ионийский полис был создан на основе общественного договора между индивидами. Здесь человек одновременно был свободен от традиционных общинных уз, но при этом был верен выбранному им полису. Эта верность основывалась исключительно на индивидуальной воле, а не на случайности рождения. Именно поэтому, если в полисе возникало неравенство, его можно было просто покинуть. *Isonomia* как принцип может быть реализована только в этих условиях [Karatani 2017: 35].

Во многом не случайно, что именно натурфилософия ионийских философов столь тесно связана с этикой равенства, которое оказывается не просто некоторой социальной абстракцией, но определенной практикой существования, связанной с таким действием в общности (например, доверие или взаимопомощь), которое игнорирует механизмы власти и контроля, и при этом участвующей в общественной жизни. Для такого рода общности экономические и политические разделения губительны. Нет равенства в мире, где тон задают торговцы и воины. Потому-то на протяжении веков к самой этой идее относились с недоверием и даже пренебрежением.

Но вместе с эпохой революций в категориально устойчивый мир Аристотеля и европейской рациональности вторгается новая стихия, доселе контролируемая государством, — общность (*multitude*, массы, толпы, чернь, плебс, короче — люди в их неличностном измерении²). И потому вновь встает вопрос о равенстве. Причем требование равенства — запрос анонимной революционной общности, который социальные институты постоянно пытаются погасить рассуждениями о природе власти, справедливости, экономических и правовых свободах и гарантиях. Однако это «требование» равенства выражено не на языке культуры, а на языке революции, не через разум и вкус, а через *sensus communis*, проявленное и в энтузиазме, причастным которому становится глобальная аудитория, и в преодолении остаточных элементов рабства.

2 На русский язык слово *multitude* из «Левиафана» Гоббса переводят как «толпа», что оправдано, поскольку она внушает ужас английскому философу. То же слово в «Политическом трактате» Спинозы передается уже как «народ» или «народная масса», так как здесь *multitude* оказывается источником абсолютной демократии.

Жак Рансьер — один из тех, кто заново поставил вопрос о равенстве, анализируя политические и интеллектуальные мотивы современности, укоренные в неочевидных подспудных процессах, происходивших в Европе XIX века и не получивших достаточное отражение ни в экономической, ни в политической теории. Он обращает внимание на нетрудовую жизнь рабочих. Именно она оказывается тем новым социальным пространством, которое словно дышит равенством, хотя не осознает его. Короткие моменты праздности плебса (*la plèbe*), которому еще предстоит быть институционализированным как «народ», для Рансьера — это само место невласти. В плебсе сосуществуют недоверие к власти, чреватое восстанием, и зависимость от логики капитала, порождающее постоянные страдания. Он абсолютно подвластен (и в этом он противостоит романтической революционной концепции пролетариата), но равенство проявляет себя через его пластику, которую и пытается исследовать французский философ.

И первый важный шаг на пути к современному равенству — десакрализация и деромантизация труда. Согласно Рансьеру, труд и угнетение идут рука об руку. Мы же можем сказать так: труд сохраняет в себе следы рабства, а именно оно, сокрытое в основаниях политики и даже европейской культуры в целом, является главным антагонистом равенства. Революция не была бы самым духом времени, если бы касалась исключительно социальных и политических перемен. По мнению Рансьера, настоящая угроза существующему порядку возникает, когда некоторые (пусть кажущиеся незначительными) события подрыывают устойчивые границы между трудом и досугом, производителем и потребителем, рабочим и буржуа. Сам он приводит пример публики парижских театров и салонов, которую посещали и те и другие [Rancière 2014: 43]. Но особое его внимание привлекает возникающее в XIX веке желание рабочих, которые никогда не учились и у которых на это практически не было времени, *сочинять стихи*. И это событие несет не меньшую угрозу существующему идеологическому и политическому порядку, нежели восстание и забастовка. Рансьер называет это событие «поэтической трансгрессией» [Ibid.: 45]. Презрение к материальным нуждам и нарушение властных иерархий не только в мире денег, но и в области вкуса, — это и есть те импульсы равенства, которые стали возможны, когда возникла глобальная аудитория, публика, неразделенная общность. Сам Рансьер предпочитает говорить именно об эстетике, поскольку делает акцент на формируемой *разделяемой чувственности*, общей и для аристократии, и для плебса.

В «Ночах пролетариев» Рансьер обращает внимание на «прерывания» трудовой жизни, которые происходят, когда рабочие вторгаются в то пространство (поэзия, философия), которое отмечено властью иного социального слоя, которое переполнено знаками интеллектуальной власти.

То, что определяет героев моей книги как пролетариев, не их отождествление с работой, не их народные корни; это алеаторный характер ситуации, ежедневно ставящейся под вопрос, иллюзорный или преходящий характер кажущихся престижными квалификаций и профессий. Состояние, описываемое сегодня как состояние прекариата, возможно, является фундаментальной реальностью пролетариата. А способы существования рабочих в 1830 году весьма близки к способам существования наших временных рабочих [Ibid.: 55].

Один из персонажей книги, плотник Габриэль Гони, в результате общения с интеллектуалами-буржуа, поклонниками идей Сен-Симона, решает жить

жизнью философа, совмещающая это с постоянной занятостью на подсобных работах. Этот пример нахождения равенства в парадоксальном устранении разделения интеллектуального и физического труда, когда поэзия и философия оказываются своеобразными способами преодоления угнетения, а не реализации творческих способностей.

Другой пример — глава в книге «Aisthesis» («Эстетика»), посвященная анализу «Красного и черного» Стендаля, где Рансьер демонстрирует, как именно революционное время позволяет представителю плебса (Жюльену Сорелю) вторгнуться в мир аристократии и найти там зону равенства, разделенную чувственность, которая в интерпретации Рансьером Стендаля доступна только тем, кому чужды корысть и честолюбие, лицемерие и эгоизм. Пока Жюльен Сорель борется за власть и за признание, он постоянно проигрывает, но момент его счастья (и свободы) достигается уже после вынесения ему смертного приговора, в спокойствии разговора с мадам де Реналь, посещающей его в тюрьме, — это разговор равных, в сообществе равных, равных-в-ущербе. Сам Рансьер акцентирует этот момент вынужденной пассивности (лишения индивида субъектности). Он показывает, как время, сформировавшее Жюльена Сореля, перевернуло прежние иерархии: выходцы из народа, которые хотят действовать и участвовать в великих делах, оказываются источником террора, возлагая ответственность за него на Руссо с его «Общественным договором». При этом параллельно проявляется совершенно иной момент эгалитарной революции, позволяющий человеку бездействовать: если старый порядок разделял на людей удовольствия и людей труда, то новый делит людей на активных и пассивных граждан. Рансьер полагает, что именно состояние приостановки труда, отождествления труда и действия, чувственное состояние, свободное от интересов познания и наслаждения, было охарактеризовано Кантом как всеобщность эстетического суждения [Rancière 2013: 40—44], которое непосредственно связано с «общим чувством». Именно в нем состояние индивидуальной пассивности оборачивается коллективным аффектом.

V

Попробуем некоторые вещи подытожить.

Прежде всего отметим, что эстетика, возникая как дисциплина, сигнализирует об изменившемся характере времени, где динамика происходящего требует иных отношений между теорией и практикой. Эстетическое (чувственное) познание есть некоторый оксюморон с точки зрения привычного разделения *theoria* и *praxis*, но одновременно это и знак того, что само это разделение базируется на прочих, ныне совершенно неочевидных различиях: между эллинами и варварами, свободными и рабами, аристократией и плебсом, а также на профессиональном разделении труда. Именно эти различия призвана преодолеть практика равенства, для которой очень трудно находить примеры в современном мире, поскольку именно подобные разграничения делают его политически и экономически устойчивым (по крайней мере, так утверждает «теория»), анархия же и нарушение функционирования механизмов действия власти и социального признания ощущаются как угроза. Между тем именно это противоречие уловил Кант в своей антиномии вкуса, фактически отобразив вкус как привилегию властного сословия, обнаружив в нем момент «общего

чувства» (*sensus communis*), не сводимого ни к какому индивидуальному проявлению чувственности. Рассматривая *sensus communis* как основной принцип эстетики равенства, мы вынуждены обращать внимание на те маргинальные события, в которых *sensus communis* порождает аффективные образы, никогда не достигающие уровня понятий, уровня рефлексии, но обладающие завораживающим эффектом для публики, в которой теряется различие между искусственным и наивным, профессионалом и неопитом. Подобно революционному энтузиазму масс, это образы-действия трансверсальны сложившимся институтам, в том числе институтам демократическим, утверждающим равенство как одну из ценностей. Но равенство — не ценность, а именно практический принцип, который так и не стал для европейской культуры принципом мышления. Обнаружить зачатки такой возможности можно в невластном равенстве (*isonomia*) как принципе существования ионийских городов, в отличие от афинской демократии, ориентированной на торговлю и войны, а по сути — на механизмы политики и экономики рабства, неотделимые от тех философских принципов, которые стали базовыми ценностями европейской культуры. Однако такой взгляд возможен уже из нашего времени, когда проблема равенства вернулась вместе с большим временем революций, когда взгляд исследователей устремился к тому в истории, что замалчивалось и исключалось, не как неценное, а как опасное. А точнее: когда в сферу рассмотрения попало именно то «неценное», которое ощущается опасным и по сей день. На этом принципе построена археология знания Мишеля Фуко, деконструкция Жака Деррида, а также критический анализ марксизма, проведенный Жаком Рансьером. Последний усматривает критический потенциал не в анализе труда и капитала, а в том времени праздности, когда плебс становится частью публики, когда пролетарий пишет стихи, плотник философствует, простолюдин становится учителем в семье аристократов, нарушая их покой революционным эротизмом... Это моменты не критического мышления, а критического действия, открывающего свой критический потенциал в момент краха, неудачи. Публику «творцы» всегда готовы окрестить дурой, ее стихи — пошлостью, ее философию — доморощенной, Жюльена Сореля — гильотинировать. Но все это — части пазла, отдельные моменты проявления равенства, практика которого возможна только в пространстве *sensus communis*, а точнее, в реакции социальных институтов, стремящихся его нивелировать. Но путь, начатый Кантом с превращения гения из фигуры исключительной, фигуры поклонения, в того, кто «всего лишь» задает правила, разделяемые другими, затем продолженный Бодлером, утверждавшим, что гений — тот, кто изобретает клише, подводит нас к равенству как принципу эстетической организации общества, где индивидуальная и массовая культура неразличимы, где удел ума (и гения) не «творить» новое, а соучаствовать в общем чувстве как общем благе.

Рансьер находит критический потенциал в искусстве. Причем искусстве современном, которое при видимой элитарности несет в себе неизбежный эгалитаристский момент. В этом французский философ солидаризуется с Адорно, который видел задачу искусства в том, чтобы быть социальным контрагентом общества. В практике атональной музыки Адорно предвкушал и возможность перемен в философии, куда более консервативной в своих практических шагах. Но как возможна «атональная философия»? Или: как возможна философия, в которой реализован принцип равенства? Прежде всего, это не просто замена порядка разума на чувственный (эстетический) порядок. Скорее это редукция

привычных понятий и категорий в пользу не-вполне-понятий и образов, исходящих из мира, к которому до сих пор философия относится пренебрежительно: мира масс, осваивающего на практике логику *sensus communis*.

Библиография / References

- [Арендт 2011а] — *Арендт Х.* Лекции по политической философии Канта / Пер. с англ. А. Глухова. СПб.: Наука, 2011.
- (*Arendt H.* Lectures on Kant's Political Philosophy. Moscow, 2011. — In Russ.)
- [Арендт 2011б] — *Арендт Х.* О революции / Пер. с англ. И. Косича. М.: Европа, 2011.
- (*Arendt H.* On Revolution. Moscow, 2011. — In Russ.)
- [Аристотель 1984] — *Аристотель.* Политика / Пер. с др.-греч. С. Жебелева // Аристотель. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984.
- (*Aristotle.* Politics // *Aristotel.* Sobraie sochineniy: In 4 vols. Vol. 4. Moscow, 1984. — In Russ.)
- [Берк 1979] — *Берк Э.* Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е. Лагутина. М.: Искусство, 1979.
- (*Burke E.* A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Moscow, 1979. — In Russ.)
- [Кант 1994а] — *Кант И.* Критика способности суждения / Пер. с нем. М. Левиной // Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 5. М.: Чоро, 1994.
- (*Kant I.* Kritik der Urteilskraft // *Kant I.* Sobraie sochineniy: In 8 vols. Vol. 5. Moscow, 1994. — In Russ.)
- [Кант 1994б] — *Кант И.* Спор факультетов / Пер. с нем. М. Левиной // Кант И. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 7. М.: Чоро, 1994. С. 136–157.
- (*Kant I.* Der Streit der Facultäten // *Kant I.* Sobraie sochineniy: In 8 vols. Vol. 7. Moscow, 1994. — In Russ.)
- [Саликов 2008] — *Саликов А.Н.* Способность суждения как политическая проблема в философии Ханны Арендт // Вестник РГУ им. Канта. 2008. Вып. 6. Гуманитарные науки. С. 34–40.
- (*Salikov A.N.* Sposobnost' suzheniya kak politicheskaya problema v filosofii Khanny Arendt // Vestnik RGU im. Kanta. 2008. Gumanitarnye nauki. Vol. 6. P. 34–40.)
- [Фуко 2004] — *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М. Раковой, А. Серебрянниковой. СПб.: Гуманитарная академия; Университетская книга, 2004.
- (*Foucault M.* L'archéologie du savoir. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)
- [Хайдеггер 2020] — *Хайдеггер М.* К философии (О событии) / Пер. с нем. Э. Сагетдинова. М.: Изд-во Института Гайдара, 2020.
- (*Heidegger M.* Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis). Moscow, 2020. — In Russ.)
- [Badiou 2006] — *Badiou A.* Being and Event. New York: Continuum, 2006.
- [Braudel 2012] — *Braudel F.* History and the Social Sciences: The Longue Durée // The Longue Durée and World-Systems Analysis. Albany: SUNY Press, 2012. P. 241–276.
- [Karatani 2017] — *Karatani K.* Isonomia and the Origins of Philosophy. Duke University Press, 2017.
- [Lyotard 2009] — *Lyotard J.-F.* Enthusiasm: The Kantian Critique of History. Stanford: Stanford University Press, 2009.
- [Rancière 2013] — *Rancière J.* Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art. London: Verso Book, 2013.
- [Rancière 2014] — *Rancière J.* Proletarian Nights. The Workers' Dream in Nineteenth-Century France. London: Verso Book, 2014.

Елена Петровская

От созерцания к действию

Helen Petrovsky

From Contemplation to Action

Елена Петровская (Институт философии РАН, руководитель сектора эстетики; кандидат философских наук) epetrovs@iph.ras.ru.

Ключевые слова: материя, действие, трансформация, революция, философия поступка, образ, знак, динамический знак, Кропоткин, Бахтин, Спиноза, Делёз, Пирс

УДК: 172.30

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_26

В работе рассматриваются три основных блока вопросов: 1) единство природного и социального; 2) образы действия; 3) особая семиотика сил. Мысль о единстве природного и социального проводится на основе размышлений П.А. Кропоткина о таком материалистическом методе мышления, который позволяет рассматривать «изучение общественных учреждений как один из отделов естественных наук». Материализм предстает вариантом антиметафизической философии, в том числе и в свете новейших его разработок. В качестве образов действия берутся идеи о революции как способе трансформации социальной материи (тот же Кропоткин) и философия поступка М.М. Бахтина. У Бахтина акцент ставится на «единый план» поступка, не позволяющий разделять мир культуры, где действие всегда объективировано, и мир жизни, где оно совершается. Наконец, проблема семиотики сил относится к тем способам фиксации изменений материи, которые находятся в откровенной оппозиции к традиционным лингвистическим моделям знака. В связи с этим особого внимания заслуживают понятия образа у Спинозы и Делёза и знака, как его интерпретирует Ч.С. Пирс.

Helen Petrovsky (PhD; Head of the Department of Aesthetics, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences) epetrovs@iph.ras.ru.

Key words: matter, action, transformation, revolution, philosophy of the act, image, sign, dynamic sign, Kropotkin, Bakhtin, Spinoza, Deleuze, Peirce

UDC: 172.30

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_26

The essay deals with three main groups of questions, i.e.: 1) continuity between nature and society; 2) images of action; 3) a special semiotics of forces. The idea of a continuity between nature and society is based on Peter A. Kropotkin's vision of a materialist method that has "included the study of social institutions in the sphere of natural-scientific investigations". Materialist philosophy in general appears as anti-metaphysical, including its most recent versions. An exploration of action brings together the understanding of revolution as a means of transforming social matter (again, the reference is to Kropotkin) and a reading of M.M. Bakhtin's philosophy of the act. Bakhtin emphasizes the "unitary plane" of an act, which does not allow to split apart two worlds, namely, the world of culture, where an act is always objectified, and the world of life, where it is actually performed. Finally, a semiotics of forces has to do with ways of registering material changes that stand in stark opposition to traditional linguistic models of signs. In this perspective special attention is given to the concept of image according to Spinoza and Deleuze as well as to Charles Sanders Peirce's semeiotic.

Образы практической философии множественны и разнообразны. Однако вряд ли кто-то будет отрицать, что за словом «практическая» стоит не умозрение, а действие, и именно на этом последнем мы хотели бы сосредоточить здесь свое внимание. Парадокс, впрочем, заключается в том, что в истории философии не так уж и много примеров осмысления действия (или, в более узком смысле, поступка), приводящего к изменению существующего положения вещей. В связи с этим уместно вспомнить слова Ханны Арендт, повторявшей вслед за Локком: «...с точки зрения автоматических процессов, вроде бы

однозначно определяющих мировой ход вещей, всякое деяние представляется каким-то курьезом или чудом» [Арендт 2000: 327]. Действительно, в парадигме рационального мышления, выводящего следствия из причин и отдающего приоритет познающему субъекту, деятельность которого приходит на смену ни больше ни меньше как божественной воле, деяние, оно же — действие, поступок — кажется чем-то не только необусловленным, но и выбивающимся из общей логики подобного мироустройства.

Между тем именно оно, действие, причем преимущественно коллективное, является тем, что приводит к масштабным изменениям, которые рациональной философией как раз и улавливаются только задним числом, то есть, проще говоря, когда само действие прекратилось, обнаружив какие-то более или менее устойчивые результаты. А вот помыслить действие как таковое, в момент его свершения, когда вместе с так называемым объектом (тем, что подлежит трансформации) изменяется и действующий субъект, — задача весьма непростая. В приводимых ниже рассуждениях мы попытаемся показать, как можно мыслить действие как нечто единое и неделимое, а также какие в нашем распоряжении могут быть способы фиксации такого рода действия, если при этом нельзя полагаться ни на отвлеченно-абстрактные схемы объяснения, ни на привычную нам семиотику, которая, используя лингвистические модели знака, расчленяет мир с помощью бинарных оппозиций¹.

Единство природного и социального

К вопросу о неразложимом характере действия и его прямого влияния на существующее положение вещей подойдем со стороны идей, которые начинают активно циркулировать уже в XIX веке. Интересующий нас подход связан с утверждением единства природного и социального, что, как будет показано ниже, входит в прямой резонанс с представлениями, которые формируются в наше собственное время, обогащенное прежде всего новыми научными открытиями. Тем не менее идеи, высказанные русским ученым-первооткрывателем и революционером-народником Петром Алексеевичем Кропоткиным, по сей день не теряют своей актуальности, особенно в той их части, где исследователь приходит к заключениям, казавшимся в его время чем-то неожиданным, если вообще не экзотичным. Начнем с того, что Кропоткин считает возможным отстаивать безусловную правоту анархизма в том, что он рассматривает «изучение общественных учреждений как один из отделов естественных наук; что он распрощался навсегда с метафизикой и взял себе в качестве метода мышления тот метод, который послужил к созданию современной науки и материалистической философии нашей эпохи» [Кропоткин 2002: 236]. Так, по убеждению Кропоткина, формируется тройное единство идей анархии, коммунизма и научного метода.

Задержимся на приведенном положении. Очевидно, что вторая половина XIX века — момент крайне благодатный с точки зрения развития естественных наук. Но не только. Ученые этого времени демонстрируют то, что можно назвать синтетическим мышлением, устанавливающим отношения между са-

1 Имеются в виду такие пары, как означающее — означаемое, знак — референт, слово — понятие и др.

мыми разными областями человеческой деятельности, а главное — между природой и культурой. В построениях естествоиспытателей заметно стремление не отделять природный мир от социального, и это касается не только Кропоткина, прославившегося своими путешествиями по Восточной Сибири². В том, что мы привычно называем гуманитарной сферой, также присутствует стремление переосмыслить основания, которыми руководствовались прежние «науки о духе». Так, в искусствоведении, например, на первый план выдвигается идея о том, что уже и культура сама по себе неиерархична, а это в конечном счете открывает путь к пониманию внутренней логики массовых обществ³. Конечно, со стороны философии и теории общественного развития серьезнейшим источником формирования нового мировоззрения остаются Ницше и Маркс⁴. Как бы то ни было, именно в эту эпоху, с утверждением материализма в самых разных областях исследований, метафизическое мышление — явно или подспудно — все явственнее ставится под вопрос.

В самом деле, в чем состоит особенность метафизического мышления? Если говорить предельно коротко, мы сталкиваемся здесь с процедурой удвоения, а именно с удвоением мира рефлексией, естественного — символическим вообще и оценочным (ценностным) в частности. О недопустимости такого удвоения (или скажем мягче: о его непродуктивности) сообщают нам современные исследователи, для которых — уже на новом историческом витке — противопоставление природного и социального оказывается пережитком старого мышления, когда жизнь, *bios*, является чем-то неизбежно подчиненным порядку символического. Это справедливо даже в отношении авторов таких, казалось бы, «телесных» биополитических концепций, как Мишель Фуко и Джорджо Агамбен, о чем можно прочесть у влиятельного французского философа Катрин Малабу, которая в своих теоретических построениях полагается в первую очередь на достижения современной нейробиологии⁵. Преодолевая де-факто разрыв между различными областями знания в пользу установления единства природного и социального, она заключает: «...необходима разработка какого-то нового материализма, который утверждает совпадение символического и биологического. Жизнь только одна» [Малабу 2019: 59]⁶.

Но уже Кропоткин по-своему проводит ту же мысль, рассуждая о происхождении и основах морали. Если суммировать соображения, изложенные

-
- 2 Если Кропоткина интересует география, а главное — природный мир Сибири, что позволит ему в дальнейшем сформулировать революционную концепцию взаимной помощи, то биологи-эволюционисты усматривают единство всех живых существ, когда речь идет, например, о создании обобщенных концепций памяти как изменений, вызываемых внешними воздействиями в раздражимой субстанции любых живых организмов (см. прежде всего теорию энграмм, или мнемических следов, немецкого зоолога Рихарда Земона [Земон 2019]).
 - 3 См. убедительный анализ такого направления немецкоязычного искусствознания, которое известно под именем «Bildwissenschaft» («наука об образах»): [Bredenkamp 2003].
 - 4 О том специфическом смысле, в каком у Маркса нет «философии практики», см. аргументы Луи Альтюссера: [Альтюссер 2005: 28—34].
 - 5 «Символическая жизнь — это та, что превосходит жизнь биологическую и придает ей смысл. Так обозначают жизнь духовную, жизнь “произведения искусства”, жизнь как заботу о себе и моделирование бытия, которая отрывает наше присутствие в мире от его единственного природного и темного измерения» [Малабу 2019: 49].
 - 6 Строго говоря, такой подход является по определению имманентистским.

им в лекции «Справедливость и нравственность», прочитанной по-русски перед рабочей аудиторией в 1920 году (ей предшествовала английская версия), то нравственность отличают три главные характеристики: она общественна, естественна и безоценочна. Общественный характер морали проистекает из того, что Кропоткин определяет как унаследованную «привычку общительности» — инстинкт, наблюдаемый во всей живой природе. Сюда же примыкает и понятие о справедливости, утверждающей всеобщее равенство. Очевидно, что подобный взгляд противоречит представлению о естественном состоянии общества как о «войне всех против всех» и продолжает Спинозианскую линию. Естественность морали обусловлена тем, что движима она взаимной помощью — это что-то вроде непроизвольного импульса («непреодолимого внутреннего побуждения»), заставляющего нас буквально бросаться на помощь, не считаясь с возможными рисками. Наконец, безоценочность нравственности заключается в том, что, совершая моральный поступок, человек не думает о нем в категориях самопожертвования или чего-то еще, что в точном смысле дублирует его действие некоей символической, в данном случае оценочной, надстройкой. Напротив, «нравственный человек», согласно Кропоткину, лишь удовлетворяет требования своей природы, но в этом же заключается «сознание человеком своей силы: избыток энергии, избыток сил, стремящийся выразиться в действии» [Кропоткин 2009].

Зададимся вопросом о том, как концепции, зародившиеся в XIX веке, связаны с современным положением вещей. Эпоха, в которую мы живем, пусть и неофициально, называется антропоценом. Речь идет о таком уровне воздействия человека на естественную среду обитания, когда оно становится фактором последующей эволюции всей экосистемы Земли⁷. Принято считать, что эта новая геологическая эпоха началась приблизительно в 1950-е годы. Впрочем, как бы в точности она ни называлась и от какой бы точки ни велся отсчет, вполне очевидно, что речь идет о кардинально изменившихся отношениях человека и природы. Осознание этих изменений проявляется в том, что обозначились границы человеческого: человек больше не является привилегированным существом, противостоящим природному миру. Сами его действия мыслятся частью общей композиции динамических сил, в которой он лишь соучаствует. Такие взгляды развиваются, в частности, представителями постгуманизма. Но еще раньше все тот же Фуко провозгласил «смерть человека», под чем, правда, понималось, что субъективность не является данной, то есть чем-то естественным и объективным, а исторически конструируется теми или иными режимами власти. Одним словом, человеку отныне отказано в господстве над жизнью в какой бы то ни было форме; напротив, он сам предстает ее довольно скромным — к тому же подчиненным — элементом.

Если говорить еще более обобщенно, материализм как разновидность бес-субъектной философии существует с незапамятных времен, хотя в этом виде он был маргинализован древней, а главное — позднейшей метафизикой. Примером могут послужить досократические теории стихий, выявляющие иную логику взаимодействий по сравнению с линейной схемой причинно-следственных связей. Такого рода воззрения в их современной трактовке оказываются необычайно продуктивными для объяснения технологического

7 Из всей обширной литературы по этому вопросу см. два коротких, но содержательных эссе: [Chakrabarty 2017; Nixon 2017].

мира⁸, где техника становится не чем иным, как разновидностью человеческой чувственности. Переопределение чувственного, происходящее сегодня, опирается на стирающееся различие между чувственным и рациональным. Более того, понимание чувственности как разделяемой или «всеобщей», когда человек предстает частью единой технологической среды, требует разработки новых аналитических средств, оставляющих позади как лингвистические, так и когнитивные модели. В самом деле, для описания меняющегося мира нужны альтернативные способы концептуализации, которые мы находим *ad marginem*, то есть буквально «на полях», господствующей метафизической традиции. Но к этому мы еще вернемся.

Образы действия: революция, поступок

Остановимся на двух основополагающих образах действия, а именно на революции, как она мыслится Кропоткиным, и на философии поступка М.М. Бахтина. Выбор этих двух концепций обусловлен тем, что у Кропоткина мы имеем дело с действием принципиально коллективным, тогда как Бахтин рассуждает о поступке, казалось бы, в индивидуалистической перспективе. И тем не менее в обоих случаях, как мы надеемся показать, действие определяется физикалистски, то есть предстает результирующей неких сил, которые его и формируют, причем эти силы сами по себе безличны. Если вернуться к мысли Кропоткина о единстве природного и социального, то революцию можно понимать как трансформацию социальной материи. Это утверждение не следует воспринимать метафорически. Действительно, вспомним о том, что Кропоткин был географом и изучал тектонику земной поверхности; это наводит на мысль и о тех макроритмах, какими существуют революции: заложенная в них преобразующая сила не одномоментна, но вполне сопоставима со временем масштабных трансформаций, происходящих в неживой природе⁹. И хотя на этот счет у Кропоткина прямых рассуждений не найти, в основе изменений он видит действие материальных сил, а во взаимосвязи всех живых существ выявляет настоящую закономерность.

Понятно, что апофеозом социальной борьбы, направленной против «вековой несправедливости», является для Кропоткина революция, которая и подготавливается этой затяжной и упорной борьбой. Но как определяется им действие, заведомо неотделимое от социального контекста? Прежде всего, действие заразительно и его совершают «застрельщики»; они и призваны «постоянно пробуждать смелость и бунтовской дух, действуя своим собственным примером» [Кропоткин 1905: 8]. Хотя таких застрельщиков явное меньшинство, тем не менее, являясь выразителями бунтовского духа, они становятся той искрой, от которой загорается пожар. Действие, далее, должно пройти «через горнило толпы и улицы» и найти для себя эквивалент «в каком-нибудь простом кратком выражении, которое бы стало народным достоянием» [Там же: 12]. В этом можно усмотреть идею перформатива, то есть высказывания,

8 Сошлемся на работы американских исследователей сетевой реальности А. Гэллоуэя и Ю. Такера, а также на оригинальную концепцию кино, разработанную О.В. Аронсоном. См.: [Гэллоуэй, Такер 2019; Аронсон 2018].

9 О революции как о процессе «большой длительности» см.: [Aronson 2020].

меняющего существующее положение вещей, задолго до появления теорий, исследующих речевые акты¹⁰. Именно действие, убежден Кропоткин, «порождает идеи», а вовсе не наоборот. Так, идея революции не является изобретением ученых: сами угнетенные своими попытками, зачастую неосознанными, сбросить ярмо угнетателей привлекли внимание ученых к общественной морали, и только потом эти последние обнаружили ее полнейшую несостоятельность. Благодаря действию идеи распространяются по миру, причем само оно может принимать различные формы:

Наше действие должно быть постоянным бунтом, посредством слова, посредством письма, посредством кинжала, ружья, динамита и иногда даже посредством избирательного бюллетеня... Мы последовательны, и мы используем любое оружие, когда дело доходит до мятежа (*frapper en révoltés*) [Kropotkine 1880].

Вчитаемся в короткий текст, опубликованный в женеvской газете «Le Révolté» и посвященный памяти Чарльза Дарвина, чьи идеи Кропоткин излагает по-своему, а именно в духе взаимной помощи, понимаемой им как закон эволюционного развития [Кропоткин 2007]¹¹. В этом некрологе от 29 апреля 1882 года объединены две сферы, одинаково занимавшие ученого, — природная и социальная. Переход от одной к другой имеет здесь место де-факто, без специального обоснования, однако в этом можно также усмотреть и имплицитную его закономерность. Многообразие живого, пишет Кропоткин, есть результат действия «физических сил», проявлявших себя на разных уровнях живого на протяжении тысячелетий. Почему животные и растения так замечательно приспособлены к своей среде обитания? Дарвин видит в этом следствие «естественного отбора», чему способствует «борьба за выживание». Иными словами, это есть результат действия именно «естественных причин». И тут же, ссылаясь на полемику с буржуазией, которая использует тезис о борьбе за выживание как довод против социализма, Кропоткин переходит к социальной сфере, не теряя из виду главную мысль: в «борьбе за выживание», продолжает он, побеждает тот, кто «все производит», кто «изобретает», кто способен работать «руками и головой», обеспечивать свое существование и развиваться, одним словом — рабочий. И если сам Дарвин этого не сделал, то его единомышленники доказали, что только «способные к общительности виды (*les espèces sociables*), где все индивиды солидарны друг с другом», только такие виды процветают, развиваются и расширяются. «Солидарность и совместный труд (*travail solidaire*)» — вот что сплачивает виды в их борьбе против враждебной природы во имя выживания. Об эксплуатации не может быть и речи; эксплуатация как ресурс, так и человека человеком противоречит самому анархо-коммунистическому порядку вещей [Kropotkine 1882].

Итак, одни лишь солидарные действия в конечном счете приводят к успеху, и именно в солидарности проявляет себя единая закономерность, управляющая как природными, так и социальными процессами. Здесь мы можем усмотреть определенную физику сил, совместное («солидарное») действие которых и приводит к революционным сдвигам. Как же коррелирует с этим кон-

10 См. подробнее наш разбор: [Петровская 2022].

11 О современных антропологических трактовках этой концепции см. в первую очередь: [Grubačić 2020].

цепция Бахтина с ее явным неокантианским и феноменологическим уклоном? Мы выделим в ней такие моменты, которые не только заставляют самого Бахтина усомниться в прежних философиях поступка, но и открывают путь возможному бессубъектному пониманию излагаемых им положений. Начнем с того, что в своей ранней работе Бахтин предлагает задуматься над «нудительной» силой поступка [Бахтин 2000]. В этом необычном слове прочитывается «принуждение», и действительно речь идет о том, что мы должны реализовать свою единственность в бытии, которая, являясь чем-то данным, тем не менее должна быть претворена в действие, то есть в «поступление». За этим кроется хорошо известная формула «не-алиби в бытии». Это та принудительная сила, которая, по Бахтину, заключена в самой моей единственности: моя единственность требует от меня поступка, совпадающего с жизнью в целом, как формы своего осуществления. Отметим в то же время (этого нет у Бахтина), что в слове «нудительный» слышится и нечто иное, а именно отголосок «нужды», наводящей на мысль о состояниях, которые не управляются нами. Это простейшие потребности, продиктованные жизнью, такие как потребность в пище, воздухе или воде.

Бахтин прекрасно понимает, что поступок не требует никакого внешнего себе обоснования. Более того, разделение поступка на его «объективный смысл и субъективный процесс свершения» не учитывает главного — того, что получает название «синтетической правды» поступка. Критерием поступка, согласно Бахтину, является ответственность, что выводит его за пределы узко понимаемого рационализма и связанных с ним предрассудков. Ответственный поступок не только позволяет реализовать «единственность своего места в бытии»; он также устраняет разделение двух изолированных друг от друга миров — мира культуры, где действие всегда объективировано, и мира жизни, где оно по-настоящему свершается. Ответственность выступает внутренним законом поступка, благодаря чему мы можем одним махом отбросить представление о поступке как о чем-то субъективном и психологическом и утвердить тот «единый план», в котором только его и надлежит рассматривать.

Единый план поступка преодолевает разорванность таких категорий, как смысл и факт, общее и индивидуальное, реальное и идеальное. Более того, онтологический приоритет действия перед любым теоретическим установлением объясняет и то, что, по мысли Бахтина, является «инициативой поступка по отношению к смыслу». Смысл образует самостоятельный и самодовлеющий мир, для которого я и мои действия случайны. Мир абстракций, или теоретический мир, остается безразличным к факту моей активной единственности в бытии — находясь по ту сторону практики, он не может дать мне никаких, в том числе и нравственных, ориентиров. Напротив, инициатива поступка по отношению к смыслу утверждает необходимый характер моего действия, превращает пассивную данность в так называемую заданность: я не просто оказался в бытии, но и обязан реализовать свою единственность перед лицом таких же, как и я, других и в постоянном взаимодействии с ними. Чтобы понять (познать) поступок, необходимо с чистого листа создать новую нравственную философию, которая учитывала бы конкретную «архитектонику» каждого поступка, равно как и «взаимное расположение» поступков, совершаемых также и другими и образующих вместе нечто вроде автономной сети.

На пути к семиотике сил

Мы видим, как уже у Бахтина, выстраивающего онтологию поступка, проблема перевода действия на язык культуры стоит в полный рост. Именно потому, что Бахтин отдает приоритет по-своему истолкованному действию, все предписания моральной философии, а также теория как таковая остаются для него всего лишь абстракцией, оторванной от живого закона поступка. В самом деле, поступок создает свой собственный закон, не имеющий отношения к каким-либо из существующих норм или правил. (Бахтин открыто утверждает не только невозможность вывести поступок из абстрактных предписаний, но и невозможность провозгласить его априорный всеобщий закон.) Как мы уже намекали, в этом можно усмотреть побуждение, диктуемое жизнью, или силами внешнего, но представленное как установка сознания, обусловленная нравственным субъектом. И все-таки вопрос о том, каким образом может передаваться действие, сохраняет первостепенную важность. Перед нами стоит задача не только отказаться от проекций готового знания и/или рациональных предрассудков, говоря словами Бахтина, но и обосновать такую систему «записи», которая принимала бы в расчет неотвратимость, так сказать, самого изменения. Ведь действие меняет не только объект, на который оно направляется; в процессе действия меняется и сам действующий — его агент, исполнитель. Классическое понятие субъекта этого не допускает — оно опирается на посылку о самогождественности.

Нам представляется, что у разных мыслителей прошлого встречаются подступы к тому, что можно назвать элементами новой семиотики, исследующей динамику изменения самой материи. Несмотря на несхожесть исторических обстоятельств, в которых формировались их идеи, а также специфику используемого терминологического аппарата, в фокусе внимания этих авторов находится именно трансформации как эффект столкновения безличных сил. В связи с этим уместно вспомнить материалистическое понимание образа, предложенное в «допсихологическую» эпоху Бенедиктом Спинозой и заново истолкованное в XX веке Жилем Делёзом. Согласно Спинозе и Делёзу, образ вещи (или, говоря по-другому, идея) — это идея состояний человеческого тела. В ней соединяются (буквально смешиваются) как минимум две природы, а именно природа тела, испытавшего воздействие, и природа тела, оказавшего воздействие извне. Образы, стало быть, можно понимать не только как телесные следы, но и как «следы внешнего тела на нашем теле» [Делёз 2001: 371]. Однако след или отпечаток примечателен не тем, что фиксирует завершенное событие. Главное, что «от одного образа или идеи к другим существуют переходы, переживаемые превращения, длительности [durée]...» [Там же: 357–358]. Речь идет об аффектах, которые в точном смысле служат переходами¹² от одних состояний к другим и которые в живой длительности ощущаются как различие между отдельными переживаемыми состояниями. В предложенной интерпретации образ безусловно физичен постольку, поскольку им передается некое взаимодействие, иначе говоря, столкновение материальных тел, которое и приводит к обоюдному их изменению. Но он, этот образ, неустойчив в том смысле, что неотделим от аффектов, то есть от самих переходов к большему или мень-

12 Термин самого Спинозы. См.: [Спиноза 1957: 508].

шему совершенству (так выражается Спиноза), которые ощущаются нами как состояния удовольствия и неудовольствия. Впрочем, к какому бы конкретно состоянию ни приводил переход, сам он ни от чего не зависит — это движение «от порога к порогу», притом конститутивного свойства [Negri 2013: 89].

Обратимся к примеру современного искусства, понимаемого в терминах действия или вторжения, а такие течения, как акционизм и интервенционизм, без труда позволяют это сделать. Как бы неожиданно это ни звучало, но оно фактически приводит к переопределению образа в спинозианском духе. Ведь такое искусство само формирует отношения, дает толчок новым связям и при этом не дублирует их¹³. Когда мы говорим «не дублирует», мы имеем в виду, что между ним и возникающей системой отношений нет больше посредника, каким является изображение, еще одно культурное порождение вездесущих символических систем. Вместо этого современное искусство действия имеет дело со знаками, но понятными в очень специфическом ключе. Если прибегнуть к предельно лаконичной формуле, то можно смело утверждать, что оно производит и исследует «индексы». Впрочем, тут необходимо разобраться с тем, в каком смысле мы употребляем это слово. «Индекс — это знак, отсылающий к обозначаемому им объекту благодаря тому, что этот объект оказывает на него реальное воздействие» [Peirce 1998: 291]. Так определяет индекс Чарльз Сандерс Пирс, не только основоположник прагматизма, но и автор оригинальной концепции семиотики, подлинный интерес к которой проявился лишь во второй половине XX века. Мы не будем вдаваться здесь во все подробности этой сложной концепции. Отметим лишь, что она имеет последовательно трехчленную структуру и уже одним этим подрывает жесткую бинарность, характерную для лингвистических моделей.

Итак, задержимся на индексе. Индекс входит составной частью, пожалуй, в самую известную трихотомию пирсовских знаков, включающую также так называемую икону и символ. Если иконический знак основан на сходстве со своим объектом, то символ связан с ним через некое общее правило. А вот индексальный знак отличается тем, что «у него обязательно есть какое-то свойство, которое он разделяет с объектом...» [Ibid.]. Это, конечно, наводит на мысль об иконе, но только особого рода; речь идет не о простом сходстве с объектом, но именно о том, что этот знак является «действительным изменением (actual modification), совершенным в нем объектом» [Ibid.: 292]. Это очень значимое уточнение. По сути дела, Пирс хочет сказать, что знак меняется вместе с обозначаемым объектом, то есть не указывает на случившееся изменение, а несет на себе его прямую печать. Впрочем, когда мы так говорим, мы уже невольно замыкаем означающее и придаем ему статический характер. Слово для того, чтобы предупредить нас от впадения в эту ошибку, Пирс выстраивает семиотику как подвижную систему отношений, в которой элементы знака могут меняться местами, а сама она устремлена в бесконечность. К этому следует добавить, что значение, понимаемое Пирсом как перевод знака с языка одной знаковой системы на язык другой, не присутствует в каком-либо понятии, но

13 Можно сказать, что акционизм не только зондирует социальную ткань, но и приводит к ее неожиданным и долгосрочным изменениям. Достаточно вспомнить знаменитый панк-молебен группы «Pussy Riot» (2012; включен Минюстом России в федеральный список экстремистских материалов) и его влияние на местный общественно-политический контекст.

является в точном смысле эффектом отношений между такими понятиями (или в пирсовской терминологии знаками). Общий динамизм выстраиваемой схемы подкреплен подвижностью самих триадических структур: каждый знак объединяет в себе все три полюса и даже «перемешивает» их (в нашем случае икону, индекс и символ), хотя один из этих элементов и преобладает явно над другими (см.: [Якобсон 1996: 168—169]).

Подчеркнем, что индексальный знак трансформируется самим объектом или, говоря точнее, участвует в трансформации наряду с объектом, который при этом меняется сам. Сегодня, как нам представляется, пирсовская модель знака становится по-настоящему релевантной для описания происходящих трансформаций. Если вернуться к акционистскому искусству, то напрашивается следующее уточнение: реагируя на встречу с внешним миром, искусство не изобретает новой системы записи для этой встречи, а вместо этого ее лишь проявляет. И знак в указанном выше понимании — это то, что является следом встречи, то есть самого взаимодействия: через организацию подлежащих означиванию разнородных элементов он делает видимым только этот «смысл». Иными словами, у знака нет никакого трансцендентного измерения и он по своей природе динамичен, вписываясь в движение других таких же знаков, которое нельзя остановить. А это также означает, что если мы по-прежнему хотим использовать привычные понятия, как, например, все те же «образ» или «знак», мы должны стремиться наполнить их совершенно новым содержанием. Уже ни для кого не секрет, что в эпоху антропоцена, как никогда прежде, мы натолкнулись на пределы человеческих возможностей. Стремительность изменений, затронувших все сферы жизни и охвативших равным образом природу и культуру, бросает нам поистине беспрецедентный вызов. И если мы хотим сохранить надежду на выживание во всех смыслах этого слова, нам надо научиться мыслить и двигаться в ритме самих перемен.

Библиография / References

- [Альтюссер 2005] — *Альтюссер Л.* Ленин и философия / Пер. с фр. Н. Кулиш. М.: Ад Маргинем, 2005.
- (*Althusser L.* Lénine et la philosophie. Moscow, 2005. — In Russ.)
- [Арендт 2000] — *Арендт Х.* Vita activa, или О деятельной жизни / Пер. с нем. и англ. В. Библина; под ред. Д. Носова. СПб.: Алетейя, 2000.
- (*Arendt H.* The Human Condition. Saint Petersburg, 2000. — In Russ.)
- [Аронсон 2018] — *Аронсон О.* Философия и кино: от текста к образу. М.: ИФ РАН, 2018.
- (*Aronson O.* Filosofiya i kino: ot teksta k obrazu. Moscow, 2018.)
- [Бахтин 2000] — *Бахтин М.* К философии поступка // Хронос. 2000 (http://www.hrono.ru/libris/lib_b/baht_postup.html (дата обращения: 04.06.2022)).
- (*Bakhtin M.* K filosofii postupka // Khronos. 2000 (http://www.hrono.ru/libris/lib_b/baht_postup.html (accessed: 04.06.2022)).)
- [Гэллоуэй, Такер 2019] — *Гэллоуэй А., Такер Ю.* Биты и атомы / Пер. с англ. Н. Сосны // Синий диван. 2019. Вып. 23. С. 7—18.
- (*Galloway A., Thacker E.* Bits and Atoms // Siniy divan. 2019. Iss. 23. P. 7—18. — In Russ.)
- [Делёз 2001] — *Делёз Ж.* Спиноза // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. с фр. и послесл. Я. Свирского. М.: Per Se, 2001. С. 323—444.

- (Deleuze G. Spinoza // Delez Zh. Empirizm i sub"-ektivnost': opyt o chelovecheskoy prirode po Yumu. Kriticheskaya filosofiya Kanta: uchenie o sposobnostyakh. Bergsonizm. Spinoza. Moscow, 2001. P. 323—444. — In Russ.)
- [Земон 2019] — *Земон Р.* Фрагменты из книг «Мнема» и «Мнемические ощущения» / Пер. с нем. М. Савиной; под ред. А. Жаворонкова // Синий диван. 2019. Вып. 23. С. 67—76.
- (Semon R. Fragmenty iz knig "Mneme" i "Die mnemischen Empfindungen" // Siniy divan. 2019. Iss. 23. P. 67—76. — In Russ.)
- [Кропоткин 1905] — *Кропоткин П.* Бунтовской дух. Женева: Изд. группы «Хлеб и воля», 1905.
- (Kropotkin P. Buntovskoy dukh. Genève, 1905.)
- [Кропоткин 2002] — *Кропоткин П.* Анархия: Сборник / Сост. и предисл. Р. Баландина. М.: Айрис-пресс, 2002.
- (Kropotkin P. Anarkhiya: Sbornik. Moscow, 2002.)
- [Кропоткин 2007] — *Кропоткин П.* Взаимопомощь как фактор эволюции. М.: Самообразование, 2007.
- (Kropotkin P. Vzaimopomoshch' kak faktor evolyutsii. Moscow, 2007.)
- [Кропоткин 2009] — *Кропоткин П.* Справедливость и нравственность // КРАС-МАТ. 2009 (<https://aitrus.info/node/193> (дата обращения: 03.06.2022)).
- (Kropotkin P. Spravedlivost' i nraivstvennost' // KRAS-MAT. 2009 (<https://aitrus.info/node/193> (accessed: 03.06.2022)).)
- [Малабу 2019] — *Малабу К.* Жизнь одна: сопротивление биологическое, сопротивление политическое / Пер. с фр. А. Гарраджи // Синий диван. 2019. Вып. 23. С. 47—59.
- (Malabou C. Une seule vie: résistance biologique, résistance politique // Siniy divan. 2019. Iss. 23. P. 47—59. — In Russ.)
- [Петровская 2022] — *Петровская Е.* Возмущение знака: о перформативе, лозунгах и Ленине // Петровская Е. Возмущение знака. Культура против трансценденции. 2-е изд. М.: Common place, 2022. С. 46—66.
- (Petrovsky H. Vozmushchenie znaka: o performative, lozungakh i Lenine // Petrovsky H. Vozmushchenie znaka. Kul'tura protiv transsentsentsii. 2nd ed. Moscow, 2022. P. 46—66.)
- [Спиноза 1957] — *Спиноза Б.* Этика / Пер. с лат. Н. Иванцова // Спиноза Б. Избранные произведения: В 2 т. Т. 1 / Под ред. В. Соколова. М.: Госполитиздат, 1957. С. 359—618.
- (Spinoza B. Ethica // Spinoza B. Izbrannyye proizvedeniya: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1957. P. 359—618. — In Russ.)
- [Якобсон 1996] — *Якобсон Р.* Несколько слов о Пирсе, первопроходеце науки о языке / Пер. с англ. К. Голубович // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 162—169.
- (Jacobson R. A Few Remarks on Peirce, Pathfinder in the Science of Language // Yakobson R. Yazyk i bessoznatel'noe. Moscow, 1996. P. 162—169. — In Russ.)
- [Aronson 2020] — *Aronson O.* Preliminary Remarks toward a Formal Understanding of Revolution // The South Atlantic Quarterly. 2020. Vol. 119. No. 3. P. 521—533.
- [Bredenkamp 2003] — *Bredenkamp H.* A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft // Critical Inquiry. 2003. Vol. 29. No. 3. P. 418—428.
- [Chakrabarty 2017] — *Chakrabarty D.* Anthropocene 1 // Fueling Culture: 101 Words for Energy and Environment / Ed. by I. Szeman, J. Wenzel and P. Yaeger. New York: Fordham University Press, 2017. P. 39—42.
- [Grubačić 2020] — *Grubačić A.* David Graeber Left Us a Parting Gift — His Thoughts on Kropotkin's "Mutual Aid" // Truthout. 2020. September 4 (clck.ru/38Yorg (accessed: 08.06.2022)).
- [Kropotkine 1880] — *Kropotkine P.* L'Action // Le Révolté. 1880. 25 décembre. No. 22. P. 1.
- [Kropotkine 1882] — *Kropotkine P.* Charles Darwin // Le Révolté. 1882. 29 avril. No. 5. P. 1.
- [Negri 2013] — *Negri A.* Spinoza for Our Time: Politics and Postmodernity / Transl. by W. McCuaig. New York: Columbia University Press, 2013.
- [Nixon 2017] — *Nixon R.* Anthropocene 2 // Fueling Culture: 101 Words for Energy and Environment / Ed. by I. Szeman, J. Wenzel and P. Yaeger. New York: Fordham University Press, 2017. P. 43—46.
- [Peirce 1998] — *Peirce Ch.S.* Nomenclature and Divisions of Triadic Relations, as Far as They Are Determined // The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings. Vol. 2 (1893—1913) / Ed. by the Peirce Edition Project. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1998. P. 289—299.

Историческое воображаемое в литературе

Анатолий Корчинский Воображая историю:

В МЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Anatoly Korchinsky

Imagining History: Instead of an Introduction

Анатолий Корчинский (Российский государственный гуманитарный университет, доцент, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания; кандидат филологических наук) korchinsky@mail.ru.

Ключевые слова: историческое воображение, историческое воображаемое, историзм, художественные практики

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_37

Настоящая заметка представляет собой вступление к серии статей авторского коллектива, заинтересованного в изучении исторического воображаемого в литературе и других видах искусства. В предлагаемой подборке представлены опыты анализа литературных текстов, проблематизирующих те или иные форматы имажинативного моделирования истории. В работе намечается теоретическая база для современного возвращения к исследованию «исторических культур» в художественных практиках.

Anatoly Korchinsky (PhD; Associate Professor, Chair of the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Russian State University for the Humanities) korchinsky@mail.ru.

Key words: historical imagination, historical imaginary, historicism, artistic practices

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_37

This note is an introduction to a series of articles by a group of authors interested in the study of the historical imaginary in literature and other forms of art. The set of publications presents experiences of analysing literary texts that problematise certain formats of imaginative modelling of history. The paper outlines a theoretical basis for a contemporary return to the study of “historical cultures” in artistic practices.

В последние годы в гуманитарных исследованиях активизируется интерес к различным формам и образам «исторического»¹. Отчасти этот «поворот» напоминает прежние, связанные, скажем, с развитием «новой культурной и ин-

1 См., например, о возрождении проблематики историзма как одной из наиболее влиятельных форм «исторического»: [Олейников 2021a].

теллектуальной истории» [Берк 2015; Репина 1996], большой индустрией фукольдиданских исследований или рефлексией «режимов историчности» [Артог 2008]. Но в то же время, кажется, кое-что поменялось.

С одной стороны, чувствуется известная усталость от презентистской проблематики памяти как чего-то, что не столько обращает людей к истории, сколько, напротив, отчуждает от нее, превращая образы любых, порой весьма отдаленных, эпох в то, что не имеет собственного — исторического — значения, а является частью неотступного всепоглощающего настоящего². С другой стороны, сама оппозиция «истории» как строго академического дискурса и «памяти» как того, что переживается лично и коллективно, обсуждается и оспаривается в публичном пространстве, — сама эта оппозиция смещается и расплывается под натиском политизации, предстающей как в форме традиционного поиска легитимности для тех или иных решений власти, так и в форме морально-политического пересмотра господствующих нарративов и даже самой онтологии исторического времени [Олейников 2016; 2021б; Бевернаж 2021].

Культура памяти наряду с культурой научного историописания и культурой историософских спекуляций оказывается частью более широкой культуры образно-символического представления (об) истории [Васильев 2014; Репина 2006]. Сегодня об «историческом» [Landwehr 2014: 298] как о специфичном для того или иного сообщества способе конфигурировать образы прошлого, настоящего и будущего порой говорят как о терминологической альтернативе самому понятию «истории» с его отчетливо метафизическим привкусом [Ibid.: 9—31]. Эти культуры «исторического» могут сосуществовать и взаимодействовать, по-разному интерпретируя и репрезентируя динамику времени, причинность и событийность, законы и цели истории (если они предусмотрены в данной картине мира).

Подход, позволяющий исследовать историю «исторических культур», известен давно [Rüsen 1994; Woolf 2003]. Однако сегодняшняя его актуализация подразумевает интерес к таким версиям «исторического», которые по тем или иным причинам оказались незамеченными, неактуальными, подавленными или вытесненными. Причем речь идет не только о самой «истории побежденных», которой воздают должное различные критические направления мысли — от деколонизализма до феминизма. Скорее начинается разговор именно о поиске и высвобождении других, неочевидных моделей «исторического», что позволит иначе увидеть саму историю воззрений на историю.

Например, в актуальной дискуссии об историзме³ как важном измерении модерности⁴ и характерном для него моделировании исторического вре-

2 Критику самой концепции презентизма как «эпохи памяти» с позиций теории исторического времени, по-новому ставящей вопрос о том, как разные индивиды и группы представляют себе свое бытие в истории, см. в: [Лоренц 2021: 35].

3 Здесь и далее мы будем понимать под историзмом не любые способы исторического объяснения тех или иных явлений, а такой тип мировоззрения, в котором историчность *всех явлений* является базовой онтологической предпосылкой. В противоположность этому некоторые исследователи истолковывают историзм очень широко и считают возможным, например, говорить о мифе как «типе историзма», см.: [Барг 1987: 8].

4 Любопытно, что о новой «необходимости историзма», предвзято сегодняшнюю критику презентистского «преодоления» этого «режима историчности», уже в 2010 году писал Ф.Р. Анкерсмит [Ankersmit 2010].

мени⁵ можно выделить два главных мотива. Первый — это контингентность (не-необходимость), второй — мультитемпоральность (сосуществование в рамках «современности» разных временных темпов и планов, не сводимых к единой исторической логике). Они противостоят следующим основным мотивам классического современного историзма: гипотезе о трансцендентном или имманентном «начале» (духе, законе, смысле, механизме, поветрии и т.п.), направляющем исторический процесс, о телеологическом движении истории, некотором — восходящем или нисходящем — «пути» ее следования (прогрессе или, шире, развитии), линейной однонаправленности, последовательности и поступательности, а также всеобъемлющей «исторической обусловленности» всех вещей и событий, подразумевающей либо необходимость и типичность всего исторического, либо его случайность и уникальность. При этом, как показывают исследования, контингентность и мультитемпоральность как глубинные онтологические интуиции имели место с самого начала формирования исторических культур «современности» [Йорджайм 2021: 105–106; Мейнеке 2004: 8; Koselleck 2000: 9] и, по-видимому, на какое-то время были отодвинуты на культурную периферию господствующим типом историзма [Bevir 2015]. Однако, вероятно, произошло это именно потому, что множественность⁶, заложенная в историческом мироощущении модерна, как раз и дала возможность одним представлениям (например, одной из возможных исторических траекторий или одному из существующих темпов исторического «развития») возобладать над другими в тех или иных ценностно-идеологических видах и перспективах, что, конечно, касалось и научной историографии как культурной формации модерна. И даже в рамках этой формации обнаруживается не один, а два (и — вероятно — более) типа историзма.

В других исследованиях (например, в публикуемой в настоящем номере статье Хейдена Уайта о «Войне и мире» Л.Н. Толстого) мы видим, что культурным пространством для генерирования альтернативных форм «исторического» (а возможно, и типов историзма) становится искусство, прежде всего литература (будь то фикшен, нон-фикшен или автофикшен), кинематограф, песенная музыкальная культура и т.д. В связи с этим в предлагаемой серии работ мы постараемся актуализировать и развить подход, который тот же Уайт в своей классической работе «Метаистория» связал с понятием «исторического воображения». Нам представляется, что эта категория прекрасно подходит именно к исследованию различных художественных практик, которые, как мы предполагаем, еще слабо изучены с точки зрения анализа «исторических культур»⁷.

5 См. серию публикаций, подготовленных в последние годы исследовательской группой А. Олейникова, И. Кобылина, Ф. Николаи и др., представленную в журналах «Социология власти» (2016. № 2), «Новое литературное обозрение» (2019. № 155), «Логос» (2021. № 4), «Неприкосновенный запас» (2022. № 2 (142)), включая переводы работ Л. Альтюссера, Ж. Рансьера, Р. Козеллека, Х. Уайта и других ведущих теоретиков исторической темпоральности.

6 Причем речь, по-видимому, должна идти не только о «множественной модерности» [Eisenstadt 2000] как множестве национальных сценариев модернизации, а о внутренней множественности самого «основного» («западного») варианта модерна.

7 Любопытный вариант «уайтовской» поэтики «исторического» представляет собой книга Стивена Бенна «Одежды Клио», написанная в 1984 году и посвященная как историографическому дискурсу, так и иным практикам — живописи, музейному делу, литературе и др. [Бенн 2011].

У самого Уайта ставка на «воображение» (хотя в его тексте оно подчас выступает ситуативным синонимом «сознания» и «мышления» [Уайт 2002: 19]), по-видимому, ассоциируется как раз со скрытой литературностью исторического письма.

Таким образом, мы считаем, что «метаисторию» Уайта сегодня интереснее прочитывать не как «постмодернистский» манифест, «деконструирующий» миф об истории как науке, способной говорить о подлинной реальности прошлого, а как постановку вопроса о том, каким образом эта наука, а также другие дискурсы модерна, в том числе художественные, может рассматриваться в качестве одной из «исторических культур» — одной из форм производства «исторического»⁸. И в этом смысле у нее есть своя прагматика (моральная и политическая), хотя установка на научность затрудняет разговор об этой прагматике в контексте того, что поздний Уайт называет «практическим» пониманием прошлого [White 2014]. В этом смысле понятие «исторического воображения», как нам кажется, можно распространить не только на историографию и историософию, но и на другие «исторические культуры».

Однако обычно изучение «исторических культур» опирается прежде всего на категорию «исторического сознания» [Репина 2006: 14; Rüsen 1994: 5–7]. Приведем два, на наш взгляд, наиболее характерных определения этого понятия. Первое принадлежит Юрию Леваде и, судя по упоминаниям в современной литературе, считается весьма удачным и релевантным:

Этим понятием охватывается все многообразие стихийно сложившихся или созданных наукой форм, в которых общество осознаёт (воспринимает и оценивает) свое прошлое, — точнее, в которых общество воспроизводит свое движение во времени [Левада 1969: 191].

Вторая дефиниция была предложена Б.Г. Могильницким:

Историческое сознание — совокупность представлений, присущих обществу в целом и составляющим его сегментам в отдельности, о своем прошлом и прошлом всего человечества... Это те «исторические предания», которые составляют неотъемлемую принадлежность духовной жизни каждого народа, способ его самовыражения, и это придает историческому сознанию сильную эмоциональную окраску. История органически присутствует в сознании общества. Историчны все составляющие его элементы — взгляды, идеи, политические и иные теории и т.п. [Могильницкий 2014: 189].

Если бы мы попытались дать определение предпочитаемому нами термину «историческое воображаемое» (далее я поясню, почему в таком генерализованном контексте лучше говорить о «воображаемом», а не о «воображении»), как было у Уайта, хотя эти термины коррелятивны, обозначая, по сути, два аспекта одного и того же явления), то по многим параметрам оно бы совпало с приведенными формулировками. Действительно, «историческое воображаемое» в интересующем нас смысле тоже, скорее всего, феномен коллективный, связанный с ментальным моделированием не только прошлого, но и других

8 Несколько иную, но в конечном счете сближающуюся с нашей интерпретацию роли Уайта для современных исследований уже предлагали И. Кобылин и Ф. Николаи на страницах «Нового литературного обозрения» [Кобылин, Николаи 2019].

временных планов и измерений (как минимум настоящего и будущего), а главное — оперирующий «формами», «представлениями» и «преданиями».

Возможно, в общефилософском плане «формы», «представления» и «предания» лучше ассоциируются именно с «воображаемым», ведь оно, в отличие от «сознания», по большей части имеет дело с образно-формальной, нежели содержательно-смысловой стороной «исторического». Во всяком случае, Уайт, занимавшийся тропами, «мировыми гипотезами» в духе Стивена Пеппера и типами «сюжета» в духе Нортропа Фрая, кажется, довольно близко подошел именно к «формам», «представлениям» и «преданиям» как неявным основаниям исторического знания. Уже на этом уровне «воображаемое» как понятие гораздо точнее соответствуют обозначаемому предмету при всей его принципиальной размытости (или благодаря ей).

А теперь посмотрим, какие аспекты изучения «исторического» категория «сознания», в отличие от «воображаемого», игнорирует и даже подавляет. В обоих случаях бросается в глаза стремление авторов помыслить «историческое сознание» как некое обобщающее единство или тождество, в котором сливаются и «синтезируются» любые различия. У Левады мы видим тотальное и гомогенное понятие общества, у Могильницкого — понятие народа, в котором выделяются «составляющие его сегменты», но и тут строго постулируется, что эти сегменты представляют собой лишь «органические» (в соответствии с терминологией автора) части целого. Думаю, именно это неизбежно приводит любые исследования «исторических культур», опирающиеся на категорию «сознания», к поиску «общего знаменателя» и к утверждению господствующих форм «исторического» (например, к описанию модерна исключительно как эры классического линейно-прогрессистского историзма). И именно такой унификации позволяет избежать более «рыхлое» понятие «воображаемого»: «минус» снова оказывается «плюсом»! Когда мы изучаем образы истории, нам интересны скорее именно их множественность и разнообразие. Это не мешает интересующим нас образам становиться или изначально быть стереотипными или типичными, но даже их сугубая индивидуальность не мешает самой аналитической категории учитывать *общий*, коллективный характер тех *тенденций*, в которые эти уникальные образы могут встраиваться. Как мы помним, едва введя свою, казалось бы, довольно строгую систему типов «исторического воображения», Уайт сразу же заявляет, что эти типы в каждом индивидуальном случае могут комбинироваться самым нетипичным образом [Уайт 2002: 50], что вовсе не лишает предлагаемую типологию аналитического потенциала.

У «воображаемого» есть еще одно свойство, которое делает его более выигранным по сравнению с «сознанием». Оно особенно важно для работы с этой категорией в области искусства, однако не только искусства. Дело в том, что многие теоретики «воображения» и «воображаемого», о которых мы скажем чуть ниже (в особенности Ж.-П. Сартр), настаивают, что все воображаемое нами — замещает ли оно реальный предмет или является просто вымыслом, сном, галлюцинацией — дается нам как присутствие того, что отсутствует. Для «сознания» это создавало бы, наверное, большие проблемы, так как для него всегда будет неустранимо требование адекватности, соответствия некоторому положению дел и т.д. «Сознание» не может полностью выпасть из реальности, для «воображаемого» же это в порядке вещей, даже если мы говорим не о намеренно фикциональных практиках, распространенных в художественной

культуре, эта тяга творить ex nihilo оказывается важнейшим измерением «исторического воображаемого».

Таким образом, осознавая, что «историческое сознание» и «историческое воображаемое» суть очень близкие понятия, для своего анализа мы выбираем второе.

Как уже говорилось, понятие «воображаемого» особенно полезно для анализа произведений искусства. Оно позволяет как уделить преимущественное внимание образности и форме, так и учесть индивидуальное (в «высоком», авторском искусстве) на фоне типического (в нем же) или стандартизированного (в искусстве массовом). Кроме того, для нас чрезвычайно важно, что эта категория подразумевает не только изучение тех или иных случаев изображения исторических событий в произведении, не только поэтику специализированных жанровых форм типа исторического романа, исторической лирики или драмы [Сорочан 2015: 4–5] и даже не только анализ стратегий конструирования прошлого в искусстве [Жанайдаров 2017: 28–29]. Важно именно то, что у нас будет инструмент, с помощью которого мы сможем воссоздать стратегии и тактики художественного моделирования «исторического» в целом, учитывая все предполагаемые им временные планы и соотношения между ними.

Однако, как мы помним, классический подход Уайта, хоть отчасти и опирался на литературоведение, был создан для работы с историографией и историософией. Значит, для того чтобы его использовать в исследовании художественных произведений, его нужно как-то модифицировать.

Думается, сначала нужно наметить, в каком теоретическом контексте в принципе находится разговор об «историческом воображении/воображаемом» в гуманитарном знании вообще, и в поэтике/эстетике в частности. И здесь я должен сделать оговорку, что, рискуя впасть в старомодный литературоцентризм, в целях компактности изложения вынужден пока пренебречь важнейшим, в сущности, различием между литературой и другими искусствами.

Итак, сначала обещанный комментарий о соотношении терминов «воображение» и «воображаемое». В довольно широкой традиции социального анализа, к которой нам здесь хотелось бы примкнуть и о которой чуть подробнее мы скажем ниже, используются оба термина — и «воображение» (англ. *imagination*, фр. *imagination*, нем. *die Imagination*) и «воображаемое» (англ. *imaginary*, фр. *imaginaire*, нем. *das Imaginäre*), схватывая различные аспекты этого весьма масштабного, как мы могли убедиться, феномена. В самом простом значении термин «воображение» ассоциируется с *действием* или *процессом*, «воображаемое» же — с *результатом* этого действия или процесса. В более сложной смысловой констелляции «воображение» и «воображаемое» можно соотнести как *функцию* или *способность* (к определенному рода деятельности) и как *структуру* или *инстанцию*, ответственную за осуществление этой функции/способности, причем инстанцию психическую и одновременно — социокультурную [Касториadis 2003: 9; Iser 1991: 354]. Поэтому удобно использовать эти термины в паре, ситуативно актуализируя одни или другие значения. Так поступал, например, уже Ж.-П. Сартр, фиксируя эту терминологическую двойственность в самом названии своего известного сочинения: «Воображаемое. Феноменологическая психология воображения» («L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination»). У него, впрочем, эти понятия распределяются не совсем так, как было предложено нами выше. Он разводит их по аналогии с гуссерлевским различием «ноэтического» («ноэзиса») и «ноэ-

матического» («ноэмы») [Сартр 2001: 52], что в несколько упрощенной форме будет выглядеть как оппозиция между *актом* воображения и воображаемым как некоторым *содержанием*. Для нашего дальнейшего анализа этот оттенок тоже имеет значение.

При этом «старшим», семантически объемлющим мы будем считать термин «воображаемое», поскольку он (в значении «инстанции») описывает само условие возможности «воображения» или (в значении «содержания») указывает на саму «материю» искомого предмета исследования, к пониманию которого должно вести то, как функционирует «воображение» (в значении «акта»). Далее мы будем придерживаться контекстуальных вариантов этой — подчеркнем, вынужденно упрощенной — семантической схемы.

Условно можно выделить две традиции в теории «воображаемого». Одна из них концентрируется на душевной жизни субъекта и рассматривает воображаемое как ключевую инстанцию, отличную и от чувственного опыта, и от интеллекта. Значимость структур воображаемого в устройстве сознания/разума отмечалась еще Т. Гоббсом, Дж. Локком, Д. Юмом, И.Н. Тетенсом, И. Кантом и др., затем стала центральной у романтиков (например, С.Т. Кольриджа), в XX веке феноменологически изучалась тем же Ж.-П. Сартром и психоаналитически — Ж. Лаканом [Iser 1991: 292—316]. Другая, более молодая, традиция интересуется не индивидуальным, а коллективным воображаемым. В контексте разговора об истории, помимо Уайта и в несколько ином смысле, чем вкратце обрисованный нами выше, на средневековом и возрожденческом материале воображаемое исследовали некоторые представители школы «Анналов» [Ле Гофф 2001]. Также это понятие продолжают использовать и их последователи в уже более близком нашему пониманию (Р. Шартье со ссылкой на Ж. Дюби [Шартье 2002: 44—45]).

Далее, в современной политической философии распространен термин «социальное воображаемое». О нем как о ключевом факторе общественно-исторических изменений в 1970-х годах писал уже К. Касториадис [Касториадис 2003: 124, 273—278]. Ч. Тейлор рассматривает «модерное социальное воображаемое» как такой «моральный порядок» и политическую культуру, для которой характерен своего рода «конструктивизм», предполагающий готовность больших групп людей принимать на вооружение различные «теории», то есть планы исторических преобразований общества как «естественную» мотивацию в рамках повседневной практики [Тейлор 2017: 226]. При этом воображаемое у Тейлора, что важно для нас, описывается как «преимущественно неструктурированное и невыражаемое понимание» социального порядка, которое «невозможно адекватно сформулировать в виде какой-то ясной доктрины... в силу отсутствия у него четких пределов и границ» [Там же: 222]. В несколько ином, но также релевантном для понимания современных форм «исторического» значении о воображаемом писал Б. Андерсон в связи с процессом становления наций как «воображаемых сообществ», единство которых для их членов определяется не столько понятийно-дискурсивными конструкциями, сколько образными представлениями [Андерсон 2016].

Уже в этих теориях — без специальной проработки эстетических вопросов — возникает мысль о художественных практиках как существенном и специфическом элементе общественного и исторического воображаемого. Например, анализируя современный роман как один из важнейших «поставщиков» образности для формирования национальных «воображаемых сообществ»,

Б. Андерсон рассматривает романские формы как достаточно стандартный инструмент генерирования представлений о единстве общества, хотя конкретные литературные приемы у разных авторов могут различаться. Отметим также, что Андерсон акцентирует внимание именно на производстве типового романного сюжета, который с помощью специальных повествовательных приемов принудительно синхронизирует все события и персонажей, собирая их в едином хронотопе современности как части «гомогенного, пустого времени» (что опять-таки будет важно для нас в дальнейшем; описывая национальные исторические нарративы, Андерсон пользуется терминами и отчасти методом В. Беньямина) [Там же: 48—58]. Перед нами, таким образом, предстает один из ликов того исторического воображаемого, которая лежит в основе доминирующего типа современного историзма.

Каким образом концепт «воображаемого» из социальной теории можно применить к специфическим задачам исследования художественных явлений? В начале 1990-х годов Вольфганг Изер предлагает новое понимание воображаемого в литературе, которое объединяет в себе две отмеченные тенденции мысли, описывая как эстетическую оптику авторов (и читателей), так и структуры коллективного опыта, реализуемые ими и характерные для соответствующей социальной среды и культурной эпохи. В своем проекте «литературной антропологии» [Iser 1991: 9—17] Изер «достаивает» теоретическую модель рецептивной эстетики, не столько «возвращая» в теорию фигуру автора после ее «низвержения» в (пост)структуралистской поэтике 1960—1970-х годов, сколько рассматривая литературу как один из видов культурно-антропологического опыта, сосредоточенного на работе с (индивидуальным и коллективным) воображаемым. Литература, согласно этой гипотезе, воспроизводит исторические формы такого воображаемого, участвует в их трансформации и генерировании новых, а также рефлексивует сам процесс и саму функцию воображения и его механизмы.

Изер использует идею Р. Ингардена о «схематизации» и «конкретизации» в процессе понимания литературного текста, когда читатель находит в произведении свернутую, сокращенную «схему» изображаемого мира и достаивает ее в своем воображении до полноценного образа, обогащая опущенными в тексте деталями, актуализируя и как бы «оживляя» ее. Изер предполагает, что, двигаясь от материализованной в тексте модели мира, можно совершить и обратное движение, и тогда литература, понятая как коммуникация между автором и читателем, даст материал для реконструкции не только читательского, но и авторского воображаемого. «Схема» вымышленного мира при этом становится «следом», позволяющим воссоздать деятельность воображения как «акта вымысла», состоящего из «акта селекции» и «акта комбинации» (Изер находит место и структуралистским аналитическим приемам, в данном случае принадлежащим Р. Якобсону). Иными словами, мы изучаем поэтику текста не как самоценный объект, а как «документ», свидетельствующий о воображаемом автора, а также о предполагаемом им воображаемом «имплицитного читателя».

Эта объемная картина позволяет говорить не просто о репрезентации в тексте некоторой исторической реальности, а о конкретно-исторических формах и механизмах литературного воображения (авторского и читательского). Вместо традиционной диады «реальность — вымысел» возникает триада «реальность — воображаемое — вымысел» с принципиальным акцен-

том на воображаемом, потому что и вне литературы люди имеют дело не столько с реальностью, сколько с ее образом (образами), в литературе же этот образ удваивается и видоизменяется в формах вымысла (понимаемого, как видим, весьма широко). Такое удвоение Изер считает важнейшим антропологическим свойством литературного воображения и способности к вымыслу. Оно делает возможным не просто «отражение» реальности или ее коллективных образов в мире произведения, но и рефлексию, по крайней мере потому, что литературный опыт принуждает нас сопоставлять мир фантазии с миром реальности, то есть — на самом деле — одни образы воображаемого с другими. Эта работа с репрезентацией на всех ее уровнях — от образного представления до символизации — делает литературу мощным инструментом воздействия на коллективное (в том числе историческое) воображаемое, а также инструментом его рефлексии и критики.

Необходимо подчеркнуть, что многие из упомянутых теоретиков воображаемого — особенно Касториадис и Изер — делают ставку не на статичное воспроизводство тех или иных структур, а именно на активный, деятельный, перформативный (от слова «перформанс») характер этого явления [Касториадис 2003: 9–10; Iser 1991: 481–504]. Воображение не столько «представляет» (себе и другим) нечто об обществе, человеке и истории, сколько представляет само событие представления, рефлексивно удваивая саму (ре)презентацию.

Если с этим вернуться к Уайту, то его знаменитую тропологию можно дополнить, скажем, идеей Касториадиса об образе, являющемся самостоятельным творческим началом, а не «образом чего-то», репрезентирующим некоторый, более реальный оригинал [Касториадис 2003: 9]⁹. Кроме того, и уайтовская «сюжетология» также нуждается в развитии с точки зрения динамического представления о работе воображения. В «Метаистории», впрочем, говорится о «сюжетостроении» (emplotment) как некотором действии, но все-таки сам «сюжет» (повествовательное высказывание и его содержание) рассматривается скорее как артефакт, как готовый продукт. Подвижное соотношение между рассказываемыми событиями и рассказом как высказыванием, а также между этим высказыванием и актом, который его порождает [Женетт 1998: 64], в известной мере остается за кадром. Поэтому функционирование исторического воображаемого в литературе мы стараемся описывать в динамических и акциональных терминах. Что касается образов и символических форм, то здесь мы тоже предлагаем не опираться на устойчивые тропологические модели, а скорее рассматривать текучесть и множественность образно-семантических трансформаций.

Впрочем, справедливости ради нужно отметить, что сам Уайт, например в анализе «Войны и мира», акцентирует внимание именно на том, что Толстой отказывается подчинять историю (и как history, и как story) «сюжетной» телеологии и вообще какой-либо логической схеме развития. Наоборот, благодаря своей особой нарративной технике он ввергает читателя в мощный поток слабо связанных друг с другом впечатлений и аффективных переживаний, ощущаемых героями в тех или иных исторических ситуациях. «Субъективная» и перформативная деятельность нарратора активизирует читательскую вовлеченность

9 В качестве дальнейшей перспективы полезно подумать о применении делёзианского концепта динамического образа или агембенковского понятия жеста как базового элемента исторического воображения в искусстве.

как бы в ущерб «объективной» конструкции «сюжета», прямо в процессе своего развертывания распадающегося в сериях образных метаморфоз.

Это, в свою очередь, дополняется тем, как поздний Уайт истолковывает историческое воображаемое модерного романа, которому, в отличие от возникающей параллельно научной историографии, подчиненной императиву строгого объективизма, вменяется в обязанность работа с текущими и изменчивыми образами современности, не просто соизмеряя опыт своих читателей с исторической эпохой, но и присваивая себе утраченную исторической наукой привилегию — быть *magistra vitae*, в связи с чем для романа открывается опция внедрения вымысла в историю, отступления от строгой хронологии и т.п. [White 2014: 10].

Именно этот — действенно-перформативный — аспект произведения мы и решили поставить в центр нашего рассмотрения в кейсах предлагаемой серии работ. Мы попробуем показать, что художественная рефлексия «исторического» нередко становится полемическим жестом в поле общественной коммуникации, оспаривающим и «взламывающим» готовые схемы, стимулируя историческое воображение читателя, а также предлагая альтернативные сценарии хода истории и возможности для исторического (не)действия.

Библиография / References

- [Андерсон 2016] — *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2016.
- (*Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. Moscow, 2016. — In Russ.)
- [Артог 2008] — *Артог Ф.* Порядок времени, режимы историчности / Пер. с фр. А. Беляк // Неприкосновенный запас. 2008. № 3. С. 19—38.
- (*Hartog F.* Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps // *Neprikosnovennyi zapas*. 2008. No. 3. P. 19—38. — In Russ.)
- [Барг 1987] — *Барг М.А.* Эпохи и идеи. Становление историзма. М.: Мысль, 1987.
- (*Barg M.A.* Epokhi i idei. Stanovlenie istorizma. Moscow, 1987.)
- [Бевернаж 2021] — *Бевернаж Б.* «Прошедшее прошлого»: некоторые размышления о политике историзации и кризисе истористского прошлого / Пер. с англ. А. Егоровой // *Логос*. 2021. Т. 31 (4). С. 65—94.
- (*Bevernage B.* The Pastness of the Past: Some Reflections on the Politics of Historization and the Crisis of Historicist Pastness // *Logos*. 2021. Vol. 31 (4). P. 65—94. — In Russ.)
- [Бенн 2011] — *Бенн С.* Одежды Клио / Пер. с англ. М. Кукарцевой, А. Макарова. М.: Канон-Плюс, 2011.
- (*Benn S.* The Clothing of Clio. Moscow, 2011. — In Russ.)
- [Берк 2015] — *Берк П.* Что такое культуральная история? / Пер. с англ. И. Полонской. М.: ВШЭ, 2015.
- (*Burke P.* What is Cultural History? Moscow, 2015. — In Russ.)
- [Васильев 2014] — *Васильев А.Г.* Историческая культура // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь. М.: Аквилон, 2014. С. 169—171.
- (*Vasil'yev A.G.* Istoricheskaya kul'tura // *Teoriya i metodologiya istoricheskoy nauki. Terminologicheskii slovar'*. Moscow, 2014. P. 169—171.)
- [Жанайдаров 2017] — *Жанайдаров Д.* Историческое воображение Виктора Шкловского-сценариста // Новое литературное обозрение. 2017. № 147. С. 28—45.
- (*Zhanaydarov D.* Istoricheskoe voobrazhenie Viktora Shklovskogo-stsenarista // *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2017. No. 147. P. 28—45.)
- [Женетт 1998] — *Женетт Ж.* Фигуры / Пер. с фр. С. Васильевой, Е. Гальцовой и др. под ред. С. Зенкина: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.

- (Genette G. Figures: En 2 t. T. 2. Moscow, 1998. — In Russ.)
- [Йордахим 2021] — *Йордахим Х.* Множественное время и стратиграфии истории / Пер. с англ. И. Кобылина // Логос. 2021. Т. 31 (4). С. 95—118.
- (Jordheim H. Multiple times and stratigraphies of history // Logos. 2021. Vol. 31. No. 4. P. 95—118. — In Russ.)
- [Касториадис 2003] — *Касториадис К.* Воображаемое установление общества / Пер. с фр. Г. Волковой, С. Офертас. М.: Гносис-Логос, 2003.
- (Castoriadis C. L'institution imaginaire de la société. Moscow, 2003. — In Russ.)
- [Кобылин, Николаи 2019] — *Кобылин И., Николаи Ф.* «Философская история» Хейдена Уайта, или О пользе и вреде жизни для историографии // Новое литературное обозрение. 2019. № 155. С. 95—105.
- (Kobylin I., Nikolai F. "Filosofskaya istoriya" Kheydena Uayta, ili O pol'ze i vrede zhizni dlya istoriografii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. No. 155. P. 95—105.)
- [Левада 1969] — *Левада Ю.А.* Историческое сознание и научный метод // Философские проблемы исторической науки / Ред. А.В. Гулыга, Ю.А. Левада. М.: Наука, 1969. С. 168—220.
- (Levada Yu.A. Istoricheskoe soznanie i nauchnyy metod // Filosofskie problemy istoricheskoy nauki. Moscow, 1969. P. 168—220.)
- [Ле Гофф 2001] — *Ле Гофф Ж.* Средневековый мир воображаемого / Пер. с фр. Е. Морозовой. М.: Прогресс, 2001.
- (Le Goff J. L'Imaginaire medieval. Moscow, 2001. — In Russ.)
- [Лоренц 2021] — *Лоренц К.* Вне времени? Критические размышления о презентизме Франсуа Артога / Пер. с англ. А. Запольской // Логос. 2021. Т. 31 (4). С. 31—64.
- (Lorenz Ch. Out of Time? Some Critical Reflections on Francois Hartog's Presentism // Logos. 2021. Vol. 31 (4). P. 31—64. — In Russ.)
- [Мейнеке 2004] — *Мейнеке Ф.* Возникновение историзма / Пер. с нем. В. Брун-Цехового. М.: РОССПЭН, 2004.
- (Meinecke F. Die Entstehung des Historismus. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Могильницкий 2014] — *Могильницкий Б.Г.* Историческое сознание // Теория и методология исторической науки. Терминологический словарь. М.: Аквилон, 2014. С. 189—191.
- (Mogil'nikskiy B.G. Istoricheskoe soznanie // Teoriya i metodologiya istoricheskoy nauki. Terminologicheskii slovar'. Moscow, 2014. P. 189—191.)
- [Олейников 2016] — *Олейников А.* Политика времени // Социология власти. 2016. № 2. С. 8—14.
- (Oleynikov A. Politika vremeni // Sotsiologiya vlasti. 2016. No. 2. P. 8—14.)
- [Олейников 2021a] — *Олейников А.* Современная историчность и политика времени // Фонд «Либеральная миссия». 26.04.2021 (<https://liberal.ru/authors-projects/sovremennaya-istorichnost-i-politika-vremeni> (дата обращения: 06.10.2023)).
- (Oleynikov A. Sovremennaya istorichnost' i politika vremeni // Fond "Liberal'naya missiya". 26.04.2021 (<https://liberal.ru/authors-projects/sovremennaya-istorichnost-i-politika-vremeni> (accessed: 06.10.2023)).)
- [Олейников 2021б] — *Олейников А.* Время истории // Логос. 2021. Т. 31 (4). С. 5—30.
- (Oleynikov A. Vremya istorii // Logos. 2021. Vol. 31 (4). P. 5—30.)
- [Репина 1996] — *Репина Л.П.* Вызов постмодернизма и перспективы новой культурной и интеллектуальной истории // Одиссей-1996. М.: Наука, 1996. С. 25—38.
- (Repina L.P. Vyzov postmodernizma i perspektivy novoy kul'turnoy i intellektual'noy istorii // Odissey-1996. Moscow, 1996. P. 25—38.)
- [Репина 2006] — *Репина Л.П.* Историческая культура как предмет исследования // История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / Под ред. Л.П. Репиной. М.: Круть, 2006. С. 5—18.
- (Repina L.P. Istoricheskaya kul'tura kak predmet issledovaniya // Istoriya i pamyat': istoricheskaya kul'tura Evropy do nachala Novogo vremeni. Moscow, 2006. P. 5—18.)
- [Сартр 2001] — *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология воображения / Пер. с фр. М. Бекетовой. СПб.: Наука, 2001.
- (Sartre J.-P. L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination. Saint Petersburg, 2001. — In Russ.)
- [Сорочан 2015] — *Сорочан А.Ю.* Формы репрезентации истории в русской литературе XIX века. Тверь: Изд-во Марины Батасовой, 2015.
- (Sorochan A.Yu. Formy reprezentatsii istorii v ruskoj literature XIX veka. Tver, 2015.)
- [Тейлор 2017] — *Тейлор Ч.* Секулярный век / Пер. с англ. А. Васильев, Л. Колкер и др. М.: ББИ, 2017.
- (Taylor Ch. A Secular Age. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е. Трубиной, В. Харитонова.

- Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2002.
- [White H. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-century Europe*. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- [Шартье 2002] — Шартье P. Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка? / Пер. с фр. Н. Мовниной // Новое литературное обозрение. 2002. № 66. С. 17—47.
- [Chartier R. *Histoire intellectuelle et histoire des mentalités. Trajectoires et questions // Noveoe literaturnoe obozrenie*. 2002. No. 66. P. 17—47. — In Russ.)
- [Ankersmit 2010] — Ankersmit F. The necessity of historicism // *Journal of the Philosophy of History*. 2010. Vol. 4. Iss. 2. P. 226—240.
- [Bevir 2015] — Bevir M. Historicism and Critique // *Philosophy of the Social Sciences*. 2015. Vol. 45. No. 2. 227—245.
- [Eisenstadt 2000] — Eisenstadt S. Multiple Modernities // *Daedalus*. 2000. Vol. 129. No. 1. P. 1—29.
- [Iser 1991] — Iser W. *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- [Koselleck 2000] — Koselleck R. *Zeitschichten. Studien zur Historik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- [Landwehr 2014] — Landwehr A. *Geburt der Gegenwart. Eine Geschichte der Zeit im 17. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2014.
- [Rüsen 1994] — Rüsen J. Was ist Geschichtskultur? Überlegungen zu einer neuen Art, über Geschichte nachzudenken // *Historische Faszination. Geschichtskultur heute* / Hrsg. von K. Fußmann, H.T. Grütter. J. Rüsen. Köln: Böhlau, 1994. S. 3—26.
- [White 2014] — White H. *The Practical Past*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014.
- [Woolf 2003] — Woolf D. *The Social Circulation of the Past*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Против исторического реализма:

ЧИТАЯ «ВОЙНУ И МИР»

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_49

Hayden White

Against Historical Realism: A Reading of *War and Peace*

Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимают этот род сочинений в Европе (XIII, 54)¹.

«Война и мир» (1865—1869) Льва Толстого — объемное и бесконечно сложное произведение, адекватный пересказ которого вряд ли возможен. По сути, это две большие книги: одна историческая, другая фикциональная, объединенные для того, чтобы изобразить последствия наполеоновского вторжения 1812 года для русского общества. Так как книга является сочетанием истории, романа и эпоса, критики всегда расходились во мнениях о том, как определить ее жанр. Здесь я буду рассматривать ее как пример того, чем она, скорее всего, и является, а именно исторического романа. Однако это исторический роман определенного рода: он стремится показать, что хотя мы не можем избежать использования «истории» в качестве контекста для репрезентации великих событий, «исторические» описания этих событий никак не могут объяснить их. В действительности «Война и мир» — это произведение, которое в одно и то же время доводит до совершенства исторический роман и разрушает его. При этом роман подрывает западноевропейский литературный реализм, ставя под вопрос идеологию истории, на которой тот базируется.

Сам Толстой отрицал, что его описание наполеоновского вторжения в Россию в 1812 году подходит под критерии какого-либо жанра. В 1931 году Борис Эйхенбаум писал, что Толстой задумывал свое произведение, изначально озаглавленное «Тысяча восемьсот пятый год», как сочетание двух классических русских жанров — «семейного романа» и «военно-исторического романа»².

-
- 1 Здесь и далее Полное собрание сочинений Толстого (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: ГИЗ, 1928—1958) цитируется с указанием в круглых скобках номера тома и страницы. В оригинале статьи «Война и мир» цитируется по изданию: *Tolstoy L. War and Peace: The Maude Translation, Backgrounds and Sources, Criticism*. 2nd ed. New York: W.W. Norton & Co, 1996. — *Примеч. ред.*
 - 2 Эйхенбаум характеризует трансформацию взглядов Толстого на историю следующим образом: «От первоначального антиисторизма, продиктовавшего Толстому замысел довольно скромной, и по размеру и по материалу, военно-семейной хроники, Толстой, подгоняемый злобой дня, стал превращать хронику в историческую “поэму”, в “эпопею” и вводит в нее целую систему философско-исторических взглядов; антиисторизм превратился в исторический “нигилизм”, а роман-хроника — в какой-то новый жанр, получившийся из скрещения “романического действия” с историческим материалом и философскими рассуждениями. Жанр получился

Однако Эйхенбаум заявляет, что, начиная с 3-го тома, произведение можно отнести уже к жанру историко-философской эпопеи. Мы можем выделить как минимум три жанровые линии, переплетенные друг с другом в «Войне и мире»: историческую линию (история наполеоновского вторжения в Россию), романную (novelistic) линию (влияние этой войны на четыре вымышленных дворянских семейства в России) и философскую линию (философские отступления по поводу некоторых абстрактных идей, внушенных историческими и вымышленными событиями, представленными в книге). Именно такое переплетение трех линий и делает «Войну и мир» совершенным образцом исторического романа. Толстой не просто сочиняет исторический роман, он подчиняет жанр анализу в свете своей собственной философии истории. Этого критически-философского измерения всегда не хватало великим историческим романистам — предшественникам Толстого: Вальтеру Скотту, Алессандро Мандзони и Александру Дюма.

I

Несмотря на то что «Война и мир» очень объемное произведение, действие в нем происходит в относительно короткий промежуток времени: в течение семи лет между битвой при Аустерлице в 1805 году и изгнанием Наполеона из России 5 декабря 1812 года. Повествование разделяется на рассказ о военных походах, битвах и маневрах и описание жизни русского светского общества в военный период. В первом идет речь об усилиях, направленных на то, чтобы заполучить земли, власть и славу средствами, которые предоставила война. Во втором — об усилиях, положенных на то, чтобы завоевать любовь, власть и благополучие средствами, которые предоставляет «общество». Эти две линии так и не соединяются, но для этого нет причин, ведь они об одном и том же: о сходстве «войны» и «мира».

Первоначально роман вышел в виде серии журнальных публикаций в 1865—1869 годы, при этом в большинстве изданий «Войны и мира» роман состоит из нескольких частей, которые разделены на главы. Однако между частями и главами, несмотря на организацию по хронологии, нет строгой связи. Разделы представляют собой серию виньеток, анекдотов или небольших историй (например, три подряд из 5-й части 2-го тома: «Ростовы в опере, Элен в соседней ложе», «Описание оперы», «Анатоль и Долохов в Москве»). Эти виньетки иногда напоминают *faits divers*³ из газет того времени. Персонажи не развиваются от эпизода к эпизоду, а скорее просто появляются время от времени с новым набором качеств. Но опять же, все действие книги охватывает всего лишь семь лет. Есть и моменты откровения: у Болконского — один раз,

“отрицательный” — поскольку элементы, его образующие, противостояли друг другу как элементы враждебные». Эйхенбаум продолжает: «Роман Толстого не был новым жанром, а скорее — итогом и ликвидацией старых жанров русского романа. В нем скрестились и нашли свое завершение две основные линии русского романа, ведущие свое начало от 20—30-х годов: семейно-бытовой (“помещичий”) роман и роман военно-исторический» [Эйхенбаум 2009: 557—558]. (В оригинале статья Эйхенбаума цитируется по переводу, опубликованному в приложении к указанному выше изданию «Войны и мира». — Примеч. ред.)

3 Хроника событий (*фр.*). — Примеч. пер.

у Пьера — несколько; одна героиня, Наташа Ростова, взрослеет — но ни с одним из персонажей романа не происходит существенных, долгосрочных изменений. Вместо развития они подвергаются чему-то вроде «рефигурации»: к их характеру добавляются новые черты, а старые изменяются после того, как они переживают одно разочарование за другим — на «войне» и в «мире». Это не счастливый роман, несмотря на то что Толстой изначально представлял его как что-то вроде комедии, в которой все хорошо, что хорошо кончается.

Части «Войны и мира» составляют серию, но не последовательность. Последовательность распределяет смысл по пространству повествования посредством гипотаксиса, постепенно отделяя важное от неважного среди всех деталей текста и направляя повествование к развязке или финальной точке, в которой может быть схвачен и понят смысл связанных между собой событий. Как правило, историческая трактовка событий заключается в попытке выявить последовательность (нарративное осюжетивание) на месте кажущейся серийности (хроника).

Но Толстой сопротивляется последовательности, поскольку имеет дело с историей: он не верит в то, что у истории есть сюжет. Чтобы противостоять соблазну построить сюжет, он возвращается к хронологии как организующему принципу изображения жизни в России в 1805—1812 годы.

Таким образом, текст романа с 1-й части 1-го тома по 4-ю часть 2-го тома посвящен событиям 1805—1810 годов и представляет собой изложение особенностей военных и дипломатических отношений между Россией и Францией, описание некоторых ранних сражений между «великой армией» Наполеона и русско-австрийским союзом, а также знакомство с основными персонажами, представляющими русское дворянство. Книга начинается без явной завязки и заканчивается через 1400 страниц без явного финала. Мы сразу погружаемся в светскую жизнь Петербурга — *soirée*⁴, где обсуждается начало карьеры «выскачки» Наполеона Бонапарта. Нас знакомят с Пьером Безуховым, главным героем фикциональной части книги. Но при этом нам, в сущности, о нем ничего не сообщается (он незаконнорожденный, но не упоминается, кем была его мать, и нам ничего не говорят о его детстве или взрослении). Он совершенно не выразителен и остается таковым до самого конца. Он мало действует, но с ним много чего происходит.

Как герой Пьер оставляет желать лучшего: он скорее похож на деревенского парня, который приехал в город, чем на воплощенную аристократическую добродетель. Более подходящим кандидатом на эту роль является друг Пьера — Андрей Болконский. В первых шести частях, с некоторыми отступлениями, рассказывается о его браке, заключенном не по любви, о смерти его жены при родах, о его меланхолическом разочаровании в жизни, о любви к молодой графине Наташе Ростовой и об их помолвке. Но и ему не подходит роль героя. Он обрывает их помолвку и умирает, не успев наладить с ней отношения.

4-я и 5-я части 2-го тома включают в себя переход от 1807 к 1812 году, а также содержат введение к новой философии истории, которое будет использовано для деконструкции официальных отчетов о войне 1812 года. В 4-й части рассказывается о «мире»: жизни в деревне и о счастливой жизни в доме Ростовых, в то время как в 5-й части речь идет о жизни в городе — Москве — и о соблазнении Наташи Ростовой Анатоном Курагиным, шурином Пьера.

4 Светская вечеринка (*фр.*). — Примеч. ред.

Пьер срывает план Анатоля увезти Наташу, Андрей отвергает ее, она совершает попытку самоубийства, а Пьер осознаёт, что любит именно ее, Наташу, а не свою неверную жену Элен Курагину, на которой он, к своему стыду, женился только из-за вожделения. По этому краткому обзору можно увидеть, что многое начинает происходить уже в фикциональных частях книги, так как Толстой готовит нас к сложностям, которые возникают в связи с началом «истории».

3-й том и 1-я, 2-я части 4-го — самый большой фрагмент «Войны и мира», описывающий военные действия, — речь идет о семи месяцах «войны» (с мая по декабрь 1812 года). Здесь рассказывается о том, как Наполеон вторгается в Россию, где ему противостоят войска под командованием старого, утомленного, искалеченного и практически слепого фельдмаршала⁵ Кутузова. Армия Наполеона доходит до Москвы, занимает ее и грабит; но Наполеон теряет контроль над армией, когда она превращается в сброд мародеров и пьяниц, решает оставить Москву и вернуться во Францию. Остатки его армии уничтожаются при отступлении; наконец, Наполеон оставляет то, что осталось от полумиллиона людей, которых он привел в Россию и возвращается во Францию к своему Ватерлоо.

Причинность и свобода

Но основное содержание (substance) «Войны и мира» выражено именно в последней части текста. Там «история» перестает быть описанием прошлого и возникает как самостоятельная сила, которая манипулирует судьбами отдельных людей и целых наций. Переход от представления об истории как о сумме событий прошлого к представлению об «истории» как о силе, которая заставляет события случаться и задает человеческому обществу особое, хотя и непостижимое направление, происходит в 1-й части 3-го тома, когда нарратор размышляет, как комична вера в то, что великие люди являются причинами исторических перемен, а не их следствиями. Историки, как утверждает Толстой, питают тщеславие правителей и полководцев, когда рассказывают о прошлом так, будто все события зависят от воли, желаний и приказов этих людей. В действительности, настаивает он, каждое историческое событие является следствием «миллионов причин» (XI, 5), которых так много, что они делают историю «неразумнее, непонятнее» (XI, 6). Передвижения людей и народов требуют участия каждого, кто в них вовлечен, так что все произошедшее могло точно так же и не произойти, но, случившись, в ретроспективе представляется необходимым и неизбежным.

Таким образом, мы оказываемся в парадоксальной ситуации, в которой должны одновременно признать свою детерминированность историей и свою свободу от нее. В этом пункте Толстой, кажется, верит в «совпадение противоположностей». Хотя он уделяет много времени тому, чтобы показать, что все в истории «должно было произойти, потому что так было должно», он также утверждает, что в конечном счете неважно, считаем ли мы себя в той или иной ситуации детерминированными или свободными. Так, Толстой пишет:

5 Генерал-фельдмаршалом Кутузов был не с начала наполеоновского вторжения, этот военный чин был присвоен ему лишь после Бородинской битвы. — *Примеч. пер.*

Есть две стороны жизни в каждом человеке: жизнь личная, которая тем более свободна, чем отвлеченнее ее интересы, и жизнь стихийная, роевая, где человек неизбежно исполняет предписанные ему законы. Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей (Там же).

Люди разрываются, настаивает Толстой, между сознательной жизнью, которую они проживают, как если бы они были свободными, и животной, телесной или «роевой» жизнью, которая не «переживается», а проживается как «естественная». Эти два измерения человеческой жизни, согласно концепции Толстого, находятся в обратной зависимости от степени социальной власти, которой располагает индивид:

Чем выше стоит человек на общественной лестнице, чем с большими людьми он связан, тем больше власти он имеет на других людей, тем очевиднее предопределенность и неизбежность каждого его поступка (Там же).

Толстой считает, что «царь есть раб истории» (Там же), а из этого следует, что самый низший крепостной в каком-то смысле самый свободный из людей.

С этой точки зрения реализация личности состоит в признании того, что сознательные желания и устремления человека на самом деле социально обусловлены, в то время как человеку следует хотеть и желать погружения в «роевую» жизнь, где возрождение и смерть служат «жизни», а не обществу. Хотя Наполеон считал себя причиной исторических событий, он «никогда более как теперь не подлежал тем неизбежным законам, которые заставляли его (действуя в отношении себя, как ему казалось, по произволу) делать для общего дела, для истории то, что должно было совершиться» (Там же). Это не так парадоксально, как могло бы показаться на первый взгляд. Если Толстой верит, что каждое событие есть результат действия всех обуславливающих сил истории, то свобода воли также должна рассматриваться как нечто предопределенное; так что, независимо от того, свободны люди или нет, их ощущение себя свободными должно связываться с причинностью, производящей те события, которые как бы определены человеком. Более важная мысль Толстого заключается в том, что чем большей властью обладает человек или группа людей, тем глубже их заблуждение относительно природы и масштабов этой власти и тем сильнее страдания, возникающие в погоне за ней. В таком случае самореализация заключается в отказе от любых попыток заполучить власть или применить ее, а также в возвращении к «роевой» жизни, — к семье, касте и расе. Пассивность — это то состояние, к которому нужно стремиться. Способность к действию, обычно приписываемая героям, — источник всего ужасного в социально обусловленном существовании.

Таким образом, видимое различие между активностью и выжиданием, действием и страстью, помогающее разграничивать героическую жизнь, с одной стороны, и обычную, скромную или бессодержательную жизнь — с другой стороны, оказывается ложной дихотомией. Наполеон — человек действия *par excellence* — будет выставлен как всего лишь результат действия сил, над которыми он не имел ни малейшего контроля; в то время как Кутузов, сонный, почти слепой, пожилой и рассеянный не-генерал, окажется победителем Наполеона и спасителем России. Кутузов — это воплощение активной пассивности, в то время как Наполеон — не кто иной, как пассивный деятель. Сила воли

Кутузова проявляется в том, что он сопротивляется всем попыткам заставить его вступить в бой с Наполеоном, а Наполеона — в том, что он настаивает на сражении при любом удобном случае. Таким образом, один осуществляет свою победу пассивностью, другой свое поражение — действием. В «Войне и мире» война — абсурдное занятие, в конечном счете фарс.

Так, например, во 2-й части 3-го тома Толстой прерывает повествование о Пьере на Бородинском поле для того, чтобы отметить бессмысленность этого сражения — самого абсурдного из всех:

24-го было сражение при Шевардинском редуте, 25-го не было пущено ни одного выстрела ни с той, ни с другой стороны, 26-го произошло Бородинское сражение.

Для чего и как были даны и приняты сражения при Шевардине и при Бородине? Для чего было дано Бородинское сражение? Ни для французов, ни для русских оно не имело ни малейшего смысла. Результатом ближайшим было и должно было быть — для русских то, что мы приблизились к гибели Москвы (чего мы боялись больше всего в мире), а для французов то, что они приблизились к гибели всей армии (чего они тоже боялись больше всего в мире). Результат этот был тогда же совершенно очевиден, а между тем Наполеон дал, а Кутузов принял это сражение (XI, 184).

Объяснение Толстого — в отличие от ложных идей официальных историков — заключалось в том, что

Кутузов и Наполеон поступили произвольно и бессмысленно. А историки под совершившиеся факты уже потом подвели хитро-сплетенные доказательства предвидения и гениальности полководцев, которые из всех произвольных орудий мировых событий были самыми русскими и произвольными деятелями (XI, 183).

Толстой высмеивает стратегов и тактиков с их схемами, картами, диаграммами, пытающихся превратить современную массовую войну в нечто подлежащее точному планированию. Численность армий, вовлеченных во вторжение в Россию, убеждало в том, что кампании, проводимые обеими сторонами, были скорее делом инерционного дрейфа, чем выбора и решения. Толстой изображает Наполеона принимающим своевольные решения, для которых не было никаких причин, растрачивающим свою армию, как ребенок конфеты, и обижающимся, когда его воля нарушается. Кутузов, с другой стороны, знает только одно — необходимость сохранить свою армию или ее остатки в целости, сражаться только тогда, когда его заставляют, и отступать, отступать, отступать — вплоть до сдачи Москвы врагу. Это борьба ложного блеска и эгоизма с истинной пассивностью, терпением и покорностью судьбе. В конце концов, Наполеон занимает безлюдный город, его армия не располагает зимним снаряжением, а линии снабжения перерезаны:

Наполеон, этот гениальнейший из гениев и имевший власть управлять армией, как утверждают историки, ничего этого не сделал. ...употребил свою власть на то, чтоб из всех представлявшихся ему путей деятельности выбрать то, что было глупее и пагубнее всего... (XII, 83)⁶.

6 Уайт сокращает и редактирует цитируемый в английском переводе фрагмент таким образом, какой привел бы к нарушению смысла оригинального русского текста. В этой связи цитата несколько сокращена. — *Примеч. ред.*

Наполеон, представляющийся нам руководителем всего этого движения (как диким фигура вырезанная на носу корабля представлялась силою руководящею корабль), Наполеон во все это время своей деятельности был подобен ребенку, который, держась за тесемочки, привязанные внутри кареты, воображает, что он правит (XII, 92).

Вот почему военная история в «Войне и мире», несмотря на изображение напряжения сил, борьбы, сражения и разрушения, в конечном счете не имеет ничего героического. То, что историкам того времени сначала кажется героическим, благородным и даже трагическим, Толстой разоблачает как бессмысленную, убийственную и бесполезную авантюру западного шарлатана, который плохо понимал, что делает. «Героизм» русских в ответ на нападение Наполеона носит стоический, пассивный характер. Русские просто выстояли. В этом их гениальность как расы.

Так, после беседы с генералом Кутузовым, князь Андрей возвращается в свой полк:

Успокоенный на счет общего хода дел и на счет того, кому оно вверено было. Чем больше он видел отсутствие всего личного в этом старике, в котором оставались как будто одни привычки страстей и вместо ума (группирующего события и делающего выводы) одна способность спокойного созерцания хода событий, тем более он был спокоен за то, что все будет так, как должно быть. <...> А главное, — думал князь Андрей, — почему веришь ему, это то, что он русский... (XI, 174—175).

Конечно, это речь князя Андрея, а не Толстого; и мы не можем быть уверены в том, что Толстой не хочет, чтобы его читатели восприняли размышления Андрея с толикой сомнения. Особенно учитывая то, что Андрей — один из тех «рассудочных» людей, которые воспринимают реальность скорее через призму разума, а не чувств. Тем не менее «русскость» в эпопее Толстого играет роль объяснения победы России над тираном с Запада.

Действительно, можно утверждать, что в военно-исторических частях романа Толстой противопоставляет «французскость» и «русскость». «Французскость» — это сознательность, блеск, *raison*, стиль и склонность к действию, «русскость» же исчерпывается чувством, цельностью, терпением, связью с землей и страстью. Вот почему, несмотря на все движение, шум и ярость военной истории, в действительности ничего не происходит. Хотя в «Войне и мире» много происшествий, очень сложно выделить те события (или цепочки событий), которые могли бы повлиять на последующие события. Сражения начинаются скорее случайно, чем по плану, и завершаются без каких-либо окончательных результатов. Монархи, генералы и прочие офицеры отдают приказы, которые неизменно оказываются забытыми, отправляются не по адресу и игнорируются подчиненными. Москва занята французами, но остается непокоренной. Когда город покидает русская армия, кажется, что Наполеон победил в войне, но русские отказываются признавать его победу, вообще иметь с ним дело или вступить в открытую борьбу. В конце концов, Наполеон вынужден покинуть Москву, поскольку русские просто ведут себя так, как будто его никогда там и не было. Кутузов побеждает — если только можно использовать слово «побеждает», — сделав самое малое из всего возможного, отступив и оставив Москву, позволив Наполеону изнурять себя бесплодным ожиданием почестей завоевателя. Таким образом, «Война и мир» — это история

без событий или хотя бы чего-то похожего на действия, которые могли бы составить сюжет. Поэтому можно сказать, что в этой бессобытийности и бессюжетности она по меньшей мере приближается к модернистскому роману, если не превосходит его — или тот аспект модернизма, который уже свойственен такому реалисту, как Флобер, в его «Воспитании чувств».

II

Все основные русские вымышленные персонажи «Войны и мира» принадлежат к дворянскому сословию. Исключением является Платон Каратаев, неграмотный старый солдат, свято верящий в гармонию вселенной, который становится другом Пьера в плену и в которого стреляют, как в собаку, когда он в изнеможении падает на обочину дороги. Пьер представляет, что Каратаев был «олицетворением всего русского» (XII, 48), «духа простоты и правды» (XII, 50). В отличие от всех аристократов, изображенных в книге, Каратаев обладает мудростью, рожденной русской землей и ее гением, но скорее полученной из опыта, чем из рассуждений:

Каждое слово его и каждое действие было проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла, как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал (XII, 51).

Каратаев предстает человеком, освобожденным от общества. Он ни к чему не стремится, ничего не желает, берет то, что ему дается, и не чувствует разрыва между собой и тем, что его окружает, у него нет «я». Для Пьера Каратаев представлялся «непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды» (XII, 50). Он антигерой *par excellence*, иначе говоря святой. Все остальные персонажи «Войны и мира» в конце концов сопоставляются с ним, и в этом сопоставлении обнаруживается их неполноценность. В самом конце романа, в эпилоге, где повествуется о семьях Безуховых и Ростовых в 1820 году, Каратаев «возвращается» в нарратив для того, чтобы «проверить» желание Пьера вернуться в мир общества и принять участие в политическом движении. Наташа спрашивает Пьера, одобрил бы Каратаев его планы вступить в политическую борьбу:

Нет, не одобрил бы, — сказал Пьер, подумав. — Что он одобрил бы, это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всем благообразии, счастье, спокойствие, и я с гордостью бы показал ему нас... (XII, 293).

Это последняя сцена романа. Это не финал, потому что мы не знаем, какое будущее ожидает Пьера и Наташу. Мы знаем только, что Пьер и Наташа нашли в любви друг к другу и в семейной жизни модель возможного общества, по крайней мере по мнению Пьера:

Я хотел сказать только, продолжил Пьер, — что все мысли, которые имеют огромные последствия — всегда просты. Вся моя мысль в том, что ежели люди порочные связаны между собой и составляют силу, то людям честным надо сделать только то же самое. Ведь как просто (XII, 293—294).

В некотором смысле Толстой хочет, чтобы читатели верили, что русское дворянство утрачивало свою «русскость» по мере того, как оно «социализировалось». Становясь «цивилизованным», оно галлицизировалось. Толстой изображает этот процесс, отмечая, что русским аристократам проще говорить по-французски, чем по-русски; они переходят на русский только тогда, когда находятся в деревне и вынуждены общаться со своими крепостными и слугами. В начале книги мы знакомимся с Пьером сразу после его возвращения с учебы в Париже, где он стал поклонником Наполеона и французского Просвещения, что резко контрастирует с его деревенской русской натурой, которая отражается в его неотесанной внешности, в его близорукости и неуклюжести.

Физиологически Пьер — резкая противоположность прекрасным кавалерам русского двора: Андрею, Анатолю, Долохову, Борису и прочим. Как Кутузов, Пьер слишком толстый, чтобы с удобством сидеть на лошади, слишком близорукий, чтобы наблюдать за тем, что происходит вокруг него, и слишком неловкий, чтобы завоевывать прекрасных женщин и убеждать ярких мужчин в своей правоте. У меня есть предположение — но я не могу найти этому подтверждения в тексте, — что мать Пьера была крепостной и что черты его внешности должны указывать на его происхождение из недр России-матушки. Как бы то ни было, *Bildung*, или «воспитание чувств», Пьера было прямо противоположно тому, которое получали его сверстники на Западе. Его опыт «войны и мира» уводил его все дальше и дальше от общества, все глубже и глубже погружая в поиск той общности, которую он обрел с другими людьми во французском плену. Ему угрожала смерть, он был лишен всего, чего только можно и у него осталось только братство Каратаева и его притчи об исцеляющей силе любви. Однажды ночью после того, как Каратаев был убит французским солдатом, Пьер падает в изнеможении и ему снится тот сон, который уже снился, — в Можайске, после Бородинской битвы:

Опять события действительности соединялись с сновидениями, и опять кто-то, сам ли он или кто другой, говорил ему мысли и даже те же мысли, которые ему говорились в Можайске.

Жизнь есть всё. Жизнь есть Бог. Всё перемещается и движется, и это движение есть Бог. И пока есть жизнь, есть наслаждение самосознания Божества. Любить жизнь, любить Бога. Труднее и блаженнее всего любить эту жизнь в своих страданиях, в безвинности страданий.

— «Каратаев!» — вспомнилось Пьеру (XII, 158).

Изменения, произошедшие с Пьером в результате пережитого им плена, радикальны:

И по старой привычке он делал себе вопрос: ну а потом что? что я буду делать? И тотчас же он отвечал себе: ничего. Буду жить. Ах как славно!

То самое, чем он прежде мучился, чего он искал постоянно, цель жизни, — теперь для него не существовала. Эта искомая цель жизни теперь не случайно не существовала для него, не в настоящую только минуту, но он чувствовал, что ее нет и не может быть. И это-то отсутствие цели давало ему то полное, радостное сознание свободы, которое в это время составляло его счастье (XII, 205).

Эта новая вера в Бога дарует Пьеру новые отношения с другими мужчинами и женщинами:

Эта законная особенность каждого человека, которая прежде волновала и раздражала Пьера, теперь составляла основу участия и интереса, которые он принимал в людях. Различие, иногда совершенное противоречие взглядов людей с своею жизнью и между собою, радовало Пьера и вызывало в нем насмешливую и кроткую улыбку (XII, 209).

Пьер не смирится с этим, и «весь смысл жизни» для него сосредоточится в восхитительной Наташе, которая обрела смирение, пережив смерть князя Андрея.

Траектории

Князь Андрей Болконский, самый близкий к типу «романтического героя» персонаж этой книги, теряет любовь всей своей жизни Наташу Ростову и умирает от ран, полученных во время случайного артиллерийского обстрела. Он меланхоличный и храбрый, преданный сын, хороший друг, но равнодушный муж, скучающий отец и не слишком чувствительный возлюбленный Наташи. В одном из ранних черновиков романа Толстой хотел, чтобы он жил, женился и процветал. Но впоследствии он решает «убить» князя Андрея в сцене, которая как бы говорит о том, что смерть благородного духа, испытанного невзгодами и потерями, может быть самодостаточной. Это рассуждение приводится сразу после рассказа о принятии князем Андреем смерти:

«Да, смерть — пробуждение», — вдруг просветлело в его душе, и завеса, скрывавшая до сих пор неведомое, была приподнята перед его душевным взором. Он почувствовал как бы освобождение прежде связанной в нем силы и ту странную легкость, которая с тех пор не оставляла его (XII, 64).

Пафос этой сцены, однако, сбивает с толку. Этот пример также может быть приведен в поддержку предположения о том, что Толстого необходимо исключить из списка реалистов западного образца.

Наташа — худенькая, темноглазая красавица, — ближе других к типу романтической героини в этой книге, влюбляется в одного ухажера за другим, предает Андрея ради ненадежного Анатоля, действительно «влюблена в любовь» до момента раскаяния, которое приходит, когда она ухаживает за князем Андреем на смертном одре. Но меняют ее именно отношения с Пьером, она переживает невероятное перерождение в фанатичную мать и домохозяйку в конце книги. Может показаться, что Наташа (которую в экранизации Кинга Видора сыграла Одри Хепберн) окончательно выросла за эти семь лет, прошедших между ее предпоследним появлением в двадцатилетнем возрасте в 1813 году и последним в 1820-м. Из очаровательной светской дебютантки она превратилась в мать четверых детей, во властную, хоть и преданную жену, в домашнюю труженицу. Но, как мы увидим, точные причины ее изменений неясны. Конечно, она много страдала, но в ее страданиях при этом не было ничего трагического.

Николай Ростов — типаж простодушного оруженосца, солдат, охотник, послушный сын и честный, хотя и равнодушный возлюбленный, не слишком склонный к самоуглублению, но прилежный и серьезный, в конце романа он женится на сестре Андрея, княжне Марье, и тем самым — так как она богатая наследница — спасает имение своего расточительного отца. Николай пред-

почитает охоту, лошадей, попойки, военную службу и казарменное товарищество политике или обществу. Но он отказывается от военной карьеры, чтобы восстановить разрушенное армией Наполеона родовое имение, стать рачительным помещиком и управляющим своими владениями и, наконец, радушным хозяином для семей, которые каждый год приезжают в гости — «на своих 16-ти лошадях, с десятками слуг» (XII, 260). А в конце книги он ударяется в чтение, чтобы развить свой разум.

Курагины во главе с князем Василием, влиятельным сановником и придворным интриганом, — единственная «плохая» семья из тех четырех, о которых идет речь в романе. Пьер женится на его чувственно-прекрасной, но холодной дочери Элен (Анита Экберг в голливудской версии), которая вскоре отвергает его как болвана и недостаточно хорошего любовника, забирает большую часть его состояния и оставляет размышлять о своей вине за то, что он женился на ней прежде всего из вождления. Она становится звездой светской жизни Петербурга и играет значительную роль в обществе, пока одна из ее интриг не оборачивается крахом. Она умирает при загадочных обстоятельствах — предположительно совершив самоубийство, — после того как ее жажда власти и денег приводит ее к заключению брака с двумя мужчинами одновременно. Брат Элен, очаровательный повеса Анатолий, соблазняет Наташу и разрушает ее помолвку с Андреем, после чего изгоняется из города Пьером, его шурином, и в конце концов теряет ногу в Бородинской битве.

В моем изложении этой истории достаточно лишь изменить имена и место действия, чтобы ее можно было принять за любовный роман или американскую костюмированную киноэпопею 1950-х годов. Но есть принципиальное отличие: Толстой имеет дело с кастой аристократов, с которой он себя полностью отождествлял, которой восхищался и чьи идеи разделял. К моменту написания «Войны и мира» эта каста уже утратила свои первоначальные социальные функции, но вовсе не привилегии. «Война и мир» тем не менее описывает русское дворянство, которое по-прежнему выполняет жизненно важную военную функцию, хотя его благосостояние, основанное на массовом крепостном труде в невежестве и рабских условиях, на устаревшей технике и доиндустриальных методах ведения сельского хозяйства и производства, быстро тает, а традиционным привилегиям становится трудно найти оправдание. Подъем социальных и технологических сил, едва заметный в России в эпоху Наполеоновских войн, стал вполне ощутим в период Крымской войны (1853—1856), в которой участвовал и сам Толстой. Изображенная им русская аристократия еще не совсем выродилась, но уже распадается, и Толстой это наглядно демонстрирует.

Однако причины упадка не указаны. Конечно, Толстой был кем угодно, но только не защитником модернизации. Позднее он стал своего рода социальным радикалом, приверженцем пацифизма, вегетарианства и различных версий христианского пиетизма. В «Войне и мире», как и в «Анне Карениной», он идеализирует изкупительный характер сельского труда и в идиллических картинах семейной жизни в конце книги противопоставляет мирную обстановку воинственной природе «общества». Описание восстановленного имения Ростова представляет собой утопическую картину новой жизни с налаженным хозяйством, в котором с крепостными обращаются как с людьми, а не как со скотом, а также тех положительных последствий, которые такие изменения могут обещать России. Идея эта, конечно, была абсурдна, но не потому, что в

отмене крепостного права не было необходимости, а потому, что традиционное крестьянское хозяйство не могло служить основой современного общества.

Мечта Толстого об общине, основанной на крестьянском труде, который станет более эффективным благодаря любви к земле, составляет утопическое измерение «Войны и мира», но она также показывает дистанцию между Толстым и западными писателями-реалистами середины века. Чертой их реализма является подавление любых утопических фантазий как альтернативы классовым обществам, для которых они и писали.

III

Я показал, как Толстой одновременно обращается к истории как к предмету и в то же время переосмысливает ее таким образом, что лишает ее всякой объяснительной силы. Теперь я должен сказать, что он делает то же самое с фикциональными частями романа. Толстой использует архетипических персонажей любовного (romance) и исторического романа, помещая их в такой контекст, в котором ни война, ни мир невыносимы для них. Таким образом, то, что в фикциональных частях начинается как реалистический социальный анализ «Войны и мира», заканчивается как пастораль. Все главные герои начинают как представители своего социального класса и статуса и заканчивают либо саморазрушением, вызванным бездумным принятием социальных правил, либо обращением к радостям семейной жизни в деревне.

На деле завершение фикциональной истории скроено кое-как. Оно просто приписано к эпилогу, который начинается с развернутого рассуждения о «таинственных силах, двигающих человечество» (XII, 235) и резко переходит к повествованию об образе жизни Ростовых и Безуховых в 1820 году. Как будто Толстому просто наскучила его тема, а герои романа в некоторой мере даже раздражают его.

Например, в 1820 году Наташа, которая появляется спустя пятнадцать лет после того, как она впервые вышла в свет в начале книги, пережила духовную и телесную трансформацию, ничем при этом не мотивированную. Сначала Толстой страницу за страницей восхваляет ее красоту и витальность, метонимией которых становятся ее стройные ноги и руки, большие темные глаза и ее мятущийся дух. В 1820 году он описывает ее следующим образом:

Наташа вышла замуж раннею весною 1813 года, и у ней в 1820 году было уже три дочери и один сын, которого она желала и теперь сама кормила. Она пополнила и поширела, так что трудно было узнать в этой сильной матери прежнюю тонкую, подвижную Наташу. Черты лица ее определились и имели выражение спокойной мягкости и ясности. В ее лице не было, как прежде, этого непрестанно горевшего огня оживления, составлявшего ее прелесть. Теперь часто видно было одно ее лицо и тело, а души вовсе не было видно. Видна была одна сильная, красивая и плодовитая самка. Очень редко зажигался в ней теперь прежний огонь. Это бывало только тогда, когда, как теперь, возвращался муж, когда выздоравливал ребенок... и очень редко, когда что-нибудь случайно вовлекало ее в пение, которое она совершенно оставила после замужества. И в те редкие минуты, когда прежний огонь зажигался в ее развившемся красивом теле, она бывала еще более привлекательна, чем прежде. <...> Наташа не заботилась ни о своих манерах, ни о деликатности речей, ни о том, чтобы показаться своему мужу в самых выгодных

позах, ни о своем туалете, ни о том, чтобы не стеснять мужа своего требовательностью. <...> Предмет, в который погрузилась вполне Наташа, — была семья... (XII, 266—267).

Неужели Наташа была неискренней, фальшивой и искусственной пятнадцать лет назад в роли украшения московского общества? Почему же теперь «нося, рождая и кормя детей и принимая участие в каждой минуте жизни мужа, не могла удовлетворить этим потребностям иначе, как отказавшись от света» (XII, 266)? Что такого она нашла в Пьере, что превратило ее в прислужницу и рабу своей семьи? Причины этой метаморфозы остаются неясными. Нам сообщается лишь следующее:

С самых первых дней их супружества Наташа заявила свои требования. Пьер удивился очень этому совершенно новому для него воззрению жены, состоящему в том, что каждая минута его жизни принадлежит ей и семье; Пьер удивился требованиям своей жены, но был польщен ими и подчинился им (XII, 269).

Или она приобрела это новое душевное состояние вместе с весом после замужества? Толстой удовольствовался лишь объяснением причины изменений Наташи через обращение к общему принципу:

Известно, что человек имеет способность погружаться весь в один предмет, как бы он ни казался ничтожным. И известно, что нет такого ничтожного предмета, который при сосредоточенном внимании, обращенном на него, не разросся бы до бесконечности (XII, 267).

Наташа выбирает семью в качестве главного объекта своего внимания, и

чем больше она вникала... в занимавший ее предмет, тем более предмет этот разрастался под ее вниманием и тем слабее и ничтожнее казались ей ее силы, так что она их все сосредоточивала на одно и то же, и все-таки не успевала делать всего того, что ей казалось нужно (Там же).

Как будто бы Толстой получает извращенное удовольствие, разрушая все те черты личности Наташи, которые делали ее не только светской красавицей, но и идеальным объектом любви для многих мужчин и женщин. В отрывке, который я только что процитировал, Толстой также резко критикует «толки и рассуждения о правах женщин, об отношениях супругов, о свободе и правах их» (Там же), которые Наташа находит непонятными. Подобные рассуждения, замечает Толстой, важны «только для тех людей, которые в браке видят одно удовольствие, получаемое супругами друг от друга, т. е. одно начало брака, а не все его значение, состоящее в семье» (XII, 268). Наташе же не нужно ничего, кроме мужа и семьи:

Муж был дан ей. И муж дал ей семью. И в другом лучшем муже она не только не видела надобности, но, так как все силы душевные ее были устремлены на то, чтобы служить этому мужу и семье, она и не могла себе представить, и не видела никакого интереса в представлении о том, что бы было, если б было другое (Там же).

Героев Толстого терзают противоречивые и парадоксальные желания, чувства, взгляды, убеждения и стремления. Это верно и относительно двух самых важных «исторических» фигур, Наполеона и Кутузова: первый предстает как ода-

ренный, но жадный ребенок, второй — как уставший, но упрямый старик. Еще в большей мере это относится к основным вымышленным персонажам «Войны и мира»: Пьеру Безухову, Николаю и Наташе Ростовым, Андрею Болконскому. Их характеры складываются из множества деталей, из того, как они чувствуют, что хотят, из их страданий, моментов радости или экзальтации, а самое главное, из их поступков. Все эти персонажи-аристократы обладают материальными средствами, при помощи которых они могут удовлетворить свои желания. Но тем не менее они никогда не удовлетворяются, пребывают в непрерывном движении; когда они двигаются, они меняются. Однако трудно поверить, что, меняясь, эти персонажи развиваются. По-видимому, Толстой не видит возможности раскрытия врожденного потенциала для своих героев, как это бывает в западном романе воспитания. Самое большее, на что они могут надеяться, — это стабильность и покой, которыми наслаждаются в конце книги Пьер и Наташа, а также Николай и его жена Марья.

IV

Было бы неправильно сказать, что «Война и мир» завершается. Роман просто обрывается. Разумеется, многие исторические романы оканчиваются сообщением о том, что череда повествуемых событий завершилась и настало время заканчивать рассказ. Именно так происходит не только в «Уэверли», но и в историях, в которых одно из событий становится кульминационной точкой всего нарратива. Толстой, напротив, отмечает, что *в истории* в принципе нет начала и конца. Есть лишь поток происшествий, который историки размечают по-разному, а затем произвольно создают истории.

По словам Толстого, с историей дело обстоит так же, как с астрономией, когда она столкнулась с проблемами, вызванными открытием движения Земли вокруг Солнца: «Правда, мы не чувствуем движения земли, но, допустив ее неподвижность, мы приходим к бессмыслице; допустив же движение, которого мы не чувствуем, мы приходим к законам» (XII, 341). То же самое и с историей: «...правда, мы не чувствуем нашей зависимости, но, допустив нашу свободу, мы приходим к бессмыслице; допустив же свою зависимость от внешнего мира, времени и причин, приходим к законам» (Там же). Это позволяет предположить, что мы живем в вечном противоречии между тем, что мы чувствуем (или испытываем на опыте), и тем, что мы знаем. И дело, по всей видимости, в том, что знание законов природы никак не помогает нам осмысленно прожить жизнь, в которой чувство преобладает над разумом и волей. Мы оказываемся наиболее зависимы тогда, когда чувствуем себя свободными, и наиболее свободными, когда признаём нашу зависимость — от природы, земли, супругов, семей и всей вселенной, от всего — но только не от общества или государства. Таким образом, мы можем обрести «мир», отсылающий к названию романа. Но «мир» в этом случае не равняется счастью или удовлетворению желаний. На самом деле, это подавление желаний, способность отказаться от всех социальных проектов, тот покой, которым наслаждается супружеская пара, когда после ужина, уложив детей спать, получает удовольствие от осознания того, насколько они подходят друг другу.

Если военная история в «Войне и мире» полна активного действия, движения разговоров, интриг и насилия, но при этом бессобытийна, то мы можем

утверждать то же самое и о фикциональной истории жизни русского высшего общества в военный период. Хотя нам и предлагают взглянуть на жизнь общества, проследив судьбы четырех видных русских семей в период между 1805 и 1812 годами, нельзя утверждать, что в них присутствует значительный элемент специфически социального. Например, сословный конфликт представлен не просто как нечто присущее социальной структуре, но как то, что произрастает из прирожденных «естественных» различий между кастой крепостных, с одной стороны, и крупным землевладельческим дворянством, с другой. Будучи сам крупным помещиком, Толстой признавался, что очень мало понимает крепостных, рабочих, мелких чиновников в России и практически не надеется на улучшение их положения.

Даже конфликты внутри дворянства — между более богатыми и более бедными, между старинными семействами и *nouveau riches*, хозяевами поместий и их управляющими — представлены как вопросы личного, семейного характера, никак не связанные с теми коренными преобразованиями общественного строя, которые однажды приведут к свержению царского самодержавия и большевистской революции. Толстой и сам был прогрессивным и просвещенным человеком (он освободил своих крепостных⁷, учредил школы и выступал за политические реформы в России), но точка зрения, определяющая для «Войны и мира», была все-таки откровенно аристократической и отчасти славянофильской. Всегда есть склонность «перерабатывать» образы важных исторических деятелей, чтобы придать им ауру героев или злодеев в рассказе, который историк составил на основе своих источников. Наполеона так часто рисовали драматическим персонажем, что теперь сложно помыслить его иначе, чем мифологически. Толстой понимал эту проблему и считал необходимым демифологизировать Наполеона, изобразив его как совершенно обычного человека, находящегося во власти сил, о существовании которых он не подозревал и тем более не мог контролировать. Толстой превращает всех своих исторических персонажей в фигуры. И делает — или, по крайней мере, пытается делать — противоположное со своими фикциональными фигурами: он превращает их в персонажей. Пьер, Андрей, Николай, Наташа, княжна Марья, Элен Курагина — все они представлены как обычные... аристократы. В них нет ничего героического. У них нет «характера» в том смысле, который вкладывался в это слово в XIX веке. Но что у них действительно есть — так это душа, причем довольно сложная.

Цели истории

Исторический роман начала XIX века был продуктом двух тенденций, которые едва ли можно было себе представить веком ранее: превращения истории в науку и развития любовного романа как серьезного литературного жанра. Начиная с Ренессанса и вплоть до эпохи Просвещения историописание понималось как ветвь риторики и историческое знание рассматривалось в основном как вспомогательное педагогическое средство, способ обучать морали через примеры. В конце XVIII века история тем не менее была переведена из кате-

7 Неясно, о чем идет речь: Толстой собирался освободить своих крестьян, однако эти намерения не были приведены в исполнение. — *Примеч. ред.*

гории изящной словесности и оказалась связана с филологией, палеографией и дипломатикой. Затем, в начале XIX века, она утвердилась как наука, ей стали обучать в университетах, а также на нее была возложена миссия составлять генеалогии новых национальных государств, сформировавшихся после Наполеоновских войн. Эта новая наука с формальной точки зрения была призвана объективно изучать отдельные реальные события и их описание в правдивом (а не фикциональном) повествовании. Она должна была отделяться от филологии и теологии, ограничиться изображением того, как все было на самом деле, а не того, как могло бы быть, или того, как хотелось бы, чтобы было. Последняя задача теперь относилась к «литературе» и в особенности к роману (romance), жанру, который изначально был создан женщинами и предназначался для женщин. Именно там воображению позволялось подняться над будничным миром и искать убежища в идеализированном прошлом, наполненном приключениями, любовью и магией. Аристотель отличал историю от «поэзии», знание о частном от знания об общем. В XIX веке история была противопоставлена литературе как знание о мире действительном вымыслу о возможных мирах. Исторический факт с этого момента определялся как полная противоположность литературного вымысла. Любое смешение этих двух режимов считалось столь же немислимым, как и смешение полов.

Поэтому, когда в 1814 году Вальтер Скотт анонимно опубликовал «Уэверли, или Шестьдесят лет назад», он извинился за то, что собрал воедино то, что Бог, человек и культура требовали разделять. Несмотря на мгновенную и всеобщую популярность нового жанра, Скотт оправдывался, поскольку сам верил в историографию, возникшую в то же самое время. Он полагал, что знание о прошлом должно быть получено при тщательном изучении источников, и сам в исторической части своей книги опирался на работы ученых об истории, литературе и фольклоре Шотландии. Приключения вымышленного Эдварда Уэверли, происходившие во время шотландского восстания 1745 года, Скотт выдавал за педагогический прием, который мог бы облегчить усвоение исторического материала прекрасным полем. Он надеялся, что его читатели не станут путать факт с вымыслом, историю с романом (romance) и будут тщательно проводить границу между ними. Несмотря на то что всемирный успех произведения утвердил легитимность нового жанра, профессиональные историки считали его произведение опасным. Ценность написанной истории зависела от того, насколько она оставалась незатронутой «вымыслом» любого рода — литературным, научным или философским.

Толстой не выказывает ни толики того уважения к профессиональным историкам, какое было у Скотта. Напротив, он не только претендует на то, что понимает историю России лучше, чем они, но еще и заявляет, что он понимает природу исторической реальности лучше историков и философов истории его времени. Он хотел оживить прошлое, изобразить, каково это — сражаться в бою, быть раненым, передвигаться в полном истощении, страдать в плену, рисковать жизнью из-за некомпетентности своих командиров. Он также считал, что искусство может сделать это лучше, чем история. В том, как Толстой описывает сцены, запахи, звуки и вкус войны, нет никакой романтики. Он передает чувство товарищества между людьми в бою и осознаёт при этом всю остроту таких пограничных ситуаций, как массовые сражения, кавалерийские наскоки и рукопашные схватки. Но он также показывает, как радостное возбуждение, которое способны переживать люди, вступая в бой, может немед-

ленно испариться под шквальным артиллерийским обстрелом или массивным огнем пехоты. Толстой передает «ощущение» войны, а не логику походов и сражений, пространство земли, где идет сражение, а не карту, которая могла бы сделать ее прозрачной, рационализировать и заставить ее казаться более упорядоченной, чем она была на самом деле.

Он делает то же самое, изображая общество. Толстой снова передает ощущение территории, а не карту. В этих частях книги он хотел показать, каково это — быть аристократом, принадлежать к светскому обществу, быть русским, иметь крепостных крестьян, проводить дни в засаде на охоте, ездить с гончими, сражаться на дуэли, влюбляться, удачно или неудачно жениться, воспитывать детей, терять супруга или переживать предательство близкого человека. Он изображает жизнь русской аристократии изнутри: сочувственно, хоть и не без критики. Он показывает старый режим в его последний великий момент, когда царю удалось вдохновить русский народ на защиту священной земли своей отчизны, а дворянство встало во главе армии против захватчика. Но с высоты своего времени, «шестьдесят лет спустя» после 1805 года, Толстой вполне мог осознавать, что дни русской аристократии сочтены. Рассказывая о Ростовых, он показывает типичную дворянскую семью, уже испытывающую экономические трудности, социальная функция которой поставлена под сомнение, а социальная основа, зависящая от труда крепостных крестьян, разрушается. То же самое происходит и со всеми остальными семьями. Во главе этих семей находятся стареющие тираны, а основные их надежды на будущее заключаются в удачных партиях для дочерей, которых они надеются выдать замуж за какого-нибудь богатого землевладельца. В изображенной Толстым социальной жизни России той эпохи так же мало романтики, как и в изображенной им войне.

В «Войне и мире» история навязчиво преследует императора Наполеона: во-первых, одарив его военным успехом, которого он на самом деле не заслуживает; во-вторых, подняв его на вершины политической власти в качестве императора; и в-третьих, заставив его задумать военную кампанию, которую невозможно осуществить. Это все совершила история, но не с какой-то моральной или метафизической целью. А только потому, что «история» — это просто название, которое люди дают вещам, как они есть на самом деле, — вещам, которые происходили в прошлом, происходят в настоящем и будут происходить в будущем. Поскольку в этих событиях нет ни плана, ни цели, то все знания, которые можно извлечь из их изучения, носят чисто локальный, условный, конкретный и ограниченный характер.

Таким образом, для Толстого осмотренность есть лучшая часть знания, а также доблести. Привлекательные герои «Войны и мира» — генерал Кутузов, Пьер Безухов, Николай Ростов, его сестра Наташа, княжна Марья, крестьянин-мистик Платон Каратаев — все они, в конечном счете, богаты тем, что отказались от земных знаний. Наконец, в конце романа, после того, как Наполеон был отправлен обратно в Париж, низложен и сослан, после того, как его победитель Кутузов умер, после того, как царь Александр попал под влияние шарлатанов и мистиков, после того, как Москва была отстроена, после женитьбы Николая и княжны Марьи, после того, как Пьер и Наташа стали счастливыми родителями четырех детей, все они практически нисколько не возросли в человеческой мудрости и еще меньше в *savoir-faire*. Пьер — главный герой романа — кажется таким же сбитым с толку социальной действительностью, как и

прежде; Наташа выросла, но едва ли повзрослела. Николай решает свои финансовые проблемы женитьбой на женщине, которая ему нравится, но которую он не любит; царь впадает в реакционное непонимание того, что происходит с русским обществом, которое будет способствовать одному восстанию за другим на протяжении всего последующего столетия, и так далее. История — это вовсе не то, что можно понять, это то, что можно пережить, — если повезет.

Библиография / References

[Эйхенбаум 2009] — *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: исследования. Статьи / Сост., вступ. статья, общ. ред. И.Н. Сухих; коммент. Л.Е. Кочешкова, И.Ю. Матвеева. СПб.: Фак. филологии и искусств СПбГУ, 2009.

(*Eikhenbaum B.M.* Lev Tolstoy: issledovaniya. Stat'i / Comp., introd. art., ed. by I.N. Sukhikh; comment. by L.E. Kocheshkov, I.Yu. Matveev. Saint Petersburg, 2009.)

*Перевод Анны Кудалиной под редакцией
Андрея Олейникова*

Анатолий Корчинский
«Былое и думы» А. И. Герцена:

ПЕРФОРМАНС ИСТОРИИ И ДИАЛЕКТИКА
НЕ-ОТРИЦАНИЯ

Anatoly Korchinsky

My Past and Thoughts by Alexander Herzen: The Performance of History
and the Dialectics of Non-negation

Анатолий Корчинский (Российский государственный гуманитарный университет, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания; кандидат филологических наук, доцент) korchinsky@mail.ru.

Anatoly Korchinsky (PhD; Associate Professor, Chair of the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Russian State University for the Humanities) korchinsky@mail.ru.

Ключевые слова: анахрония, историческая контингентность, диалектика, не-отрицание

Key words: anachrony, historical contingency, dialectics, non-negation

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_67

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_67

В статье некоторые аспекты нарративной поэтики «Былого и дум» рассмотрены с точки зрения гипотетической реконструкции исторического воображаемого А.И. Герцена. По мнению автора работы, в этой книге писатель осуществляет кардинальную художественно-философскую критику понимания истории, господствующего в середине XIX века, выявляя неочевидные способы работы с различными пластами исторического времени и корректируя сам принцип историзма и практического действия в историческом поле. Этот мыслительный тренд предполагает понимание истории как анахроничного контингентного процесса, который может быть репрезентирован в виде специфического литературного и интеллектуального жеста, деактивирующего и переформирующего диалектическую модель исторического движения. Книга Герцена анализируется как особым образом организованная динамическая нарративная структура, открытая встречной читательской активности и намечающая контур нового (коллективного и субливерсивного) субъекта истории.

In this article some aspects of the narrative poetics of *My Past and Thoughts* (Byloe i Dumy) are considered from the point of view of a hypothetical reconstruction of A.I. Herzen's historical imaginary. According to the author of the of the article, in this book the writer carries out a cardinal artistic and philosophical critique of the understanding of history prevailing in the middle of the 19th century, revealing non-obvious ways of working with different layers of historical time and correcting the very principle of historicism and practical action in the historical field. This thought trend suggests an understanding of history as an anachronistic contingent process that can be represented as a specific literary and intellectual gesture that deactivates and transforms the dialectical model of historical movement. Herzen's book is analysed as a specially organised dynamic narrative structure, open to open to reader response and outlining the project of a new (collective and subversive) subject of history.

Ниже я попробую поразмышлять о «Былом и думам» в тех теоретических координатах, которые были намечены во введении к настоящему блоку статей. На мой взгляд, «записки» Герцена представляют собой текст, сам корпус которого схватывает и поэтически осмысляет смещение от одного представления об истории к другому. В отличие от других текстов, где так или иначе манифестируется трансформация герценовского понимания исторического процесса (например, «С того берега», «О развитии революционных идей в России»,

«Русский народ и социализм»), «Былое и думы» — это своего рода жест художественной (само)деконструкции авторского исторического воображаемого, тесно связанного с доминирующей формой историзма¹ своего времени. Эта книга интересна тем, что она не просто показывает сопряженный с драмой жизни Герцена процесс вызревания у него иной, альтернативной модели истории, а перестраивает эту модель путем столкновения поступательного «сюжета» и анахроничной наррации прямо по ходу повествования, вовлекая в этот эксперимент читателя.

Я буду отталкиваться от двух концепций, в которых «сюжет» «Былого и дум» рассматривается как средоточие герценовского понимания историчности. Во-первых, это концепция Ирины Паперно, согласно которой структура «Былого и дум» возникает как характерное для эпохи совмещение *Bildungsroman*'а и гегелевской «Феноменологии духа» — главного диалектического «сюжета» современного историзма [Паперно 2004]. Вторая значимая для меня концепция принадлежит Илье Клигеру [Kliget 2007], который находит, что соотношение личного и всеобщего в тексте Герцена организовано при помощи синекдохи как ключевой тропологической стратегии, что коррелирует, с одной стороны, с романтическим пониманием фрагмента как отсылки к целому, придающему произведению единство, и, с другой стороны, опять-таки с гегелевской историософией, в которой частные истории органически вливаются в историю всемирную. Оба исследователя полагают, что внутри «сюжета» книги имеется перелом. Это разочарование, которое принесла с собою революция 1848 года и последующие события «семейной драмы» Герценов — от истории с Гервегом до смерти Natalie. После этого, когда временной план рассказываемых событий синхронизируется с временным планом рассказывания, «записки» теряют сюжетность, что соответствует утрате линейной поступательности в представлениях автора об истории.

Мне кажется, все эти идеи совершенно справедливы, но в них узнается аргументация, близкая той, которую использует Х. Уайт при анализе научного и философского историзма XIX века: «построение сюжета» (*emplotment*) и базовый троп (синекдоха) увязываются с «мировой гипотезой» (органицизмом)². Однако «Былое и думы» не строго историософское сочинение и своей литературности этот текст не скрывает. А значит, необходимо учесть его художественную стратегию, в частности характер наррации как запечатленной в тексте серии «порождающих повествовательных актов» [Женетт 1998: 62]. Главное, что, на мой взгляд, позволит учесть такое чтение «Былого и дум», — это ретроактивность повествования, когда рассказываемое прошлое и сам принцип его репрезентации определенным образом трансформируются в процессе рассказывания. С моей точки зрения, именно здесь кроется специфика исторического воображения, воплощенного в этой книге.

Поэтика анахронии

Работа воображения проявляется не только в создании литературного вымысла как такового, но и в характере самих процессов отбора (селекции) и рас-

1 О конкурирующих видах современного историзма см.: [Bevir 2015].

2 И. Клигер прямо ссылается на Уайта (а также на П. Рикёра) [Kliget 2007: 134].

становки (комбинации) материала [Iser 1991: 24—35]. Строго говоря, в тексте Герцена вымысла нет. Лидия Гинзбург считала конститутивной для «Былого и дум» «установку на подлинность» [Гинзбург 1977: 249], отличающую книгу от всех вариантов современного романа, включая исторический. Ключевой стратегией автора здесь является такая работа с автобиографическими данными, когда психологические аспекты событий, о которых можно узнать из сопутствующих его созданию эго-документов, уходят на второй план, а на первый план выводятся их *исторические* черты. Это проявляется не только в том, что автор изображает характерные типы эпохи (образ своего отца, образ Станкевича, Белинского, Энгельсона и мн. др.), но и, например, в том, что сама эта эпоха подчас предстает как современность, в которой присутствуют черты других времен. Интересен пример, который Гинзбург приводит в качестве характерного: «Коллизия Кетчера и Серафимы — не психологическая коллизия двух любовников, обладающих разными социальными навыками, но коллизия двух культурных стадий, двух “возрастов человечества”» [Там же: 258]. Таким образом, историчность Герцена чувствительна к наложению времен, к синхронности асинхронного. К природе этой анахронии³ и кейсу Кетчера и Серафимы мы еще вернемся, а пока, запомнив это понятие применительно к герценовской методике отбора сюжетного материала, обратимся к «акту комбинации» [Iser 1991: 40—42] — к тому, как устроено повествование «Былого и дум» с точки зрения нарративной упорядоченности.

Нетрудно заметить, что практически с самого начала становления текста (а текст книги, создававшийся на протяжении без малого двух десятилетий, на всех этапах фиксирует процесс своего создания) повествование в нем подчиняется принципу двойного движения: во времени движется не только рассказываемая история, но и сама история ее рассказывания. Герцен не просто создает и публикует различные части «записок», всегда «отчитываясь» в паратекстах (вступлениях, предисловиях, дополнениях, эпилогах и т.д., которые сразу же интегрируются в корпус «Былого и дум») об обстоятельствах их написания и публикации, а также о соотносительности своих актуальных дел с разворачиванием основного «сюжета». Кроме этого, делящийся и меняющийся «план наррации» постоянно вторгается в сам «сюжет» посредством разного рода аналепсисов и пролепсисов, которые, согласно теории Жерара Женетта, являются главными инструментами упорядочивания повествования [Женетт 1998: 69—116]. Рассказываемая история буквально пронизана этими анахроничными отсылками, скачками и зигзагами, то и дело разрывая и останавливая сколько-нибудь плавное разворачивание «сюжета». Линейность этой «автоисториографии» [Kliger 2007: 103—104] нарушается как «по вертикали» — челночными движениями между повествовательными уровнями, так и «по горизонтали» — разнонаправленными смещениями и смешениями нарративной темпоральности. Может быть, самым ярким, а также, конечно, вызывающе-

3 Используем, вслед за Ж. Рансьером [Рансьер 2016: 222], это нейтральное слово (которое далее — в духе Ж. Женетта — приобретет достаточно конкретный нарратологический смысл), отличая его от собственно «анахронизма» как явления чисто «сюжетного» и характерного, согласно Х. Уайту [White 2014], именно для исторических романов XIX века, в отличие от сциентистской историографии, не утрачивших возможность говорить об истории как об увлекательном и — эстетически, этически и политически — актуальном для современного читателя материале.

ироничным примером такого рода анахронического жеста является эпизод из главы XXI части третьей, где Герцен, описывая разлуку с Natalie, вдруг осознается, что, рассказывая во второй части о вятской ссылке, «забыл» упомянуть столь значимого для него персонажа, как Карл Иванович Зонненберг, который жил с ним все время его пребывания в Вятке (VIII, 334)⁴. Здесь аналепсис, который возвращает нас к теме ссылки внутри части, посвященной женитьбе, осложняется пролеписом, отсылающим к акту наррации, тоже лишенно-му фиксированной временной «прописки», и тем, что Ролан Барт называет «шифтерами организации дискурса» [Барт 2019: 360], указывающими на самого нарратора и его деятельность, связанную с рассказыванием настоящей истории. У Герцена мы постоянно встречаем такие шифтеры: «после того, как я писал это» (VIII, 148); «когда я в первый раз писал эту главу» (IX, 169); «мне не передать теперь с прежней живостью впечатления, полустертые и задвинутые другими» (X, 17); «мне пришлось совершенно случайно перечитать мой рассказ» (XI, 125) и проч.

Задержимся ненадолго на таких пролеписях с шифтерами. Женетт пишет, что обилие всевозможных антиципаций, которое он находит у Пруста, вовсе не характерно для «классической» концепции европейского романа (Бальзака, Диккенса, Толстого и др.) с его «заботой о напряженном читательском ожидании» и «условной фигурой повествователя, который должен казаться как бы открывающим для себя историю непосредственно во время изложения» [Женетт 1998: 100]. «Былое и думы» при всех возможных оговорках, конечно, не роман, но, если в книге есть нарративная интрига, она менее всего ориентирована на последовательность изложения, синхронную акту наррации или реценции.

Какова же, по Женетту, функция пролеписа? Сначала, упоминая о распространности этого приема в древних эпосах («Илиаде», «Одиссее» и др.) и ссылаясь на «Поэтику прозы» Ц. Тодорова, он говорит о создаваемом такими предвосхищениями эффекте предопределенности происходящего. И действительно, когда читателю, находящемуся, скажем, в начале истории, нарратор раньше времени сообщает о грядущих событиях, вольно или невольно создается впечатление известной заданности хода событий. О похожем эффекте писал и Ролан Барт в «Дискурсе истории», где он тестирует различие между историческим повествованием и романским нарративом. Барт полагал, что в историописании шифтеры, «с помощью которых субъект высказывания... организует свой собственный дискурс» [Барт 2019: 360] и тем самым совершает анахронический сдвиг в структуре повествования (нарратор обнаруживает себя на временной оси, как бы находясь в двух точках одновременно), существуют вовсе не для того, чтобы внести в рассказ элемент субъективности или исторической относительности. Напротив, Барт утверждает:

Присутствие в историческом повествовании эксплицитных знаков акта высказывания позволяет «дехронологизировать» «цепь» исторических событий и восстановить в правах — хотя бы в порядке реминисценции, ностальгии — время сложно-параметрическое, отнюдь не линейное, по пространственной глубине на-

4 Здесь и далее «Былое и думы» цитируются по изданию: *Герцен А.И. Собр. соч.:* В 30 т. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954—1965. В тексте в круглых скобках указываются номер тома и страницы.

поминающее мифическое время древних космологий, которое тоже было существенно связано с речью поэта или прорицателя; действительно, организационные шифтеры утверждают (пусть и внешне рациональными средствами) предсказательную функцию историка, — подобно рассказчику мифа, он знает то, что еще не поведано, и именно поэтому вынужден дублировать хроникальное развертывание событий отсылками к времени своей собственной речи [Там же: 362].

Применительно к Герцену такая «священная» функция антиципаций и авторских шифтеров, позволяющая демонтировать линейное время за счет актуализации архаических повествовательных ресурсов (прежде всего эпоса), заставляет вспомнить осторожную идею Гинзбург о «Былом и думах» как «эпопее» [Гинзбург 1957: 49] и, может быть, более радикальную мысль Натальи Дуловой об эпической «целокупности» и «бесконечности бытия» [Дулова 1998: 44–55]. Однако не будем спешить и вернемся к Женетту. Он полагает, что в наш современный век, например у Руссо и Пруста, пролепсисы как сближение разных нарративных времен выполняют уже несколько более приземленную, но не менее важную роль: «Они свидетельствуют об интенсивности нынешнего воспоминания и тем самым как бы удостоверяют подлинность повествования о прошлом» [Женетт 1998: 102]. Здесь на ум приходит «установка на подлинность» как базовое качество «Былого и дум». Сам Герцен интересно высказался в связи с актом воспоминания и оформляющими его нарративными техниками. В предисловии 1860 года, ссылаясь на свое одиночество в Англии, он пишет: «История последних годов моей жизни представлялась мне яснее и яснее, и я с ужасом видел, что ни один человек, кроме меня, не знает ее и что с моей смертью умрет истина» (VIII, 10). Что это за истина? Может быть, она синонимична «подлинности» той истории, которую мемуаристу хотелось бы рассказать? Возможно, в каком-то смысле интенцию создания «Былого и дум» можно истолковать как стремление правдиво поведать обществу «историю семейной драмы», выступить свидетелем или даже адвокатом на гипотетическом «суде истории»?

Однако, думается, и амбиция у Герцена масштабней, и подобный способ сочетания личного с историческим не совсем герценовский. При этом, следуя указанию Женетта, кажется, можно кое-что нащупать.

Итак, Женетт говорит, что анахронические элементы в повествовании, в особенности пролепсисы, создают специфическую «интенсивность» самого акта воспоминания-рассказывания, которая, однако, не сводится к самодостаточному пребыванию в континууме памяти (наподобие ностальгии, о которой упоминает Барт). Они «удостоверяют подлинность» самой действительности прошлого. У Герцена встречаются размышления об этом. Например, вспоминая счастливый момент возвращения из ссылки и встречу с будущей женой, он замечает: «Я растягиваю рассказ, чтоб дольше остаться с этими воспоминаниями, хотя и вижу, что слово их плохо берет» (VIII, 364). Здесь, с одной стороны, имеет место обычная ситуация невыразимости воспоминания на письме. Автометаописание процесса воспоминания-рассказывания констатирует его неудачу, поскольку слово «плохо берет» вспоминаемые события и переживания. Однако же рассказ продолжается несмотря на это, и перед нами предстает довольно подробная и эмоционально окрашенная картина прошедшего. Так автор указывает на условность и «художественность» подобного воссоздания прошлого в памяти. Но делает он это не с помощью слов о силе но-

стальгического вживания, а посредством перформативного жеста анахронического вмешательства в развертывание истории, «удостоверяя подлинность» рассказываемого. В результате прошлое вовсе не актуализируется, не приближается к нам в акте воспоминания-рассказывания, не обращается в *praesens historicum*. Оно обретает действительность именно в качестве отсутствующего, а вернее — виртуального (в делёзовском смысле), не актуализированного, но реального⁵. Обладая собственной реальностью, прошлое принципиально не может быть рассмотрено как предопределенное (вопреки архаичной функции антиципаций, о которой писали Тодоров и Барт). В этом смысле интрига герценовского повествования, возможно, состоит именно в том, чтобы, забегаая вперед и открыто указывая на события, ожидающие героев в будущем, дать читателю почувствовать непредрешенность происходящего.

В таких анахронических жестах особую роль играет их связь с читательским восприятием. Н. Дулова указывает на характерные для Герцена «лирические обращения» (прежде всего к друзьям, ушедшим и здравствующим), которые так же «вдруг» прерывают сюжетное развертывание [Дулова 1998]. Здесь, как верно замечает исследовательница, проявляет себя романтическая традиция лирического послания и эпистолярная. Но в более широком смысле это можно связать с бартовскими «знаками читателя» (шифтерами, указывающими на адресата). Они, как и «знаки субъекта высказывания», в историческом дискурсе, прячущем свою литературность, обычно сведены к нулю. Однако это так именно потому, что их нулевой статус стремится создать эффект истории, рассказывающей саму себя («эффект реальности») [Барт 2019: 363]. Дискурс Герцена в «Былом и думах», напротив, всячески подчеркивает свою «художественность» и изобилует знаками анахронии. По большому счету, все эти анахронические вторжения акта высказывания в его содержание и нужны исключительно как элемент построения нарративной интриги в контексте работы с эксплицитным и имплицитным читателем, поскольку прошлое становится реальным, будучи *разделенным* с другими, общим — историческим. Герценовская «истина» прошлого обретается в преодолении одиночества, в уходе от индивидуальной субъектности. Но тут есть нюанс. Речь здесь, по-видимому, идет не о всяком прошлом и не о каждом читателе.

Можно обратить внимание, что обилие и, так сказать, плотность вмешательств нарратора в ткань основного повествования у Герцена возрастает в случаях, когда рассказывается о разного рода примерах исторической неправды и несправедливости, забытой и подавленной господствующим знанием о прошлом. Это могут быть фигуры «мучеников», пострадавших от жестокости николаевского режима (Кунгуров, Полежаев, Витберг) или же, наоборот, недостаточно известные — большие и мелкие — злодеяния (например, история Тюфяева). Но это не обычное «возвращение» забытого или заполнение исторических лакун. Судя по множеству высказываний в «Былом и думах», прошлое для Герцена не есть то, на что можно просто указать из настоящего и что можно без проблем восстановить. «Прошедшее — не корректурный лист, а нож гильотины, после его падения многое не срывается и не все можно поправить» (X, 274). Или даже так: «Небо не без туч, временами веет холодный

5 Сошлюсь здесь на глубокую разработку темы виртуального в связи с проблематикой исторического анахронизма и «несинхронного времени» у Делёза и др. [Кобылин 2016].

ветер из могильных склепов, нанося запах трупа, запах прошедшего» (X, 18). Иными словами, прошлое мертво, и усилие воспоминания есть не просто воссоздание былого, а, как говорит Герцен, «воскресение»⁶ (VIII, 10) или «спасение» (IX, 254) забытого, вытесненного из истории, потерпевшего исторический крах. В одном из дополнений к тексту («Братьям по Руси») он пишет:

За пределами былого у меня нет ничего своего, личного. Я живу в нем, я живу смертью, минувшим, — так иноки, постригаясь, теряли свою личность и жили созерцанием былого, исповедью совершившегося, молитвой об усопших, об их светлом воскресении (VIII, 397).

Вероятно, почуяв «сакральное» измерение в практике нарративной анахронии, Герцен «расколдовывает» эту стратегию, стремясь не к мемуарному или романтическому эффекту эстетической презентификации прошлого, но актуализируя такой тип исторического воображения (и соответствующего ему политическому — революционного — субъекта), в котором прошлое может получить избавление, то есть вновь состояться как настоящее, исполненное возможностей.

Это похоже на «мессианское» настоящее время (*Jetztzeit*) Вальтера Беньямина [Беньямин 2012: 246], почти столетие спустя также настаивавшего на необходимости пересборки «понятия истории» ввиду творимой от ее имени исторической несправедливости.

Контингентность и не-отрицание

По-видимому, мысль о *другом* историзме нередко возникает именно в русле гегельянской традиции, во многом в борьбе с теми чертами метафизической историчности, которые, как и альтернативные им, имеются у самого Гегеля. Герцен, как один из самых своеобразных гегельянцев, артикулирует эту альтернативу, кажется, достаточно отчетливо.

То, что он критикует (гегельянскую, но и не только) идею подчиненности истории некоему «началу», которое придает ей характер направленного поступательного движения, отмечалось неоднократно⁷. Л. Гинзбург, делая акцент на революционном характере герценовской диалектики, писала:

Исторический процесс детерминирован, но Герцен протестует против смешения понятия возможности с понятием необходимости. Разграничение этих понятий имеет важное, принципиальное значение для той упорной борьбы, которую зрелый Герцен вел против провиденциальных и вообще телеологических истолкований исторического процесса... Исторические воззрения Герцена проникнуты пафосом борьбы против всякой трансцендентности и всякой телеологии — религиозной, философски-идеалистической (в том числе и гегельянской), социально-утопической [Гинзбург 1957: 21—22].

О непредопределенном, вариативном и множественном истолковании истории у Герцена, о его стремлении совместить случайность и необходимость в последние годы писали Руслан Хестанов, Айлин Келли, Андрей Тесля и др.

6 В ином смысле этот мотив встречается у Ж. Мишле, и в другой раз было бы интересно сравнить его функцию у этих неравнодушных друг к другу авторов.

7 Первым, вероятно, был Г.Г. Шпет [Шпет 1921: 38—45].

[Хестанов 2001; Kelly 2016: 160—186; Тесля 2021]. Андрей Олейников, именуя данную тенденцию в мысли Герцена *исторической контингентностью*, связывает ее с поиском альтернативной версии историзма [Олейников 2021]. Вслед за Марком Бевиром Олейников именует такой историзм «радикальным», отличая его от «историзма развития» (*developmental historicism*), где последовательность моментов исторического времени рассматривается как тесный ряд строго обусловленных событий или процессов, среди которых нет места случайному и индивидуальному, не подходящему под тот или иной вид абстрактного тождества — типа или класса. Контингентность же, учитывая историческую причинность, не признает ее исчерпывающий характер, как правило объясняющийся метафизически, и предполагает возможность *иных* сценариев движения истории.

Обычно контингентность у Герцена находят в его «теоретических» текстах, а что же в «Былом и думах»? Здесь, как уже отмечалось, мы обнаруживаем целую поэтическую лабораторию, тесно связанную и с концептуальными решениями, и с разработкой образа, и с нарративно-коммуникативным жестом.

Герценовскую контингентность уместно определить не столько через отрицание «необходимости» (не-необходимость), сколько через отрицание отрицания «случайности» (*не-неслучайность*). Руслан Хестанов отмечает, что Герцен, с одной стороны, стремится «справиться со случайностью как с главной онтологической угрозой» [Хестанов 2001: 145], с другой — включить случай в порядок универсального (в том числе «случай» России — в контекст всемирной истории в качестве чего-то специфического и одновременно общезначимого) [Там же: 168]. В «Былом и думах» мы встречаем не только любопытные определения, но, главное, своего рода нарративную логику и поэтику «случая».

По большому счету, Герцен рассказывает всю свою историю как серию «случаев», которые, на первый взгляд, иллюстрируют какие-то более общие принципы, маркируют повторяющиеся события или крупные повороты сюжета: «случалось, что» (VII, 127); «это случалось очень редко» (IX, 180); «случилось это так» (IX, 190); «ограничусь одним небольшим случаем» (IX, 72); «не могу без смеха вспомнить этот глупый случай (X, 12); «случай этот неприятно подействовал на меня» (X, 22) и т.п. Помимо прочего, заметим здесь вновь организационные шифтеры, размечающие повествование. Логически такие «случаи» не сводятся к отношениям общего и частного: общего суждения и его иллюстрации. Скорее в герценовском тексте они играют роль того, что Дж. Агамбен называет «примером», который выходит за пределы антиномии универсального и единичного, когда «тип» или «класс» явлений одновременно принадлежит и не принадлежит сам себе:

...пример характеризует в первую очередь то, что он справедлив для всех случаев внутри избранного класса и в то же самое время он включен в него как один из этих случаев. Он является неким единичным среди прочего единичного, но это единичное, однако, может замещать собой любое из этого единичного, ибо он соответствует каждому из них. С одной стороны, каждый пример рассматривается как некий частный, конкретный случай; но в то же время подразумевается, что он не может рассматриваться как нечто частное. Не будучи ни единичным, ни общим, пример — это некий единичный объект, который... позволяет увидеть свою единичность как таковую [Агамбен 2008: 16].

Думается, эта логика может быть полезна и для понимания соотношения лично- и общеисторического у Герцена, которое, по-моему, не сводится ни к одному из уайтовских тропов, характеризующих преобладающие в классическом модерне виды историзма, в частности к синекдохе и связанной с ней «органицистской» модели объяснения истории [Kliger 2007: 122]. «Случай» у Герцена не «анекдот» и не «притча», не случайность и не неслучайность, так как постулирование чистой случайности (как и культ единичного в истории) — это тоже метафизический принцип, другая сторона предопределенности. Вот почему, помимо прочего, герценовская контингентность не совпадает с установками романтического историзма, который иногда напоминает.

Рассмотрим серию «случаев», в которых Герцен, на мой взгляд, раскрывает свое понимание случая как фактора истории.

В четвертой части «Былого и дум» есть три как бы мимолетных истории, образующих своеобразный сквозной нарратив. Это, во-первых, история брака Огарева и Марии Львовны Рославлевой, во-вторых, «пример» собственного адюльтера Герцена с горничной и, в-третьих, уже упомянутый выше рассказ о мезальянсе Кетчера и Серафимы — девушки из «пролетариата». Эти три эпизода отчетливо связаны между собой мотивом неравенства (как в гендерном и имущественно-статусном смысле, так и — главным образом — в плане умственного развития участников этих недолгих союзов) и мотивом неправильного воспитания.

Огарев женится на женщине, которая по своему характеру и культурным установкам не может ни разделить его интеллектуальных интересов, ни войти в круг его друзей. Герцен «случайно» изменяет Natalie с юной Катериной, в целом не считая этот поступок аморальным (хотя в книге несколько раз поднимается тема харрасмента в дворянских домах), а, напротив, очень естественным («Как хороша природа, когда человек, забываясь, отдается ей, теряется в ней...»⁸). Отчасти оправдывая его порочностью девушки, «вешавшейся каждому на шею» (IX, 98), он сожалеет только о боли, причиненной им жене. При этом, однако, он указывает на то, что сама по себе ее ревность в данном случае — «предрассудок», анахронизм. Но упрекать женщину за такое нельзя в силу того, что до сих пор никто не предпринимал должных усилий, «чтобы разбить в них предрассудки» (IX, 98). Третий случай — самый драматичный: он акцентирует внимание на культурном разрыве между людьми, как бы живущими синхронно в разных исторических эпохах, принадлежащих к «разным возрастам человечества, к разным формациям его, к разным томам всемирной истории» (IX, 236). Драма же заключается в том, что Серафима, воспитанная «в старообрядческом скиту», принадлежащая к ментальности «допетровских времен», в отношениях с Кетчером и в кругу его передовых друзей оказывается в ситуации ложного равенства, скрывающего, а не преодолевающего «худшее из неравенств — неравенство развития», и тем самым способствующее формированию в человеке худшего качества — мещанства: «Мы — революционеры, социалисты, защитники женского освобождения — сделали из наивно-го, преданного, простодушного существа *московскую мещанку!*» (IX, 242).

Все это на первый взгляд выглядит как серия аллегорий о пользе просвещения, линейно-прогрессивистской модели развития и соответствующего ей

8 Эта история приведена в рукописном отрывке главы XXVIII (часть четвертая), которая не была напечатана в авторизованном тексте (IX, 97).

«необходимого» хода истории, а также коррелирует с проблематикой, созвучной Bildungsroman'у. Вспомним идею И. Паперно о «Былом и думах» как гегельянском Bildungsroman'е. И действительно, в этих историях, кажется, всюду присутствует дух Гегеля. В «случае» Огарева даже упоминается диалектика, правда, скорее как средневековая учебная дисциплина. Однако в ближайшем контексте говорится о «таланте воспитания, таланте терпеливой любви», способном «спасти» глухой к саморазвитию дух женщины. Диалектика господина и раба принимает форму воспитательной диалектики наставника и ученика.

Однако трудно пройти мимо того, что все три истории — про фатальную неудачу линейной, поступательной диалектики и проекта воспитания. Истовый и искренний Николай Платонович стремится вовлечь Марию Львовну в круг «прогрессивных» идей. Но это «симпатическое влияние» лишь едва «скользнуло по сердцу этой женщины, не оставив на нем никакого благотворного следа» (IX, 15). История горничной Катерины напрямую связана с личной катастрофой Герцена и Natalie, и, как водится, снабжена соответствующими пролепсисами, отсылающими к пятой части книги и «рассказу о семейной драме». История Серафимы и вовсе приобретает всемирно-историческое звучание: Герцен сравнивает судьбу бедной девушки, которую погубило поспешное вхождение в круг молодых революционных гегельянцев, живущих будущим и безразличных к «историческим» потенциалам ее личности, — с тем, как «Конвент, якобинцы и сама коммуна сделали из Франции мещанина, из Парижа — *épicier*» (IX, 242). Во всех этих случаях воспитатели и преобразователи проигнорировали проблему анахронической «одновременности неодновременного», «историческое не-равенство во времени» [Бевернаж 2016: 189] своих жертв (впрочем, Natalie — тоже жертву — Герцен не мыслит как исторически неравного себе человека, несмотря на означенные «предрассудки»).

Все эти сюжеты, особенно последний, в самом деле напоминают пусть несостоятельную, но линейно-прогрессивистскую схему исторического развития, взятую в синхронии. Даже то, что Герцен так сконцентрирован на социальном и гендерном аспектах различных исторических эпох, сошедшихся в современности, может быть аргументом в пользу телеологичного историзма развития: ведь и прогрессивистская история, пусть и где-то на периферии, включает в себя элементы устаревшего, отсталого. Более того, в этом и визуализируется линейность современного времени — в социальной топологии элиты и народа, метрополий и колоний, цивилизации и «варварства» [Ссорин-Чайков 2011; Кобылин 2016]. Подход Герцена, однако, отличается тем, что он *проблематизирует* сам механизм интеграции анахроничного агента (будь то Серафима или французский народ) в современность, устремленную в гипотетическое будущее гражданства и равенства. Из этой ситуации есть два плохих выхода: либо, полагая просвещение и прогресс естественным трендом истории, не замечать в ней инновенных включений (так делают в представленных «случаях» Огарев и сам Герцен), либо же впустить *другого* в современность, уравняв его с собой во времени⁹ и закрыв глаза на реальную историческую инаковость этого другого (как делают друзья в истории Серафимы). Подлинная проблема такой анахронии, по Герцену, заключается в том, что нечто из иной

9 Герцена не устраивает ни поступательность историзма, ни иллюзорное уравнивание во времени разновременного. Ср. критику презентистской мультитемпоральности в духе Й. Фабиана и Ф. Артога: [Бевернаж 2016; Морфино 2021; Lorenz 2019].

эпохи не может быть без остатка интегрировано в гомогенную современность. Поэтому сама современность должна быть понята как то, что содержит в себе множество времен и, следовательно, может развиваться множеством разных способов. Проблема анахронии разрешается путем выявления контингентности в истории.

В «случае» Серафимы анахрония понимается почти по-рансьеровски [Рансьер 2016: 221] — не как нарушение хронологии, а как «символическое» наложение эпох, как несоответствие «своему времени» в плане веры и знания: герценовские друзья-интеллектуалы не допускают в Серафиме сознания, несовместимого с современностью, и, не считаясь с ее субъектностью, вписывают ее в круг собственных понятий о равенстве и эмансипации женщины, реально не способствуя ни тому, ни другому. Проблема исторической множественности как проблема «всемирного» развития обществ наиболее масштабно предстает в знаменитой главе «Роберт Оуэн» (часть шестая, глава IX), в которой не только сам герой выступает как вестник желанного (а не неизбежного!) будущего, но и общество в целом описывается как конфликтное мультитемпоральное образование: «Внизу и вверху разные календари. Наверху XIX век, а внизу разне XV, да и то не в самом в низу, — там уж готтентоты и кафры различных цветов, пород и климатов» (XI, 225). Это уже отчасти напоминает стратиграфическую модель «слоев времени», конкурирующую с линейной поступательностью истории [Йорджайм 2021; Koselleck 2000]. Причем в этой главе, одной из наиболее «активистских» в тексте, присутствие прошлого и будущего в настоящем мыслится не только как то, что «долго продержит на ногах старый порядок», но и как возможность перейти от линейности к гетерогенному пространству истории (ср. в главе IX образы истории как текста, ткани или моря), что, помимо прочего, дает шанс для политических изменений: «мы можем переменить узор ковра» (XI, 249).

«Урок» герценовских «случаев» в том, что такого рода анахронии не столько указывают на отставание или опережение, сколько позволяют раскрыть специфический потенциал наложения времен, который может повлиять на ход истории, стать шансом на освобождение — прошлого в настоящем и настоящего в качестве прошлого. Поэтому так важна «странная» аналогия между судьбой Серафимы и французским народом, который был механически подверстан под революционное «веление времени». Именно такое чреватое исторической новизной начало (коллективизм, взаимопомощь, способность к неподчинению и низовой самоорганизации) Герцен предлагает увидеть в другом уникально-анахроничном феномене — русской общине как возможности исторического прорыва в социализм (ценного не только в национальном, но и во «всемирно-историческом» контексте, то есть не являющегося ни единичным, ни общим). При этом сама эта община, которая, будучи не просто инородным элементом в текущей исторической темпоральности, но и настоящей «традицией угнетенных», *может быть* «спасена» — через «встречу» с социалистической идеей, через «диалектический образ» или асинхронную «констелляцию» исторически разнородного, в частности элементов «культуры» с элементами «варварства» [Беньямин 2012: 240]¹⁰.

10 Исследователи политических идей подчеркивают характерную для Герцена диалектику историко-культурного разрыва и соединения принципиально гетерогенного: Андрей Тесля пишет о роли варваров в ранней драме «Лициний» и факторе

Видимо, среди критически настроенных гегельянцев Герцен один из первых, кто указал на исторический, политический и поэтический потенциал анахронии и контингентности — и прежде всего в «Былом и думах», в этом пробном пространстве своего исторического воображаемого. После него (а отчасти и синхронно) К. Маркс, для которого фактор русской общины стал значительным вызовом, а позднее Э. Блох, В. Беньямин, А. Грамши, Л. Альтюссер и другие разрабатывают эту «подпольную» линию историзма, не отказываясь при этом от идеи истории и исторической диалектики как таковой [Морфино 2021: 246]. Но возможно, радикальнее других Герцен говорит о том, что революционная диалектика невозможна в одиночестве, без другого, если угодно, без любви (отсутствие любви — главный фактор исторического провала во всех трех рассмотренных «случаях» из «Былого и дум»). Диалектика, по Герцену, теряет смысл в гомогенном времени именно потому, что в таком случае происходит механическое движение отрицания, исходящего не из *возможности* иного, а из отрицания данного, то есть из того-же-самого, отрицающего себя самое и потому теряющего потенциал негативности как преобразовательной силы (о чем впоследствии будут писать Адорно и Деррида).

Герцен ищет альтернативу торжеству «пустого и гомогенного времени» [Беньямин 2012: 246], сводящему к общему знаменателю скрытый в истории революционный шанс на избавление, на «искупление всего, что было» [Агамбен 2018: 61]. Можно предположить, что такой альтернативой становится именно особое понимание «случая» в «Былом и думах».

В рассмотренных выше трех историях Герцен отказывается от *негативного* определения «случая». Осмысляя все эти казусы «встречи», схождения мужчины и женщины, он пишет: «У людей, у которых жизнь не подтасована, не приведена к одной мысли, уровень устанавливается легко; у них все случайно, вполнину уступает он, вполнину она; да если и не уступают — беды нет» (IX, 16). «Случай» трактуется не как случайность, то есть не как отрицание необходимости. Но он также не является отрицанием случайности. Совместность, солидарное движение навстречу, готовность и открытость случаю делают его не-случайным: «Случай всегда находится, особенно когда ни с одной стороны его не избегают» (IX, 97). «Случай» рассматривается как *шанс*, кайрос¹¹, — в данном контексте как *возможность* подлинного равенства, то есть соучастия разных эпох в совместном историческом процессе. Это не гомогенизация, не тотальное тождество «синтеза», а универсальность сингулярного, как в агамбеновском «примере». Кроме того, герценовский «случай» как совмещение разнородного это также условие со-общества — сообщества *любых* [Агамбен 2008: 9—11], грядущего сообщества любви и братства¹². Ло-

«молодого народа» в концепции русского социализма [Тесля 2021: 63—69]; Евгений Блинов, анализируя письмо Герцена Мишле, отмечает, что ход его мысли типологически близок поиску акратических обществ в анархической антропологии рубежа XX—XXI веков — у Ж. Делёза и Ф. Гваттари, Э. Вивейруша де Кастру, Д. Гребера и др. [Блинов 2023: 27—31].

11 В свете сказанного выше о процессе воспоминания (в широком, беньяминовском смысле, не сводящемся только к работе индивидуальной или коллективной памяти) как «спасения» у Герцена, для меня здесь особенно ценны «мессианские» ассоциации этого понятия, глубоко исследованные Дж. Агамбеном [Агамбен 2018: 93—94].

12 Еще в дневниках Герцена 1840-х годов можно встретить неоднократные попытки найти обоснование «коммунизма» как «братства», а не как «негации» (II, 345).

гика Герцена, хотя «неизбежность» и фетишизацию прогресса он критикует (XI, 248), в пределе, конечно, тоже ориентирована на утопический горизонт будущего. Но в нарративе «Былого и дум» она то и дело сталкивается с тем, что главное неравенство — неравенство темпоральное, историческое — не может быть просто «снято», «переплавлено» в некое новое нерасчлененное тождество посредством монотонной работы негативности, вращающейся вокруг самой себя в череде европейских революций и, помимо усредняющей серости буржуа, ведущей только к бессильной меланхолии [Магун 2008: 66—75]. Контингентный «случай» оказывается скорее не-отрицанием¹³, возможностью деактивировать замкнувшуюся на себя негативность и обратиться к другому — к тому, что диалектика, казалось бы, призвана «снять» и утилизировать — к прошлому в его своеобразии и его потенциальности.

Диалектический *Bildungsroman*, инсталлированный в «растрепанную импровизацию» (XI, 246) «Былого и дум», согласно фабульному времени, завершается уже *в самом начале* повествования, так как Герцен приступает к своему рассказу, когда в его историческом воображаемом уже произошло смещение от историзма «развития» к «радикальному» историзму. Поэтому сквозь монументальный линейный «сюжет» личностного становления-большой-историей все время просвечивают¹⁴ другие временные планы, предвосхищая историю новую. И мы оказываемся вне того пустого и гомогенного времени «сюжета», каким оно, как нас стремится убедить стратегия наррации, на самом деле никогда и не было. Начиная свой рассказ осенью 1852 года, Герцен изначально *прерывает* линейно разворачивающийся «сюжет». То есть в действительности эта подлинная история (и как *story*, и как *history*) не заканчивается, а, виртуализируя и потенцируя прошлое, только *начинается* в новом хронотопе исторической контингентности. Хаотичные темпоральные перемещения нарратора не стремятся ни придать истории ход, ни остановить ее: они оказываются жестом, деактивирующим заданность ее траектории, ее смысла и цели¹⁵.

В этом отношении интересно, как «мерцают» герценовские метафоры истории: то это дорога, на которой можно «случайно» очутиться (что в свете сказанного меняет представление о направленности такой дороги, о ее единственности и предопределенности движения путника), то это знаменитое «море/океан» из главы «Роберт Оуэн». Интересно, однако, сравнить три герценовских моря истории. Первое море — это знаменитая характеристика гегелевской «Феноменологии духа» из письма А.А. Краевскому 1842 года (XXII, 128). Второе — трагический пейзаж из главы «Осеано пох» как часть «рассказа о семейной драме» — море, в котором гибнут мать и сын, образ катастрофы. И третье —

13 Я понимаю это не в смысле «саморазрушения негативного» (Делёз), а скорее в смысле агамбеновского определения контингентности через потенциальность — «возможность не не-быть» [Агамбен 2008: 97], структурно предшествующую негативности [Там же: 45]. Не-отрицание поэтому не есть «отрицание отрицания» как полная реализация поступательно-диалектического цикла, а также не «чистая трагедия» Батая или «негативная диалектика» Адорно, скорее это жест остановки заданного движения отрицания, удержание его в исходном состоянии потенциальности, и, возможно, даже обещание *другой* диалектики.

14 Но здесь, по-моему, важна не столько статичная метафора палимпсеста [Кукулин 2002: 118], которая характеризует скорее сам текст как продукт, сколько повествование как действие и процесс.

15 Снова отсылаю здесь к Дж. Агамбену и его теории жеста [Агамбен 2015].

то самое море исторических потенций из «Роберта Оуэна». Интересно, что море здесь тоже выступает для человека «путем сообщения» (XI, 246). Но этот путь не гарантирует ни маршрута, ни цели, ни успеха в ее достижениях.

Стало быть, гегелевскую диалектику и магистральный историзм современности Герцен изначально представлял себе то как устремленный к цели путь, то как море, исполненное возможностей, не сводимых к какому-то одному маршруту, — и в этом море еще предстоит наладить навигацию.

«Былое и думы» не нарративный хаос, в этом нагромождении фрагментов, пронизанных множеством связей, порой причудливо-ассоциативных, по слову автора, «единство есть» (VIII, 9). Но это единство, на мой взгляд, создается не только «сюжетом» или каким-то естественным ходом истории, предстающим в виде органицистской синекдохи, единящей личное и всемирное как частное и общее. Органическое начало как характерный мотив своего времени (и, что важно, времени до «катастрофы» 1848 года и последующей «семейной драмы») также, безусловно, присутствует в тексте. Но в ее специфическом агрегатном состоянии книга держится скорее той нарративной интригой, тем запутывающим и увлекающим мельтешением повествователя, беспрестанно скачущего между разными темпоральными уровнями, тем вторжением акта высказывания в его содержание, которое по сути является авторским жестом *отказа* от конечной сборки — от результирующей, от заданной цели и конечного смысла всей истории (личной и всемирной). Это, как указывает Герцен в самом начале, вовсе не неспособность объединить и упорядочить «рапсодичные отрывки», «переплавить» (VIII, 9) историю в гегелевском «снятии», это — опять-таки — не-отрицание единства как определенная стратегия мысли и письма. Такая финальная сборка в тексте только намечена и обещана, а происходит она (вернее, *может* произойти) в воображении читателя, сообщества читателей.

К ним (к нам), к этому новому субъекту истории, который способен представить ее себе как море возможностей, адресованы слова:

...Теперь вы понимаете, от кого зависит будущность людей, народов?

— От кого?

— Как от кого?... да от НАС С ВАМИ, например. Как же после этого сложить руки?

(XI, 253)

Автор в это грядущее сообщество тоже включен, поэтому перед нами не монолог, а диалог.

История в «Былом и думам» понимается по-гегелевски — как действительность, то есть то, что производится действием и, находясь в постоянном изменении, является частью этого действия. Но, по Герцену, диалектическое движение вовсе не обязательно есть продолжение движения, заданного какой-то естественной, «органической» логикой времени, подчиненного законам неизбежного прогресса. Поэтому деятельность нарратора «Былого и дум», не просто создающего «сюжет» личного и всемирного развития как правдивую репрезентацию исторической действительности, но и постоянно нарушающего развертывание этого «сюжета», выявляет возможности иных траекторий его развертывания. По Изеру, репрезентация как акт воображения — это не только мимесис, но и перформанс [Iser 1991: 481—504], тестирующий сами принципы репрезентации, сам потенциал воображаемого. При этом важно, что такая перформативность «может быть реализована только в акте чтения» [Ibid.: 495].

«Былое и думы» — это грандиозный повествовательный перформанс, в котором *Bildungsroman* и диалектический историзм подвергаются радикальному острашению, рассматриваются снаружи и изнутри, «выставляются напоказ» в качестве концепта, чтобы быть деактивированными и (возможно) перезапущенными заново, потенцируя дремлющую в них историческую контингентность.

Библиография / References

- [Агамбен 2008] — *Агамбен Дж.* Грядущее сообщество / Пер. с итал. Д. Новикова. М.: Три квадрата, 2008.
- (*Agamben G.* La comunità che viene. Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Агамбен 2015] — *Агамбен Дж.* Заметки о жесте // Агамбен Дж. Средства без цели. Заметки о политике / Пер. с итал. Э. Саттарова. М.: Гилея, 2015. С. 55–66.
- (*Agamben G.* Note sul gesto // *Agamben G.* Sredstva bez tseli. Zametki o politike. Moscow, 2015. P. 55–66. — In Russ.)
- [Агамбен 2018] — *Агамбен Дж.* Оставшееся время: комментарий к Посланию к римлянам / Пер. с итал. С. Ермакова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Agamben G.* Il tempo che resta. Un commento alla “Lettera ai Romani”. Moscow, 2018. — In Russ.)
- [Барт 2019] — *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с фр. С. Зенкина. М.: Академический проект, 2019.
- (*Barthes R.* Systeme de la mode. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Бевернаж 2016] — *Бевернаж Б.* Аллохронизм, равенство во времени и современность. Критика проекта радикальной современности Йоханнеса Фабиана и доводы в пользу новой политики времени / Пер. с англ. К. Сарычевой под ред. А. Олейникова // Социология власти. 2016. № 2. С. 174–202.
- (*Bevernage B.* Allochronism, equality in time and modernity. A critique of Johannes Fabian’s project of radical modernity and arguments for a new politics of time // *Sotsiologiya vlasti.* 2016. No. 2. P. 174–202. — In Russ.)
- [Беньямин 2012] — *Беньямин В.* Учение о подоби. Медиаэстетические произведения / Пер. с нем. И. Болдырева, А. Белобратова и др. М.: РГГУ, 2012.
- (*Benjamin W.* Die Lehre vom Ähnlichen. Medienästhetische Schriften. Moscow, 2012. — In Russ.)
- [Блинов 2023] — *Блинов Е.Н.* «Самый независимый человек в свете»: Герцен об истоках и смысле русского номадизма // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2023. Т. 7. № 3. С. 15–35.
- (*Blinov E.N.* “Samyy nezavisimyy chelovek v svete”: Gertsen ob istokakh i smysle russkogo nomadizma // *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki.* 2023. Vol. 7. No. 3. P. 15–35.)
- [Гинзбург 1957] — *Гинзбург Л.* «Былое и думы» Герцена. Л.: ГИХЛ, 1957.
- (*Ginzburg L.* “Byloe i dumy” Gertsena. Leningrad, 1957.)
- [Гинзбург 1977] — *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л.: Художественная литература, 1977.
- (*Ginzburg L.* O psikhologicheskoy proze. Leningrad, 1977.)
- [Дулова 1998] — *Дулова Н.В.* Поэтика «Былого и дум» А.И. Герцена. Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1998.
- (*Dulova N.V.* Poetika “Bylogo i dum” A.I. Gertsena. Irkutsk, 1998.)
- [Женетт 1998] — *Женетт Ж.* Фигуры / Пер. с фр. С. Васильевой, Е. Гальцовой и др. под ред. С. Зенкина: В 2 т. Т. 2. М.: Изд-во Сабашниковых, 1998.
- (*Genette G.* Figures: En 2 t. T. 2. Moscow, 1998. — In Russ.)
- [Йордхайм 2021] — *Йордхайм Х.* Множественное время и стратиграфии истории / Пер. с англ. И. Кобылина // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 95–118.
- (*Jordheim H.* Multiple times and stratigraphies of history // *Logos.* 2021. Vol. 31. No. 4. P. 95–118. — In Russ.)
- [Кобылин 2016] — *Кобылин И.* История и топология: падение и взлет анахронизма // Социология власти. 2016. № 2. С. 15–34.
- (*Kobylin I.* Istoriya i topologiya: padenie i vzlet anakhronizma // *Sotsiologiya vlasti.* 2016. No. 2. P. 15–34.)

- [Кукулин 2002] — *Кукулин И.* Поворот без поколения: Александр Герцен и Лидия Гинзбург как революционеры жанров // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 118—132.
- (*Kukulin I.* Povорот bez pokoleniya: Aleksandr Gertsen i Lidiya Ginzburg kak revolyutsionery zhanrov // Novoe literaturnoe obozrenie. 2002. No. 58. P. 118—132.)
- [Магун 2008] — *Магун А.* Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2008.
- (*Magun A.* Otritsatel'naya revolyutsiya. K dekonstruktsii politicheskogo sub"ekta. Saint Petersburg, 2008.)
- [Морфино 2021] — *Морфино В.* Чесать марксистскую традицию против шерсти / Пер. с англ. А. Запольской // Логос. 2021. Т. 31. № 4. С. 137—170.
- (*Morfino V.* The marxist tradition against the grain // Logos. 2021. Vol. 31. No. 4. P. 137—170. — In Russ.)
- [Олейников 2021] — *Олейников А.* Современная историчность и политика времени // Фонд «Либеральная миссия». 26.04.2021 (<https://liberal.ru/authors-projects/sovremennaya-istorichnost-i-politika-vremeni> (дата обращения: 06.10.2023)).
- (*Oleynikov A.* Sovremennaya istorichnost' i politika vremeni // Fond "Liberal'naya missiya". 26.04.2021 (<https://liberal.ru/authors-projects/sovremennaya-istorichnost-i-politika-vremeni> (accessed: 06.10.2023)).)
- [Паперно 2004] — *Паперно И.* Советский опыт, автобиографическое письмо и историческое сознание: Гинзбург, Герцен, Гегель // Новое литературное обозрение. 2004. № 4 (68). С. 102—127.
- (*Paperno I.* Sovetskiy opyt, avtobiograficheskoye pis'mo i istoricheskoye soznanie: Ginzburg, Gertsen, Gegel' // Novoe literaturnoe obozrenie. 2004. No. 4 (68). P. 102—127.)
- [Рансьер 2016] — *Рансьер Ж.* Понятие анахронизма и истина историка / Пер. с фр. В. Земсковой // Социология власти. 2016. № 2. С. 203—223.
- (*Rancière J.* Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien // Sotsiologiya vlasti. 2016. No. 2. P. 203—223. — In Russ.)
- [Ссорин-Чайков 2011] — *Ссорин-Чайков Н.* Множественная темпоральность: перевод, обмен и антропология времени // Пути России. Будущее как культура: прогнозы, репрезентации, сценарии / Ред. М.Г. Пугачева, В.С. Вахштайн. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 7—30.
- (*Ssorin-Chaykov N.* Mnozhestvennaya temporal'nost': perevod, obmen i antropologiya vremeni // Puti Rossii. Budushchee kak kul'tura: prognozy, reprezentatsii, stsennarii / Ed. by M.G. Pugacheva, V.S. Vakhshayn. Moscow, 2011. P. 7—30.)
- [Тесля 2021] — *Тесля А.* Революционная версия русского национального исторического нарратива: «О развитии революционных идей в России» А.И. Герцена // Социология власти. 2021. № 2. С. 59—79.
- (*Teslya A.* Revolyutsionnaya versiya russkogo natsional'nogo istoricheskogo narrativ: "O razvitiu revolyutsionnykh idey v Rossii" A.I. Gertsena // Sotsiologiya vlasti. 2021. No. 2. P. 59—79.)
- [Хестанов 2001] — *Хестанов Р.* Александр Герцен. Импровизация против доктрины. М.: Дом интеллектуальной книги, 2001.
- (*Khestanov R.* Aleksandr Gertsen. Improvizatsiya protiv doktriny. Moscow, 2001.)
- [Шпет 1921] — *Шпет Г.Г.* Философское мировоззрение Герцена. Пг.: Колос, 1921.
- (*Shpet G.G.* Filosofskoye mirovozzrenie Gertsena. Petrograd, 1921.)
- [Bevir 2015] — *Bevir M.* Historicism and Critique // Philosophy of the Social Sciences. 2015. Vol. 45. No. 2. 227—245.
- [Iser 1991] — *Iser W.* Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- [Kelly 2016] — *Kelly A.M.* The Discovery of Chance. The Life and Thought of Alexander Herzen. Cambridge: Harvard University Press, 2016.
- [Kliger 2007] — *Kliger I.* Auto-Historiography: Genre, Trope, and Modes of Emplotment in Aleksandr and Natal'ja Gercen's Narratives of the Family Drama // Russian Literature. 2007. Vol. 61. Iss. 1—2. P. 103—138.
- [Koselleck 2000] — *Koselleck R.* Zeitschichten. Studien zur Historik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000.
- [Lorenz 2019] — *Lorenz Ch.* Out of Time? Some Critical Reflections on Francois Hartog's Presentism // Rethinking Historical Time: New Approaches to Presentism. London; New York: Bloomsbury Academic, 2019. P. 23—43.
- [White 2014] — *White H.* The Practical Past. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2014.

Йенс Херльт

Информация, опыт и историческая телеология в «Братьях Карамазовых» Ф. М. Достоевского¹

Jens Herlth

Information, Experience, and Historical Teleology in F.M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*

Йенс Херльт (Фрибургский университет (Швейцария), кафедра европейстики и славистики, профессор; доктор философских наук) jens.herlth@unifr.ch.

Jens Herlth (PhD; Professor, Department of European and Slavic Studies, University of Fribourg, Switzerland) jens.herlth@unifr.ch.

Ключевые слова: рассказчик, рассказ, теория романа, историография, историческая телеология

Key words: storyteller, story, theory of the novel, historiography, historical teleology

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_83

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_83

В статье роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» рассматривается как исследование эпистемологических и медиальных условий нарративной репрезентации российского общества пореформенного периода. Концептуальной основой служит эссе В. Бенямина о «рассказчике». Проведенное Бенямином различие между миром быстро растрчиваемой «информации», с одной стороны, и укорененным в личном опыте ауратическим «рассказом» — с другой, позволяет выявить основное напряжение, характеризующее повествование в последнем романе Достоевского. Конфликт между установкой на современность и злободневность самого романного жанра и звучащими в «Братьях Карамазовых» отголосками домодерных способов повествования снимается подспудной актуализацией телеологически понятой государственной истории.

The article analyzes F.M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov* as an exploration of the epistemological and mediatic conditions of the narrative representation of Russian society in the post-reform period. W. Benjamin's essay on the "storyteller" serves as a conceptual framework. Benjamin's distinction between the world of rapidly consumed "information" on the one hand and the auratic "story" (*Erzählung*) rooted in personal experience on the other makes it possible to highlight the tension that characterizes the concept of narrative in Dostoevsky's last novel. The conflict between the modernity and topicality of the genre of the novel and the echoes of pre-modern narrative modes is finally suspended by the underlying actualization of a teleologically conceived history of the Russian state.

Последний роман Достоевского даже в большей степени, чем другие его произведения, является нарративным исследованием дискурсов, которые в пореформенный период конкурируют за главенствующую роль в описании общества — его современного состояния, проблем и перспектив развития. «Братья Карамазовы» представляют собой развернутое размышление об эпистемологических, а также о медиальных условиях возможности такого описания. И поскольку это общество, как пишет «автор» в своем кратком предисловии

1 Автор благодарит двух анонимных рецензентов за полезные замечания и комментарии.

«От автора» (XIV, 5—6)², было дезориентировано каким-то «наплывным ветром», то роман берет на себя и задачу возвращения его (общества) на правильный путь. Однако при чтении быстро становится очевидным, что все проверенные процедуры получения и передачи информации, будь они неформально-фамильярного, журналистского, литературного или юридического характера, испорчены какими-то партикулярными интересами. В литературе о «Братьях Карамазовых» часто указывается на фундаментальное значение религии для авторского проекта лечения общества от раздирающих ее «обособлений»³. И действительно, публикация романа открывается эпиграфом из Евангелия от Иоанна (XII, 24), а «поучения» старца Зосимы занимают в романе безусловно стержневое место. Сам Достоевский в письме к К.П. Победоносцеву от 9 августа 1879 года называл их «кульминационной точкой» романа (XXXI, 105): они служат для опровержения рискованных морально-философских опытов Ивана Карамазова. Особо авторитетный статус этой части романа укрепляется еще множеством созвучий и аналогий между консервативными и культур-пессимистскими суждениями Зосимы и самого Достоевского как публициста, оратора и автора писем.

Все это хорошо известно. В данной статье я хотел бы несколько сместить акцент в анализе последнего романа Достоевского. Для начала предполагаю рассмотреть жанровые и историко-философские импликации режимов повествования в «Братьях Карамазовых». Кроме того, мне кажется важным показать, что если внимательно следить за некоторыми подсказками, вплетенными почти незаметно в ткань повествования, то религиозный пласт оказывается скорее вторичным. Первичным же ресурсом смысла выступает обогащенный религиозными мотивами, но по сути своей светский дискурс — телеологический взгляд на историю Российской империи XIX века.

Я предлагаю прочесть роман Достоевского как критику доминирующих социальных дискурсов его времени. В романе подчеркивается дефективность этих дискурсов и, прежде всего, моральная сомнительность структурных условий их распространения. Достоевский пытается преодолеть эту проблему с помощью романа — жанра, который сам по себе неразрывно переплетен с критикуемыми здесь тенденциями.

Между «информацией» и «опытом»: нарративная структура «Братьев Карамазовых»

Влияние бурного развития прессы в 1860-е годы [McReynolds 1991] на журналистскую и литературную деятельность Достоевского уже не раз исследовалось. Общеизвестно, что сам Достоевский был усердным читателем журналов и газет, что он охотно черпал свои сюжеты из газетных *faits divers*. Вопросам распространения информации и знания, осцилляции между печатной диссеминацией текстов и их передачей «из уст в уста» (со всеми вытекающими из этого последствиями: искажение первоначального смысла, возникновение

2 Все ссылки на издание сочинений Достоевского (*Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1972—1990) даются в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

3 Ср., например: [Cicovacki 2010; Connolly 2007; Frank 2002: 567—703; Holland 2013: 187—188; McReynolds 2008; Сараскина 2007].

слухов и сплетен и т.п.) уделяется особое внимание во всех романах автора. Особенно интересными в этом контексте представляются «Братья Карамазовы». Темы печати, газет и медиа здесь не только затрагиваются в высказываниях персонажей и автора-повествователя; они отражаются и в самой структуре текста. Журналистские методы сбора и распространения информации в романе имеют непосредственное влияние на способы повествования и, следовательно, на построение художественного мира. Становясь частью повествовательного дискурса, они переплетаются с литературными режимами романного нарратива и их жанровой обусловленностью.

Чтобы точно нащупать последствия этой установки для эпистемологической структуры образа общества, изображаемого в «Братьях Карамазовых», а также для мировоззренческой ориентации романа в целом, предлагаю обратиться к рассуждениям В. Беньямина о «рассказчике». В своем эссе, опубликованном в 1936 году под названием «Рассказчик. Размышления о творчестве Николая Лескова», Беньямин сетует на современное оскудение «искусства повествования»: «Мы все реже встречаемся с людьми, которые в состоянии что-то толком рассказывать (*welche rechtschaffen etwas erzählen können*)» [Беньямин 2004: 384; Benjamin 1969: 33]⁴. Причиной тому является, как полагает Беньямин, всеобщая неспособность обмениваться настоящим «опытом», передавать его «из уст в уста» — и замещение этого опыта новостью, «информацией» [Беньямин 2004: 385]. Однако «информация», по Беньямину, «несовместима с самим *духом* повествования» [Там же]. Беньямин заканчивает свой очерк противопоставлением устно передаваемого, собственно *эпического* и до-модерного жанра *рассказа*, с одной стороны, и письменного, *печатного*, характерного для Нового времени жанра романа — с другой, подчеркивая при этом именно *разъединяющие* свойства последнего: «А вот читатель романа одинок. Он более одинок, чем любой другой читатель» [Там же: 406]. Он одинок, замкнут в своей собственной, частной жизни — как и сам герой романа. Обособление касается не только самого процесса чтения (преимущественно про себя), но и в первую очередь жанровой установки романа, повествующего об одиноких персонажах с их сугубо индивидуальной судьбой, а не об эпических героях, гармонично связанных с окружающим их коллективом.

Мне кажется, что такое противопоставление «опыта» и «информации», *рассказа* и *романа* может быть вполне продуктивным при анализе медиальной установки, заложенной в нарративной структуре «Братьев Карамазовых»⁵. В этой структуре довольно четко наблюдается противоборство двух начал — *опыта* и *информации*. «Автор-повествователь» романа⁶ всячески старается

4 Тот же тезис Беньямин уже выдвинул в своем более раннем очерке «Опыт и скудость» (1933) [Беньямин 2000: 263–267].

5 В своем очерке Беньямин имя Достоевского не упоминает. В нашем контексте небезынтересно, что в середине апреля 1936 года в письме к Китти Маркс-Штайншнайдер (Kitty Marx-Steinschneider) он пишет о принятом им «в связи с неблагоприятными обстоятельствами обязательстве» написания работы о Лескове, представляя своей собеседнице последнего как «очень значительного современника Достоевского» [Benjamin 1991: 1277].

6 В дальнейшем фигуру, от имени которой ведется повествование в «Братьях Карамазовых» («автор» в вышеупомянутом предисловии), я буду называть «повествователем» или «автором-повествователем», чтобы отличать ее от беньяминовского «рассказчика».

найти подходящий угол зрения, уместный *тон* для всеохватного описания хотя бы малого сегмента современного общества, то есть интеллигентного слоя провинциального городка второй половины 1860-х годов. Он нащупывает способы выражения, жанры и способы передачи информации в циркулирующих в этом обществе дискурсах. Говорить о «полифонии» здесь было бы трюизмом, да я и не уверен, что подобная, исключительно «звуковая» парадигма вполне соответствует поэтике романа. Мне кажется, что дело именно в *двойственности* нарративной установки «Братьев Карамазовых» — в колебании между устной и звуковой, с одной стороны, и письменной, *печатной* парадигмами — с другой. По сути, здесь накладываются и взаимно переплетаются две оппозиции: *опыт — информация* и *устность — письменность*.

В романе «Братья Карамазовы» типичный «ограниченный в своем знании хроникер-романист» [Шмид 1981: 53] полагается на устно передаваемые ему сообщения, на слухи и сплетни, черпаемые из коммуникационного пространства провинциального города, жителем которого он является. С самого начала романа он занимается распространением непроверенной информации, руководствуясь при этом не совсем понятными интересами [Apollonio 2009: 144—165, 199]. Оказывается, что знаменитое «разноречие» у Достоевского не что иное, как адаптация романа к преобладающим в окружающем его мире способам передачи информации.

В этом мире, который с оглядкой на Беньямина мы можем определить как *мир «новостей»*, повествователь романа является катализатором *журналистского*, то есть *информационного* подхода к «опыту» — со всеми вытекающими отсюда последствиями, как, например, быстрое «растрачивание себя» [Benjamin 1969: 40] (ср.: [Беньямин 2000: 350]). Слияние газетного дела с неформальной, непроверенной, порождаемой страстью к сенсациям и жадной к скандалу (XV, 113) *информацией* ярко и наглядно проявляется в названии газеты «Слухи», подписчиком которой является самая активная распространительница «информации» в провинциальном городе Екатерина Хохлакова. Конечно, в этом контексте следует также вспомнить о «собирателе некоторых фактиков» Иване Карамазове (XIV, 218). Иван в Москве подрабатывает журналистом — его «статьи» об «уличных происшествиях», опубликованные под псевдонимом «Очевидец», так «любопытно и пикантно составлены» (XIV, 15), что «быстро пошли в ход». Его репликами в разговоре с младшим братом Алешей явно движет та же освоенная им на поприще журналиста (то есть, по сути, торговца информацией) *поэтика сенсации* — а также принцип передачи непроверенных сведений: «Кстати, мне недавно рассказывал один болгарин в Москве...» (XIV, 217), — так Иван начинает рассказ о страданиях славянского населения на Балканах⁷.

Но в «Братьях Карамазовых» есть и альтернативные модели передачи «знания», наделенные высокой авторитетностью и, так сказать, моральной непорочностью. Сюда относится стилизация «житийного слова» в жизнеописании Зосимы [Бахтин 2002: 276—277], цитируемые в этом житии сцены разговора и передачи «опыта из уст в уста» и, конечно, и даже в первую очередь «речь» Алеши у камня в последней сцене романа.

7 Странный анахронизм, смешивающий злободневную актуальность второй половины 1870-х годов («восточный вопрос», русско-турецкая война 1877—1878 годов) с временем действия романа — 1866 годом.

В этом контексте любопытно, что сам повествователь романа местами ссылается на собственный биографический *опыт*. Так, например, он делится своими воспоминаниями о феномене «кликушества»: «Не знаю, как теперь, но в детстве моем мне часто случалось в деревнях и по монастырям видеть и слышать этих кликуш... <...> Меня, ребенка, очень это поражало и удивляло» (XIV, 44). Воспоминание здесь не только играет роль залога аутентичности; оно больше, чем простое *свидетельство* (мы являемся, так сказать, не *очевидцами* собственного прошлого, а скорее его *рассказчиками*). Повествователь говорит именно о том, как глубоко вид беснующихся женщин врезался в его душу, давая нам, читателям, понять, что это зрелище повлияло на дальнейшее становление его личности. Если вообще эмфатическое понятие «опыта» у Беньямина обладает каким-то осязаемым смыслом, то, кажется, его следует искать в подобного рода биографически насыщенных воспоминаниях.

Однако, как уже было отмечено, повествователь «Братьев Карамазовых» колеблется между подходом *журналиста* и собственно *рассказчика*. С одной стороны, он тщательно собирает информацию и передает ее читателям, не особенно заботясь о надежности источников и о «фактичности» передаваемого материала; с другой стороны, в его речи то и дело просвечивает знание другого, высшего порядка, выходящее за временные и пространственные рамки заданного во вступительном слове «от автора» конкретно-исторического хронотопа. Так, говоря о глубоком душевном изменении Алеши после смерти старца Зосимы, повествователь отмечает: «И никогда, никогда не мог забыть Алеша *во всю жизнь свою* потом этой минуты» (XIV, 328)⁸. Спрашивается, как автор-повествователь, который в своем вступлении представляется как современник своих читателей, может обладать таким знанием? На этот вопрос нет ответа в рамках художественного мира романа, частью которого является повествователь. К. Холланд отмечает: «Здесь Достоевский словно выходит из традиционного поля романного повествования в мир тишины, единства и мифа» [Holland 2013: 162]. Мне кажется еще более убедительным соотнесение этого модуса повествования, охватывающего биографию персонажа в ее цельности, с измерением *опыта* и «мудрости» [Беньямин 2004: 388], которое противопоставляется сфере «информации» с ее медиальной обусловленностью. Автор-повествователь в этом месте трансцендирует собственный рассказ, что подчеркивается еще и явной религиозной отсылкой: «Какая-то как бы идея воцарилась в уме его — и уже на всю жизнь и на веки веков» (XIV, 328). В то же время переход в измерение мифической тотальности («тишина, единство и миф») не является полным, — иначе повествователь, пожалуй, смог бы выразиться без типичных для «хроникеров» Достоевского индикаторов неопределенности («Какая-то как бы идея»). Отметим, что постоянные указания на возможную неточность или недостоверность рассказанного, характерные для повествователя «Братьев Карамазовых», являются прямым следствием тех медиально-эпистемологических условий, в которых любое слово *рассказа* конкурирует с более точными и/или более достоверными сведениями, черпаемыми из других дискурсов и областей знания (журналистика, статистика и т.д. [Benjamin 1991: 1285]).

8 Ср.: «Он всю жизнь потом вспоминал, как непреоборимое беспокойство, овладевшее им постепенно, дошло наконец в нем до муки и увлекало его даже против воли» (XIV, 402). Здесь и далее в тексте цитат курсив мой. — *И.Х.*

И в других местах романа повествователь подчеркивает, что он обладает знанием, охватывающим в целостности *всю* биографию своего героя. Так, например, об Иване Федоровиче: «Этот “поступок” он всю жизнь потом называл “мерзким” и всю жизнь свою считал, глубоко про себя, в тайниках души своей, самым подлым поступком изо всей своей жизни» (XIV, 251). Данный случай показывает, что речь идет не столько о фактическом содержании сообщаемой здесь информации, сколько о модусе повествования: из слов Алеши в «Речи у камня» мы знаем, что Иван Федорович в конце романа находится «при смерти» (XV, 195) — совершенно не ясно, выживет ли он и излечится ли он от своего душевного расстройства. Но это знание реализуется на ином уровне, оно не касается особого модуса мудрости, которым пользуется повествователь, когда своими словами охватывает *всю* будущую жизнь Ивана. Для Беньямина сам модус *рассказа* предполагает полное охватывание всей биографии персонажей⁹.

Отметим также, что формула «на всю жизнь» в романе выступает иногда скорее в виде идиоматического оборота. Так, например, Миусов «не мог забыть всю жизнь» славные дни Февральской революции во Франции, свидетелем (но не участником) которой он был в 1848 году (XIV, 10—11). Причем историческое событие отвлекает его настолько, что «он забыл о ребенке» (Дмитрии), опекуном которого он в то время являлся. Эпическая «мудрость» и конвенциональная болтовня рассказчика, то есть *сказ*, иногда плавно переходят друг в друга.

Беньямин приписывает рассказчику способность «оглядываться на целую жизнь» [Беньямин 2004: 417]. Рассказчику в понимании Беньямина доступен *иной* тип знания; он — «мудрец», предмет его знания не исчерпывается моментальным, эфемерным и потому всегда уже «истощенным» содержанием некоей информации (напомню, что информация является частью товарооборота, она продается на рынке). «Мудрость» у Беньямина прямо сочетается с *эпическим* модусом: «Искусство повествования клонится к закату, потому что вымирает мудрость — эпическая сторона истины» [Там же: 388]. Значит, «вымирание мудрости» первично; из него, как *следствие*, вытекает вымирание искусства (или ремесла) рассказа (то есть «рассказывания»). В конкретной медиальной действительности Нового времени «пресса» оказывает формирующее влияние на «рассказ» и на «роман», вытесняя первый жанр и приводя к «кризису» второй [Там же: 390]. Строя свой роман на оппозиции *информация — опыт*, Достоевский использовал творческий и познавательный потенциал этого кризиса.

Кризис романа

Я не думаю, что было бы уместно применять без оговорок понятие Беньямина, выросшие из философских размышлений, связанных с его рецепцией Гегеля и Маркса, к роману Достоевского, но мне все-таки кажется, что прочтение «Братьев Карамазовых» сквозь призму оппозиции *информации и опыта* может

9 Ср. из записок к комплексу «Роман и рассказ» у Беньямина: «Рассказчик; самое чудесное в нем то, что он производит впечатление, что может рассказать всю свою жизнь, что все рассказанное — лишь кусок его жизни. Импульс каждого настоящего слушателя, как и эхо каждого великого рассказа, — вопрос “что будет дальше”. Рассказчик — это человек, который может позволить фитилю жизни полностью сгореть в нежном пламени повествования» [Benjamin 1991: 1283] (ср.: [Ibid.: 1285]).

привести к интересным выводам. Итак: как у Достоевского концептуализируется (имплицитно, разумеется) проблема «добычи аутентичного опыта реальности» [Neil 1996: 61]? Ключевым фактором для потери настоящего опыта у Беньямина выступает Первая мировая война: «Разве мы не заметили, что, когда закончилась война, люди пришли с фронта онемевшими? Вернулись, став не богаче, а беднее опытом, доступным пересказу?» [Беньямин 2004: 384]. Но герои Достоевского не прошли через опыт позиционной войны, инфляции и т.д. — то есть через те процессы и события, с которыми у Беньямина связывается обеднение опытом в современном, послевоенном мире [Там же]. Однако не следует забывать, что у Беньямина именно потеря способности делиться опытом является фундаментальной чертой, характеризующей ситуацию человека в современном (модерном) обществе. У него «глобальная эволюция социальных и экономических структур» подвергает «техники повествования» фундаментальной трансформации [Palmier 2006: 430]: результатом этой трансформации является жанр романа со своей установкой на изолированную «жизнь проблематичного индивида», как это называет Г. Лукач в своей «Теории романа» [Лукач 1994: 42] — исследовании, которое во многом предопределило размышления Беньямина о соотношении между романом и рассказом [Christians 2004: 95; Géry 2017: 22]).

Именно Лукач постулировал, что близость «к первичным, органически-естественным состояниям» [Лукач 1994: 74] дала русской литературе XIX века возможность для освоения эпического начала (как противопоставленного романному), в котором находит выражение

жизнь, основанная на общности чувств простых, тесно связанных с природой людей, общности, которая прислушивается к величественному ритму природы, движется соразмерно с ее чередованием рождения и смерти, отвергая в чуждых природе формах все мелочное и разъединяющее, разлагающее и косное [Там же]¹⁰.

Так же у Беньямина *рассказ* выходит за пределы индивидуального взгляда на мир; он становится рупором некоей идеализированной *общности* [Christians 2004: 95].

Наблюдаем ли мы у Достоевского ту же самую ностальгию по устному, аутентичному, согретому общностью слушателей рассказу, как у Беньямина? Находим ли мы у него — в самой речи повествователя или в изображаемом в романе мире — хотя бы пережитки того идеального коммуникативного пространства, в котором еще не задействованы характерные для социального развития в модерном мире механизмы обособления, в котором еще не проводится четкое разграничение между частным и общественным — то есть находим ли мы у него то, что Беньямин нашел у Лескова? При этом любопытно, что Достоевский, хотя сам был журналистом, отзывается весьма пренебрежительно о современной журналистике, называя своих собратьев «разбойниками пера и мошенниками печати»¹¹.

Принято определять повествователя «Братьев Карамазовых» как «хроникера». В самом *хроникерстве* заложен принцип наивности, «слепого» доверия к фактам, и можно было бы полагать, что в этом самоограничении автора лежит

10 Кажется, что Лукач (как, впрочем, и Беньямин), подобно многим западноевропейским интеллектуалам 1910–1930-х годов, «ориентализирует» социально-исторический мир русской литературы XIX века, превращая его в домодерную идиллию.

11 Так он выразился в письме к К.П. Победоносцеву от 24 августа 1879 года (XXXI, 121).

оздоравливающий потенциал собственно *эпического* начала в беньяминовском смысле¹². Но мне кажется, что неуместно было бы идеализировать своеобразный *сказ* Достоевского. Модус хроникерства в информационной действительности России 60-х и 70-х годов XIX века контаминирован с установкой на журналистский модус приобретения и передачи знания. В «Братьях Карамазовых» речь повествователя, за исключением нескольких мест (как, например, приведенная выше целостная перспектива биографии Алеши), никак не овевана житейской мудростью, она слишком спонтанна, порою неумела, отмечена перебором канцеляризмов, иногда даже явными ошибками [Ветловская 2007: 45].

Иллюстрацией стилистической неумелости повествователя, которая явно свидетельствует о его неспособности целиком охватить смысл рассказанного, может служить высокая частотность частицы (иногда — союза) «как бы» в его речи. В сцене на страницах 192 и 193 15-го тома Полного собрания сочинений Достоевского, служащей непосредственной подготовкой смысловой кульминации всего романа (пусть и «первого романа»), алешиной «Речи у камня», мы находим одиннадцать «как бы» (плюс два раза «как-то»). «Как бы» указывает на приблизительность знания внешнего наблюдателя-*очевидца*. Это явно очевидец, который *не может* претендовать ни на какую глубокую, всеохватную мудрость. Ему не дано «охватить взглядом всю жизнь», поэтому право подводить итог романа остается за его героем Алешей Карамазовым.

В речи Алеши на панихиде Илюши можно выделить все приметы повествовательного модуса беньяминовского *рассказчика*: он дает целостный, итоговый взгляд на жизнь бывшего товарища собравшихся мальчиков. То, что следует потом, является своего рода теорией опыта — в смысле, удивительно перекликающемся с позднейшими идеями Беньямина: *опыт* как осознанное и глубоко ощущаемое биографическое воспоминание о том, что было. Жанром или, скорее, медиальным средством, с помощью которого этот опыт может только обретать плоть, является именно *рассказ* — рассказ в эмфатическом смысле: «...и весело, радостно *расскажем* друг другу все, что было, — полусмеясь, полу в восторге ответил Алеша» (XV, 197)¹³. *Смех* и *восторг* указывают на то, что речь Алеши произносится на двух разных уровнях, она относится к изображаемому в романе миру (*смех*), одновременно трансgressируя его (*восторг*), выходя за его пределы. Своими словами Алеша предвосхищает смыслообразующий потенциал *рассказа*. Перспектива этого будущего рассказа уже внушает слушателям сознание некоей высшей общности. То, что станет предметом такого рассказа, имеет смысл, оно не проходит, не растрачивается.

Не случайно Алеша и раньше в романе предстает именно как мастер рассказа: «Он говорил под влиянием сильного чувства и недавнего чрезвычайного впечатления, и рассказать ему удалось хорошо и обстоятельно» (XIV, 195), — так автор-повествователь пишет о его таланте в общении с Лизой Хохлаковой¹⁴. Наоборот, ни собранные из журналов и газет «фактики» Ивана

12 Ср. о «хронисте» с его «ориентацией на идею спасения» [Беньямин 2000: 355].

13 Ср.: «В этом утверждении Достоевский соединяет нарратив о воскресении с воскресением нарратива» («In this statement, Dostoevsky combines both the resurrection narrative and the resurrection of narrative») [Holland 2013: 187].

14 Ср.: «Он и прежде, еще в Москве, еще в детстве Lise, любил приходить к ней и рассказывать то из случившегося с ним сейчас, то из прочитанного, то вспоминать из прожитого им детства. <...> Lise была чрезвычайно растрогана его рассказом. Алеша с горячим чувством сумел нарисовать перед ней образ “Илюшечки”» (XIV, 195).

(XIV, 218), устно передаваемые им своему младшему брату, ни его «поэма» о Великом инквизиторе не являются носителями «опыта». Поэма Ивана — придуманный заранее текст (хотя и не написанный), ставший «опытом» только в момент реакции Алеши на услышанное. Любопытно, что именно тут Иван, представитель парадигмы «информации», в ответ на поцелуй брата восклицает: «Литературное воровство!» (XIV, 240). Тот же упрек Алеше адресует Ракитин (XIV, 76), который впоследствии окажется настоящим литературным «вором» (см. ниже). Отметим, что в свете «опыта» подобное обвинение не имеет никакого смысла, в нем не место понятию авторского права (связанного с письменностью). В домодерном мире беньяминовского опыта правовые представления скорее связаны с устно передаваемыми обычаями.

«Опыт», передаваемый *рассказчиком* у Беньямина, является исключительно личным и целостным, но именно в силу этой исключительности он может сообщаться другим членам общества, он *не* произволен. Опыт не равен себе, он не исчерпывается ни актуальностью, ни тем более сенсационностью. По словам Томаса Вебера, опыт «открывает нечто вроде полого пространства, в котором опыт реципиентов каждый раз может заново возникать и развиваться» [Weber 2000: 252].

По отношению к письменно сообщенной *информации* читатель остается пассивным потребителем, в то время как передаваемый ему рассказом «опыт» открывает ему возможность активно откликаться, соотносить собственное переживание, собственный опыт с чужим опытом. Также рассказ не только включает в себя индивидуальный опыт рассказчика, но и обогащается чужим опытом¹⁵. Таким образом, *опыт* становится залогом общности. Разумеется, что образцовым случаем такого обогащенного опыта является жизнеописание старца Зосимы, составленное «с собственных слов его Алексеем Федоровичем», то есть источником текста является идиллическая первобытная ситуация *рассказа* по Беньямину — из уст в уста.

Мы можем сделать вывод, что «кризис», который у Беньямина становится кризисом романа, то есть кризисом форм и методов повествовательного изображения социальной действительности, отражен в повествовательной структуре романа Достоевского: в «Братьях Карамазовых» противостоят друг другу романский и «эпический» (в смысле Лукача и Беньямина) способы повествования.

Мир новостей и суд над Дмитрием Федоровичем

Губительное воздействие парадигмы *информации* на общество провинциального города демонстрируется в двенадцатой книге романа («Судебная ошибка»). Уже когда впервые звучит известие об убийстве Федора Павловича, всем понятно, что это дело «всей России могло стать известно» (XIV, 408). Резонаторным пространством слов, высказанных в зале суда, становится воображаемое общественное пространство Российской империи. Слова, выговариваемые здесь, звучат на всю страну — транслируемые газетами и пересказами присут-

15 Ср.: «Кстати, эта жизнь включает в себя не только собственный опыт, но и немалую толику опыта чужого. И даже то, что рассказчик знает понаслышке, вливается в самое личное его достояние» [Беньямин 2004: 417–418].

ствующим. И те, кто их выговаривает, делают это с полным сознанием этого факта, тщательно стараясь учитывать настроения в зале и за его пределами — и с постоянной оглядкой на эффект, производимый этими словами (опять же в самом зале и в целом обществе).

Мы должны себе конкретно представлять зал, наполненный слушателями (присутствует наш рассказчик), в котором гласно произносятся речи и ведется, так же гласно, допрос свидетелей. Это, конечно, ситуация заветного для Беньямина разговора «из уст в уста», но не совсем, поскольку сама ситуация суда соответствует совсем иным критериям. Сам институт суда присяжных по своей имманентной логике превращает «опыт» в «информацию»: допрос свидетелей нацелен на разоблачение интимных душевных мотивов; обнаруживаемые таким образом «факты» тут же используются заинтересованными партиями (адвокатом, прокурором, журналистами, публикой в зале) для их соответствующих целей. Причем общепринятое предположение состоит в том, что таким образом можно добиться объективных сведений: «...надо же и нам бросить взгляд на себя как на общество...» (XV, 125), — заявляет прокурор во время суда. Анализируя стратегию адвоката Фетюковича, Кейт Холланд отмечает: «...его техника заключается не в единой последовательной интерпретации дела, а в создании целого ряда возможных сценариев» [Holland 2013: 185]. Сплетая такую «сеть», Фетюкович пользуется литературным приемом — не для проникновения в суть реальности, а для размывания той же реальности, превращения ее в бесконечную цепь спекулятивных версий и альтернативных фактов.

При этом знаменательно, что Фетюкович в пренебрежительном тоне пользуется термином «роман», чтобы дискредитировать попытки прокурора реконструировать произошедшее: «Ведь мы, таким образом, вступаем в область романов» (XV, 157). По-видимому, для него «роман» — это руководимое личными интересами, произвольное выдумывание по правилам литературного жанра, «романичности». Ему удастся всю аргументацию прокурора перекодировать в романский сюжет (XV, 158—159). Сам Фетюкович упрекает прокурора в том, что тот якобы произвольно переступает границы между «жизнью человеческой» и «романом», но в то же время вся его собственная стратегия заключается именно в этом пересечении границы между реальной действительностью и выдумками.

Выступление «писателя» Ракитина в зале суда вписывается в общую сатирическую трактовку социума, плененного постоянной оглядкой на общественное мнение (XV, 99). В фигуре Ракитина наиболее наглядно выступает оппозиция *рассказа* и *информации*. Он, как мы знаем, мечтает получить место в отделении критики какого-то столичного журнала — и он же, видимо, уже опубликовал брошюру, название которой почти дословно совпадает с названием жизнеописания старца Зосимы, составленного Алешей (ср.: XIV, 260; XV, 100). Этот персонаж олицетворяет лживость, самозванство и моральную низость как приметы профессии журналиста.

Суд над Дмитрием Федоровичем является пародией на общество, которое конструирует образ самого себя, руководясь при этом тиражирующими этот образ средствами массовой информации. Каждое слово, произносимое в зале суда, рассчитано на эффект или неизбежно производит эффект (не случайно здесь звучат сексуальные оттенки в реакции «дам» на фигуру Дмитрия). Но именно *роман*, как литературный жанр, обладает способностью обнажения собственных нарративных и эпистемологических предпосылок. Если верить

адвокату Фетюковичу, то все общество мыслит и чувствует романскими категориями и чувствами. Сам повествователь как бы ощущает свою причастность к этому современному миру и к его механизмам производства чувств и знания; он имплицитно знает, что он не «рассказчик» (так, как Алеша является *рассказчиком* в эмфатическом смысле), а именно *повествователь*. В его мире новости быстро теряют ценность.

Старец Зосима в своих поучениях говорит: «Уверяют, что мир чем далее, тем более единится, слагается в братское общение тем, что сокращает расстояния, передает по воздуху мысли. Увы, не верьте таковому единению людей» (XIV, 284). Единение с помощью *техники* не приведет ни к чему. Не медиальные изобретения, не быстро передаваемые сообщения, не «новость» и журнализм приводят к «единению» людей, не знание о каких-то преходящих мелочах, опубликованных в газете «Слухи». Какую альтернативу предлагает нам роман Достоевского? Это именно рассказ, *опыт*. Глубоко пережитый опыт, разделяемый с другими людьми; опыт совместный, сохраняемый и оживляемый коллективной памятью. Примерно таким образом мы можем резюмировать философский смысл «речи у камня» Алеши. Однако трудно оценить, насколько эта программа оправдывает себя на деле — хотя бы в художественном мире романа: проблема в том, что вторая часть «Братьев Карамазовых» так и не была написана. Мы не можем проверить действующую силу совместно переживаемого и вспоминаемого опыта Алеши и его сверстников в современной России рубежа 1870-х и 1880-х годов.

Роман и история

Но в романе есть другой пласт, который позволяет связать *опыт* с коллективной памятью. Вспомним, что первым, кто говорил Зосиме о пагубном человеческом «уединении» и о противопоставленном этому уединению идеале «людской общей целостности», был Михаил, «таинственный посетитель» (XIV, 275—276), который начал навещать будущего старца сразу после дуэльной истории последнего (XIV, 273). Вспомним также, что этот «таинственный посетитель» пришел к своим идеям — тем идеям, которые будет проповедовать его ученик Зосима и которым будет следовать Алеша, — в результате преступления и долгого процесса раскаяния (он из ревности убил свою возлюбленную). Можно было бы полагать, что история таинственного посетителя является не более чем личной трагедией, но на самом деле это не так. Стоит ближе приглядеться к хронологическим рамкам этого эпизода: «четырнадцать лет пред тем», как мы читаем (XIV, 277), Михаил совершил преступление, мучившее его с тех пор. Это случилось за четырнадцать лет до бесед с Зосимой, которые состоялись в 1826 году¹⁶. Преступление он смог совершить только потому, что «знатный не малого чина военный», которому «отдала уже свое сердце» любимая им дама, был «в то время в походе» (XIV, 277), — видимо, речь идет об Отечественной войне 1812 года. Таким образом, «большая» история Российской империи связана с судьбой Зосимы, и через его судьбу — с судьбой других

16 Ср.: «...в двадцать шестом году дело было...» (XIV, 269). Это относится к дуэли Зосимы и последующей за ней отставке; «таинственный посетитель» появляется у Зосимы в том же 1826 году.

персонажей романа, Алеши прежде всего. Более того, как известно, 1826 год был годом суда над декабристами. Не это ли «важное тогда событие», над которым позволил себе шутить Зосима, будучи тогда еще офицером в кадетском корпусе, таким образом спровоцировав дуэль, приведшую его к обращению (ср.: [Гумерова 2018: 100])? Таким образом, два ключевых для российской государственности и для русской общественности исторических события переплетены с судьбой, а также и с внутренним, интимным *опытом* персонажей романа. Отметим, что, как известно, действие романа происходит в 1866 году, являющемся годом покушения Каракозова на жизнь Александра II, точнее, во время процесса над Каракозовым (закончившегося 31 августа 1866 года) [Гроссман 1965: 569—572; Verhoeven 2009: 1—3]. Таким образом, ключевые события российской истории XIX века и глубоко личная история духовного обращения Зосимы и «многострадального раба божия Михаила» (XIV, 283) связаны между собой. Скажу больше: событийная ткань романа держится на основной нити в виде исторических событий, пошатнувших российскую государственность в XIX веке. Личный опыт, которым делится «таинственный посетитель» в разговоре с будущим старцем, и опыт этого разговора, на базе которого Зосима строит свои «поучения»¹⁷, находятся в непосредственной связи с судьбой Российского государства, занимают в некотором смысле комплементарную по отношению к этой последней позицию.

Рассказ Михаила о своем преступлении, а также жизненные мудрости, которыми обмениваются он и Зосима по ходу их бесед, в ценностной иерархии модусов повествования романа Достоевского занимают самое высокое место. Однако сквозь ткань этого рассказа просвечивают события надындивидуальной истории всей Российской империи. Можно ли сказать, что в «Братьях Карамазовых» отдельные персонажи и их мелкие судьбы являются лишь *аллегориями* национального, собственно *эпического* макросюжета, как часто бывает в рамках имперского текста русской литературы¹⁸? Подобная аллегоризация придает личному опыту надындивидуальную значительность, но заодно отнимает у него то, что делает его *личным*. Однако у Достоевского нити, связывающие Историю с личным биографическим опытом героев, остаются практически невидимыми. Постоянное колебание между *опытом* и *информацией* в повествовательной структуре «Братьев Карамазовых» поверхностно вуалирует аллегорический смысл романа, но заложенная в романе аксиологическая иерархия не оставляет никакого сомнения в том, что на этом смысле все держится. Основное, мотивирующее весь назидательно-идеологический пласт романа событие, встреча «тайного посетителя» со своим якобы духовным наставником, а фактически учеником Зосимой¹⁹ является прямым последствием исторических событий 1812 года и имеет место именно в то время, когда идет расправа над виновниками другого исторического события фундаментальной важности — восстания декабристов.

17 Он называет «таинственного гостя» своим «учителем» (XIV, 285).

18 Общеизвестно, что сам Достоевский видел в русской истории источник духовной силы, он сетовал на то, что в современном интеллигентном обществе об этом не хотят знать. В письме к О.Ф. Миллеру от 26 августа 1880 года он писал: «Надо возрождать впечатление великих событий в нашем интеллигентном обществе, забывшем и оплевавшем нашу историю» (XXX1, 213).

19 Достоевский полностью разделял эти позиции, ср. его письмо к Н.А. Любимову от 7 (19) августа 1879 года (XXX1, 102).

Заключение

Достоевский прекрасно знал, что роман как литературный жанр Нового времени является частью мира информации. Роман как жанр отражает процессы, приводящие к доминированию «прессы» и «информации» в общественном пространстве, способствующие индивидуализации, или, говоря словами Достоевского из «Дневника писателя», — «разъединению и обособлению» (XXIV, 65). Роман рассказывает о том — и в своей структуре отражает то, — как в сознании людей «общество» распадается на части. Не может быть целостного образа общества, когда восприятие общества обусловлено различными интересами политического, экономического, сексуального и других планов. Парадоксальность самой повествовательной установки романа Достоевского заключается в том, что он ищет выхода из мира «обособления» посредством романа, в то время как сам роман по своей структуре изоморфен этому миру, продуктом которого он и является. Внутри художественного мира «Братьев Карамазовых» мы сталкиваемся с идеальными ситуациями рассказа, передачи опыта в непосредственном, чуть ли не телесном контакте между рассказчиком и слушателем — однако это только вторичное изображение идеального рассказа в рамках романного повествования.

Историческое воображаемое в «Братьях Карамазовых» не является непосредственным предметом нарративной репрезентации. Роман не рассказывает историю Российской империи. Скорее, она (эта история) предстает как источник смысла: личный опыт героев, который в самой романной действительности находится под постоянной угрозой быть превращенным в «информацию», наделяется стабильным смыслом через его переплетение с государственной историей. Этому смыслу не угрожает быстрое истощение, потому что он выходит за рамки мира информации. Антимодерные позиции и доктрины, которые, если следовать заложенной в самом романе ценностной иерархии модулов повествования, должны стать антидотом от дезориентации современного российского общества, у Достоевского возникают как результат, казалось бы, случайного, но на самом деле телеологически обусловленного воздействия исторических событий на биографии протагонистов: без суда над декабристами не произошло бы обращения Зосимы; без войны 1812 года не дошло бы ни до преступления, ни до последующего раскаяния Михаила (ни до передачи своего опыта Зосиме).

Такую телеологию, наполняющую смыслом отдельные биографии, трудно найти в современной Достоевскому позитивистской историографии. Образцом этой телеологии является хроника — историческое повествование, в котором каждая деталь имеет значение. О том, что Достоевского во время работы над «Братьями Карамазовыми» занимала фигура летописца и связанная с ней концепция целостной, телеологически направленной Истории, свидетельствуют его восторженные слова, посвященные «типу русского инока-летописца» в речи о Пушкине 1880 года (XXVI, 144; ср.: XIV 367)²⁰. «Хроникер-романист» (Шмид)

20 В рамках пушкинского праздника 1880 года Достоевский на «вечернем литературном празднестве в Благородном собрании» читал публице именно сцену Пимена из «Бориса Годунова» («Ночь. Келья в Чудовом монастыре») (XXXI, 182); хотя, видимо, не он выбрал эту сцену, ср.: (Там же, 170).

«Братьев Карамазовых» всем своим существом, своим стилем, своим управлением информацией, укоренен в эпохе романа — но все-таки в нем присутствуют отголоски фигуры летописца. Для Бенъямина, который считает, что «любое исследование определенной эпической формы затрагивает проблему ее соотношения с историографией» [Бенъямин 2004: 400], именно «летописец» является прообразом рассказчика [Там же: 401]. В отличие от историка, который «вынужден тем или иным образом объяснять события, с которыми имеет дело» [Там же: 400], летописец только «рассказывает» историю, не пришеивая собственные объяснения и или суждения. В качестве иллюстрации такого — идеализированного — подхода к жанру исторической хроники мы можем привести слова литературного прообраза фигуры «инока-летописца» у Достоевского, монаха Пимена в «Борисе Годунове»: «Описывай не мудрствуя лукаво / Все то, чему свидетель в жизни был»²¹.

Бенъяминовский «кризис опыта» у Достоевского предстает как кризис медиальный: в обществе, чей образ самого себя формируется прежде всего коммерческими средствами массовой информации (газетами и журналами), любой опыт находится под угрозой экспроприации и инструментализации, превращения в товар, в *информацию*, которую несут на рынок. Подспудно вплетаемые в ткань повествования последнего романа Достоевского отголоски ключевых событий истории Российской империи символически намекают на выход из этого положения. Роман берет на себя ответственность за общество в целом, в соответствии с задачей, поставленной в предисловии «От автора». Это требует такого способа повествования, который передает индивидуальный биографический опыт не только небольшому сообществу присутствующих слушателей, но и обществу в целом. Связи с религиозным дискурсом было недостаточно; нужна была легитимирующая фигура, которую можно было бы донести и до светской аудитории. Достоевский нашел ее в исторической телеологии.

Библиография / References

- [Бахтин 2002] — *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // Бахтин М.М. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Русские словари; Языки славянской культуры, 2002. С. 5—300.
- (*Bakhtin M.M.* Problemy poetiki Dostoevskogo // Bakhtin M.M. *Sobranie sochineniy*: In 7 vols. Vol. 6. Moscow, 2002.)
- [Бенъямин 2000] — *Бенъямин В.* Озарения / Пер. с нем. Н.М. Берновской. М.: Мартис, 2000.
- (*Benjamin W.* *Illuminationen*. Moscow, 2000. — In Russ.)
- [Бенъямин 2004] — *Бенъямин В.* Рассказчик / Пер. с нем. А. Белобратова // Бенъямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / Сост. А. Белобратов. СПб.: Symposium, 2004. С. 383—418.
- (*Benjamin W.* *Der Erzähler* // Benjamin W. *Maski vremena. Esse o kul'ture i literature* / Comp. by A. Belobratov. Saint Petersburg, 2004.)
- [Ветловская 2007] — *Ветловская В.Е.* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский Дом, 2007.
- (*Vetlovskaya V.E.* *Roman F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy"*. Saint Petersburg, 2007.)

21 *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. Л.: Наука, 1978. С. 204.

- [Гроссман 1965] — *Гроссман Л.* Достоевский. 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 1965.
- (*Grossman L.* Dostoevskiy. Moscow, 1965.)
- [Гумерова 2018] — *Гумерова А.* История декабристов в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы» // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2018. № 1. С. 97—106.
- (*Gumerova A.* Istoriya dekabristov v romane F.M. Dostoevskogo "Brat'ya Karamazovy" // Dostoevskiy i mirovaya kul'tura. Filologicheskij zhurnal. 2018. No. 1. P. 97—106.)
- [Лукач 1994] — *Лукач Г.* Теория романа (Опыт историко-философского исследования форм большой эпики) / Пер. с нем. Г. Бергельсон // Новое литературное обозрение. 1994. № 9. С. 19—78.
- (*Lukács G.* Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik // Noyoe literaturnoe obozrenie. 1994. No. 9. P. 19—78. — In Russ.)
- [Сараскина 2007] — *Сараскина Л.И.* Метафизика противостояния в «Братьях Карамазовых» // Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». Современное состояние изучения / Ред. Т.А. Касаткина. М.: Наука, 2007. С. 523—564.
- (*Saraskina L.I.* Metafizika protivostoyaniya v "Bratyakh Karamazovykh" // Roman F.M. Dostoevskogo "Bratya Karamazovy". Sovremennoe sostoyane izucheniya / Ed. by T.A. Kasatkina. Moscow, 2007. P. 523—564.)
- [Шмид 1981] — *Шмид В.* Единство разнонаправленных впечатлений восприятия. Рассказывание и рассказываемое в «Братьях Карамазовых» // Dostoevsky Studies. 1981. No. 2. С. 51—59.
- (*Shmid W.* Edinstvo raznopravlennykh vpechatleniy vospriyatiya. Rasskazyvanie i rasskazyvayemoe v "Brat'yakh Karamazovykh" // Dostoevsky Studies. 1981. No. 2. P. 51—59.)
- [Аполлоньо 2009] — *Аполлоньо С.* Dostoevsky's Secrets: Reading Against the Grain. Evanston/Ill.: Northwestern University Press, 2009.
- [Benjamin 1969] — *Benjamin W.* Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Leskows // Benjamin W. Über Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1969. S. 33—61.
- [Benjamin 1991] — *Benjamin W.* Gesammelte Schriften II.1 / Hrsg. von R. Tiedemann, H. Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991.
- [Christians 2004] — *Christian H.* Der Traum vom Epos. Romankritik und politische Poetik in Deutschland (1750—2000). Freiburg i.Br.: Rombach, 2004.
- [Cicovacki 2010] — *Cicovacki P.* (ed.). Dostoevsky's "Brothers Karamazov": Art, Creativity, and Spirituality. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2010.
- [Connolly 2007] — *Connolly J.* Dostoevskij's Guide to Spiritual Epiphany in *The Brothers Karamazov* // Studies in East European Thought. 2007. Vol. 59. No. 1—2. P. 39—54.
- [Frank 2002] — *Frank J.* Dostoevsky: The Mantle of the Prophet, 1871—1881. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- [Géry 2017] — *Géry C.* Leskov, le conteur. Réflexions sur Nikolai Leskov, Walter Benjamin et Boris Eichenbaum. Paris: Classiques Garnier, 2017.
- [Heil 1996] — *Heil S.* „Gefährliche Beziehungen“. Walter Benjamin und Carl Schmitt. Stuttgart: Metzler, 1996.
- [Holland 2013] — *Holland K.* The Novel in the Age of Disintegration: Dostoevsky and the Problem of Genre in the 1870s. Evanston/Ill.: Northwestern University Press, 2013.
- [McReynolds 1991] — *McReynolds L.* The News under Russia's Old Regime: The Development of a Mass-Circulation Press. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1991.
- [McReynolds 2008] — *McReynolds S.* "You Can Buy the Whole World": The Problem of Redemption in the *Brothers Karamazov* // The Slavic and East European Journal. 2008. Vol. 52. No. 1. P. 87—111.
- [Palmier 2006] — *Palmier J.-M.* Walter Benjamin. Le chiffonnier, l'Ange et le Petit Bossu. Esthétique et politique chez Walter Benjamin / Éd. établie, annotée et préfacée par F. Perrier. Paris: Klincksieck, 2006.
- [Verhoeven 2009] — *Verhoeven C.* The Odd Man Karakozov: Imperial Russia, Modernity, and the Birth of Terrorism. Ithaca, N.J.: Cornell University Press, 2009.
- [Weber 2000] — *Weber T.* Erfahrung // Benjamins Begriffe / Hrsg. von M. Opitz, E. Wizisla. Bd. 1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000. S. 230—259.

Анна Кудалина

В поисках другого модерна:

РЕЖИМЫ ИСТОРИЧНОСТИ
У Л.Н. ТОЛСТОГО И М. ПРУСТА

Anna Kudalina

In Search of Another Modernity: Modes of Historicity in L.N. Tolstoy and M. Proust

Анна Кудалина (Российский государственный гуманитарный университет, магистрант) annkudalina000@gmail.com.

Ключевые слова: историческая репрезентация, модерн, роман

УДК: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_98

В статье рассматриваются особенности исторической репрезентации в романах «Война и мир» Л.Н. Толстого и «В поисках утраченного времени» М. Пруста в оптике представлений о «режимах историчности». Мы стремимся отойти от традиционного причисления Толстого к реалистам, а Пруста — к модернистам (а также глобального противопоставления этих двух художественных парадигм) и показать, что в обоих романах разворачивается критическая художественная рефлексия о темпоральности и чертах историзма эпохи модерна. Большую роль в организации такого повествования играет и критика исторического нарратива, а альтернативой ему становится литературное письмо, которое может разрешить эти противоречия в составлении высказывания о прошлом.

Anna Kudalina (Master's Degree Student, Russian State University for the Humanities) annkudalina000@gmail.com.

Key words: historical representation, modernity, novel

UDC: 821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_98

The article examines the peculiarities of historical representation in Leo Tolstoy's *War and Peace* and M. Proust's *In Search of Lost Time* through the prism of the concept of "regime of historicity". We seek to move away from the traditional classification of Tolstoy as a realist and Proust as a modernist (as well as the global opposition of these two artistic paradigms) and show that both novels unfold a critical reflection on the temporality and historicism of the modern era. Criticism of historical narrative also plays a major role in the organization of such a statement, and the alternative to it is literary writing, which can resolve these contradictions in the composition of a statement about the past.

I

Мысль о том, что темпоральный режим — особенности восприятия времени, — а также сам способ писать и осознавать историю соотносятся друг с другом, давно развивается в рамках «темпорального поворота» в гуманитарных науках. Концептуализируя подобную связь, Ф. Артог вводит понятие «режима историчности» и определяет его следующим образом:

С помощью термина «режим историчности» мы можем понять одно из условий возможности исторического письма: в зависимости от того, как выстраиваются отношения между прошлым, настоящим и будущим, одни типы историй возможны, а другие — нет [Hartog 2015: 17].

Одним из режимов историчности, по Артогу, является классический современный историзм XIX века, нередко осмысляющийся как историзм *par excellence*¹. Исследователь указывает на то, что событие в рамках этого режима начинает восприниматься как беспрецедентное, время устремляется в будущее, а между прошлым и настоящим намечается дистанция [Ibid.: 13]. В контексте этого возникает и представление о «стреле времени», движение которой однонаправленно — из прошлого через настоящее в будущее. Именно на этой почве в начале XIX века оформляется история как наука, предполагающая дистанцию между прошлым и настоящим (как пишет А. Ассман, четкое разделение прошлого, настоящего и будущего устанавливается именно в эпоху модерна [Ассман 2017: 60]). А. Ассман вслед за Козеллеком говорит об эпохе Просвещения как переломном моменте, когда, во-первых, история начинает институционализироваться, а во-вторых, возникает идея прогресса, которая радикализируется уже в следующем столетии [Там же: 43–44].

Однако в последнее десятилетие возникает тенденция к переосмыслению представления о темпоральности парадигмы модерна, так как при внимательном рассмотрении оказывается невозможным обнаружить эту гомогенность и линейность времени, а также всеохватность истории. Так, К. Лоренц, критикуя Ф. Артога, утверждает следующее:

Невозможно однозначно расположить людей, события и процессы в одном «слое времени», хотя историки, как правило, способны однозначно датировать их хронологически. <...> Разрыв с линейным временем подразумевает признание нередуцируемой множественности времен, которая переживается разными группами людей одновременно [Лоренц 2021: 56–57].

Таким образом, представление о том, что время линейно и гомогенно, а прошлое и настоящее отделены друг от друга, понимается исследователем скорее как паттерн мышления историков XIX века. Непосредственное же восприятие времени, присущее человеку эпохи модерна², согласно этой концепции, не укладывается в единую стройную модель. То же самое можно сказать и об истории — нарратив историков-профессионалов не является единственно возможным высказыванием о ней. Так, роман второй половины XIX и начала XX века становится альтернативным пространством (или инструментом) осмысления исторического, а также, судя по всему, разрабатывает подобную усложненную схему современного времени и соответствующее ему видение истории.

В качестве примеров романного жанра указанного периода нами были выбраны «Война и мир» Л. Н. Толстого и «В поисках утраченного времени» М. Пруста. Во-первых, именно эти произведения с развернутой рефлексией Толстого о законах истории и о сущности исторического процесса, с осознанием Прустом способности писателя приблизиться к постижению «объективной» истины, в том числе исторической, позволяют проиллюстрировать, что режим историчности модерна гетерогенен, а также заострить вопрос о том, является ли этот режим единственным или существуют альтернативы. Во-вторых, довольно часто (но не всегда) фигуры этих авторов представлены в исследовательской литературе как репрезентации разных романских традиций —

1 См. об этом подробнее: [Troeltsch 1922].

2 Если понимать это условное словосочетание как конструкцию, «идеальный тип» в веберовском смысле.

реалистической и модернистской. И нам хотелось бы разобрать это положение в свете дискуссии о режимах историчности.

II

Обратимся к самому противопоставлению реализма и модернизма (или реалистического и модернистского романа) — к оппозиции, которая, несмотря на активную критику, до сих пор определяет читательские ожидания и модели исследования. Мы будем рассматривать в данной работе и реализм, и модернизм как направления внутри эпохи модерна.

Ф. Джеймисон в статье «Модернизм как идеология» поднимает вопрос о множественной темпоральности, в чем можно увидеть противоречие с однонаправленным и линейным временем прогресса, представление о котором господствовало в историографических нарративах XIX века. Он указывает на то, что модернизм конституируется именно через невозможность синхронизации различных «времен»³: «В эту переходную эпоху люди — но лучше сказать, интеллектуалы, а также писатели и идеологи, явно входящие в эту категорию, — живут как бы в двух отдельных мирах одновременно» [Джеймисон 2014: 4].

В этом высказывании можно обнаружить и логику разрыва⁴, которая соответствует пониманию ситуации модерна как принципиального несовпадения со своим временем, что выражается в попытке «сбежать» в будущее или прошлое. Об этом пишет, в частности, Д. Кралечкин: «Модерн (и/или Новое время) оказывается в этом смысле не более чем навязчивым механизмом датировки новизны» [Кралечкин 2020: 7].

Основой для противопоставления реалистического и модернистского романного нарратива зачастую выступает темпоральная структура произведения:

Они (писатели-модернисты. — А. К.) отказались от повествовательных конвенций XIX века, поскольку новое восприятие времени не вмещалось в тесный корпус традиционных нарративов. Время казалось им гораздо более сложным и универсальным феноменом по сравнению с тем, как оно предстает в нарративном напряжении сюжета, завершающегося значимым и окончательным финалом [Ассман 2017: 40].

В этом пассаже Ассман подчеркивает и линейность повествования, которую писатели-модернисты используют как рамку или узнаваемый паттерн, но наполняют иным содержанием. Про разрушение повествовательной линейности пишут и А. Хенниг и А. Аванесян в исследовании «Поэтика настоящего времени». Авторы рассматривают процесс постепенной фикционализации настоящего времени в модернистских нарративах, отмечая при этом, что «повествование и вымысел представляют собой временные формы, которые могут входить в совершенно различные конфигурации» [Аванесян, Хенниг 2014: 22]. Помимо этого, сама ретроспективность повествования XIX века также пере-

3 О реализме в том числе в рамках разговора о темпоральности см.: [Jameson 2015].

4 Как пишет Ю. Хабермас: «Современность, которая понимает себя из горизонта Нового времени как актуализацию Новейшего времени, должна реализовать, осуществить в виде непрерывного обновления разрыв Нового времени с прошлым» [Хабермас 2008: 12].

осмысляется, так как авторы актуализируют вопрос о четкой границе между прошлым и настоящим через указание на то, что прошедшее время в таких нарративах выполняет функцию настоящего времени вымысла [Там же: 23]. Кроме того, художники-модернисты рефлексировали и над «мифом истории» [Koselleck 2004], подрывая его и изобретая новые и новые формы исторической репрезентации и работы со временем в «современном романе» [Jauff 1955].

С этой точки зрения реалистическое искусство XIX века и модернизм рубежа веков и первых десятилетий XX резко противопоставляются, причем в этом противопоставлении также обнаруживается тот же самый модернистский жест разрыва, о котором писал Д. Кралечкин [Кралечкин 2020: 7].

Но есть и другая точка зрения на отношение реализма и модернизма. Литература второй половины XIX века представляется «переходным» звеном между «реализмом» и «модернизмом», что предполагает не резкий переход (как его хотели представить сами модернисты), но плавное перераспределение акцентов с сохранением элементов стиля XIX века [Гинзбург 1979; 1987; Николози 2019; Mazzoni 2017].

Так, Л. Гинзбург в программном тексте «Литература в поисках реальности» начинает с тезиса о том, что поиск реальности и стремление к ее — в широком смысле — отображению свойственно любому направлению в литературе [Гинзбург 1987: 4], поэтому разграничение стилистических парадигм по признаку стремления к «отображению» реальности оказывается нерелевантным. В качестве критерия «реализма» в литературе она предлагает понимать «детерминизм» — представление о зависимости человека от среды и — шире — исторических и культурных факторов [Там же: 8]. Гинзбург вводит также и субъектный (корреляционный) критерий⁵, согласно которому «реальность» фиксируется с точки зрения персонажа (или нарратора), укорененного в конкретной исторической ситуации. Иными словами, фигура наблюдателя или участника событий становится в этом случае ключевой.

Исследовательница также обращается к романам Пруста и Толстого и указывает на преемственность нарративных техник этих писателей, тем самым отказываясь от причисления Толстого к «реалистам», а Пруста к «модернистам» в классическом понимании (снимая, таким образом, и строгое противопоставление этих двух парадигм):

Пруст, разумеется, не похож на Толстого, но без Толстого, вероятно, многое в прустовском анализе было бы невозможно. ...структурно Пруст ближе к Толстому, то есть к принципу объясняющей, аналитической прозы [Гинзбург 1979: 192].

Реализм в этой оптике осмысляется как метарефлексивный стиль, в котором тенденции эпохи модерна — представления о прогрессе, о детерминизме — проблематизируются [Николози 2019; Вайсман и др. 2020]. Г. Маццони также отказывается от строгого противопоставления реалистической и модернистской литературы, отмечая, что писатели второй половины XIX века оказались в промежуточном состоянии, так как сочетали классические и новые нарративные техники повествования:

5 См. также о зависимости (само)определения различных парадигм «реализма» XIX—XXI веков от этого корреляционного критерия, а вернее — от стремления эту корреляцию преодолеть: [Корчинский 2022: 173].

Поколение, родившееся между концом 1810-х и концом 1820-х годов, — поколение Джордж Элиот, Достоевского, Флобера и Толстого — стало знаковым в этом отношении: в их лучших произведениях схемы парадигмы XIX века сосуществуют со структурами, предшествующими модернизму [Mazzoni 2017: 273].

Таким образом, Толстой и Пруст оказываются в известном смысле переходными фигурами, в творчестве которых испытываются черты режима историчности модерна: пребывая внутри этой парадигмы, Толстой и Пруст по-разному рефлексируют о ее темпоральности и не только об особенностях восприятия истории, но и о способах высказывания о ней.

III

Модерному режиму историчности, как мы указывали выше, свойственно представление о прогрессе и линейности времени, что подкрепляется идеей о бесконечно ускоряющемся движении этого времени. Толстой в «Войне и мире» переворачивает эту логику, возвращая понятию «движения» его пространственный смысл. Именно пространство, а не время имеет направленность, так как Толстой пишет о перемещении и движении народных масс:

То двигались тысячи ног и штыков с развевавшимися знаменами, и по команде офицеров останавливались, заворачивались и строились в интервалах, обходя другие такие же массы пехоты в других мундирах; то мерным топотом и бряцанием звучала нарядная кавалерия... (IX, 298)⁶.

Эмблематический для эпохи образ поезда возникает и здесь, но идея движения снова переносится из временного в пространственный план:

Идет паровоз. Спрашивается, отчего он движется? Мужик говорит: это черт движет его. Другой говорит, что паровоз идет оттого, что в нем движутся колеса. Третий утверждает, что причина движения заключается в дыме, относимом ветром (XII, 304).

Эти особенности концептуализации движения подчеркивает Рейли: «Говоря иначе, если определением времени становится движение, то система Толстого имеет темпоральный аспект, но подчеркивается при этом не темпоральная сторона уравнения, а та, которая связана с движением» [Raleigh 1968: 55]. Таким образом, темпоральность отходит на второй план в представлениях о сущности исторического процесса⁷, что коренным образом переопределяет те черты современного историзма, о которых мы писали выше.

Собственно историческое измерение романа «Война и мир» Л.Н. Толстого неоднократно становилось предметом рассмотрения литературоведов, фило-

6 Здесь и далее Полное собрание сочинений Толстого (*Толстой Л.Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М.; Л.: Гос. изд-во, 1928—1958) цитируется с указанием в круглых скобках номера тома и страницы.

7 Обилие точных дат в романе, казалось бы, должно обеспечивать некий порядок, но и даты становятся скорее заимствованным «пустым знаком» из классического историографического нарратива, так как Толстой часто нарушает логику линейности, отходит от строгой последовательности, забегая вперед и отступая назад.

соффов и историков идей. Исследователи предложили широкий диапазон подходов — от поиска «источников» взглядов Толстого в интеллектуальном контексте эпохи [Бендерский 2021; Эйхенбаум 2009] до попытки реконструировать модель исторического процесса, проанализировав философские основы концепции истории писателя [Асмус 1961; Берлин 2001; Morson 1987; Raleigh 1968; White 2007]. Общим местом этих достаточно разнородных работ стала селекция материала: обычно в фокус исследования попадают условно «исторические» части романа, в которых либо описываются конкретные исторические события, либо нарратор излагает свое понимание исторического процесса. В то же время даже те исследования, в которых анализируются части, связанные с «повседневной» жизнью персонажей, рассматривают данные эпизоды в отрыве от эксплицитно выраженных рассуждений повествователя об истории, как если бы персонажи могли оказаться «вне» ее [White 2007].

Однако такое разделение не до конца релевантно, так как выбор писателя в пользу художественного (а не научного историографического) повествования для высказывания об истории симптоматичен. Фикциональный дискурс предоставляет гораздо больший диапазон стратегий аргументации собственного взгляда на сущность исторического процесса. В том числе таких стратегий, которые недоступны профессиональным историкам, обыкновенно становящихся мишенью критики Толстого. Собственно «фикциональная» и условно «историческая» перспективы не только не разделяются, но, напротив, дополняют друг друга, оказываясь в отношениях изоморфизма: понятия случая, необходимости, события, личности в истории переносятся из условно «исторической» части в «фикциональную». Кроме того, Толстой размышляет соотношении свободы воли человека и необходимости, также апеллируя к эстетике:

«Невозможную» связь свободы и необходимости в исторической действительности Толстой мыслит в эстетических категориях формы и содержания: «Свобода есть то, что рассматривается. Необходимость есть то, что рассматривает. Свобода есть содержание. Необходимость есть форма». То, качество чего определяется через гармонию формы и содержания, то есть произведение, таким образом, предъявляет самое себя как, с одной стороны, критику исторического мышления, с другой стороны, как медиум истории [Жорчинский, Кудалина 2023: 61].

Эта особенность реализуется не только на формальном уровне, но и в логике воззрений Толстого на акторов исторического процесса. Писатель настаивает на том, что именно повседневная жизнь, устремление к личным (или чуть шире — семейным) интересам как раз и означает совпадение с историческим предназначением, с исторической необходимостью:

И так точно, вследствие своих личных свойств, привычек, условий и целей, действовали все те неперечислимые лица, участники этой войны. Они боялись, тщеславились, радовались, негодовали, рассуждали, полагая, что они знают то, что они делают, и что делают для себя, а все были произвольными орудиями истории и производили скрытую от них, но понятную для нас работу (XI, 98).

Поэтому персонажи романа, в том числе и те, которые не принимают непосредственного участия в сражениях и походах, все же не могут «выломиться» из истории и оказываются такими же действующими лицами, как и солдаты на поле боя. А один из тезисов Толстого заключается в том, что история не

ограничивается одними «историческими событиями» (битвами, переговорами и проч.), но представляет собой совокупность множества самых разных (даже «незначительных») эпизодов. Именно поэтому одним из главных направлений критики других историков становится их акцент на фигуре «великого человека» (императора, полководца, дипломата и т.д.) и мысль о том, что «двигатель» истории — это власть. Такая ситуация, помимо влияния романтической парадигмы историзма с ее представлением о «гении» как главном субъекте истории, объясняется еще и тем, что в источниках практически невозможно найти упоминания о «простых» людях, не причастных к принятию конкретных решений. Таким образом, писатель не просто создает собственную концепцию истории, но разрабатывает ее полемически — «от противного», противопоставляя свои взгляды на суть исторического процесса взглядам историков.

О стратегиях создания историографического нарратива после романтизма пишет Х. Уайт в своем *opus magnum*, обозначая эту парадигму как «исторический реализм». Метод написания историографического нарратива заключается здесь не только в требовании «объективного», «референциального» изложения «фактов», но и в противопоставлении истории как дисциплины «философии истории» (XVIII век) и романтической парадигме историзма, в которой история понимается как неупорядоченная множественность единичных событий. Исследователь отмечает: «Быть реалистом означало: видеть вещи ясно, такими, какими они действительно существуют, и делать из этого ясного видения реальности допустимые выводы для проживания на этой основе возможной жизни» [Уайт 2002: 66]. Так, создавать «реалистический» нарратив об истории означало занять нейтральную позицию по отношению к описываемому материалу, излагать «факты», а не «идеи». Требование «объективного» изложения фактов, выстраивание выверенного, точного нарратива, а также завершившийся процесс оформления истории в отдельную дисциплину — все это подразумевало, что только историк может считаться экспертной фигурой в разговоре о прошлом. Само прошлое же представляется в реалистической парадигме историзма как завершенное, отделенное непреходимой границей от настоящего и будущего, хотя и служащее идеологическим целям (строительство национального государства, например). Выстраивая — во многом апофатически — свою концепцию истории, Толстой выходит на еще более широкий уровень обобщения и критикует саму современную рациональность, совпадая в этом с идеалом скорее просвещенческим, чем современным ему.

Он пишет о законах, выведение которых представляется целью исторической науки в том варианте, в каком ее хочет видеть повествователь. Причем такая наука должна быть выстроена не просто по образцу естественных, но и точных наук, поэтому в рассуждениях Толстого так много терминов из алгебры и астрономии. В этой логике можно увидеть совпадение с ключевой для модерна концепцией «охватывающих законов истории» [Анкерсмит 2003], но важно отметить, что гипотетическая историческая наука для Толстого предполагает и особую рациональность, которая смогла бы учесть бесконечно малые величины (те самые «незначительные» и «неисторические» на первый взгляд события) и выйти на уровень обобщений и концептуализации.

Таким образом, Толстой в «Войне и мире» в каком-то смысле делает шаг назад, во многом совпадая с просвещенческой парадигмой, внутри которой прогресс относился к области человеческого познания, а историография была

еще «философией истории», с которой в следующем веке историки-реалисты (например, Ранке) начинают бороться. Х. Уайт пишет о том, что в романе Толстой также выступает против «исторического реализма», деконструируя не только жанр исторического романа, но и свойственные ему способы написания истории [White 2007], используя для этой цели художественный нарратив.

IV

Если в романе Толстого история ожидаемо представляется одним из основных направлений рефлексии нарратора, то «В поисках утраченного времени» М. Пруста оказываются в этом плане менее очевидным случаем.

В романе историческими событиями становятся дело Дрейфуса и Первая мировая война. Современные исследователи указывают, что хотя нарратор, как и сам Пруст, не участвует в военных действиях, это не становится залогом его нахождения «вне» истории. Напротив, он является писателем «из тыла» и его восприятие войны принципиально не совпадает с линейным и «официальным» историографическим нарративом [Massonet 2015].

Поэтому и война, и дело Дрейфуса представлены в романе в основном через диалоги с другими персонажами, так как цель нарратора — исследовать жизнь «отдельной клетки» общества, а не организовать факты и выстроить исторический нарратив: «Я напрасно ходил на обеды в лучшие дома, я не видел других гостей, потому что, когда мне казалось, что я смотрю на них, в действительности я делал рентгеновский снимок»⁸. Эти наблюдения необходимы, так как именно они могут прояснить то, что на самом деле происходит в конкретный исторический момент:

Пруст сближает Великую войну с «делом Дрейфуса» с точки зрения социологии Габриэля Тарда, согласно которой... нация — это сумма индивидуальных мыслей, и как таковая она действует в соответствии с психологией индивида [Frais-se 2014: 712] (Перевод мой. — А. К.)

Здесь можно отметить, что эта особенность романа Пруста сближает его именно с реалистической парадигмой, в которой такие писатели, как, например, Бальзак, также занимались «исследованием» отдельных персонажей как представителей общества, выходя таким образом на уровень обобщений.

Выше указывалось, что режим историчности модерна предполагает и особое отношение ко времени, чьи пласты — прошлое, настоящее, будущее — структурно и жестко разграничены, а само время ощущается как однонаправленное, устремленное вперед, гомогенное. Пруст в романе также проблематизирует этот тип историзма. Нарратив «Поисков» устроен таким образом, что нарратор и персонаж (Марсель) не совпадают друг с другом — они находятся в разных временных отрезках (так как нарратор осуществляет ретроспективное повествование, в то время как персонаж проживает события синхронно). Сам нарратор говорит о «множестве разных прошлых»⁹, что напрямую соответствует представлению о том, что искусству модернизма свойственно обост-

8 Пруст М. Обретенное время / Пер. с фр. А. Смирновой. СПб.: Амфора, 2007. С. 34.

9 Там же. С. 218.

ренное ощущение времени и его принципиальной множественности, нелинейности. Именно произведение искусства становится для Пруста той областью, которая помогает синхронизировать это раздробленное время, так как оно дает доступ к объективно существующему, но субъективно важному прошлому. Ж. Делёз также пишет о том, что рассказчик стремится в процессе воспоминаний (или действия «непроизвольной памяти») вернуться не просто в свое прошлое, но в «прошлое само-по-себе», в эйдос этого времени [Делёз 2017: 73]. Нарратор пытается «вернуть время» и таким образом выйти из логики классического историзма снятием этих временных разрывов и четкого разделения временного потока на прошлое, настоящее и будущее¹⁰. Нарратор, рефлекслируя над эпизодом с печеньем мадлен или с плитами мостовой, приходит к тому, что это ощущение, действие «непроизвольной памяти» было вызвано сходством моментов прошлого и настоящего («...волшебство сходства выхватывало меня из настоящего»¹¹), что ставит под вопрос наличие этих границ и линейное время как таковое.

Вернувшись в Париж в 1916 году, персонаж фиксирует тенденцию к ощущению «радикальной современности» — новизны, которая вызвана Первой мировой войной. Он указывает, что многие начинают вспоминать дело Дрейфуса как «доисторическое»¹², выстраивая дистанцию и радикализируя это ощущение современности. Совсем иначе эту ситуацию осмысляет нарратор, который находится уже на дистанции от этих событий. Сближение дела Дрейфуса и Первой мировой войны подчеркивает не только социологический уклон размышлений нарратора, но и двойственность самого понятия «разрыва» в парадигме модерна. Так, начало войны, понимаемое изнутри как окончательное завершение прошлого (возведение этой непроницаемой границы), с точки зрения нарратора осознается частью фрактальной структуры, воспроизведением того, что происходило во время Дела:

Когда госпожа Вюрдерен говорила: «Приходите часов в пять, поговорим о войне», это звучало так же, как когда-то «поговорить о Процессе». <...> Все было похоже до такой степени, что сами собой вспомнились прежние словечки «благонадежный», «неблагонадежный»¹³.

Война становится способом синхронизации различных темпоральностей и одновременно тем, что позволяет рассказчику наконец «обрести время» и начать писать свой собственный роман: «В один из первых своих вечеров после возвращения в 1916 году, желая услышать о том единственном, что меня в ту пору интересовало, о войне, я отправился к госпоже Вюрдерен...»¹⁴ Этот отрывок предвещает рассуждения нарратора о собственной неспособности писать,

10 Примечательно, что это осознание принципиальной невозможности передачи линейного потока времени в художественном произведении происходит и с Толстым. В «Истории вчерашнего дня» (1851) нарратор ставит перед собой задачу описать один день во всех подробностях, но постоянно сбивается, увлекаемый ассоциациями и подробностями, что также может свидетельствовать о проблематичности современного темпорального воображения в восприятии Толстого. Подробнее об этом эксперименте Толстого см.: [Паперно 2018: 23–27].

11 Пруст М. Указ соч. С. 235.

12 Там же. С. 46.

13 Там же. С. 49.

14 Там же. С. 40.

а война и «историческое» разворачиваются на фоне пути к письму и не отделяются от «частной» жизни. Например, нарратор сравнивает дипломатические отношения Франции и Германии со своими отношениями с Альбертиной¹⁵. Подобно тому как Толстой использовал возможности фикционального нарратива для обоснования своих представлений о сущности исторического процесса, так и Пруст указывает на то, что писать об истории — долг писателя:

Любое событие, будь то дело Дрейфуса или же эта война, являлись для писателей оправданием, лишь бы не разгадывать эту книгу, им, желавшим обеспечить торжество справедливости, восстановить нравственное единство нации, разумеется, некогда было подумать о литературе¹⁶.

Получается, что литературное письмо для Пруста — главный способ познания, так как сама литература осмысливается им как единственный путь к истине, возможность прорыва к той самой «объективной реальности», в том числе исторической. Таким образом, сам писатель, не являясь историком в строгом смысле этого слова, может также составлять свой исторический нарратив, находясь на дистанции и сопоставляя прошлое и настоящее. Именно художественное произведение — роман — становится той точкой, в которой может сойтись множественное, раздробленное время модерна.

V

И Толстой, и Пруст обращают особое внимание на свойства человеческой рациональности.

Частным случаем критики Толстого современных ему взглядов на историю было представление о том, что стихийное и подчиненное не познанным пока законам событие может быть уложено в последовательный нарратив или спланировано. Критика планов является у Толстого частью критики господствующей исторической рациональности. В те моменты, когда персонажи пытаются спланировать, как именно должно совершиться событие, оно осмысливается повествователем как «стихийное», не поддающееся воле отдельного человека. Зачастую подобное рассуждение сочетается и с критикой неверно понятой причинности:

Что произвело это необычайное событие? Какие были причины его? Историки с наивной уверенностью говорят, что причинами этого события были обида, нанесенная герцогу Ольденбургскому, несоблюдение континентальной системы, властолюбие Наполеона, твердость Александра, ошибки дипломатов и т.п. (XI, 3).

Таким образом, в полемике с представлением о возможности запланировать сам ход события и рождается высказывание о контингентности события в истории¹⁷.

Пруст, так же, как и Толстой, рассуждает о стратегии и военной науке в целом. Пассажи о военной стратегии обычно появляются в диалогах Марселя и

15 Там же. С. 108.

16 Там же. С. 245.

17 См. нашу статью о контингентности события в «Войне и мире»: [Корчинский, Кудалина 2023].

его друга Сен-Лу — офицера, участника военных действий, который в итоге погибает на войне. Он представляет, что каждая война отличается от предыдущей, апеллируя при этом к философии Гегеля, понятой как утверждение бесконечного прогресса: «Война, — говорил он мне, — тоже подчиняется законам старины Гегеля. Она, как и все прочее, находится в состоянии непрерывного изменения»¹⁸. Фигура Наполеона тем не менее остается для Сен-Лу (и парижского общества) неизменным образцом: «Сражение Наполеона — это нечто раз и навсегда признанное»¹⁹. В этом рассуждении возникает и проблема мультитемпоральности, взламывающей линейное время, а также свойственная модерну оппозиция «вечного» и «мимолетного» [Гумбрехт 2014: 246].

И Пруст, и Толстой осознают тщетность попыток человеческого разума схватить это мимолетное²⁰, вечно изменяющееся состояние, которым является реальность и война, в частности выходя таким образом на критику рациональности. У Толстого это перерастает в надежду на открытие законов истории (которое будет возможно только в том случае, если человеческая рациональность прогрессирует), у Пруста — в погружении в литературное письмо, которое помогает, по мысли нарратора, приблизиться к пониманию истинной сути вещей. Ф. Вержер указывает на этот общий момент в двух романах:

Рассказчик, как и сам Пруст, увлечен военной историей, и его размышления о ней не просто анекдотичны. Как и у Толстого, они становятся для Пруста возможностью выразить свои взгляды на пределы рациональности и знания [Verger 2014: 91].

И для Толстого, и для Пруста письмо становится способом критически осмыслить и современный им историзм, и особенности темпоральности. Оба писателя осознают тщательно скрываемую сконструированность историографического нарратива, в каком-то смысле предвосхищая критику позитивистской историографии историками последующих поколений и, кроме того, релятивистские взгляды ученых постмодернистской линии.

Историографии противопоставляется нарратив фикциональный, который парадоксальным на первый взгляд образом мыслится как наиболее соответствующий этой реальности вообще, так как позволяет учесть то, что обычно не попадает в фокус внимания историков, — частную жизнь отдельных людей.

К тому же если «модерный режим историчности» в своем типовом облике представляет собой описание времени и истории как гомогенных и линейных явлений, то восприятие исторического процесса в романах этих писателей оказывается проблемой, так как их представления об этом не укладываются в описанные выше модели высказывания об истории.

И в «Войне и мире», и в «Поисках» фиксируется множественность времени, залогом которой становится возможность «протестировать» историчес-

18 Пруст М. Указ соч. С. 79.

19 Там же. С. 91.

20 «Увлечение Пруста военной историей — в этом он так же близок к Монтескье, как и к Толстому, — заключается в том, что она представляет собой концентрированную, миниатюрную, эстетически приятную инсценировку неспособности любого рационального дискурса, каким бы изысканным он ни был, охватить всю реальность, и даже невозможности с уверенностью определить, истинна или ложна та или иная гипотеза» [Verger 2014: 92].

кую дистанцию: то, что синхронно совершающемуся историческому событию и мыслится как радикально новое, на дистанции обнаруживает свою укорененность в «пространстве опыта», причем опыта конкретного субъекта, который скрепляет этот опыт и определяет точку зрения на него. У Толстого это выражается в целой системе точек зрения персонажей, которая определяет и то, что можно вообще считать событием [Корчинский, Кудалина 2023]. У Пруста «реальность» внутри романа мыслится через призму субъектности рассказчика, которая также не сводится к единому источнику наррации, а постоянно расслаивается во «множестве разных прошлых». При этом и повествователь «Войны и мира», и повествователь «Поисков», предлагая свою перспективу взгляда на исторический процесс, испытывают «изнутри» свойства современной исторической темпоральности, что, в частности, актуализирует вопрос о познавательном статусе исторической дистанции.

Библиография / References

- [Аванесян, Хенниг 2014] — *Аванесян А., Хенниг А. Поэтика настоящего времени / Пер. с нем. Б.М. Скуратова. М.: РГГУ, 2014.*
- (*Avanessian A., Hennig A. Prasens. Poetik eines tempus. Moscow, 2014. — In Russ.*)
- [Анкерсмит 2003] — *Анкерсмит Ф.Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. М.: Прогресс-Традиция, 2003.*
- (*Ankersmit F.R. History and tropology. The rise and fall of metaphor. Moscow, 2003. — In Russ.*)
- [Асмус 1961] — *Асмус В.Ф. Мировоззрение Толстого // Лев Толстой / Отв. ред. И.С. Зильберштейн. М.: Изд-во АН СССР, 1961. С. 35—102.*
- (*Asmus V.F. Mirovozzrenie Tolstogo // Lev Tolstoy / Ed. by I.S. Zil'bershtein. Moscow, 1961. P. 35—102.*)
- [Ассман 2017] — *Ассман А. Распалась связь времен? Взлет и падение темпорального режима Модерна / Пер. с нем. Б. Хлебникова, Д. Тимофеева. М.: Новое литературное обозрение, 2017.*
- (*Assmann A. Ist die Zeit aus den Fugen?: Aufstieg und Fall des Zeitregimes der Moderne. Moscow, 2017. — In Russ.*)
- [Бендерский 2021] — *Бендерский И.И. «Война и мир»: от замысла к мифу: 8 лекций для проекта Магистерия. М.: Rusebud Publishing, 2021.*
- (*Benderskiy I.I. "Voyna i mir": ot zamysla k mifu: 8 lektsiy dlya proekta Magisteriya. Moscow, 2021.*)
- [Берлин 2001] — *Берлин И. Еж и лисица / Вступ. ст., пер. с англ. В. Сапова // Вопросы литературы. 2001. № 4. С. 139—178; № 5. С. 71—100.*
- (*Berlin I. The Hedgehog and the Fox / Introd. art. by V. Sapov // Voprosy literatury. 2001. No. 4. P. 139—178; No. 5. P. 71—100. — In Russ.*)
- [Вайсман и др. 2020] — *Русский реализм XIX века: общество, знание, повествование: Сборник статей / Под ред. М. Вайсман, А. Вдовина, И. Клигера, К. Оспова-та. М.: Новое литературное обозрение, 2020.*
- (*Russkiy realizm XIX veka: obshchestvo, znanie, povestvovanie. Sbornik statey / Ed. by M. Vaysman, A. Vdovin, I. Kliger, K. Ospovat. Moscow, 2020.*)
- [Гинзбург 1979] — *Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979.*
- (*Ginzburg L. Ya. O literaturnom geroe. Leningrad, 1979.*)
- [Гинзбург 1987] — *Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности: Статьи, эссе, заметки. Л.: Советский писатель, 1987.*
- (*Ginzburg L. Ya. Literatura v poiskakh real'nosti: Stat'i, esse, zametki. Leningrad, 1987.*)
- [Гумбрехт 2014] — *Гумбрехт Х.У. Современный, Современность (Modern, Modernität, Moderne) // Словарь основных исторических понятий: Избранные статьи: В 2 т. Т. 1 / Пер. с нем. К. Левинсона; сост. Ю. Зарецкого, К. Левинсона, И. Ширле; науч. ред. пер. Ю. Арнаутова. М.: Новое*

- литературное обозрение, 2014. С. 241—296.
- (*Gumbrecht H.-U. Modern, Modernität, Moderne // Slovar' osnovnykh istoricheskikh ponyatiy: Izbrannyye stat'i*: In 2 vols. Vol. 1 / Comp. by Yu. Zaretskiy, K. Levinson, I. Shierle. Moscow, 2014. P. 241—296. — In Russ.)
- [Делёз 2017] — *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е. Соколова. СПб.: Алетейя, 2017.
- (*Deleuze G. Proust et les signes*. Saint Petersburg, 2017. — In Russ.)
- [Джеймисон 2014] — *Джеймисон Ф.* Модернизм как идеология / Пер. с англ. А. Захарова // *Неприкосновенный запас*. 2014. № 6 [098]. С. 3—35.
- (*Jameson F. Modernism as Ideology // Neprikosnovennyj zapas*. 2014. No. 6 [098]. P. 3—35. — In Russ.)
- [Кралечкин 2020] — *Кралечкин Д.* Ненадежное бытие. Хайдеггер и модернизм. М.: Изд-во Института Гайдара, 2020.
- (*Kralechkin D. Nenadezhnoe bytie. Heidegger i modernizm*. Moscow, 2020.)
- [Корчинский 2022] — *Корчинский А.В.* Время реального: парадигмы реализма в истории «современности» // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология»*. 2022. № 1—2. С. 162—177.
- (*Korchinskiy A.V. Vremya real'nogo: paradigmny realizma v istorii "sovremennosti" // RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series. 2022. No. 1—2. P. 162—177.)
- [Корчинский, Кудалина 2023] — *Корчинский А.В., Кудалина А.А.* Контингентность события в истории и художественном нарративе: заметки об историзме «Войны и мира» Л.Н. Толстого // *Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языковедение. Культурология»*. 2023. № 5. С. 52—62.
- (*Korchinskiy A.V., Kudalina A.A. Kontingentnost' sobytiya v istorii i khudozhestvennom narrative: zametki ob istorizme "Voyny i mira" L.N. Tolstogo // RSUH/RGGU Bulletin: "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies"*, Series. 2023. No. 5. P. 52—62.)
- [Лоренц 2021] — *Лоренц К.* Вне времени? Критические размышления о презентизме Франсуа Артога // *Логос*. 2021. Т. 31. № 4. С. 31—65.
- (*Lorenz C. Out of Time? Some Critical Reflections on Francois Hartog's Presentism // Logos*. 2021. No. 31. No. 4. P. 31—65. — In Russ.)
- [Николози 2019] — *Николози Р.* Вырождение: литература и психиатрия в русской культуре конца XIX века / Пер. с нем. Н. Ставригина. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (*Nicolosi R. Degeneration erzählen. Literatur und Psychiatrie im Russland der 1880er und 1890er Jahre*. Moscow, 2019. — In Russ.)
- [Паперно 2018] — *Паперно И.* «Кто, что я?»: Толстой в своих дневниках, письмах, воспоминаниях, трактатах / Пер. с англ. И. Паперно. М.: Новое литературное обозрение, 2018.
- (*Paperno I. "Who, What Am I?" Tolstoy Struggles to Narrate The Self*. Moscow, 2018. — In Russ.)
- [Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитоновой. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.
- (*White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- [Хабермас 2008] — *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Пер. с нем.; науч. ред. Е.Л. Петренко. 2-е изд., испр. М.: Весь мир, 2008.
- (*Habermas J. Der Philosophische Diskurs der Moderne: Zwölf Vorlesungen* Moscow, 2008. — In Russ.)
- [Эйхенбаум 2009] — *Эйхенбаум Б.М.* Лев Толстой: исследования. Статьи / Сост., вступ. ст., общ. ред. И.Н. Сухих; коммент. Л.Е. Кочешкова, И.Ю. Матвеева. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009.
- (*Eikhenbaum B.M. Lev Tolstoy: issledovaniya. Stat'i / Comp., introd. art., ed. by I.N. Sukhikh; comment. by L.E. Kocheshkov, I.Yu. Matveev*. Saint Petersburg, 2009.)
- [Fraise 2014] — *Fraise L.* Proust et la grande guerre: les discussions souterraines avec Joseph Reinach // *Revue d'Histoire littéraire de la France*. 2014. 114e Année. n° 3. P. 689—728.
- [Hartog 2015] — *Hartog Fr.* Regimes of Historicity: Presentism and Experiences of Time / Transl. by S. Brown. New York: Columbia University Press, 2015.
- [Jameson 2015] — *Jameson F.* The Antinomies of Realism. London: Verso, 2015.
- [Jauß 1955] — *Jauß H.-R.* Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts „À la Recherche du Temps Perdu“: Ein Beitrag zur Theorie des Romans. Heidelberg: C. Winter, 1955.
- [Koselleck 2004] — *Koselleck R.* Futures Past: On the Semantics of Historical Time / Transl. by K. Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- [Massonet 2015] — *Massonet S.* Proust, écrivain de la guerre // *Acta fabula*. 2015. Vol. 16.

- No. 2. Notes de lecture, 2015 (<https://www.fabula.org/acta/document9139.php> (accessed: 19.01.2024)).
- [Mazzoni 2017] — *Mazzoni G.* Theory of the Novel / Transl. by Z. Hanafi. Harvard University Press, 2017.
- [Morson 1987] — *Morson G.-S.* Hidden in plain view: Narrative and Creative Potentials in "War and Peace". Stanford: Stanford University Press, 1987.
- [Raleigh 1968] — *Raleigh J.H.* Tolstoy and the Ways of History // Novel: A Forum on Fiction. 1968. Vol. 2. No. 1. P. 55—68.
- [Troeltsch 1922] — *Troeltsch E.* Der Historismus und seine Probleme. Tübingen: C.B. Mohr, 1922.
- [Verger 2014] — *Verger F.* Proust et la guerre // Revue de Deux Mondes. 2014. Janvier. P. 88—92.
- [White 2007] — *White H.* Against historical Realism. A Reading of "War and Peace" // New Left Review. 2007. No. 46. P. 89—110.

Карина Разухина

Автофикшен как медиум культурной памяти:

РОМАН Э. ЛИМОНОВА «У НАС БЫЛА ВЕЛИКАЯ ЭПОХА»

Karina Razukhina

Autofiction as a Medium of Cultural Memory: E. Limonov's Novel *We Had a Great Epoch*

Карина Э. Разухина (Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, аспирантка кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации)) karina.razuhina1301@mail.ru.

Karina E. Razukhina (PhD Student, Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), Lomonosov Moscow State University) karina.razuhina1301@mail.ru.

Ключевые слова: автофикшен, автофикциональность, культурная память, литература как медиум памяти

Key words: autofiction, discourses of memory, cultural memory, literature as a medium of memory

УДК: 82.0+82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_112

UDC: 82.0+82-1/-9

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_112

В статье поднимается вопрос об изучении автофикциональных текстов как медиумов культурной памяти на примере рассмотрения репрезентации истории в романе Э. Лимонова «У нас была Великая Эпоха». Начиная с работы Я. Ассмана, культурная память понимается как феномен, воссоздающий и сохраняющий символические смыслы истории в коллективной памяти субъектов. Одним из медиумов культурной памяти можно считать литературу, в том числе автофикциональные тексты, исследующие связь индивидуального опыта с коллективным. В романе Лимонова «У нас была Великая Эпоха» индивидуальная память рассказчика, опирающаяся на городской фольклор и интертексты, воссоздает образ истории в памяти поколения 1950-х годов, противопоставляя альтернативную версию доминирующему историческому нарративу.

The article raises the question of studying autofictional texts as mediators of cultural memory on the example of considering the representation of history in E. Limonov's novel *We Had a Great Epoch*. Since the work of J. Assman, cultural memory is understood as a phenomenon capable of preserving symbolic reconstructed meanings of history in the collective memory of subjects. One of the mediums of cultural memory can be considered literature, including autofictional texts that explore the connection between individual experience and collective experience. In Limonov's novel *We Had a Great Epoch*, the narrator's individual memory, based on urban folklore and intertexts, recreates the image of history in the memory of the generation of the 1950s, contrasting an alternative version with the dominant historical narrative.

«Историческая память» vs. «культурная память»

В заглавии статьи упомянуты два противоречивых и дискуссионных понятия, споры о которых ведутся и сегодня, с той лишь разницей, что для объяснения первого потребуется привлечение контекстов, в которых существует современная литература, а для объяснения второго необходима ссылка на работы исследователей, проблематизирующие методы и способы изучения «культурной памяти» — явления, которое стало активно изучаться в 1980-х годах благодаря книге Я. Ассмана «Культурная память: Письмо, память о прошлом и полити-

ческая идентичность в высоких культурах древности» [Ассман 2004]. Генеалогия понятия, которым оперирует Ассман, подчеркивая коммуникативную силу памяти как «механизма хранения и передачи сообщений о прошлом», восходит, с одной стороны, к Ю. Лотману (см.: [Сафронова 2019: 83–84]), а с другой — к М. Хальбваксу, противопоставившему личную (внутреннюю) память исторической (внешней) [Хальбвакс 2005: 10]. С точки зрения Хальбвакса, индивидуальная память не существует обособленно, она встраивается в коллективную память группы или сообщества, к которым индивид принадлежит, — эта память разыгрывается в социальном пространстве [Ассман 2004: 38]. В логике бинарных оппозиций Хальбвакса «историческая память» шире автобиографической, но в то же время первая «схематична» и сжата до формулы, а история как не-память, по мнению ученого, «похожа на кладбище» [Хальбвакс 2005: 12], так как представляет собой стандартизованную историографию. Для взаимопроникновения личной и исторической памяти необходима коммуникация индивидов и их социализация, в рамках которой находится место как конвенционализму мемориальных практик, так и личным историям.

Так или иначе, для нас важно противопоставление истории как безлично-го нарратива (под нарративом в данном случае понимается не только академическая историография, но и «внешние» проявления истории: имена и даты событий, не означенные индивидом в рамках циркуляции коллективной памяти) и субъекта, согласующего свою личную память с памятью группы. Ассман между тем решает это противоречие с помощью доработки понятия «память», выделив два способа, которыми можно помнить прошлое: культурную память и коммуникативную память. По отношению к этой паре коллективная память является родовым понятием [Сафронова 2019: 91], объединяющим в себе два разных режима темпоральности. Коммуникативная память «охватывает воспоминания, которые связаны с недавним прошлым. Это те воспоминания, которые человек разделяет со своими современниками» [Ассман 2004: 52]. Культурная память — это символические пространства формирования смыслов, где история как набор фактов получает значение, актуальное для определенных сообществ (например, религиозных, институциональных, а также этнических и т.д.), трансформируется в миф, требует заботы со стороны акторов для поддержания ее вневременности. История заново «воссоздается» через воспоминания и изменяется под их влиянием [Там же: 55]. При соединении культурной памяти и истории перед нами встает ряд проблем: как согласуются между собой коммуникативная память и культурная память? Могут ли они взаимодействовать, если учитывать их разные темпоральные измерения (первая может исчезать вместе с ее носителями, тогда как вторая «элитарна» [Сафронова 2019: 92] и сакрализована, но нуждается в постоянной поддержке ее статуса)? Насколько культурная память сообществ противостоит историографическому нарративу, поддерживаемому политически и институционально? Может ли частное свидетельство о прошлом быть репрезентацией культурной памяти некоторого сообщества, принадлежащего определенной эпохе, чье представление о прошлом не было учтено в «большой истории»? Наконец, может ли литературный текст (в данном случае роман Э. Лимонова) считаться таким частным свидетельством?

Автофикшен как медиум культурной памяти

Одним из первых исследователей, обративших внимание на взаимосвязь автопрозы и «культурной памяти», стал Х. Дикс, выпустивший в 2022 году книгу «Автофикшен и культурная память» [Dix 2022]. Дикс считает, что основанием для сближения исследовательских стратегий в области культурной памяти и теоретизирования вокруг автофикшена может послужить тот факт, что они развивались практически одновременно. Ссылаясь на работу социолога литературы Г. Беккера «Миры искусства» (1982) [Becker 2008], он пишет:

...новые области творческой деятельности требуют как символических фигур, так и институций, чтобы получить признание в качестве таковых. В таком случае можно сказать, что Серж Дубровски был такой фигурой для автопрозы, а Ян Ассманн — для культурной памяти [Dix 2022: 15].

Однако не только этот тезис, определяющий сближение теории литературы с memory studies, является решающим в работе Дикса. Более важным оказывается, что автофикшен способен выступать в качестве свидетельства, находиться на пересечении индивидуального голоса и коллективного опыта, а также может высветить «опыт и конфликты, которые исторически были маргинализированы или игнорировались, и таким образом способствовать формированию новой формы культурной памяти» [Ibid.: 8]. Динамику гибридной стратегии письма, сочетающую в себе факты и вымысел, нужно рассматривать в контексте доставшегося от империализма наследия, спровоцировавшего множество исторических случаев несправедливости, полагает исследователь [Ibid.]. Автофикшен — это такое свидетельство, которое может балансировать между индивидуальным голосом и коллективным опытом, тем самым давая альтернативный взгляд на историю.

Дикс предлагает пользоваться термином А. Нюннинга «фикции памяти» (fictions of memory) [Ibid.: 17], которые появляются в тех художественных произведениях, где процесс запоминания представлен во всей его сложности и недостоверности и где присутствуют рассказчик/рассказчица, оглядывающиеся на определенный опыт в прошлом и пытающиеся придать ему эмоциональный смысл и значение в становящемся нарративе с помощью повествовательной ретроспекции: «Возможно, автофикшен — это термин, относящийся именно к тем фикциям памяти, в которых линейные временные рамки нарушаются перед лицом субъективного опыта времени и воспоминаний» [Ibid.]. Этим, по мнению Дикса, современные автофикциональные тексты отличаются от автобиографий.

В настоящее время исследователями было рассмотрено множество контекстов, в которых могли бы зародиться понятие «автофикшен» и последующая за ним стратегия автоповествования [Ibid.: 6]. Автофикшен, появившись в конце 1970-х годов во Франции в качестве «неологизма», стал не только проектом Дубровски, но и всемирным явлением, войдя терминологически и практически в литературы на различных языках:

Я никогда не мог представить, что автофикция станет важным литературным движением во французской или в мировой литературе... Теперь она обнаруживается в Великобритании, в США, в Испании, в Италии, в Японии, и в Польше [Амирян 2019: 202].

Популярность автофикшена в разных литературных традициях связана как с выдвиганием на первый план женского письма, так и с появлением новых независимых площадок, на которых можно публиковаться самостоятельно, — «каждая из этих разработок способствовала изменению и усложнению того, что мы понимаем под общим термином “жизнеописание” (life writing)» [Dix 2018: 6]. К этому уже описанному ряду можно добавить явление «новейшей искренности» [Поддубнова 2023], внутри которого формируется модель человеческой идентичности, разомкнутой навстречу откровенному прямоговорению и фиксирующей коллективную или частную травму в письме, что в целом характерно для метамодерна и последующего «возвращения аффекта» в литературу [Гиббонс 2020: 150]. Ю. Поддубнова отмечает, что «русскоязычный автофикшен как бы вышагнул из поэзии», внутри которой «проблематизация насилия, смычка с документальным и документирующим письмом, травмоговoreние и гиперчувствительный субъект» являются главными проблемами, о которых стоит говорить, выстраивая индивидуальные практики письма [Поддубнова 2023: 186—187]. О. Васякина, Л. Юсупова, Г. Рымбу, П. Барскова, Р. Осминкин и многие другие авторы обращаются в своих текстах к «личному-коллективному», используя элементы автофикционального повествования.

Культурной и исторической памяти также находится место в современных автофикциональных текстах: осмысление прошлого ложится на плечи не только субъектов, живущих внутри определенного (часто травматичного) исторического периода, но и последующих поколений. Такую коммуникативную память о травме, которая передается «поколениям после» через умолчания, устные истории, поведенческие реакции и оставляет эмоциональный след, М. Хирш назвала «постпамятью» [Хирш 2021: 7]. Нарративы об истории, созданные не современниками, не имеющими личных воспоминаний, но в сознании которых присутствуют фикциональные репрезентации образов прошлого, где воображаемое доминирует над внешней историей, характеризуются одновременной лакунарностью и фактуальностью, построенной на обращении к документам и свидетельствам и невозможности заполнить пробелы коллективного опыта через автобиографическую память. Роман «Памяти памяти» (2017) М. Степановой построен как метатекстуальный «реквием» по невозможности создания «большого нарратива» из обломков коллективной памяти, медиаторами которой выступают дневники, фотографии, устные истории. Акцент делается на самом событии рассказывания как попытке нарративной компиляции «белых пятен», которые авторка не может тотально заполнить фикциями. Аналогичным примером работы с коллективным прошлым через личную память можно назвать роман К. Петровской «Кажется Эстер» (2021), в фокусе «культурной памяти» о 1990-х годах роман О. Васякиной «Степь» (2022), а также книгу Д. Гаричева «Lakinsk project» (2023), в которой автор работает с «коммуникативной памятью» поколения.

А. Эрл описывает литературу как «независимую “символическую форму”» [Эрл 2023: 175] культурной памяти, чьи функции как медиума обосновываются сходствами процессов забвения и запоминания с литературой как деятельностью. Одной из таких общих точек является жанр как форма, сохраняющая в себе конвенции, несущие мемориальную нагрузку и служащие схемами кодирования опыта. Роман воспитания (Bildungsroman) стал, по мнению Эрл, «влиятельной культурной моделью, необходимой для понимания индивидуального взросления» [Там же: 180]. Таким же «жанром памяти» можно считать «духовную автобиографию» [Там же: 179], а также автофикшен, который во многом транс-

формирует бытующие в культуре мифы и образы, разоблачает историю и тем самым возвращает обновленное понимание культуры в коллективную память.

«У нас была Великая Эпоха» (1989) Лимонова является автоповествованием от третьего лица. В романе описывается послевоенное детство главного героя, рассказчик фиксирует лакуны личной памяти, опираясь на опыт коллективной памяти, а также отсутствует хронологически выстроенный сюжет, поскольку тождественные друг другу автор, персонаж и нарратор ощущают невозможность тотальной репрезентации прошлого. Автофикциональность свойственна прозе Лимонова — его нарратив об эпохе может считаться не только симптоматичным проявлением тенденции, но и медиумом культурной памяти.

«Великая Эпоха» Эдуарда Лимонова и культурная память

Лимонов писал роман «Это я — Эдичка» (1976) одновременно с выходом в свет «Сына» (1977) Дубровски, но тем не менее еще не рассматривался как автор автофикшена, несмотря на то что многие особенности, которые мы обнаруживаем в новейших текстах с автофикциональностью, локализуются также и в сочинениях Лимонова.

С течением времени неологизм Дубровски стал привычным словом, не утратив тем не менее некоторой инновационности, и превратился в паратекстовый концепт, которым пользуются издательская индустрия и литературная критика. В данном случае мы не применяем его ретроспективно к текстам Лимонова, а рассматриваем в них специфическое моделирование автофикциональности [Wagner-Egelhaaf 2022: 24], свойственное конкретному историческому режиму автобиографического письма.

«У нас была Великая Эпоха» является первой и одновременно последней частью автобиографического мифа, выстраивающегося в харьковской трилогии книг, объединенных биографией Лимонова. Изменчивая идентичность автора не предстает перед читателем сразу, она появляется постепенно, по мере чтения его книг, выросших из собственной биографии писателя, в которых он предстает каждый раз разным, при этом объединяющим звеном можно назвать ролевую установку на явление себя миру в качестве писателя. В харьковской трилогии, как отмечает С. Чередниченко, он последовательно разворачивает перед читателем свой противоречивый авторский проект: «...я, Лимонов, — парень из народа, черная кость, но я и избранник, поэт, герой» [Чередниченко 2015: 156].

«Фикциям памяти» в романе Лимонова отдается ведущее место, поскольку уже в предисловии он обнажает замысел по созданию «фольклорного» варианта «Великой Эпохи» (с. 7)¹, которая охватывает Вторую мировую войну и послевоенные годы (с 1945-го по 1953-й) с целью дать некий альтернативный вариант «культурной памяти» (автор именуется его «народным»). Хотя автор и говорит о своем личном взгляде, который он отстоял у «чужих», его вариант оказывается не менее консервативным, чем взгляд на данный период канонических учебников по истории, ведь он не собирается «ревизионировать прошлое и Великую Эпоху»:

1 Здесь и далее ссылки на роман Лимонова (*Лимонов Э. У нас была Великая Эпоха*. М.: Альпина нон-фикшн, 2021) даются в тексте с указанием номера страницы в скобках.

Ей вменяют в вину обилие крови и трупов. Что ж, одни эпохи напоминают трагедии, другие — оперетты. Мои личные пристрастия я отдаю армии Жукова в битве за Берлин, а не «Шербурским зонтикам». Человека «героического» я активно предпочитаю «пищепереваривающему» (с. 8).

Слухи и городской фольклор становятся тем документальным материалом, который, по мнению повествователя, поможет наиболее полно отразить послевоенное детство его героя — маленького Эдуарда, живущего вместе с родителями в доме на Красноармейской улице, штабе НКВД. Нарратор «Эпохи» ощущает себя человеком в истории и свидетелем событий, о которых ему необходимо рассказать с собственной точки зрения, он берет на себя право говорить об эпохе от лица «народа» (буллой на это право служит биография его предков), от некоторого коллективного «мы».

В предисловии рассказчик заблаговременно раскрывает метод работы с историческими фактами и принцип, по которому будет строиться их отбор: конкретизация эпохи в литературном тексте будет проходить под эгидой конструирования индивидуального свидетельства, оптика которого выстроена двойственно: «Поляроидные вспышки просыпающегося сознания лейтенантского сына соседствуют в книге с кадрами зрелого дяди-писателя» (с. 7). Совмещающая неполные воспоминания-вспышки и оцельняющий ретроспективный взгляд на время, в котором проходило его детство, нарратор рассчитывает передать эпоху во всей ее полноте, которая присутствует в «коммуникативной памяти». Именно поэтому «прославленная землячка» Клавдия Шульженко предстает как «бывшая пэтэушница», ведь народ «всегда старался истолковывать Историю по-своему и в свою пользу» (с. 8). Таким образом, рассказчик не только снимает с себя ответственность за достоверное переложение тех или иных документальных подробностей, но и акцентирует внимание на «народном», отчасти фикциональном воплощении истории в тексте.

Нарратором неоднократно подчеркивается уязвимость памяти главного героя, поскольку описываемая им идентичность маленького Эдуарда в качестве целостной субъективности еще не была сформирована в «эпоху»: «Первый пейзаж, удержанный памятью наконец очнувшегося младенца, был суров. Руины Харьковского вокзала были видны из окна комнаты на Красноармейской улице» (с. 47). «Избытком видения» (М. Бахтин) обладает «зрелый дядя-писатель», уже имеющий представления о собственной сформированности, и «другие» (мать и отец), озвучивающие фольклорные предания о родовом древе главного героя, с которыми он себя соотносит из настоящего времени. Лимоновский рассказчик ищет в «других» то общее, что могло бы его связывать со своими родственниками. Эти схожести ему нравится видеть в девиантном поведении «других», поэтому он отбирает только те факты биографии, с которыми хотел бы себя идентифицировать.

Рассказчик выписывает свое детство как необходимый этап на пути к становлению будущей идентичности писателя. Себя он видит как носителя народного сознания («Однако то обстоятельство, что оба его деда родились в крестьянских семьях, ему улыбается» (с. 18)) и отрешивается от репутации жертвы эпохи и представителя интеллигенции, сообщая читателю, таким образом, о своей необычности. Ему нравится, что мать «вытатуировала крупными зелеными буквами имя: РАЯ» (с. 11), а затем облила татуировку соляной кислотой, чтобы избавиться от «заблуждений юности». «Сумасшествие» своего дяди

Бориса Зыбина он описывает как образ жизни философа и мизантропа, а желание бабки Веры стать барыней, высмеиваемое его матерью, — как причуду, свидетельствующую о том, что его родственники стремились к невозможному: «Ему приятно знать, что в жилах его течет кровь взбалмошных, беспокойных людей, по-своему выразивших свои страсти» (с. 12).

Конспективная биография двух родовых ветвей (Зыбиных и Савенко) прерывает между тем рассказ о встрече солдата и девушки в главе «Фонарик», что делает нарратив негетерогенным. Но на лакунах и обрывочности семейного предания настаивает и сам рассказчик: его интересуют «секреты, секретные дяди, темные периоды жизни родителей» (с. 18), которые никак не получается «фонариком» высветить. Аналогичным образом он подчеркивает невозможность создания правдоподобного и документального нарратива о 1950-х годах.

Рассказчик, как уже отмечалось ранее, ощущает себя человеком в истории, но не периферийным персонажем, а центральным историческим героем, во время рождения которого идут самые жестокие бои:

Второго июля 1942 г. пал Севастополь. Немецкий огонь залил Северный Кавказ. И тевтоны вышли к Сталинграду! Плод любви солдата и девушки уже ворочался в девушке. Желал выйти в негостеприимный мир. Если бы мужчины его народа не собрали все имеющееся у них мужество, вышел бы он в мир рабства <...> Его еще не было, а уже произошло столько событий и столько людей уже разнообразно передвинулись по территории страны, чтобы он появился. Столько мужчин и женщин уже любило друг друга, чтобы он существовал (с. 28—29).

Ощущение себя в истории неразрывно связано с ярким эгоцентризмом авторского повествователя. Учитывая контекст предисловия, подобная установка может объясняться желанием рассказчика стать свидетелем и вписать свою личную память в культурную, но с учетом того, что им будут обозначены все лакуны. Нарратор сознательно отказывается от излишней фикционализации (здесь подразумевается, что в его задачу не входит тщательная проработка художественного мира), предоставляя «народному сознанию» говорить через городской фольклор. Метод его письма обозначается как «фотографический», наполненный короткими «вспышками» детского сознания. Создать иллюзию «достоверности» автору помогают медианосители памяти — фотографии, которые он словесно описывает, «культурные продукты» эпохи (песни, кинофильмы, архивная хроника), а также фольклор, реагирующий на историческую реальность.

В главе «Труды и дни» рассказчик «фотографически» изображает одно из первых детских неполных воспоминаний о поездке на стрельбище с сержантом Махитарьяном:

Мешки с песком, лежащие среди них солдаты, мишени в виде фрицев в касках плохо помнятся автору, лишь в желтом, пыльном тумане, как бы во время экскурсии во внутренности мельницы, различаются лица под пилотками, но без деталей, без бровей, ртов и глаз... <...> Преодолев тридцатипятилетнее расстояние в долю секунды, память отнесла его на стрельбище. Он увидел себя — маленького типчика, сидящего на мешке с песком, в выгоревшей солдатской гимнастерке (с. 93).

«Фотография памяти», как он отметит чуть позднее, не получилась, но звук, который издает автомат, становится триггером к запуску личных воспомина-

ний. Подчеркивая «слепые пятна» памяти, повествователь свидетельствует о ненадежности личного воспоминания; но при использовании нарративной конструкции, которую он обычно применяет при описании фотографий, создается необходимый эффект «достоверности» и референциальности, что такое событие действительно могло происходить с ним. Аналогичным статусом обладает «фотография» без звука, «сделанная» главным героем в момент ловли бандитов на чердаке конструктивистского дома, в котором жили семьи офицеров. Главный герой запомнил только «лысину майора Панченко, Агибенина с пистолетом» (с. 78), а материальным обрамлением такого статичного воспоминания стала «зеленая круглая рама окна» (там же).

«Фикциями памяти» об эпохе, в которой прошло детство главного героя, являются фольклорные страшилки, которые «малышня» любила рассказывать друг другу, а именно послевоенное поколение, окружавшее Лимонова. Реалистичность легенд, с одной стороны, могла бы быть поставлена под вопрос в силу превалирования воображения над памятью, но с другой стороны, под каждой рассказываемой историей имелся реальный референт, их вымышленность не уступала полноте действительности. Такой наиболее объясняющей «реальность» страшилкой была история о человеке, который купил на улице Харькова пирожок с мясом (с. 74). История, как замечает нарратор, начиналась неправдоподобно, поскольку мяса в те годы практически не было (глава «Поменьше хлебushка, побольше супчику!»). История о каннибализме («гражданин» нашел в пирожке человеческий ноготь) пугала не только маленького героя, но и взрослых, перерастая, таким образом, свои словесные и фиктивные границы. Как пишут А. Архипова* и А. Кирзюк, фольклор о каннибалах не представляет собой прямое отражение исторической реальности, но при этом: «В ситуации, когда люди ощущают постоянную угрозу своей жизни (вокруг — голод, война или террор, а человеческая жизнь ничего не стоит) вероятность стать жертвой людоеда представляется им вполне реальной» [Архипова*, Кирзюк 2019: 254—255]. Рассказывание страшилки в темном помещении, наряду со страшилками про «Черную Руку», помогает рассказчику, с одной стороны, мыслить эпоху мифологически (в пространстве харьковских развалин можно найти не только гранаты, но и «мертвых фрицев», которые способны оживать), с другой — приблизиться к детскому восприятию истории, реальность которой нагружается дополнительными фикциональными смыслами. Таким образом личная, «детская» оптика не только фиксирует историческую реальность, которую можно было бы подкрепить документами, но и наделяет символическим смыслом ощущение «эпохи» главным героем.

Слухи, фольклорные предания и устные поверья предстают как медиумы памяти, способные отражать массовые трагедии, события и реальность в различные исторические периоды.

Эпоха для рассказчика состоит также из интермедийных интертекстов. Одним из важных и наполненным смыслом предметов герою видится трофейный патефон, из которого раздавалась композиция «Синий платочек» в исполнении К. Шульженко, ведь именно женщины-певицы «выражали» конец «Великой Эпохи» лучше, а Шульженко «озвучила русский фронт» столь дорогой автору композицией. Непосредственным участником событий автор не

* Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

был, но через музыку и текст песни он становится сопричастен коллективному опыту войны:

Автор не жил, не привелось, в осыпающихся траншеях, полных воды, не хоронил друзей на опушке осеннего леса. <...> Самая банальная страсть заставляет сжиматься сосуды, и слезы выступают из глаз у автора, хотя он лишь сын выжившего солдата и внук и племянник солдат погибших (с. 99).

Его личное свидетельство не перестраивает глобально читательскую рецепцию в отношении 1950-х годов, но расширяет существующее представление об этом времени с помощью инкрустирования в текст деревенского и городского фольклора, а также интертекстов, которые несут в себе мемориальные смыслы. Фольклор и слухи для Лимонова предстают единственно верной реальностью, которую он сохранил в памяти, будучи тогда совсем еще юным. Народ «Великой Эпохи» населяет в его книге не СССР, а «Союз Советских» — и это тоже единственно верная и возможная реальность для повествующего субъекта. Его личная память встраивается в «коммуникативную память» послевоенного поколения, чье детство проходило на фоне величия коллективного субъекта, победившего в войне 1941—1945 годов, а также поколения, которое неизбежно соотносило себя с коллективным опытом победы. За счет мифологизации истории, апелляции к культурным артефактам послевоенного времени и даже реконструкции моды (глава «Семейные моды») рассказчик предлагает свою версию «культурной памяти», основанную на коллективном сотворчестве его современников, отчасти мифологическую, но альтернативную Большой истории. Так коммуникативная и культурная память интерферируют, совмещая в себе фольклорную репрезентацию истории и автофикциональную стратегию саморепрезентации в прошлом, в рамках которой личное свидетельство входит в культурно-историческую память о 1950-х годах.

Некоторые выводы

Анализу коллективной и культурной памяти посвящено множество работ, в которых анализируются такие эго-документальные жанры, как автобиография, личные дневники, устные истории и записанные свидетельства. Литература как деятельность долгое время не учитывалась историографией в силу превалирования в ней фикшен-составляющей (от лат. *factio* — сообщение формы; *finjo* — вымышление), подразумевающей, что художественным высказываниям присуща доля вымысла, поэтому они не могут рассматриваться в качестве достоверных источников для реконструкции истории. Методология *memory studies* для исследования культурной памяти через литературные тексты представляется продуктивной особенно в тех случаях, где исследование приобретает ревизионистский вектор в отношении исторических нарративов, исторических травм, а также дискурсов об истории. Не случайно Эрл строит свои теоретические рассуждения вокруг сходства литературы и памяти как деятельностей, где первой свойственна накопительная и медиальная функции: сохранять и сообщать информацию. В этом смысле логичен и тезис Дикса, что автофикшен как разновидность письма может дать альтернативный взгляд на историю и процессы, которые долгое время были маргинализированы в дискурсах классического историографического нарратива, не учитывающего голо-

са обычных людей. Здесь же он пишет об империализме, намекая, что такого рода исследованиям нужно придерживаться деколониального пути.

Автофикшен горизонтален — именно об этом Дикс хочет сообщить своему читателю. Этот гибридный режим письма позволяет не только сдвигать границы литературного канона, игнорировавшего тексты автобиографического характера по той причине, что они не обладают достаточной степенью литературности, но и легитимировать голоса «других», а также сталкивать, сближать и разрушать жанровые конвенции. Будучи «кентавром» (сплавом вымысла и фактов), автофикшен может считаться одновременно и литературным текстом и автобиографическим свидетельством, соединяющим в себе личные и коллективные воспоминания.

Но, рассматривая автофикшен как источник культурной памяти, не игнорируем ли мы его фикшен-составляющую, оставаясь только в рамках его потенциальной документальности? Дикс не дает ответа на этот вопрос, но предлагает пользоваться термином Нюннинга «фигции памяти», подразумевающим, что автобиографическая память не может со всей полнотой реконструировать пережитые события или коллективное прошлое. Понятие не кажется продуктивным, хоть и соотносится с одной из особенностей автофикшена — лакунарностью, выражаемой через метатекстуальные фрагменты-рассуждения, как в новейших автофикциональных текстах, так и в текстах Лимонова. Все, что сообщает нам этот термин, — это только то, что автофикшену можно доверять, поскольку авторы не прибегают к излишней фикционализации, а намеренно высвечивают неполноту своих нарративов. Однако для того, чтобы продолжать рассматривать автофикшен как медиум культурной памяти, необходимо выработать более четкий теоретический инструментарий, опирающийся не только на *memory studies*, но и на особенности автофикшена как литературного феномена, существующего в медиапространстве.

В центре автофикциональных повествований лежит опыт, переживаемый в памяти субъектов каждый раз заново, когда они решают подвергнуть его огласке. Этот опыт может быть связан как с коммуникативной памятью недавнего прошлого, разделяемой определенной группой индивидов, так и с памятью культурной (порой травматичной), когда они решают рассказать свою версию об этом прошлом. Репрезентация этого опыта в тексте сопровождается ощущением реального, как со стороны тех, кто заново переживает в воспоминаниях прошедшие события, так и со стороны реципиентов, вступающих в контакт с нарративами. В случае «Великой Эпохи» Лимонова это реальное не лишено вымысла за счет внедрения в текст коллективных воспоминаний, сосредоточенных в медиаторах времени (историях, кинофильмах, музыки, фотографиях) — это реальное фикционально и документально одновременно. Можно сказать, что его вариант «Эпохи» является всего лишь интерпретацией, но интерпретацией коллективной, жертвующей фактами во имя вымысла реального. Однако тот неоспоримый факт, что эта история изображается с точки зрения повествователя, знающего свое «я» чуть лучше, чем прошлое, в котором он воспитывался, позволяет рассмотреть его приблизительные намерения: эта эпоха становится фоном, приобретает «комплиментарное» содержание для построения его идентичности. Но при всей своей «индивидуальности» это изображение реальности прошлого может считаться самодостаточным свидетельством, хоть и не перестраивающим полностью наше восприятие, но дополняющим и пересматривающим 1950-е годы.

Библиография / References

- [Амирян 2019] — *Амирян Т.Н.* Двойная идентичность автофикциональной литературы // *Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты.* 2019. № 3 (38). С. 197—208.
- (*Amiryana T.N.* Dvoynaya identichnost' avtofiksional'noy literatury // *Chelovek: Obraz i sushchnost'. Gumanitarnye aspekty.* 2019. No. 3 (38). P. 197—208.)
- [Архипова*, Кирзюк 2019] — *Архипова А.**, *Кирзюк А.* Опасные советские вещи: городские легенды и страхи в СССР. М.: Новое литературное обозрение, 2019.
- (*Arkhipova A., Kirzyuk A.* Opasnye sovetskie veshchi: gorodskie legendy i strakhi v SSSR. Moscow, 2019.)
- [Ассман 2004] — *Ассман Я.* Культурная память. Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Пер. с нем. М.М. Сокольской. М.: Языки славянской культуры, 2004.
- (*Assmann J.* Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. Moscow, 2004. — In Russ.)
- [Гиббонс 2020] — *Гиббонс Э.* Аффект метамодерна // *Метамодернизм. Историчность, аффект и глубина после постмодернизма* / Под ред. Р. Аккер, Э. Гиббонс, Т. Вермулен. М.: Рипол-Классик, 2020. С. 149—155.
- (*Gibbons A.* Metamodern affect // *Metamodernism: Historicity, affect and depth after postmodernism* / Ed. by R. Van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeulen. Moscow, 2020. P. 149—155. — In Russ.)
- [Подлубнова 2023] — *Подлубнова Ю.* К маме с небритыми ногами: «новая искренность» в эпоху метамодерна // *Знамя.* 2023. № 3. С. 178—188.
- (*Podlubnova Ju.* K mame s nebritymi nogami: "novaya iskrennost'" v epokhu metamoderna // *Znamya.* 2023. No. 3. P. 178—188.)
- [Сафронова 2019] — *Сафронова Ю.А.* Историческая память: введение: учеб. пособие. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2019.
- (*Safronova Ju.A.* Istoricheskaya pamyat': vvedenie: ucheb. posobie. Saint Petersburg, 2019.)
- [Хальбвакс 2005] — *Хальбвакс М.* Коллективная и историческая память // *Неприкосновенный запас.* 2005. № 2—3 (40—41). С. 8—28.
- (*Halbwachs M.* Collective and historical memory // *Neprikosnovenny zapas.* 2005. No. 2—3 (40—41). P. 8—28. — In Russ.)
- [Хирш 2021] — *Хирш М.* Поколение постпамяти: письмо и визуальная культура после Холокоста / Пер. с англ. Н. Эппле. М.: Новое издательство, 2021.
- (*Hirsch M.* The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust. Moscow, 2021. — In Russ.)
- [Чередниченко 2015] — *Чередниченко С.А.* Заслуженный подросток русской литературы. Эдуард Лимонов // *Вопросы литературы.* 2015. № 6. С. 153—172.
- (*Cherednichenko S.A.* Zasluzhennyyu podrostok russkoy literatury. Eduard Limonov // *Voprosy literatury.* 2015. No. 6. P. 153—172.)
- [Эрл 2023] — *Эрл А.* Литература как медиум культурной памяти / Пер. с нем. А. Заверткиной и М. Шкиля // *Своими словами.* 2023. № 5 (<https://spb.hse.ru/data/2023/06/15/2072233241/svoimi-slovami-5-7-erll.pdf> (дата обращения: 04.12.2023)).
- (*Erl A.* Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses // *Svoimi slovami.* 2023. No. 5 (<https://spb.hse.ru/data/2023/06/15/2072233241/svoimi-slovami-5-7-erll.pdf> (accessed: 04.12.2023)). — In Russ.)
- [Becker 2008] — *Becker H.S.* Art worlds: updated and expanded. Berkeley: University of California Press, 2008.
- [Dix 2018] — *Dix H.* Introduction: Autofiction in English: The Story so Far // *Autofiction in English* / Ed. by H. Dix. London: Palgrave Macmillan, 2018. P. 1—27.
- [Dix 2022] — *Dix H.* Autofiction and Cultural Memory. London: Routledge, 2022.
- [Wagner-Egelhaaf 2022] — *Wagner-Egelhaaf M.* Of Strange Loops and Real Effects: Five Theses on Autofiction/the Autofictional // *The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms* / Ed. by A. Effe and H. Lawlor. Springer, 2022. P. 21—41.

Опера в России XIX века: национальное и транснациональное

Елена Верещагина, Андрей Зорин

«Вольный стрелок» Карла Марии фон Вебера в русской культуре XIX века

(МОЛИТВА АГАТЫ НАД ВОЛЧЬЕЙ ДОЛИНОЙ)

Elena Vereshchagina, Andrei Zorin

Der Freischütz by Carl Maria von Weber in Russian Culture of 19th Century
(Agathe's Prayer Over Wolf's Glen)

Елена Верещагина (независимый исследователь) elveresch@gmail.com.

Андрей Зорин (Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Ключевые слова: опера и литература, народность в опере, монархическая эмблематика, сценарии власти, венок из белых роз, музыкальная драматургия, политика культурной и национальной идентификации, сверхъестественное в романтической опере

УДК: 78.03

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_123

В статье рассмотрена история рецепции оперы К.-М. Вебера «Вольный стрелок» («Der Freischütz») в России XIX века от первых упоминаний об опере в печати 1820-х годов до чеховской «Чайки». Мы анализируем историю повседневного бытования оперы, критических откликов на нее, литературных аллюзий, идеологических и художественных переосмыслений. Успех и значение оперы на российской почве определялись специфическим сочетанием романтического демонизма, темы жертвенной ангелоподобной героини и обращением к идее народности в музыке.

Elena Vereshchagina (Independent Researcher) elveresch@gmail.com.

Andrei Zorin (Dr. habil.; Professor, University of Oxford) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Key words: opera and literature, nationality in opera, monarchical emblematic, scenarios of power, wreath of white roses, musical dramaturgy, politics of cultural and national identity, supernatural in romantic opera

UDC: 78.03

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_123

The article discusses the reception history of K.-M. Weber's *Der Freischütz* in 19th century Russia from the first reactions in the Russian press in 1820s to Chekhov's *The Seagull*. We analyse the history of everyday usages of the opera, critical reviews, literary allusions, ideological and artistic interpretations. The success of the opera and its importance for Russian culture were shaped by the specific constellation of romantic demonology, the image of self-sacrificing angelic heroine and realization of the ideal of nationality in music.

В последние десятилетия историки и социологи культуры XIX века все чаще рассматривают оперу как род искусства, вокруг которого происходит формирование единого европейского культурного пространства [Figes 2019; Stephan, John 1986; Ther 2014; Weber 2004]. Особенно интенсивно этот процесс происходит во второй четверти — середине столетия, до времени складывания национальных оперных школ и возникновения своего рода дуополии Вагнера и Верди в репертуаре оперных театров и критических дебатах. Разумеется, Россия, достигшая после Наполеоновских войн неслыханного военного могущества и политического веса, не могла остаться в стороне от этого процесса, пытаться и вписаться в общую карту европейской культурной жизни, и отыскать на ней свое уникальное место.

В опубликованной на страницах «Нового литературного обозрения» статье Марины Раку прослежена реакция русского общества, и прежде всего писателей, на оперу Джакомо Мейербера «Роберт-Дьявол» [Раку 2017], впервые поставленную в Париже в 1831 году и пользовавшуюся одно время феноменальным всеевропейским успехом. В настоящей статье мы рассмотрим в аналогичной перспективе историю русской рецепции другой почти столь же популярной оперы, на десятилетие предшествовавшей «Роберту-Дьяволу» и удержавшей свое место в репертуаре и репутацию музыкального шедевра, когда опера Мейербера уже давно сошла со сцены. Речь идет о «Вольном стрелке» Карла-Мари фон Вебера. Название этой оперы — по-немецки «Der Freischütz» — часто транслитерировалось по-русски как «Фрейшиц», «Фрейшюц» или «Фрайшютц», а на русской сцене она по цензурным соображениям шла под заглавием «Волшебный стрелок».

Персты робких учениц

Одна из версий названия оперы давно вошла в идиоматический фонд русского языка. Цитата из третьей главы «Евгения Онегина» «разыгранный Фрейшиц / Перстами робких учениц»¹ стала ходовым обозначением неумелого исполнения выдающегося произведения, и ее часто повторяют, даже не задумываясь, что такое или кто такой Фрейшиц. К 1824 году, когда были написаны эти строки, слышать «Вольного стрелка» Пушкин не мог — он уже четыре года находился в ссылке, сначала на юге России в Одессе, где была итальянская, но не было ни немецкой, ни русской оперы, а летом того же года он был переведен отбывать ссылку в Михайловское.

Тем не менее поэт продемонстрировал куда более глубокое понимание сути новаторства Вебера, чем можно было бы заключить по вырванному из контекста двустишию. Он уподобляет ученическому исполнению «Вольного

1 Имя одной из «робких учениц» сохранилось в переписке Василия Жуковского: Александра Воейкова, крестница поэта и его любимая племянница сообщает о музицировании своей старшей дочери, которой в это время (сентябрь 1826) 11 лет: «Катя берет урок на фортепианах и напоминает мне нашу Машу! <...> Катя учится хорошо и от радости сделалась пунцовая, глазенки горят, играет увертюру “Фрейшюца” так порядочно, что можно ее с удовольствием слушать» (Переписка В.А. Жуковского и А.А. Воейковой, 1811—1829 / Вступ. статья и коммент. С.В. Березкиной; сост. и подгот. текста С.В. Березкиной, Н.Л. Дмитриевой, В.С. Киселева и О.Б. Лебедевой. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2020. С. 141).

стрелка» «свой перевод» любовного письма, написанного Татьяной на обычном в дворянском обиходе того времени французском. Таким образом, «умильный вздор» провинциальной девушки приравнивается к признанному шедевру, а стихи знаменитого поэта — к дилетантскому исполнению этого шедевра. Такое предпочтение непосредственности мастерству всецело принадлежит романтической эпохе.

Русская образованная публика в ту пору стремилась освободиться от французского культурного доминирования и разгадать секрет собственной народности. Германия, начавшая этот процесс еще во времена «Бури и натиска», служила здесь образцом и ориентиром. В оперном искусстве эта тенденция выразилась в противопоставлении немецкой музыки итальянскому бельканто, требовавшему от исполнителя, как было принято считать, холодной виртуозности. Позднее в так называемом споре моцартистов и россинистов принял участие и Пушкин, написавший трагедию «Моцарт и Сальери», где «поверивший алгеброй гармонию» итальянский композитор убивает собрата из зависти к его небесному дару.

Панъевропейский триумф Вебера был сильным аргументом в этой полемике. Композитору и либреттисту Иоганну Фридриху Кинду удалось свести воедино многие тренды романтического движения: поиск национальной идентичности в песенном фольклоре, легендах и обычаях простонародья; вкус к фантастике и дьявольщине, ограниченной заколдованными местами и потому позволяющей находить в ужасе «тайную прелесть»; наконец, ангельский образ прекрасной девы, готовой пожертвовать собой ради возлюбленного. Либретто оперы было основано на одноименной новелле Иоганна Августа Апеля (ApeI), которую автор называет «народным преданием» (Volkssage)².

В главах «Евгения Онегина», написанных уже в Михайловском, дворянская барышня, выражающая свою любовь по-французски, становится для Пушкина идеальным воплощением «русской души». Важнейшим проявлением, а возможно, и истоком подлинной «народности» ее характера становится то, что «Татьяна верила преданьям / Простонародной старины, / И снам, и карточным гаданьям, / И предсказаниям луны» и участвовала в святочных гаданиях, находя «тайну прелесть» в «самом ужасе». В страшном и пророческом сне она видит своего возлюбленного в демоническом облике предводителя шайки чудищ, напоминающих посланцев ада, пробегающих по Волчьей долине, где в опере Вебера дьявол отливает роковые пули.

В соответствии с легендой, дочку богемского лесничего полагалось отдавать замуж за самого меткого стрелка в деревне. Однако возлюбленный красавицы Агаты егеря Макс терпит поражение в состязании стрелков, накануне решающего испытания поддается уговорам забулдыги Каспара, давно продавшего душу нечистой силе, и заключает сделку с дьяволом, который должен отлить для него семь метких пуль. Шесть из них попадают в цель, но в кульмина-

2 Новелла Апеля — не стилизация, но провозглашенная им принадлежность к народной традиции легко принимается на веру и сообщает сюжету дополнительное очарование. Так, Вебер пишет Карлу фон Брюлю, что его либреттист Фридрих Кинд, собственно, ничем и не обязан литературному источнику, «так как оба черпают из народного предания и обрабатывают его исходя из целесообразности» (письмо от 21 июня 1820 года; см.: Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#correspondence> (дата обращения: 17.12.2023). Здесь и далее во всех случаях, где не указано иное, перевод с немецкого Е. Верещагиной.

ционный момент, когда князь приказывает Максу выстрелить в белую голубку, злой дух направляет его пулю в Агату.

По народному преданию, как и в рассказе Апеля, возлюбленная охотника убита волшебной пулей, ее родители умирают от горя, а жених заканчивает свои дни в сумасшедшем доме, то есть виновный тащит за собой и невинность к погибели. Такой исход казался мне, как и композитору, нежелательным, а в моральном отношении и недопустимым³, —

вспоминал либреттист «Фрайшютца» Фридрих Кинд. Моральная дилемма вскоре находит счастливое разрешение: «Мне явился благочестивый отшельник⁴! Белые розы защитят от дьявольского охотника! Невинность поддержит слабого и колеблющегося. Буря стихает, небеса торжествуют!»⁵ Находка состояла в введении нового сюжетного мотива: святой Отшельник, живущий неподалеку, перед началом оперного действия дарит Агате чудотворные белые розы, венок из которых защитит ее от козней нечистого — Агата на самом деле только падает в обморок от страха, пуля Макса попадает в Каспара, а Отшельник вступает за Макса и разрешает ему соединиться с Агатой после годичного испытательного срока.

Однако удаленный из оперы мотив безумия героя по-прежнему присутствовал в подтексте: и Вебер, и его либреттист, и их публика были хорошо знакомы с новеллой Апеля, ее популярность должна была, по мысли интенданта берлинских Королевских театров графа Карла фон Брюля, способствовать успеху оперы — именно в этой логике он рекомендовал вернуть название новеллы Апеля, отказавшись и от предложенного Вебером названия «Невеста охотника» («Die Jägersbraut») и от исходного «Испытательный выстрел» («Das Probeschuss») у либреттиста Кинда⁶. Даже замечая, в соответствии со сценическими правилами, трагическую развязку счастливой, Вебер подчеркивает искусственность этой счастливой концовки и музыкально-стилистическими, и драматургическими средствами. Удаление начальных сцен либретто с Отшельником из оперной партитуры⁷ превращает его появ-

3 Kind F. Theaterschriften. Bd. 4. Grimma: Göschen-Beyer, 1827. S. 319.

4 Отметим, что Отшельник (отсутствующий у Апеля) появляется в обеих мюнхенских трагедиях Франца Ксавера фон Каспара на этот сюжет с музыкой Карла Борромея Нойнера (первая версия (1812) — четырехактная со счастливой концовкой, вторая (1813) — пятиактная, с трагической; см.: *Caspar F.X., von. Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 4 Aufzügen. Mit Musik von Herrn Neuner. München, 1812; Caspar X., von. Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 5 Aufzügen. Mit Musik von Herrn Neuner. München, 1814).*

5 Kind F. Der Freischütz. Ausgabe letzter Hand. Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1843. S. 118.

6 Название «Das Probeschuss» упоминается в дневнике композитора за 21 и 23 февраля (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition. <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#diaries> (дата обращения: 17.12.2023)), а 3 марта композитор сообщает в письме своей невесте Каролине Брандт, что опера вновь «перекрещена» (umgetauft) и отныне зовется «Die Jägersbraut». Аргументация графа Брюля изложена в его письме Веберу от 24 мая 1820 года, ответное письмо композитора от 21 июня 1820 года содержит его согласие (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <https://www.weber-gesamtausgabe.de/en/A002068.html#correspondence> (дата обращения: 17.12.2023)).

7 На довольно раннем этапе работы над текстом, как видно из письма Вебера Каролине от 21 мая 1817 года.

ление в конце в *deus ex machina*⁸: зритель должен был понять, как близко было несчастье и каким чудом удалось его избежать, и задуматься, насколько счастлив этот конец, если вместо свадьбы героев ждет отсрочка и новые испытания.

Русские зрители были наслышаны о новой музыкальной сенсации, прежде чем «Фрайшютц» был поставлен в Петербурге. Об успехе оперы много писала русская пресса. По словам автора журнала «Благонамеренный»,

в каком городе ни появлялась Опера, везде принимали ее с необыкновенным восторгом, везде давали ее сряду несколько десятков раз, везде слышна была музыка счастливого Вебера: в гостиных, в клубах, в ресторациях, на тротуарах. Какой-то добрый Немец потребовал себе чрез газеты камердинера с одним условием: ничего не петь из Волшебного Стрелка⁹.

Опера получила в России название «Волшебный стрелок», поскольку слово «вольный» могло вызвать у слушателей нежелательные политические ассоциации. Кроме того, цензурный устав не допускал появления на театральной сцене духовных лиц, поэтому святого Отшельника из последней сцены пришлось переделать в волшебника. Печатное издание перевода либретто, вышедшее в 1824 году, украшала гравюра Степана Галактионова, которая называлась «Пустынник спасает Агату от выстрела»¹⁰. Когда до России дошли сведения о последней опере Вебера, пустынный получил имя ее героя — Оберон. Гравюра была воспроизведена в популярном ежегоднике «Невский альманах на 1826 год» под заглавием «Оберон, спасающий Агату»¹¹.

Опера Вебера была поставлена в Санкт-Петербурге в числе первых европейских столиц 7 января 1824 года¹² силами немецкой труппы на языке оригинала [Пуртов, Губкина 2022], а 12 мая — уже по-русски, Императорской Русской труппой на сцене Большого театра (московский Большой театр последовал годом позже), и, как везде в мире, была принята восторженно. Театральные сборы подтверждают это сухим языком цифр: сборы от «Волшебного стрелка» превышали сборы от итальянских опер в несколько раз, например сбор от спектакля в Большом театре 2 ноября 1831 года составил 3635 рублей 50 копеек против 1387 рублей 40 копеек у «Севильского цирюльника» Джоаккино Россини 15 ноября или 532 рублей 90 копеек у его же «Танкреды» 18 ноября¹³. «Фрайшютц» держался в репертуаре дольше других опер и не сходил со сцены весь XIX век, с детства формируя слушательский горизонт новых поколений —

8 Это обозначение с легкой руки первых рецензентов оперы использует и сам автор либретто Фридрих Кинд, в частности в послесловии к третьему изданию либретто, где восстанавливает начальные сцены в печатной версии: «...без них Отшельник в последней сцене кажется *deus ex machina*» (*Kind F. Der Freischütz*. 3e. Auflage. Leipzig: G.J. Göschen, 1823. S. 123).

9 Благонамеренный. 1824. Ч. 26. С. 219.

10 Волшебный стрелок: Романтическая опера в трех действиях с хорами / Пер. с нем. Р.М. Зотова; Музыка Вебера. СПб.: В тип. Имп. театров, 1824.

11 Невский альманах на 1826 год / Изд. Е. Аладыным. СПб.: В тип. Департамента народного просвещения, 1825. С. 156—158.

12 Здесь и далее даты в России приводятся по старому стилю, в Европе — по новому.

13 Выражаем благодарность Анне Леонидовне Порфирьевой за сведения по выписке из книги поспектакльных сборов Итальянской оперы Санкт-Петербурга за ноябрь 1831 года, сообщенные в письме от 21 декабря 2020 года.

так, это одна из первых опер, которую видел 12-летний Петр Ильич Чайковский в 1852 году¹⁴.

Как и везде в мире, со сцены «Фрайшютц» легко перешагнул в музыкальный салон и в модную практику. Ноты для домашнего музицирования сначала выписывали из-за границы, но вскоре, пользуясь отсутствием авторского права в нашем теперешнем понимании, их начали печатать и в самом Петербурге; барышни попроще играли по нотным журналам или переписывали понравившиеся номера от руки, сами или с помощью переписчиков, услуги которых тогда были дешевле печатной продукции. Сочетание красного и зеленого в мужских шейных платках и дамских платьях с воланами называлось «à la Freischütz» и было пикантным ответом на шумевшую постановку оперы 1830 года с новейшей сценографией Карла Гропиуса, только что придумавшего свои диорамы и применившего свое изобретение в специальном заказе Дирекции Императорских театров (Гропиус работал по точным измерениям сцены Большого театра и специально прибыл в Петербург, чтобы наблюдать за установкой декораций на месте), а в Москве даже появилось свое «Волчье ущелье» — так называли трактир с нехорошей репутацией на Самотеке.

Появление «Фрайшютца» сначала в репертуаре Немецкой труппы было естественным: петербургская публика уже была знакома с операми Вебера. За двадцать лет до «Волшебного стрелка», 13 февраля 1804 года, ей была представлена «Лесная дева», причем партитура оперы, считавшаяся утраченной в Германии, сохранилась только в петербургских архивах [Gubkina 2000; 2001]. За три дня до «Фрайшютца» 4 января 1824 года была сыграна «Сильвана», чуть позже, тоже в 1824-м, — «Прециоза», и много позже «Эврианта» (1840) и «Оберон» (1837, в концертном исполнении).

Немецкий театр, с 1806 года вошедший в состав дирекции Императорских театров, работал и с музыкальным, и с драматическим репертуаром и представлял свои спектакли для зрителей, следивших за всеми новинками немецкого театрального процесса и не нуждавшихся в переводе [Губкина 2003]. Таковых в то время в Петербурге было много: не только этнические немцы, делавшие карьеру в России, но и русские, участвовавшие в войне против Наполеона на немецких землях. В этих войнах Россия выступала союзницей Пруссии и Саксонии, с которыми «Фрайшютц» неразрывно связан: в прусской столице Берлине прошла премьера 18 июня 1821 года, а в Саксонии, где Вебер служил капельмейстером в Дрезденской опере, опера была написана. Не только политический союз, но и личные связи, испытанные экстремальной ситуацией военных действий, общее чувство сопротивления иноземному завоевателю способствовали взаимопониманию и взаимопроникновению культур.

Новый опыт менял устоявшиеся воззрения, переосмысляя женский образ: наряду с устойчивыми характеристиками добродетели, грации, утонченности он приобретал такие свойства, как здравый смысл и хозяйственная хватка, ни в коей мере не в ущерб интеллектуальным и творческим устремлениям. Об этом особом очаровании немецкой женщины с восхищением пишет в своих воспоминаниях и Алексей Раевский, участник освободительного похода 1813—1814 годов, брат декабриста Владимира: «Прелестная Эмилия и Шарлотта весьма спокойно чистит лук или картофель, от кастрюлек хладнокровно пере-

14 *Чайковский П.И.* Письма к родным. Т. 1 / Ред. и примеч. В.А. Жданова. М.: Гос. муз. изд-во, 1940. С. 41—43.

ходит она к фортепьяно или арфе, восхищается Шиллером, Гёте, и все это так непринужденно, так свободно, что и самая несообразность перестает казаться странностью»¹⁵. В.А. Жуковский в год премьеры «Вольного стрелка» в Берлине (1821) видит ту же «удивительную гармонию идеального с просто житейским» в своей ученице, прусской принцессе Шарлотте, будущей российской императрице Александре Федоровне: «Она способна всё высокое чувствовать, всем восхищаться, но это высокое, не к обыкновенной жизни принадлежащее, не удаляет ее от обыкновенной жизни»¹⁶. Такова и веберовская Агата: она способна моментально переходить от полудетской безыскусной веселости и будничных хлопот (болтовня с Энхен, начало сцены с венком) к сверхчувственному постижению глубокого смысла мироздания. Оставаясь идеалом, женский образ приобретает земные черты, лишь добавляющие ему прелесть естественности.

Участником освободительных походов 1813—1814 годов был и Рафаил Зотов — первый переводчик либретто «Волшебного стрелка» на русский для Императорской сцены, плодовитый драматург и писатель — автор исторических романов, заведующий репертуаром немецкой, а затем и русской Императорской труппы, любитель европейских театральных новинок, перу которого принадлежат десятки переводов пьес и либретто. Несмотря на позднейшие претензии, переводу Зотова нужно отдать должное: русский спектакль гораздо бережнее к оригиналу, чем французские, английские или даже венские: в Париже диалоги были заменены речитативами, в Лондоне — добавлено множество сольных и дуэтных номеров, а партия Каспара распределена между актером и певцом — новым персонажем по имени Роллю, в Вене пришлось отказать и от Отшельника, и от Самизэля (так как злой дух по сценической конвенции мог быть лишь комическим персонажем), и от выстрелов, и от ковки пуль — пули обнаруживались в дупле. В русской версии все элементы сюжета и диалоги сохранены — практика исполнения и французской комической оперы (в особенности Луиджи Керубини), и немецкого зингшпиля («Волшебная флейта», «Похищение из серала» Моцарта) на русской сцене была жива; сохраняется и упоминание об Отшельнике в тексте.

В немецкой труппе не хватало оперных певцов, поэтому за постановку пришлось взяться драматическим актерам придворного театра, которые, по мнению первого рецензента, заслуживали похвалы «за выбор пьес на свои бенефисы» и за то, что на петербургской сцене представляется «всё, что покажется отличного в Германии». Рецензент назвал «Фрайшютц» «национальной немецкой оперой», «исполненной чудесного и основанной на суевериях средних веков». Он счел музыку «превосходной», а сложную сценическую машинерию, «также заслуживающей внимания любопытных», но посетовал, «что Немецкая труппа не имеет певцов и что зрители только по оркестру могут судить о музыкальном сочинении»¹⁷.

15 Раевский А. Воспоминания о походах 1813 и 1814 годов. [Ч. 1.] М.: Университетская тип., 1822. С. 55—56.

16 Письмо А.И. Тургеневу, 8/20 февраля 1821 года, Берлин (Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. / Гл. ред. А.С. Янушкевич. Т. 16. Письма 1818—1827 годов. М.: Языки русской культуры, 2020. С. 81). Далее ссылки на это издание приводятся в круглых скобках с указанием номера тома и страницы.

17 Литературные листки. 1824. № 2. С. 70—71.

Несмотря на неполноценность такой постановки, она произвела фурор. Уже в марте друг Пушкина поэт Петр Вяземский просил петербургского приятеля послать его жене, которая в то время, как и Пушкин, жила в Одессе, «все, что есть для фортепьяно из оперы “Der Freishütz”»: вальсы, марши, увертюру и проч». 10 апреля Вяземский отменил это поручение, поскольку нашел нужные ему ноты в Москве¹⁸. Владимир Набоков предположил, что княгиня Вера Вяземская успела сыграть фрагменты из «Вольного стрелка» в присутствии Пушкина [Набоков 1999: 382—383]. Впрочем, в портовой Одессе ноты могли появиться и раньше. Губернатор края Михаил Воронцов впоследствии украсил свой парк в Крыму каскадом «Фрейшюц», напомиавшим и о во-допаде, в котором привиделась Агата Максу, и об украшенной розами фате невесты.

Для премьеры на сцене Большого театра в Петербурге, в бенефис капельмейстера труппы Катарино Кавоса, декорации были выполнены художником Карлом Фридрихом Сабатом. Афиши и газетные объявления зазывали зрителей на «романтическую оперу с хорами, полетами и машинами». В отличие от немецкой постановки, это было настоящее оперное представление, но без досадных ограничений не обошлось и здесь — среди русских певцов не было достаточно сильного баса, чтобы справиться с центральной партией Каспара. Дебютировал в этой роли Павел Толченев, который тоже был скорее драматическим актером, а потом ее передали тенору Василию Самойлову, главному солисту труппы. По позднему свидетельству композитора Алексея Верстовского¹⁹, чтобы приспособить музыку к возможностям исполнителей, Кавосу пришлось «изуродовать» роль и «превратить ее в чуть ли не драматическую» (цит. по: [Гозенпуд 1959: 658]).

Однако и на этот раз недостатки, заметные знатокам, не помешали восторженному приему.

От берегов Шпрее и Дуная до берегов Темзы и от берегов Сены и до берегов Невы во всех театрах раздаются аккорды «Фрейшюца» и рукоплескания, расточаемые этому шедевру. С тех пор, как около года тому назад он был впервые представлен и у нас, он все заполонил; в спектаклях, в наших филармонических собраниях, на прогулках, на военных змотрах только и слышен «Фрейшюц», целиком и в отрывках²⁰, —

писал литератор и меломан Алексей Улыбышев, чья биография Моцарта пе-реиздается до сегодняшнего дня, в статье, появившейся в феврале 1825 года

18 Остафьевский архив князей Вяземских: В 5 т. Т. 3. Переписка П.А. Вяземского с А.И. Тургеневым. 1824—1836. СПб.: Тип. М.М. Стасюлевича, 1899. С. 24—31.

19 Верстовский и сам испытал существенное влияние Вебера. Николай Финдейзен, составляя свою историю русской критики, цитирует С.Т. Аксакова, который провозглашал оперу Верстовского «Пан Твердовский» первой русской национальной оперой, ставя ее в один ряд с «Фрайшютцем»: «Это наша, это первая русская опера: кажется, этих слов довольно, чтобы возбудить внимание наших соотечественников. Она, очевидно, написана под влиянием “Стрелка” Веберова и “Иосифа” Мегюлева» (цит. по: [Ходыревская 2008]). О связях «Аскольдовой могилы» Верстовского и «Вольного стрелка» см.: [Саранча 2020].

20 [Улыбышев А.Д.] Théâtre Allemand de St.-Petersbourg. Le Freischütz, opera en trois actes, musique de Weber, paroles de F. Kind / Пер. В. Брянцевой // Ливанова Т.Н. Оперная критика в России: В 2 т. Т. 1. Вып. 1. М.: Музыка, 1966. С. 313.

в четырех номерах газеты «Journal de Saint-Petersbourg». По мнению Улыбышева, Вебер в этой опере «поднялся на некоторую вершину искусства, которой никто еще не достигал»²¹.

Критик объяснял свою оценку «необычайною правдивостью»²² музыкальных характеристик персонажей и «глубоким и неизменным соответствием между музыкой и сюжетом»²³, а также соединением «религиозных эмоций» «с волшебными элементами при совершенно оригинальном местном колорите»²⁴. Вебер, по его мнению, обладал способностью выразить и «набожную беропотность возлюбленной», и «мрачное отчаяние возлюбленного», и «рев пучины», и «мрачные фанфары адской охоты», и «природу, пораженную болью», и «величественный и утешающий голос религии»²⁵. К фрагментам, которые можно «предпочесть другим, если бы была дана возможность выбирать»²⁶, Улыбышев отнес увертюру, названную им «королевой увертюры»²⁷, молитву Агаты, и конечно, сцену в Волчьей долине²⁸.

В начале 1825 года открылся Московский Большой театр, а уже летом «Волшебный стрелок» был сыгран и там. Театральные афиши обещали московской аудитории еще больше чудес: «декорации, представляющие сельские местоположения», и «Волчью долину, окруженную горами с водопадами», «появления страшилищ, полеты дракона, занимающего большую часть сцены, ночных птиц, летучих мышей, движение волшебной совы, воздушных охотников, собаки, зверей, появление ползущих по горам змей, разрушение скал и движение потока» (цит. по: [Ремезов 1937: 66]).

Такого рода музыкальные и сценические эффекты производили должное впечатление. Поэт Евгений Боратынский вписал любовное стихотворение в альбом своей кузине, которая уточнила под текстом, что запись эта сделана после совместного прослушивания «Фрайшютца» 31 ноября²⁹. Понятно, что такой даты в календаре не существует, — возможно, демонические силы, действовавшие на оперной сцене, проникли и на страницы девичьего альбома.

21 Там же. С. 314.

22 Там же. С. 319.

23 Там же. С. 321.

24 Там же. С. 320.

25 Там же. С. 321.

26 Там же. С. 323.

27 Там же. С. 324.

28 В исходной публикации статьи в «Journal de Saint-Petersbourg» за февраль-март 1825 года (по-французски) и в (неполном) переводе на русский в «Русском инвалиде» за ноябрь 1825 года (выпуски 264, 265, 274, 276, 278, 279) фамилия автора не указана, однако авторство Улыбышева, одного из трех редакторов «Journal de Saint-Petersbourg» в 1825–1829 годах в этом случае (как и для почти четырех десятков других его статей, напечатанных там же и также не подписанных) подтверждается многими источниками, в числе которых свидетельство французского журналиста, редактора «Journal de Saint-Petersbourg» в позднейшие годы Шарля де Сен-Жюльена, редакторские гонорары Улыбышева и т.п., и практически не вызывает сомнений, см.: [Сперанская 2013].

29 См.: *Боратынский Е.А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 2. Ч. 1. М.: Языки русской культуры, 2002. С. 148–149.

Волчье ущелье под сводами Грановитой палаты

Влияние партитуры Вебера вышло за рамки не только сценического пространства, но и дворянского салона. В России эта партитура стала частью того, что Р. Вортман называл «сценарием власти» [Wortman 1995—2000]. Увертюра к «Фрайшютцу», по сообщению мемуариста Августа Теодора фон Гримма (домашнего учителя наследника престола) прозвучала на коронации Императора Николая I 22 августа 1826 года под сводами Грановитой палаты в рамках официальных торжеств³⁰. Мемуарист не скрывает своего удивления: это новелла в коронационной процедуре, в строгом интерьере Грановитой палаты светский оркестр не звучал никогда ранее, для него специально пришлось отводить и устраивать место³¹. Увертюра Вебера появляется в эклектичном контексте: в светской программе банкета, между церковным обрядом миропомазания с его строгим чином песнопений и вечерними торжествами на Красной площади с симфонией всенародного ликования, в которую сливаются государственный гимн, колокольный звон и пушечный салют. За разработку сценария светской программы отвечал А.М. Гедеонов³² — будущий интендант Императорских театров, при котором будут поставлены оперы М.И. Глинки.

В ведении Гедеонова был и декор Грановитой палаты, и устройство вечерней городской иллюминации. В музыкальной программе увертюры «Фрайшютца» соседствовала с хорами из оперы Джузеппе Сартти «Начальное правление Олега», номерами из оперы Джоакино Россини «Дама озера» и финалом «Сотворения мира» Йозефа Гайдна. Символические смыслы каждого номера легко считываются. «Олег» на либретто самой императрицы Екатерины Великой с текстами од Михаила Ломоносова задает государственный тон: князь Олег прибил на воротах Константинополя свой щит в знак торжественного заключения мира с Византией — важный ориентир со времен Екатерины в южной политике.

Итальянская опера (Сартти, Россини) как раз в эти годы в Москве пользуется огромной популярностью и к тому же находится в личном управлении Гедео-

30 «По обычаю древних царей торжественная трапеза состоялась в так называемой Грановитой палате, здании пятнадцатого века в настоящем византийском вкусе. Зал не так велик, как Зимний дворец, но самый большой в Кремле, и он поражает своеобразным старинным видом, чувствуешь себя в другом столетии. ...Оркестр, коего в прежние времена не бывало, играл для развлечения всеобщего, но прежде всего из особого внимания к юной императрице ее любимые пьесы, среди которых увертюры «Фрайшютца»» (*Grimm A.T. von. Alexandra Feodorowna, Kaiserin von Russland: In 2 Bde. Bd. 1. Leipzig: J.J. Weber, 1866. S. 239*).

31 «В дух средних углах Палаты поставлены древние вазы; в задних же устроены: по правую сторону дверей буфет для напитков, убранный серебряною посудой, а по левую обитый бархатом оркестр, для музыкантов и певчих, услаждавших в продолжении стола слух присутствовавших прелестнейшею гармониею избранных пьес» (*Свиньин П.П. Историческое описание Священнейшего Коронования и Миропомазания Их Императорских Величеств Государя Императора Николая Павловича и Государыни Императрицы Александры Феодоровны августа в 22 день, и всех предшествовавших и последовавших за оным торжеств и увеселений в Москве, 1826 года // Отечественные записки. 1827. № 89. С. 386—387*).

32 Об участии Гедеонова в организации торжеств говорит отчет Д. Зубарева (*Зубарев Д. [О коронационных торжествах Императора Николая Павловича и Императрицы Александры Феодоровны в Москве] // Вестник Европы. 1826. № 23/24. С. 291*).

нова, что позволяет ему свободно распоряжаться ее артистическими ресурсами. Как и опера Россини и оратория Гайдна, «Волшебный стрелок» — элемент, по словам Ричарда Уортмана, европеизирующего «сценария власти», которого придерживались и сам Николай, и его предшественники, начиная с Петра Великого. Однако, кроме общего европеизирующего тренда, увертюра «Фрайшютца» содержит отсылки к персональному и семейному коду, связанному с императрицей Александрой Федоровной, и элементу «фантастического», с такой силой проявленному в сцене в Волчьем ущелье, музыкальный материал которой содержится в увертюре. Как указывает Теодор Адорно, «один конец этой дуги опущен в гостиную бидермейера, другой — в первобытный мир... <...> ...дом лесничего построен у Вебера над хтоническими пещерами» [Адорно 1998: 226].

Венок из белых роз

Увертюре «Волшебного стрелка» принадлежит особое место в коронационном ритуале. Мемуарист отмечает, что ее исполняли как комплимент императрице. Действительно, Николай в своей коронации задает новую концепцию «сценария власти», вводя в него семейную тему: жена, малолетний наследник, мать и братья играют важную роль в церемонии. Буржуазные добродетели и радости, и прежде всего семейная идиллия, становятся частью образа монарха и акцентируются в его визуальных изображениях: во всех своих проявлениях самодержец являет подданным «путеводный образ буржуазной монархии» [Dollinger 1985], ориентируясь, очевидно, на практику своего тестя, короля Пруссии Фридриха Вильгельма. Картина единения вокруг государя вдовствующей императрицы, братьев и семьи вызвала умиление статс-секретаря Дмитрия Николаевича Блудова, которое он в сентиментальных выражениях излагает в письме жене, а появление 8-летнего наследника престола, гарцующего на военном параде рядом с отцом, вызывает всеобщий восторг. Семейный портрет на Красной площади на фоне народного ликования под звон колоколов — готовый конструкт для финального апофеоза первой русской национальной оперы — «Жизни за царя» Михаила Глинки³³.

Увертюра «Фрайшютца» закрепилась в персональном сценарии репрезентации императрицы и вошла в канон личного праздника Александры Федоровны: 1 июля, день ее именин и одновременно день бракосочетания, по домашней традиции начинался звуками этой увертюры [Яковлев 1866: 87]. Праздник проходил в семейной резиденции в Петергофе — но на этот день туда открывался свободный доступ и стекалась половина Петербурга. В этом персональном сценарии увертюра дополнилась еще одним элементом, связанным с оперой: герб петергофского дворца-коттеджа, предложенный поэтом Василием Жуковским и утвержденный Императором 24 декабря 1829 года, представляет собой венок из белых роз, пронзенный мечом.

Прусская принцесса Шарлотта (так звали императрицу Александру до замужества) выбрала белый цветок как свою эмблему с детских лет: ее домашнее

33 О роли Жуковского в формировании концепции первой оперы Глинки см.: [Киселева 1997; Лашенко 2020]. Жуковскому принадлежит сама идея сусанинского сюжета, а также текст финала оперы — семейный терцет «Ах, не мне, бедному, ветру буйному» и хор «Славься».

прозвище *Blanchefleur*³⁴, на ее подвенечном платье единственное украшение — живой цветок белой розы. Семейные традиции обыгрывают это предпочтение: провожая дочь в Россию, любящий отец, король Пруссии Фридрих Вильгельм, устраивает фестиваль роз на Павлиньем острове, а когда она приезжает в гости в Берлин на бракосочетание брата — грандиозное 12-часовое театрализованное представление в ее честь «Чудо белой розы» («*Die Zauber der weisse Rose*»), на котором представители аристократических родов в рыцарских доспехах состязаются в воинских искусствах, а прекрасная Шарлотта назначает победителей и раздает призы — естественно, в виде розы³⁵.

Белые розы могут быть представлены по-разному: как цветочное обрамление для живых картин в декорациях Карла Фридриха Шинкеля на празднестве или как виньетки на страницах изданного по его следам роскошного альбом-описания, как отдельный цветок — на свадебном платье³⁶ или как приз победителю. Но именно использованная Жуковским форма — венок из белых роз — отсылает непосредственно к истоку, то есть к домашнему мифу о матери императрицы, прусской королеве Луизе, столь важному в немецком искусстве той поры — к тому венку из белых роз, который двенадцатилетняя Шарлотта по указанию отца сплела для своей матери на следующий день после ее смерти³⁷, и к той сцене оперы Вебера, когда Агата плетет себе спасительный венок из белых роз, подаренных Отшельником, со словами: «Пред алтарем и в гробу девица носит белые розы»³⁸.

Символическая формула двух венков — девичий венок и венец небесный, знак земной красоты и небесного/мученического посмертного преображения — приобретает особый смысл в опере и в контексте складывающегося мифа королевы Луизы. Этот двойной образ — визуальный ключ к концепту мифологизации королевы. Ее семейная история еще при ее жизни переходит в публичное поле, а после смерти становится частью культурной памяти нации, ее самоидентификации в сопротивлении наполеоновской угрозе. Образ «бюргерской королевы» трансформируется в образ небесной заступницы и ангела-хранителя Пруссии. Смена царской диадемы на венок из белых цветов — визуальный код этого преображения, например в скульптурных образах королевы работы К.Ф. Рауха: так, в исходной версии (1816) бюста королевы для ее храма на Павлиньем острове голову Луизы украшала диадема как знак династической принадлежности, но уже в 1817 году Раух заменяет ее на венок из

34 *Beschreibung des Festes: Der Zauber der weissen Rose, zur Feier des Geburtstages Ihrer Majestät der Kaiserin am 13. Juli 1829.* Berlin: Verlag von Gebrüder Gropius in Berlin, 1829. S. 1. Имя *Blanchefleur* взято из романа Фридриха де ла Мотт Фуке «Волшебное кольцо».

35 *Ibid.* S. 3—26.

36 Императрица Александра Федоровна в своих воспоминаниях // *Русская старина.* 1896. № 10. С. 21.

37 «Отец повел нас к холму из белых роз и сказал Шарлотте: “Сплети венок из белых роз, чтобы возложить его на Маму”. Братья прилежно рвали белые розы, а я сидела под старым грушевым деревом и плела венок. Каждый брат взял по букету, а отец розу с тремя бутонами, которые должны были представлять Александрину, Луизу и Альбрехта. И потом мы отнесли эти цветы к нашей маме», — записывает Александра Федоровна своей рукой по-немецки в дневнике своей гувернантки Цецилии Вильдермерт, а В.А. Жуковский копирует эту запись в свой дневник за 2 декабря 1817 года (XIII, 128).

38 *Weber C.M. von. Der Freischütz. Oper in 3 Akten. Partitur.* Leipzig: Peters, 1871. S. 167.

астр (в реплике, хранящейся в Эрмитаже, — из роз и незабудок): венки не только указывают на природную простоту и естественность «бюргерской королевы», но и являются знаком ее астрального апофеоза. На барельефе работы И.Г. Шадова в церкви в Паретце апофеоз Луизы по диспозиции уподобляется Вознесению Богородицы (Assunta), а вокруг головы королевы — венок из семи звезд, надпись на земном шаре у ее ног гласит: «Она сменила земной венец на небесный». Метафора смены венков поэтически складывается очень рано, как непосредственная реакция на смерть Луизы в стихотворении Жана-Поля, которое Жуковский перекладывает на русский в 1818 (опубл. в 1827): «В ту минуту, когда ты в белой брачной одежде, Вышнего, тайного мира невеста, земную корону Тихо сняла и земле возвратила, и в свежем из зрелой Жатвы венце от нас полетела... все зарыдало» (II, 76). В последующие десятилетия эта метафора сохраняет свою значимость для Жуковского и отзывается в филигранных формулировках вступления к «Налю и Дамайнти», где объединяет мать и дочь как носительниц венца небесного (Луиза) и венка живого земного (Александра) (V, 99).

Вебер изначально сочинял «Фрайшютца» для прусской столицы³⁹, и с самых первых шагов работы над замыслом (1817) находился в переписке с директором Королевских театров графом Карлом фон Брюлем⁴⁰, с которым был знаком и прежде, посвящая его в детали, рассчитывая не только на постановку, но и на должность музыкального руководителя в столичном театре⁴¹. Брюль планировал включить «Фрайшютца», наряду с «Ифигенией» Гёте и балетом «Фея роз», в программу открытия нового театра на Жандарменмаркт по проекту Шинкеля⁴². Как часть столичного инаугурационного проекта, «Вольный стрелок» использует открытые культурные коды. Финальное «воскресение» Агаты после выстрела в венке из белых роз читается в этом контексте как ее апофеоз.

Жуковский был хорошо знаком и с семейной историей Шарлотты, и с оперой Вебера — он видел «Вольного стрелка» четырежды за один месяц еще в Берлине, куда приехал в свите императрицы (тогда еще великой княгини) в рамках ее визита к отцу: Жуковский был ее учителем русского языка. Там же, в Берлине, он посетил мемориальные места королевы Луизы, миф о которой интересовал его уже давно, наблюдал ее домашнюю обстановку и отношение дочери к ее памяти. На Страстной неделе 1821 года он обратил внимание, как Шарлотта использует в своей молитве маленькую книжечку, которую он принял за письма королевы Луизы (на самом деле это были ее жизненные заметки). Его поразила эта «прелестная, трогательная мысль обратить в молитву, в очищение души, в покаяние — воспоминание о матери!» (XIII, 163, запись от 18 февраля 1821 года). Сокровенное душевное переживание интенсифици-

39 *Kind F. Schöpfungsgeschichte des Freischützen. Biographische Novelle // Kind F. Der Freischütz. Ausgabe letzter Hand. Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1843. S. 122.*

40 *Ibid.* См. также письма Вебера Брюлю от 22 октября 1817 года, 12 августа 1819 года, 6 декабря 1819 года, 19 февраля, 8 мая, 21 июня и 21 июля 1820 года (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition).

41 См., в частности, письма Вебера Брюлю от 17 июля 1817 года, 17 марта 1818 года; представления Вебера Брюлем императору Фридриху Вильгельму III от 9 июля 1816 года, 14 апреля 1821 года, ответ кайзера от 20 апреля 1821 года (Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition).

42 По высочайшему распоряжению премьера «Фрайшютца» была отложена на месяц и прошла в знаковую дату годовщины битвы при Ватерлоо, 18 июня.

фицировало и индивидуализировало обращение к Господу. В восторженном восклицании («вот настоящая, чистая, набожность!») (Там же) проглядывает немецкая «*genuine Andacht*», которая определяет (и по тексту, и по авторской ремарке) модус обеих арий веберовской Агаты.

В Берлине Жуковский прожил восемь месяцев, с октября 1820-го по весну 1821 года. Диапазон его контактов был огромен. Как завсегдатай салона Марии Клейст (сестры писателя), он регулярно общался не только с литераторами — Фридрихом де ла Мотт Фуке, Е.Т.А. Гофманом, но и с интендантом Королевской оперы графом Карлом фон Брюлем, архитектором К.Ф. Шинкелем и скульптором Х.Ф. Тиком — авторами проекта нового здания театра на Жан-дарменмаркт, где была назначена премьера «Фрайшютца». Жуковский посвящен в обстоятельства театрального проекта, как и в детали складывающегося на его глазах культа королевы Луизы, в орбиту которого вошла и Шарлотта: так, в открытом 30 марта 1821 года по проекту Шинкеля со скульптурами Рауха и Тика мемориале в Кройцберге, где память об Освободительных войнах против Наполеона соединялась с памятью о королеве Луизе, мать и дочь изображены в равном статусе, как ангелы победы и мира, — дочь в битве при Ватерлоо, мать в битве при Париже. Личная дружба с графом Брюлем обеспечила Жуковскому особые привилегии: он бывал в театре почти каждый день. По его собственному признанию в письме Е.А. Протасовой и М.А. Мойер от 13 ноября 1820 года, его «главное знакомство» в Берлине — это театр; к тому же Брюль проявляет несказанную любезность, берет у него список его театральных предпочтений, и с легкостью, непредставимой сейчас, ставит в календарь спектакли по этой записке: «Я заказал ему всего Моцарта, Глюка, Шиллера... и теперь роскошествую», — пишет Жуковский (XVI, 73). «Фрайшютца» он увидел позже: 23 декабря 1821, и потом 2, 6 и 20 января 1822 года нового стиля (XIII, 235–237).

Хтонические пещеры

Непосредственно перед премьерой «Вольного стрелка» в июне 1821 года Жуковский уехал из столицы в путешествие, первым пунктом назначения которого был Дрезден. День премьеры, 18 июня 1821 года, застал его практически на месте действия оперы — на пешей прогулке в *Ottowalde-Grund* в горах Саксонской Швейцарии, где «болтливый проводник» на местности рассказал ему зерно фабулы оперы — легенду о Диком охотнике, что поэт сразу записал в подробном дневнике (позже опубликованном как эссе «Путешествие по Саксонской Швейцарии» в «Полярной звезде» за 1824 год). Травелог в письмах Жуковский адресует своей ученице — великой княгине Александре Федоровне. Это не просто описания, а скорее эстетические манифесты: в особой оптике Жуковского природа видится и как запечатленная история — живое свидетельство бренности человеческих усилий, и как эмблема, раскрывающая тайны бытия: «Красоты природы пленяют нас не тем, что они дают нашим чувствам, но тем невидимым, что они возбуждают в душе и что ей темно напоминает о жизни и о том, что далее жизни» (XIII, 182).

В начале травелога он подыскивает русский эквивалент немецкого слова «Grund»⁴³ и дает ему определение: «это не долина, а узкий, глубокий и длин-

43 «Grund, я думаю, можно перевести словом: дебрь» (XIII, 174).

ный прорез между утесами» (XVI, 101), затем выстраивает синонимичный ряд из «пещер», «пропастей», «ущелий». Его взору открывается ожившая сценография «Волчьего ущелья»:

...вдруг всё дико, мрачно и сурово; идешь узкою тропинкою, между огромных камней, покрытых старым мохом и в ужасном беспорядке набросанных на дно долины; по обеим сторонам стены утесов, покрытые елями и соснами... В *Ottowalde-Grund* есть глубокая низкая пещера, которая называется *Teufelsküche* (Чертюва кухня): в ней жарит свою дичь и, вероятно, угощает ею дьявола так называемый *дикий охотник* (*der wilde Jäger*)... он часто по ночам с ужасным криком, вихрем и градом бегаёт по утесам и забавляется охотою (XVI, 101).

Экстремальные перепады высот задают вектор движения: не только вперед, но и ввысь, и в прямом, и в метафизическом смысле, в устремлении к возвышенному смыслу природы. «Лабиринт пещер» и непрерывная цепь вершин, видов, которые открываются с этих вершин глазам и метафорическому духовному взору, расширяют горный пейзаж до пространства души, сохраняя свой универсальный смысл и лейтмотивно-устойчивое словесное оформление. Двойная оптика — закон поэтики Жуковского в документальных и художественных текстах. Он заворочен зрелищем «ужасного»: «Горы, долины, деревья, утесы — всё смешалось в один хаос...» (XVI, 106). Но и с закрытыми глазами он знает о приближении мгновения чудесного преображения: «Как изобразить чувство нечаянности, великолепие, неизмеримость дали, множество гор, которые вдруг открылись глазам, как голубые окаменевшие волны моря, свет солнца и небо...» (XVI, 102). Такое мистическое переживание природы достигается во внутреннем диалоге. Для певца «привидений и меланхолической или унылой луны»⁴⁴ (как с легкой иронией называет себя Жуковский, соглашаясь со своей общепризнанной репутацией) преодоление меланхолии ставит под вопрос стратегию поэтической самоидентификации. Меланхолическое, «столь привлекательное для поэта», представляет собой выбор, недопустимый этически: «Меланхолия, по моему мнению... как элемент жизни поэта, не совместима с христианством»⁴⁵.

Такая двойная оптика — изнутри и снаружи, детальная и дистанцированная, непосредственная и рефлексивная, физическая и сверхчувственная — свойственна и партитуре оперы Вебера. В центре — сцена в Волчьем ущелье, которая показана изнутри, из средоточия ярящейся бури, как трансляция опыта ужасного, глазами Макса. Она обрамлена молитвенными (по ремарке Вебера, «*mit frommer Rührung*», «*mit... Andacht*»⁴⁶) ариями Агаты, которые перереформируют модус восприятия природного явления. Первое, что в речитативе перед арией видит Агата, поддержанная тонкой звукописью оркестра, — надвигающаяся гроза над Волчьим ущельем, а к утренней каватине туман и облака еще не успели рассеяться. Это та гроза, о которой говорят между собой охотники: «Ну и ветер там!»⁴⁷. Но взгляд Агаты различает за облаками солнце

44 «Мы столько прожили с тобой на свете...». Переписка П.А. Вяземского и В.А. Жуковского 1807—1852 гг.: В 2 т. / Сост. и коммент. В.С. Киселева. Т. 2. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2021. С. 263. Письмо П.А. Вяземскому от 3/15 марта 1845 года.

45 Там же. С. 263—264.

46 *Weber C.M. von. Der Freischütz*. S. 93, 153. Пер.: «С благоговейным чувством»... «с благоговением».

47 *Ibid.* S. 152. Номер 11 партитуры оперы, разговорный антракт перед каватиной Агаты.

как Око мира⁴⁸. Она чувствует связь с природой и находит там многообразные отражения своих страхов, предчувствий и раздумий — сердечное чувство Агаты наделяет старую барочную эмблему живым человеческим смыслом.

Оперная партитура дискретна⁴⁹, и ночь Агаты скрыта от зрителя. В современных Веберу интерпретациях сюжета о Фрайшютце есть разные версии этой ночи: например, в одноименной мюнхенской трагедии Франца Ксавера фон Каспара⁵⁰, героиня, тревожась за любимого, бежит за ним и вызволяет его прямо из дьявольского круга. Вебер, напротив, следует за Максом в бездну романтического ужаса, оставляя героиню в тоске у ночного окна. Лишь утром мы видим ее в слезах, распознаём ее аккумулярованные страхи в дистиллированной форме каватины и на этом основании можем судить о том, каких усилий стоит ей тот «принцип надежды» (термин Эрнста Блоха [Bloch 1995]), который она исповедует. Ее подвиг спасения Макса совершается на метафизическом уровне. Через много страниц оперной партитуры Агата отвечает на отчаянный возглас Макса из его арии⁵¹, которую по сценическому действию она слышать не могла: «Не слепому случаю служит мир»⁵².

В момент наивысшего напряжения душевных сил в борьбе с отчаянием Агата почти буквально повторяет слова, произнесенные в реальной жизни королевой Луизой в ситуации экзистенциальной угрозы, как личной, так и национальной, когда, спасаясь от надвигающихся наполеоновских войск, уже занявших столицу, готовясь бежать уже из Мемеля, она пишет отцу 17 июня 1807 года: «...мы не игрушка слепого случая, но стоим в руке Господней, и Провидение ведет нас»⁵³.

Эти слова не остаются лишь в рамках личной переписки. Вместе с жизненными заметками почившей королевы они бережно собираются и подвергаются экзегезе в книге ее верной подруги и первого биографа Каролины фон Берг, входят в канон почитания «светской протестантской святой» [Berlis 2007: 388] как выражение ее простого и одновременно всеобъемлющего послания, расходятся на цитаты для назидательного чтения. Во «Фрайшютце» сам концепт «случая» подвергается показательной отмене в финале оперы: Отшельник отменяет практику «испытательного выстрела» (Probeschuss), подверженного случайности, в пользу «испытательного года» (Probejahr), призванного укрепить и совершенствовать моральные свойства героя. Не случай, но личные заслуги, стойкость и Провидение отныне должны определять судьбу.

48 «Пусть облака скрывают его, но солнце остается на своде небесном; там царит святая воля, не слепому случаю служит мир. Око, вечно чистое и ясное, взирает на всё сущее с любовью» (Ibid. S. 153).

49 Опера Вебера состоит из замкнутых вокальных номеров, перемежающихся разговорными диалогами без музыки.

50 *Caspar F.X., von. Der Freischütze. Nach einer Volkssage. Eine romantische Tragödie in 4 Aufzügen. Mit Musik von Herrn Neuner. München, 1812.*

51 «Ужли поглотит меня погибель, ужли окажусь во власти случая?» («Soll das Verderben mich erfassen, verfiel ich in der Zufalls Hand?») (Weber C.M. von. *Der Freischütz*. S. 58) — на этих словах Макса в центральном разделе арии в оркестре впервые после увертюры появляются ритм, гармония и тембр Самизеля.

52 «Nicht blindem Zufall dient die Welt!» (Ibid. S. 153).

53 [Berg C.F. von.] *Die Königin Luise. Der Preußischen Nation gewidmet. Zum Besten der hinterlassenen Wittwen (sic) und Waisen, der für König und Vaterland gefallenen Landwehrmänner und freiwilligen Jäger. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1814. S. 60.* Оригинал: «...wir sind kein Spiel des blinden Zufalls, sondern wir stehen in Gottes Hand und die Vorsehung leitet uns».

«Горная философия» Жуковского, маскирующаяся под его путевые заметки, исходит из того же строя мыслей и чувств: «Теперь нет ничего другого для подкрепления души и для сохранения деятельности, кроме веры в Провидение»⁵⁴. Не просто эмоциональное переживание природных красот, но моральное осмысление открывающейся в явлении природы истины мироздания дает возможность поэту ощутить то, что с такой силой выражено в логике музыкальной драматургии «Фрайшютца»: в травелоге Жуковского в каждом ущелье заложено ожидание просвета, как в увертюре к «Фрайшютцу» за Волчьим ущельем с непреложностью следует ослепительный до-мажор финального апофеоза, закрепленный на последней странице партитуры вписанным рукой композитора его излюбленным девизом: «Soli Deo Gloria»⁵⁵. Отказ от меланхолии — это моральный выбор обоих авторов. В самой бездне ужаса предвосхищается то, что на языке немецкого пиетизма, усвоенного романтической поэзией Новалиса и ставшего известным в России благодаря Жуковскому, зовется «прорывом благодати» (Durchbruch der Gnade): «Все мелкие, разрозненные части видимого мира сливаются в одно гармоническое целое... Что же этот образ?.. Ощущение и слышание душою Бога в создании»⁵⁶. Применительно к образам и картинам «Вольного стрелка» об этом говорит Адорно: «Но спасительное не освещает оставленную Богом имманентность, а открывается в ней самой как высшее эхо в ущелье, как умиротворенная природа» [Адорно 1998: 226].

Каватина Агаты после сцены в Волчьем ущелье задает другой масштаб: героиня смотрит с той точки, с которой Волчье ущелье становится маленьким. Только что зритель вместе с Максом был внутри ущелья, откуда, казалось, нет выхода, как нет и конца буре. Но в каватине Агаты после бури встает солнце и (по мысли либреттиста и композитора) зритель осознает, что предыдущая сцена лишь испытание на жизненном пути. И если в либретто Волчье ущелье, вопрос Макса и лирические высказывания Агаты рассредоточены, то в партитуре оперы есть особое место, где они сталкиваются и вступают в прямое взаимодействие, внятное нашему слуху. Это увертюра, где, сохраняя свою семантическую определенность, основные темы оперы выстраиваются иерархически, с явным смыслом: тема арии Агаты напрямую отвечает теме арии Макса и побеждает страхи Волчьего ущелья в ослепительно-сияющем финальном До-мажоре. Эта победа достигается самыми действенными для композитора средствами — средствами музыкальной драматургии. Тема Агаты, изначально лирически трепетная, в конце увертюры звучит преображенной. Ее предваряют восемь тактов монументальных колонн аккордов — простое перемещение до-мажорного трезвучия, но представленное силами полного оркестра, с тромбонами, после двухтактовой общей паузы, мощным контрастом ко всему предыдущему изложению по всем значимым параметрам музыкального

54 Письмо В.А. Жуковского Е.Г. Пушкиной от 24 февраля 1826 года. (XVI, 296).

55 Единому Богу Слава (*лат.*).

56 *Жуковский В.А.* Эстетика и критика / Вступ. статья Ф.З. Кануновой и А.С. Янушкевича; сост. и примеч. Ф.З. Кануновой, О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича. М.: Искусство, 1985. С. 331. О концепте мгновенного преображения души как основной идее творчества Жуковского с начала 1820-х годов, «пронизывающей его духовные и художественные искания, объединяющей основные поэтические символы и мотивы», см.: [Виницкий 2006: 36]; о роли прусского национального мифа королевы Луизы в формировании транснациональной (германо-российской) романтической религии Жуковского — [Виницкий 2018].

языка: динамике (после *pianissimo* — *fortissimo*), модусу (после минора — мажор), фактуре (после диссоциации оркестра на инструментальные *solí* — монолиты аккордов). Такое внезапное явление (в терминологии эстетической теории Адорно — аппарация) сверкающего до-мажора в минорном произведении в начале XIX века ассоциируется с победой света над тьмой. Так — в оратории Гайдна «Сотворение мира» (1798), на библейских словах «Да будет свет!». Так Гофман в своей знаменитой рецензии на Пятую симфонию Бетховена (1810) описывает внезапный переход к до-мажору из одноименного минора в финале: «На блистательной, ликующей теме финальной части в до-мажоре вступает весь оркестр... как сияющий, ослепительный солнечный свет, внезапно пронзающий глубокую ночь»⁵⁷. Метафора «из ночи к свету» («aus Nacht zum Licht»), которую Гофман здесь впервые применяет к музыкальной драматургии, определит парадигму целого направления музыкальной мысли (Denkmodell) XIX века [Keum, Hinrichsen 2020; Taruskin 2005: 1158–1164]. Увертюра Вебера находится у истоков формирования этой парадигмы. Топика сакрального сохраняется до конца увертюры, в последнем такте также подписанной девизом «Soli Deo Gloria»: заключительное проведение темы Агаты возводится в ранг апофеоза. В финале всей оперы на этой же теме Агата объединяет всех в торжественной общей молитве, а прорыв до-мажора заменен на явление персонифицированного Провидения — Отшельника, также представленного тембром тромбонов в «молитвенной» (по К.Ф.Д. Шубарту⁵⁸) тоналности «беседы с Господом» ми-бемоль мажор.

Такое финальное преобразование с трудом давалось в театральной практике, как показывает опера А. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев», созданная под значительным влиянием Вебера на основе поэмы Жуковского. Заключительный апофеоз, по исходному плану либретто С.П. Шевырева отвечающий торжественному преобразению героев в поэтическом источнике, в окончательную сценическую версию не вошел [Березкина 2021: 42] (исследовательница ссылается на рецензию, предположительно, самого Шевырева в «Молве» за 6 декабря 1832 года). Однако найденный Вебером эффект внедрения сакрального в сценическую реальность был воспринят в русской опере. Появление Финна в садах Наины в «Руслане» Глинки отсылает к до-мажору увертюры «Фрайшютца» и по функциональной логике (разрушение козней злых сил: «прочь оболъщенья»), и по музыкальной технике (вертикали мажорных трезвучий включая до-мажорное, в полнооркестровой фактуре с тромбонами). В той же сценической логике, что и Финн, Старчище (Никола Морской) в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова прерывает самопроизвольную игру гуслей-самогудов, как Отшельник останавливает самоходную пулю, и хотя композитор вкладывает в этот образ актуальные для него смыслы и работает с новейшими средствами музыкальной технологии (обиходный лад, тембр органа), но «гордится тем, что сумел церковную музыку перенести в оперную»⁵⁹ и в этом отсылает уже не к Глинке, а напрямую к веберовскому прототипу.

57 Hoffmann E.T.A. Rezension von Beethovens Symphonie c-Moll (1810) // Allgemeine Musikalische Zeitung. 1810. Jg. XII. Nr. 41. S. 655.

58 Schubart C.F.D. Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst. Wien: J.V. Degen, 1806. S. 377.

59 Ястребцев В.В. Римский-Корсаков. Воспоминания: В 2 т. Т. 2. Л.: Музыкальное изд-во, 1960. С. 417.

Фантастическое и фаустианское

Основу фабулы оперы составляет сюжетный мотив вторжения сверхъестественного, которое может именоваться «случаем» или «судьбой» и которое обнаруживает человеческую слабость и отсутствие выбора. Сверхъестественное у Вебера маркировано и драматургически, и музыкально. В неудачах, которые с самого начала преследуют героя, он чувствует руку обступивших его «темных сил», которым не в силах противиться, а оркестр дает его страху музыкальное выражение (гармонию, ритм, тембр) и суггестивно сообщает этот страх зрителю. Тайный обряд в Волчьем ущелье, где эти силы проявляют свою мощь, оказывается для героя инициационным испытанием, а для зрителя и одним из самых популярных и по сей день фрагментов оперной партитуры.

В петербургском театре наиболее зримым и успешным воплощением мистической составляющей «Вольного стрелка» становится осуществленная в 1830 году постановка оперы в декорациях театрального художника Карла Гропиуса, ранее оформлявшего оперу в Берлине. Гропиус привез с собой пять эскизов: «Лес в Богемии», «Комната охотников», «Волчья долина», «Комната Агаты», «Ландшафт охоты», по которым в Петербурге вместе с инженером Франсуа Тибо и костюмером Иосифом Гюбенем он изготовил впечатляющий антураж для спектакля. Особенно важными были декорации для сцены колдовства. Синие ламповые стекла создавали эффект ночного освещения, а пять занавесов — глубины. Зрители были восхищены и сопровождали овациями каждую перемену. Как было написано в одном из отзывов, «Опера сия никогда не была на нашем театре обставлена с такою роскошью, с таким вкусом, как ныне. Декорации ея, написанные в Берлине г. Гропиусом, — прелесть! Волчья долина и Комната в 3 акте ставят г. Гропиуса в число первейших декораторов в Европе»⁶⁰.

За несколько месяцев до этого в Петербург приехала с прощальными гастролями знаменитая певица Генриетта Зонтаг, исполнявшая Агату в Праге и Вене. Она собиралась выйти замуж за графа Росси и покинуть профессиональную сцену. Ее триумф дополнительно подогрел интерес петербургской публики к новой постановке «Фрайшютца». Тот же рецензент, отметив, что «прекраснейшая ария» Агаты во втором действии в исполнении молодой певицы Софии Биркиной «исторгла у слушателей беспристрастное браво», напомнил, что недавно этой «молитвой» «восхищал Петербург неземной талант Зонтаг»⁶¹. Не менее важным для продолжительного успеха оперы было и то, что в 1831 году в роли Каспара Самойлова сменил Осип Петров, самый прославленный бас на русской сцене до появления Шалапина. Веберовский злодей не имеет возраста — Петров исполнял эту партию на протяжении нескольких десятилетий и регулярно выбирал «Фрайшютца» для своих бенефисов.

Торжество Вебера на петербургской сцене становится полным с появлением в городе в 1833 году настоящей немецкой оперы с драматическим тенором Германом Брейтинггом, выступавшим в роли Макса, и басом Вильгельма Ферзинга, исполнявшим Каспара. О «могучести и энергии» пения Ферзинга говорил Белинский, писавший в 1838 году в письме Бакунину, что тот представ-

60 Северная пчела. 1830. № 134. 8 ноября.

61 Там же.

лялся ему «демоном человеческой природы, падшим ангелом». Автор письма чувствовал в Бакуине «тот фантастический ужас, который проникает в душу, когда слышишь во “Фрейшюце” заклинания Каспара и адские подземные хоры, глухо-режущими диссонансами вторящие им»⁶². Демонические аспекты, оттененные ангельской молитвой Агаты, явно стали преобладать в восприятии русских литераторов, откликающихся на оперу, оттеснив ее бытовые аспекты на второй план. Фаустовский сюжет продажи души нечистой силе, набирающий популярность в русской литературе, явно окрашен в 1830-е годы веберовским колоритом.

В том же 1830 году, в котором «Фрайшютц» был поставлен в декорациях Гропиуса, в журнале «Отечественные записки» была напечатана повесть Гоголя «Бисаврюк, или Вечер накануне Ивана Купала», которая годом позже вошла в сборник «Вечера на хуторе близ Диканьки», принесший автору национальную славу. К тому времени «Вольный стрелок» (или, как его называли в России, «Волшебный стрелок») уже начал свое победное шествие и по провинциальным городам России, еще не располагавшим ресурсами для оперных постановок. Особой популярностью пользовалась увертюра, исполнявшаяся едва ли не на каждом любительском концерте. Гоголь услышал ее в Нежине, о чем он написал 26 февраля 1827 года М.И. Гоголь и потом снова, 19 марта, Г.И. Высоцкому⁶³. «Вечер накануне Ивана Купала», ставший первым произведением его малороссийского цикла, оказался едва ли не самым «веберовским» произведением в истории русской литературы.

В «Вечере накануне Ивана Купала» посланец из ада, объединяющий в себе черты Каспара и Самиэля, в шинке за чаркой водки соблазняет молодого Петро откопать с помощью нечистой силы клад, хранящийся в заколдованном месте у «волчьей плотины». В книжной редакции Гоголь, чтобы избежать слишком явных веберовских ассоциаций, заменил «волчью плотину» на «Медвежий овраг»⁶⁴. Как и волшебные пули для Макса, клад был нужен Петро, чтобы жениться на любимой девушке Пидорке. В поисках клада Петро должен найти и сорвать три цветка, функционально соответствующих семи пулям, отлитым Каспаром в «Вольном стрелке». Когда Петро срывает каждый цветок, ему являются хтонические силы, которые в конце концов побуждают его совершить чудовищное преступление — детоубийство. В итоге брак не приносит влюбленным счастья — дьявол уносит Петро в ад, а Пидорка уходит отмаливать грехи в монастырь. Злодейство наказано, но ужасы Медвежьего оврага не сменяются вздохом примирения. Писатель возвращается от Вебера и его либреттиста Кинда к повести Апеля, послужившей источником «Вольного стрелка», где герой также в финале сходит с ума.

Тема безумия героя оказывается в высшей степени привлекательной для русских авторов, которые обращаются к «Вольному стрелку». В притче Фаддея Булгарина «Чертополох, или Новый Фрейшиц без музыки», напечатанной в том же 1830 году, демоническая тема представлена в пародийном аспекте. Герой Булгарина и рад бы продать свою душу черту, да только в Новое время душа человеческая ничего не стоит, и платить за нее никто не собирается. С ума героя сводит его собственная не знающая пределов жажда успеха, гра-

62 *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 11. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1956. С. 345.

63 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. Т. 10. М.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 83, 85.

64 *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч. и писем: В 23 т. Т. 1. М.: Наука, 2003. С. 270, 104.

ничающая с *monomanie ambitieux* — новомодным диагнозом, которым в начале XIX века описывалась неумная амбиция и который с легкой руки французских психиатров считался самым распространенным недугом в постнаполеоновскую пору⁶⁵.

Герман из пушкинской «Пиковой дамы», появившейся вскоре после повестей Гоголя и Булгарина, явно страдает тем же недугом. Написавший о «Фрайшютце» до своего знакомства с оперой Пушкин через десять лет решился заново разыграть веберовскую партитуру. Структурные параллели между «Пиковой дамой» и «Вольным стрелком» разительны. В обоих случаях основу сюжета составляет игра со случаем или с судьбой в строго регламентированной форме — карточная игра или стрельба по заданной мишени. В обоих случаях затравкой сюжета становится изложение в легком тоне истории из семейного прошлого, из поколения бабушек и дедушек, которая, несмотря на свою фантастичность, занозой застревает в мозгу главного героя и становится для него идеей фикс: в «Пиковой даме» ее рассказывает Томский, внук старой графини, о своей бабушке; во «Фрайшютце» — Куно, теперешний лесничий, о своем прадедушке (Urvater). В обоих случаях на этот рассказ даются три слушательские реакции-интерпретации: сказка, случай или магический предмет (во «Фрайшютце» — «Freikügeln», «волшебные пули», в «Пиковой даме» — «три верные карты»). Этот магический предмет становится двигателем сюжета. Ради него герой идет на контакт со сверхъестественными силами, прерывая (во «Фрайшютце») или уклоняясь от свидания с предметом своей декларированной влюбленности: Герман заходит не в комнату Лизы, а в комнату Графини, Макс убегает от Агаты в терцете второго действия (в повести Апеля — сбегает сразу после торжественного предсвадебного обеда в его честь). В обоих случаях результат трагичен: герой не только не получает желаемого, но и дорого платит за свой выбор. У Апеля и у Пушкина эта плата — рассудок.

Как и в повести Апеля, безумие Германа лишено романтического ореола, и авторам даже нечего больше сказать о своих героях, кроме указания лечебницы (безымянный сумасшедший дом у Апеля, Обуховская больница в Петербурге в «Пиковой даме»). Потрясение, против которого не может устоять их разум, — вмешательство враждебной сверхъестественной силы или судьбы в их жизнь, в которой до этого не было ничего примечательного. Герой подчеркнуто негероичен и слаб: «Schwach war ich (Слаб был я. — А.З., Е.В.)», — поет о себе Макс в финале оперы⁶⁶. В этих фаустианских по сути сюжетах герой не заключает никакого договора и не имеет представления о его условиях: то, что Макс совершает сделку, произнося имя Самизэля и пожимая его руку, — результат махинаций Каспара; Герман в «Пиковой даме» также лишен формальной возможности отвергнуть предложение Призрака. При этом если у немецких авторов герой идет на сделку с нечистой силой, чтобы соединиться с возлюбленной, то

65 См.: Булгарин Ф.В. Чертополох, или новый Фрейшиц без музыки // Сочинения Фаддея Булгарина. Ч. 6. СПб.: Тип. Александра Смирдина, 1830. С. 57–75. Об истории терминов «честолюбие» и «амбиция» и их медиализации в наполеоновскую и постнаполеоновскую пору во Франции и России см.: [Porter 2017: 22–23]. Булгарин черпает свое понимание «честолюбия» как одновременно и морального, и физического недуга у французского физиолога Пьера Жана-Жоржа Кабаниса (1757–1808), и даже использует эпитафию из его сочинения в своих «Трех листках из сумасшедшего дома», см.: [Страно 2019].

66 Weber C.M. von. Der Freischütz. S. 185–186.

Герман движим только страстью к игре и непомерными амбициями — Пушкин оказывается здесь ближе к Булгарину, чем к Гоголю.

Кавалеры одной дамы

Демонологическая тематика «Вольного стрелка» захватывала русскую публику не только явлением на сцене потусторонних сил, но и тем, что, обратившись к германским преданиям, Вебер, по общему мнению, создал народную оперу. Как известно, путь Гоголя к украинской народности также лежал через Германию. Приехав в Петербург, он дебютировал романтической поэмой «Ганс Кюхельgarten», не имевшей никакого успеха. После этого он резко поменял направление своих поисков и обратился к фольклору родной для него Малороссии, которая могла восприниматься столичной публикой как источник еще живой народной традиции. Напомним, что действие «Фрайшютца» также разворачивается в Богемии, которая тогда была глубокой провинцией германского мира. Первая книга Гоголя представляла собой вариацию на тему романтической фантастики и демонологии в духе Тика и Гофмана, блистательно стилизованную под преданья простонародной старины.

Русская публика готова была восхищаться народностью музыки Вебера, «пленяющего нас своими чудными народными напевами, своим суеверным верованием в колдовскую мифологию родины»⁶⁷, как писал в 1832 году популярный журналист Николай Полевой, но одновременно ждала собственного народного гения. Полевой призывал будущего русского гения «подумать о национальном музыкальном развитии, в опере истинно русской» и найти ее основы «в душе русской, в мелодиях народных, и в духовной музыке нашей». «Уклонись только в душу свою русский Вебер! — восклицал Полевой. — Вдохновись, исполнись духом и религиею родной стороны и изобретай новые формы для созданий из родных слов и песнопений!»⁶⁸

В конце 1836 года в Петербурге состоялась премьера «Жизни за царя» Михаила Глинки, единодушно признанной началом русской национальной оперы. Перед тем как создать это произведение, композитор несколько лет изучал музыкальное искусство в Италии и Германии. Еще летом 1830 года, пока Зонтаг покоряла Петербург арией Агаты, Глинка с юным тенором Николаем Ивановым и неизвестным студентом «израильского происхождения, который пел басом»⁶⁹, путешествовали по немецким городам и исполняли в гостиницах и трактирах трио из первого акта «Вольного стрелка». На обратном пути из Италии он прожил несколько месяцев в Берлине. В 1834 году, побывав на «Фрайшютце», Глинка на следующий день писал другу, что хотел бы сочинить оперу на национальный русский сюжет. Вернувшись в Петербург, он приступил к этой работе⁷⁰.

67 Полевой Н.А. Русский театр. Вадим, или пробуждение двенадцати спящих дев. Муз. А.Н. Верстовского // Московский телеграф. 1832. Ч. XLVII. № 18. С. 280.

68 Там же.

69 Глинка М.И. Записки и переписка с родными и друзьями. М.: Изд. А.С. Суворина. 1887. С. 56.

70 Там же. С. 284. Это письмо Глинки — единственное из 86 опубликованных в этом издании — дано в переводе с французского и представляет собой перепечатку текста, впервые опубликованного в книге французского композитора, органиста и музыковеда Октава Фука «Михаил Иванович Глинка. По его воспоминаниям и переписке»

Поначалу связь нового замысла с оперой Вебера явственно ощущалась всеми, кто был близок к композитору. Друг Глинки поэт Нестор Кукольник писал приятельнице в Рим:

По музыке у нас готовится истинное чудо: опера М.И. Глинки под заглавием «Иван Сусанин». Прелестная, чудно народная, разнообразная, великолепная... Едва ли одна нация может похвастать до такой степени народною оперой. Кроме «Фрейшюца», ничто к ней близко не подходит (цит. по: [Орлова 1978: 95])⁷¹.

Конечно, в своих поисках Глинка обращался не к старинным преданиям о нечистой силе, а к тоже вполне легендарным страницам национальной истории. Фантастические мотивы он щедро использовал позднее, в своей следующей «волшебной опере» «Руслан и Людмила» (1842), в еще большей степени ориентированной на Вебера, но скорее на «Оберона», чем на «Вольного стрелка». Впрочем, сам Глинка оспаривал мнения о своей зависимости от немецкой музыки, которая явно не соответствовала образу создателя национальной оперы. Он рассказывал, что, когда в разговоре с Листом он раскритиковал некоторые технические аспекты «Фрайшютца», тот ответил: «Vous êtes avec Weber comme deux rivaux qui courtoisait la même femme»⁷². Под дамой, за которой ухаживали оба композитора, скорее всего, подразумевалась пресловутая народность. Композитор и музыкальный критик Александр Серов вспоминал, что Глинка на во-

[Fouque 1883: 24–25]. Во французской версии адресат письма обозначен инициалами S.T., датировка содержит только год (1832). Редактор русского издания В<ладимир> С<тасов> в предисловии сообщает: «Мы тогда же обратились к Фуку с просьбой объяснить нам все касающееся этого письма, но, вследствие ли действительной забывчивости или вследствие данного кому-либо обещания, он отвечал нам, что память ему изменяет и он ничего не может сказать об этом письме. Печатаю перевод, мы старались как можно вернее передать текст письма, но вместо 1832 года, совершенно неверно выставленного кем-то вначале, мы ставим год 1833–1834, так как Глинка провел в Берлине, после Италии, лишь осень и зиму с 1833 на 1834 год» (*Глинка М.И. Записки и переписка с родными и друзьями. С. IV*). Книга Фука представляет собой биографию композитора, базирующуюся большей частью на открытых источниках, прежде всего «Записках». Как в руки автора могло попасть неизвестное ранее письмо, неясно, учитывая отсутствие прямого общения (Фук родился в 1844 году). К моменту публикации переписки в издании Суворина (1887) выяснить это у автора уже не представлялось возможным, так как Фук скончался в 1883 году. Тем не менее, даже не получив вразумительного ответа, Владимир Стасов считает необходимым опубликовать этот текст. Очевидно, его содержание кажется ему слишком существенным, чтобы отказать от публикации. Позже это письмо цитирует, в частности, Борис Асафьев в своей книге о Глинке (1952) — последней, удостоенной Сталинской премии, с сочувственным комментарием: «Письмо это вполне согласуется со всем предшествовавшим ростом сознания Глинки и его поисками русского “музыкального письма”. Веберовский “Фрейшюц” как волновавший тогда немцев образец народной оперы, естественно, вызвал пристальное внимание Глинки» [Асафьев 1978: 36]. Несмотря на сомнительный провенанс, письмо оказывается встроенным в базовую концепцию истории русской музыки, которая осознает себя и изобретает свою собственную родословную, соединяющую «народные истоки» и немецкие влияния. Упомянутое в таких базовых текстах, как работы Стасова и Асафьева, письмо Глинки само становится неотъемлемой частью (мифологизированной) истории русской музыки.

71 «Иван Сусанин» — первоначальное название «Жизни за царя», под которым опера впоследствии исполнялась в СССР.

72 *Глинка М.И. Записки и переписка с родными и друзьями. С. 181. Перевод: «Вы с Вебером как два соперника, ухаживающие за одной женщиной» (фр.).*

прос о «Фрайшютце» ответил ему: «Хорошая опера; есть отличные вещи, особенно трио в первом акте»⁷³. Серов от себя добавляет: «Восторгаясь во “Фрейшютце” каждой нотой, я был поражен этой довольно холодной и экономическою похвалой»⁷⁴.

Сам Серов был фанатическим почитателем «Вольного стрелка». Еще студентом училища правоведения он запомнился своим товарищам исполнением трио из «Фрайшютца». В январе 1841 года Серов писал своему тогда лучшему другу, а потом непримиримому оппоненту, критику Владимиру Стасову, что ему посчастливилось слышать «восхитительную арию Агаты» в исполнении «божественной России» (бывшей Зонтаг), обладавшей идеальным «женским ангельским голосом», подобный которому «вряд ли был когда-нибудь или будет»⁷⁵. 21 апреля того же года Серов послал Стасову многостраничный разбор оперы, где выделил все тот же набор ее главных достоинств: «чисто германское простодушие» хоров, «ангельская простота» «бессмертной арии» Агаты, «непомерная дикость и смелость гармонии» при передаче «серной и мрачной атмосферы» Волчьей долины. Особо восхищала молодого энтузиаста «определимость изображений», то есть наглядность связи между развитием музыкальных тем и поворотами сюжета, нашедшая наиболее полное выражение в увертюре, «лучшем создании во всем музыкальном мире»⁷⁶.

Серов и Стасов резко разошлись потом именно в понимании народности, и Стасов упрекал бывшего друга и соученика в глухоте к духу русского искусства⁷⁷, однако и сам он писал впоследствии, что «до “Вольного стрелка” ни оперы, ни вообще музыки с национальным направлением и настроением еще не бывало на свете»⁷⁸. Со своей стороны Серов, много раз откликнувшийся на различные постановки оперы, всегда возвращался к тому, насколько глубоко они воплощают народный дух оперы.

В 1843 году в Петербург триумфально вернулась итальянская опера, в составе которой были звезды мирового уровня. Посетив спектакль итальянской труппы в начале 1855 года, Серов похвалил дирекцию «за благую мысль» поставить «Стрелка...», но все же заметил, что те, «кто хорошо помнят немецкую петербургскую труппу с Брейтингом, Ферзингом... или те, которым удалось слышать Фрейшюца за границей, например в Дрездене, не могли не вздохнуть тяжело, сличая нынешние свои впечатления с прежними». При хороших голосах итальянских певцов опера, по его мнению, шла «холодно, безжизненно». Опера исполнялась в оркестровке, сделанной Берлиозом, и критик, всегда относившийся к французскому композитору с огромным уважением, на этот раз нашел музыку «некстати величавою, чинною и фешенебельной»⁷⁹.

73 Серов А.Н. Воспоминания о Михаиле Ивановиче Глинке // М.И. Глинка в воспоминаниях современников / Общ. ред., сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. А.А. Орловой. М.: Музгиз, 1955. С. 283.

74 Там же. С. 284.

75 Серов А.Н. Письма к В.В и Д.В. Стасовым // Музыкальное наследство: Сборники по истории музыкальной культуры СССР. Т. 1. М.: Музиздат, 1962. С. 99.

76 Там же. С. 131—135.

77 См., например: Стасов В.В. Верить ли? // Стасов В.В. Живопись, скульптура, музыка. Избр. соч.: В 6 ч. Ч. 6. М.: Юрайт, 2019.

78 Стасов В.В. Искусство девятнадцатого века // Стасов В.В. Живопись, скульптура, музыка. Избр. соч.: В 6 ч. Ч. 6. М.: Юрайт, 2019. С. 353.

79 Серов А.Н. Музыкальная хроника 1855 года // Серов А.Н. Статьи о музыке: В 7 вып. / Сост. и коммент. В. Протопопова. Вып. 2-А (1854—1856). М.: Музыка, 1985. С. 48—51.

Такого рода неудача была, как полагал Серов, неизбежна: «Вебер, немец по рождению, по воспитанию и по всей натуре своего таланта, оперы свои писал для Германии, для певцов немецких. Значит, отличного исполнения этих опер можно ждать только на немецких сценах»⁸⁰. Даже самые одаренные французские и итальянские музыканты могли только испортить оперу, идеально воплотившую «дух германского предания»⁸¹. Более благоприятное впечатление произвело на Серова исполнение оперы русскими певцами в 1862 году в бенефис Петрова, который через тридцать лет все еще выбирал партию Каспара для такого рода спектаклей. Как признавался рецензент, знаменитое трио Каспара, Макса и Куно доставило ему «наслаждение, не часто встречаемое в жизни»⁸². Очевидно, дар русских певцов более отвечал требованиям немецкой музыки Вебера.

Недостатком русской постановки было, по мнению Серова, «безобразное», «вандаальское» либретто, наспех сделанное Р. Зотовым еще в 1824 году:

Какого-то слушать чудеса веберовского вдохновения с таким переводом текста, где... почти ни одна строчка не обходится без более или менее явного противоречия оригиналу, а следовательно и музыке, где Вебер с глубочайшей драматической правдою передавал каждый тончайший изгиб речи, иногда каждое слово⁸³.

Отзыв Серова о либретто едва ли справедлив и, во всяком случае, достаточно анахронистичен. Но так или иначе, с конца 1850-х годов русские театры все чаще заказывают новые переводы либретто. За двадцать три года, с 1858 по 1881 год, в Петербурге, Москве, Одессе и Киеве в составе буклетов, иногда параллельно с итальянским текстом, было издано как минимум шесть переводов. Среди их авторов — литератор Петр Калашников (в его переводе до сих пор исполняются и цитируются знаменитые арии Мефистофеля в «Фаусте» Гуно «Люди гибнут за металл» и герцога в «Риголетто» «Сердце красавицы»), пианистка Анна Аврамова, ученица и Чайковского, и Н. Рубинштейна, популярный среди свободомыслящей молодежи поэт Лиодор Пальмин, тенор Николай Спасский и др.⁸⁴

Такое обилие переводов и сценических воплощений свидетельствовало как о неутихающем интересе к веберовскому шедевру и антрепренеров, и исполнителей, и зрителей, так и о том, что опера начала утрачивать для русской публики обаяние новизны. Поклонники демонологии все больше отдавали предпочтение «Роберту-дьяволу» Мейербера, герой которого оказывается родным сыном Дьявола, и «Осуждению Фауста» Берлиоза, где Мефистофель сквозь

80 Там же. С. 50.

81 Там же.

82 Серов А.Н. Бенефис О.А. Петрова 26 ноября // Серов А.Н. Статьи о музыке: В 7 вып. / Сост. и коммент. В. Протопопова. Вып. 5 (1860—1862). М.: Музыка, 1989. С. 291.

83 Там же. С. 288—289.

84 Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Пер. Ф.Н. Винницкого. СПб.: Н.П. Богданов, 1858; Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Сл. в пер. П. Калашникова. СПб.: Тип. Стелловского, 1864; Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / Пер. в стихах Л.И. Пальмина. М.: И.И. Смирнова, 1880; Вебер К.М. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: С предисл. / Либретто Кинда; Пер. С. Александрова; М.: Юргенсон, 1881; Кинд Ф. Волшебный стрелок: Опера в 3 д.: [Либретто] / С речитативами Г. Берлиоза; Рус. пер. А. Аврамовой. М.: Юргенсон, [Б.г.]; Сцена и ария из оперы «Волшебный стрелок». Для сопрано с ф.-п. / Муз. К. Вебера; Пер. Н.М. Спасского. СПб.: В. Бессель, 1888.

кровавый дождь доставляет Фауста к воротам ада. Эти зловещие персонажи составляли более эффектный контраст с ангелоподобными и жертвенными героинями вроде Маргариты и Изабеллы, чем добродушный Макс, поддавшийся коварным посулам пьянчуги Каспара. Тех же, кто ждал от оперы воскрешения духа старинных легенд, сильнее увлекал Вагнер. К тому же после Глинки адепты народности хотели слушать русские, а не немецкие национальные оперы.

На этом фоне «Вольный стрелок» все больше становился своего рода школьной классикой, вызывающей ностальгические воспоминания. Так же изменялся и характер литературных обращений к «Фрайшютцу» — если Жуковский, Пушкин, Гоголь или Булгарин, переосмысливают мотивы оперы, вступают с ее авторами в диалог, то новое поколение писателей использует веберовские аллюзии как семантические маркеры, вызывающие устойчивые и проверенные ассоциации [Пенская 2014].

В 1855 году Фет написал стихотворение «Ревель после представления Фрейшюца»: «Театр во мгле затих. Агата / В объятьях нежного стрелка / Еще напевами объята, / Душа светла — и жизнь легка. <...> / И с переливом серебристым, / С лучом, просящимся во тьму, / Летит твой голос к звездам чистым / И вторит сердцу моему»⁸⁵. Немецкий язык, на котором, естественно, исполнялся «Стрелок» в остзейских губерниях, был для Фета, по существу, родным — тем не менее он написал название оперы в фонетически неточной пушкинской транслитерации и не очень верно пересказал либретто — действие у Кинда и Вебера завершается не соединением возлюбленных, а обетом расстаться на год. Главным для поэта был не сюжет, а волшебная музыка, уносящая душу к небу.

В том же 1855 году Иван Тургенев начал напечатанную десятилетием позже повесть «Призраки», в которой тоже обращается к «Фрайшютцу», но, в отличие от Фета, вспоминает не ангельский голос Агаты, но явление сил ада. Женщина-привидение Эллис переносит рассказчика из одних стран и эпох в другие. Над волжской долиной она заставляет героя произнести разбойничий клич. Он признаётся:

...я знал заранее, что в ответ появится, как в Волчьей Долине Фрейшюца, что-то чудовищное, — но губы мои раскрылись против воли, и я закричал... <...> ...разом и отовсюду поднялся оглушительный гам. Чего только не было в этом хаосе звуков: крики и визги, яростная ругань и хохот, хохот пуще всего... предсмертное хрипенье, и удалой повсвист, гарканье и топот пляски⁸⁶.

Сцена литья пуль вызывала у Тургенева отчетливые звуковые ассоциации с русским бунтом, «бессмысленным и беспощадным», как некогда определил его Пушкин.

Для Льва Толстого, который, подобно Тургеневу, был фанатическим меломаном, имя Вебера становится своего рода обозначением великого творца. В повести «Альберт», написанной в 1858 году, героем оказывается романтический гений — спившийся немецкий скрипач, живущий в Петербурге. Вспоминая о своей единственной и безнадежной любви, Альберт напевает каватину Агаты и песню Шуберта «Жалоба девушки»⁸⁷. Эти два композитора остались навсегда

85 Фет А.А. Собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 1. СПб.: Академический проект, 2002. С. 234.

86 Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 18 т. Т. 7. М.: Наука, 1981. С. 206.

87 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 5. М.: Художественная литература, 1935. С. 209.

связаны между собой в сознании Толстого. Через сорок лет в трактате «Об искусстве», говоря о музыке, «приближающейся к требованиям всемирного искусства», Толстой назвал Гайдна, Моцарта, Вебера, Бетховена, Шопена, но при окончательном редактировании вычеркнул Вебера и вписал Шуберта⁸⁸. Тем не менее 24 июля 1904 года в дневнике Толстой уподобляет материалиста, утверждающего, что мироздание могло возникнуть без Создателя, критику, который мог бы предположить, что увертюру к «Фрайшютцу» написали музыкальные инструменты без участия композитора⁸⁹. Понятно, что для такого сравнения подошло бы любое великое произведение, но все же как образец художественного совершенства Толстой выбрал именно веберовскую увертюру.

Эпилог

Молодость Фета, Тургенева и Толстого пришлось на годы наибольшей славы Вебера в России. Но и для следующего поколения русских деятелей искусства он еще был живым собеседником. В работе над своей «Пиковой дамой» Чайковский расширяет сценарий литературного первоисточника, при этом структурные параллели с «Фрайшютцем» становятся еще нагляднее, от музыкально-технологических до драматургических. Отметим интерполяцию в симфоническую партитуру «экстрамузыкального» — «часы бьют полночь»: у Вебера — в сцене в Волчьем ущелье, перед появлением Самизеля, к которому общается Каспар, а у Чайковского — в четвертой картине, перед появлением Графини, когда Герман «останавливается перед портретом» и смотрит на него; структурное подобие арии Германа в Игорном доме и песни Каспара (кредо в куплетах, где отчаяние спрятано под маской цинизма); появление Германа в ночи перед Лизой, тоскующей у окна, подобное появлению Макса перед ждущей его Агатой; трехзвучный мотив тромбонов, который звучит при заключении сделки с Самизелем в Волчьем ущелье, а Чайковским заимствован и проводится в том же узнаваемом тембре тромбонов и с теми же принципами секвенционного развития уже в оркестровом вступлении как зерно тематизма оперы, с той же, что и у Вебера, семантикой «роковой силы», сконцентрированной в образе Графини⁹⁰.

Своего рода прощанием русской культуры с «Фрайшютцем» стала драма Чехова «Чайка», написанная на исходе XIX столетия. Чехов никогда не упоминал о Вебере, но, как страстный поклонник оперного искусства, собиравшийся

88 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 30. М.: ГИХЛ, 1951. С. 370, 549. Примерно в это же время Милий Балакирев в заметке о репертуарной политике Императорской русской оперы, предназначенной для доклада Третья Филиппова императору Николаю, назвал «Волшебного стрелка» в числе семи образцовых опер, качественное исполнение которых пошло бы на пользу как публике, так и русским композиторам (см.: Балакирев М.А. Записка об оперном театре // Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л.: Музгиз, 1962. С. 232).

89 Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. Т. 55. М.: Художественная литература, 1937. С. 72, 255–256.

90 У Вебера мотив звучит после слов Самизеля: «Шесть в цель! Седьмая дурачит!» («Sechse treffen! Sieben äffen!»), на ответном возгласе Каспара: «Седьмая твоя!» («Die Siebte sei dein!») (Weber C.M. von. Der Freischütz. S. 124). У Чайковского — в такте 23 оркестровой Интродукции (Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Т. 9А. Партитура / Ред. А. Дмитриев. М.: Музгиз, 1950. С. 6).

одно время писать либретто для Чайковского, он, вероятно, был знаком с сочинением, не сходившим с русской сцены. К тому же в «Чайке» отразились некоторые обстоятельства его отношений с Ликой Мизиновой, мечтавшей о карьере певицы⁹¹.

Как душа Агаты воплощена в голубке, которую должен был застрелить Макс по наущению сил зла, судьба Нины Заречной в пьесе Чехова символически связана с чайкой, застреленной влюбленным в героиню Треплевым. Еще до рокового выстрела Треплев пишет мистическую пьесу и втягивает тем самым возлюбленную в заколдованный круг сцены. Над опустевшей землей «бедная луна», ставшая ненужной декорацией, «напрасно зажигает свой фонарь». «Холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно», — произносит героиня текст, написанный ее неудачливым поклонником. Вокруг дачного театра по воле «дьявола, отца вечной материи», «блуждают до зари» только «бледные огни», рожденные «гнилым болотом»⁹². Увы, никакой святой отшельник, способный спасти влюбленных от наваждения Волчьей долины, так и не появляется, а вернее, его место занимает пошловатый литератор, губящий и Нину, и Треплева. Молодой поэт и его возлюбленная оказались всего лишь робкими учениками, которые в последний раз разыграли «Фрайшютца» перед публикой, не узнавшей мелодии.

Библиография / References

- [Адорно 1998] — Адорно Т.В. Образы и картины «Волшебного стрелка» / Пер. с нем. А.В. Михайлова // Адорно Т.В. Избранное: Социология музыки / Сост. С.Я. Левит, С.Ю. Хурумов; отв. ред. Л.Т. Мильская. М.; СПб.: Университетская книга, 1998. С. 222—226.
- (Adorno Th.W. Bilderwelt des Freischütz // Adorno T.W. Izbrannoe: Sotsiologiya muzyki / Comp. by S.Ya. Levit, S.Yu. Khurumov; ed. by L.T. Mil'skaya. Moscow; Saint Petersburg, 1998. P. 222—226. — In Russ.)
- [Асафьев 1978] — Асафьев Б. М.И. Глинка. Л.: Музыка, 1978.
- (Asafiev B. M.I. Glinka. Leningrad, 1978.)
- [Березкина 2021] — Березкина С.В. Либретто С.П. Шевырева по балладе В.А. Жуковского (Опера А.Н. Верстовского «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев») // Имагология и компаративистика. 2021. № 16. С. 39—48.
- (Berezkina S.V. Libretto S.P. Shevryeva po ballade V.A. Zhukovskogo (Opera A.N. Verstovskogo "Vadim, ili Probuzhdenie dvenadtsati spyashchikh dev") // Imagologia i komparativistika. 2021. No. 16. P. 39—48.)
- [Виницкий 2006] — Виницкий И.Ю. Дом толкователя. Поэтическая семантика и историческое воображение В.А. Жуковского. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
- (Vinit'skii I.Yu. Dom tolkovatel'ia. Moscow, 2006.)
- [Виницкий 2018] — Виницкий И.Ю. «Луизиада» В.А. Жуковского: из истории молитвенника // Летняя школа по русской литературе. 2018. Т. 14. № 2—3. С. 139—167.
- (Vinit'skii I.Yu. "Luisiada" V.A. Zhukovskogo: iz istorii molitvennika // Letnyaya shkola po russkoy literature. 2018. Vol. 14. No. 2—3. P. 139—167.)
- [Гозенпуд 1959] — Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: от истоков до Глинки: Очерк. Л.: Музгиз, 1959.

91 См.: коммент. З.С. Паперного: Чехов А.Л. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 13. М.: Наука, 1978. С. 359—390.

92 Там же. С. 13—14.

- (Gozenpud A.A. Musykal'nyy teatr v Rossii: ot istokov do Glinki: Oчерk. Leningrad, 1959.)
- [Губкина 2003] — Губкина Н. Немецкий музыкальный театр в Петербурге в первой трети XIX в. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003.
- (Gubkina N. Nemetskiy muzykal'nyy teatr v Peterburge v pervoy treti XIX veka. Saint Petersburg, 2003.)
- [Киселева 1997] — Киселева Л. Становление русской национальной мифологии в николаевскую эпоху (сусанинский сюжет) // Лотмановский сборник. [Т.] 2. М.: ОГИ, 1997. С. 279—302.
- (Kiseleva L. Stanovlenie russkoy natsional'noy mifologii v nikolaevskuyu epokhu (susaninskiy suzhet) // Lotmanovskiy sbornik. Vol. 2. Moscow, 1997. P. 279—302.)
- [Лашенко 2020] — Лашенко С.К. М.И. Глинка и Е.Ф. Розен // Искусство музыки: теория и история. 2020. № 22—23. С. 156—213.
- (Laschenko S.K. M.I. Glinka i E.F. Rosen // Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya. 2020. No. 22—23. P. 156—213.)
- [Набоков 1999] — Набоков В.В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина. М.: Интелвак, 1999.
- (Nabokov V.V. Eugene Onegin. A novel in verse by Aleksander Pushkin / Transl. from the Russian, with a comment. by V. Nabokov. Moscow, 1999. — In Russ.)
- [Орлова 1978] — Орлова А.А. Летопись жизни и творчества М.И. Глинки: В 2 ч. Ч. 1. Л.: Музыка, 1978.
- (Orlova A.A. Letopis' zhizni i tvorchestva M.I. Glinki: In 2 pts. Pt. 1. Leningrad, 1978.)
- [Пенская 2014] — Пенская Е.Н. Стрелок или игрок? «Призрак оперы» в «Свадьбе Кречинского» и границы комедийного мира А.В. Сухово-Кобылина // Феномен пограничной зоны в литературе и культуре. Новосибирск: [Б.и.], 2014. С. 66—90.
- (Penskaya Ye.N. Strelok ili igrok? "Prizrak opery" v "Svad'be Krechinskogo" i granitsy komediynogo mira A.V. Sukhovo-Kobylyina // Fenomen pogranichnoy zony v literature i kul'ture. Novosibirsk, 2014. P. 66—90.)
- [Пуртов, Губкина 2022] — Пуртов Ф., Губкина Н.В. К.М. фон Вебер // Музыкальный Петербург. Энциклопедический словарь. 1801—1861. Т. 16. XIX век. Персоналии: В / Ред.-сост. Н.А. Огаркова, СПб.: РИИИ: Композитор — Санкт-Петербург, 2022. С. 56—65.
- (Purtov F., Gubkina N.V. K.M. von Weber // Muzykal'nyi Petersburg. Entsiklopedicheskiy slovar'. 1801—1861. Vol. 16. XIX vek. Personalia: V / Red.-sost. N.A. Ogarkova. Saint Petersburg, 2022. P. 56—65.)
- [Раку 2017] — Раку М. Пришествие «Роберта-Дьявола»: опера Джакомо Мейербергера на страницах русской литературы // Новое литературное обозрение. 2017. № 6. С. 144—157.
- (Raku M. Prishestvie "Roberta-D'yavola": opera Giacomo Meyerbeera na stranitsakh russkoy literatury // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. No. 6. P. 144—157.)
- [Ремезов 1937] — Ремезов И. В борьбе за реализм. Из прошлого русской оперной сцены. // Музыкальная академия. 1937. Вып. 6. С. 55—74.
- (Remezov I. V bor'be za realism. Iz proshlogo russkoy opernoi stseny // Muzykal'naya akademiya. 1937. No. 6. P. 55—74.)
- [Ремезов I. V bor'be za realism. Iz proshlogo russkoy opernoi stseny // Muzykal'naya akademiya. 1937. No. 6. P. 55—74.)
- [Саранча 2020] — Саранча В. «Аскольдова могила» А.Н. Верстовского и «Вольный стрелок» К.М. Вебера // Исследования молодых музыковедов: к 125-летию учебных заведений имени Гнесиных: сборник статей по материалам XIII Международной научной конференции студентов и аспирантов, апрель 2020 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2020. С. 349—365.
- (Sarancha V. "Askoldova mogila" A.N. Verstovskogo i "Volnoy strelok" K.M. Webera // Issledovaniya molodykh muzykovedov: k 125-letiyu uchebnykh zavedenii imeni Gnesinykh: sbornik statey po materialam XIII Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii studentov i aspirantov, aprel' 2020 goda. Moscow, 2020. P. 349—365.)
- [Сперанская 2013] — Сперанская Н. Александр Дмитриевич Улыбышев и его драматические опыты // АМП: Памяти А.М. Пескова / Под ред. А.С. Бодровой, С.Н. Зенкина, Е.Э. Ляминой, Н.Н. Мазур, В.А. Мильчиной и Н.М. Сперанска. М.: Изд-во РГГУ, 2013. С. 431—462.
- (Speranskaia N. Aleksandr Dmitrievich Ulybyshev i ego dramaticheskie opyty // A.M.P. Pamiati Alekseia Mikhailovicha Peskova / Ed. by A.S. Bodrova, S.N. Zenkin, E.E. Lيامina, N.N. Mazur, V.A. Mil'china and N.M. Speranskaia. Moscow, 2013. P. 431—462.)
- [Страно 2019] — Страно Дж. Причины безумия. О Булгарине, о Гоголе и о прочем // Ф.В. Булгарин — писатель, журналист, театральный критик / Отв. ред. А.И. Рейтблат. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 130—138.
- (Strano G. Prichiny bezumiya. O Bulgarine, o Gogole i o prochem // F.V. Bulgarin — pisatel', zhurnal'nyy kritik / Ed. by A.I. Reitblat. Moscow, 2019. P. 130—138.)
- [Ходыревская 2008] — Ходыревская Л.А. «Очерки по истории русской музыкальной критики» Н.Ф. Финдейзена как фундамент

- изучения истории становления и развития мысли о музыке в России // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. Искусствоведение. 2008. № 1 (5).
- (*Khodyrevskaya L.A.* "Ocherki po istorii russkoy muzykal'noy kritiki" N.F. Findeisena kak fundament izucheniya istorii stanovleniya i razvitiya russkoy mysli o muzyke v Rossii // Uchenye zapiski. Elektronnyy nauchnyy zhurnal Kurskogo universiteta. Iskusstvovedenie. 2008. No. 1 (5).)
- [Яковлев 1866] — *Яковлев С.П.* Императрица Александра Феодоровна: биографический очерк. М.: Унив. тип. (Катков и К^о), 1866 (обл. 1867).
- (*Yakovlev S.P.* Imperatritsa Alexandra Feodorovna: biographicheskiy ocherk. Moscow, 1866.)
- [Berlis 2007] — *Berlis A.* The Politics Of Representation: Prussian Monarchy And Roman Catholic Church In The Making Of Saints During The 19th Century // *Iconoclasm and Iconoclasm: Struggle for Religious Identity* / Ed. by W. van Asselt, P. van Geest, D. Müller, Th. Salemink. Leiden; Boston: Brill, 2007. P. 385—405.
- [Bloch 1995] — *Bloch E.* The Principle of Hope. Vol. 1—3. Boston: The MIT Press, 1995.
- [Dollinger 1985] — *Dollinger H.* Das Leitbild des Bürgerkönigtums in der Europäischen Monarchie des 19. Jahrhunderts // Hof, Kultur, und Politik im 19. Jahrhundert / Hrsg. von K.F. Werner. Bonn: Ludwig Röhrscheid GmbH, Verlag, 1985. S. 325—362.
- [Figes 2019] — *Figes O.* The Europeans: Three Lives and the Making of a Cosmopolitan Culture. New York: Metropolitan Books, 2019.
- [Fouque 1883] — *Fouque O.* Michel Ivanovitch Glinka: D'après ses Mémoires et sa Correspondance. Paris: Au Menestrel, 1883.
- [Gubkina 2000] — *Gubkina N.* Carl Maria von Webers „Waldmädchen“. Ein wiedergefundenes Jugendwerk // *Die Musikforschung*. 2000. 53. Jahrg. H. 1. S. 57—59.
- [Gubkina 2001] — *Gubkina N.* „Das Waldmädchen“ von Carl Maria von Weber. Notizen zum Petersburger Aufführungsmaterial // *Weberiana*. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft. 2001. E.V. H. 11. S. 32—51.
- [Keym, Hinrichsen 2020] — Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts / Hrsg. von H.-J. Hinrichsen, St. Keym. Köln: Vandenhoeck & Ruprecht & Co, 2020.
- [Porter 2017] — *Porter J.* Economies of Feeling Russian Literature under Nicholas I. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2017.
- [Stephan, John 1986] — Carl Maria von Weber und der Gedanke der Nationaloper. Wissenschaftliche Konferenz im Rahmen der Dresdner Musikfestspiele 1986 / Hrsg. von G. Stephan, H. John. Dresden: Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, 1986.
- [Taruskin 2005] — *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music: In 6 vols. Vol. 2: Music in the 17th and 18th Centuries. New York: Oxford University Press, 2005.
- [Ther 2014] — *Ther Ph.* Center Stage: Operatic Culture and Nation Building in Nineteenth-Century Central Europe / Transl. from German by Ch. Hughes-Kreutzmuller. West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2014.
- [Weber 2004] — *Weber W.* Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna. 2nd ed. London: Ashgate, 2004.
- [Wortman 1995—2000] — *Wortman R.* Scenarios of Power: Myth and Ceremony in Russian Monarchy: In 2 vols. Princeton: Princeton University Press, 1995—2000.

Екатерина Смирнова, Евгения Литинская

«Олонецкая русалка», или Дидона наизнанку:

АНТИЧНОЕ НАСЛЕДИЕ В РЕПЕРТУАРЕ
ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА НАЧАЛА XIX ВЕКА¹

Ekaterina Smirnova, Evgeniya Litinskaya

“Olonets Mermaid”, or Dido inside out: Classical Heritage in the Repertoire of the Provincial Theater of the Early 19th Century

Екатерина Смирнова (Петрозаводский государственный университет, Институт истории, политических и социальных наук, доцент; кандидат исторических наук) esmirnova@petrsu.ru.

Евгения Литинская (Петрозаводский государственный университет, Институт филологии, доцент; кандидат филологических наук) litgenia@yandex.ru.

Ключевые слова: античность, рецепция, трагедия, классицизм, романтизм, любительский театр, цензура

УДК: 821.161.1+82-293.2+94(470.22)¹⁸
DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_153

В статье рассматривается история комической оперы «Олонецкая русалка», которая была представлена в театре Петрозаводска в 1809 году, но запрещена к показу вскоре после премьеры. Разбираются существующие в исследовательской литературе версии об источниках пьесы и анализируются причины ее запрета, среди которых важнейшей признается неблагопристойность образа царицы Дидоны в опере, воспринятая как пародия на Екатерину II. Обосновывается вывод о наличии у любителей театра в губернском городе начала XIX века, во-первых, интереса к античному наследию и его трактовкам в сочинениях столичных авторов, а во-вторых, собственных экспериментов по адаптации известных античных сюжетов к местным условиям, причем не только ради развлечения зрителей, но и для вовлечения их в обсуждение злободневных проблем.

Ekaterina Smirnova (PhD; Associate Professor, Institute of History, Political and Social Science, Petrozavodsk State University) esmirnova@petrsu.ru.

Evgeniya Litinskaya (PhD; Associate Professor, Institute of Philology, Petrozavodsk State University) litgenia@yandex.ru.

Key words: antiquity, reception, travesty, classicism, romanticism, amateur theater, censorship

UDC: 821.161.1+82-225+94(470.22)¹⁸
DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_153

The article examines the history of the comic opera “The Olonets Mermaid”, presented at the Petrozavodsk Theater in 1809, and banned from showing shortly after the premiere. The theories about the sources of the play are reviewed and the reasons for its prohibition are analyzed, among which the most important is the indecency of the image of Queen Dido in the opera, perceived as a mockery of Catherine II. The argument is presented that theater lovers in the provincial city of the Early 19th century, firstly, had an interest in the ancient heritage and its interpretations in the works of metropolitan authors, and secondly, ran their own experiments on adapting famous ancient plots to local conditions, and not only for the entertainment of the audience, but also involving them in the discussion of topical problems.

14 ноября 1809 года в любительском театре Петрозаводска была дана опера «Олонецкая русалка» (или «Дидона наизнанку»)², текст которой не был пред-

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ) № 22-18-00423 (<https://rscf.ru/project/22-18-00423/>).

2 Под названием «Олонецкая русалка» пьеса фигурирует в статьях К.М. Петрова [Петров 1870а: 469; 1870б: 954]. Название «Дидона наизнанку» (а также «Дидона и Эней»)

варительно представлен на цензурное рассмотрение директору народных училищ Олонецкой губернии Н.П. Ушакову, а официальный запрос Ушакова к олонецкому губернатору В.Ф. Мертенсу об имени сочинителя и предоставлении копии пьесы был проигнорирован. Об этих обстоятельствах Ушаков доложил попечителю Санкт-Петербургского учебного округа Н.Н. Новосильцеву, а тот — министру народного просвещения. После этого Петербургский цензурный комитет затребовал текст у олонецкого губернатора и 12 июня 1810 года вынес заключение о том, что «означенная пьеса не заслуживает быть одобрена ни к печатанию, ни к представлению на театре»³.

История «Олонецкой русалки» предметом исследовательского интереса становилась нечасто: в отдельных трудах, посвященных русскому ироническому театру и драматургии И.А. Крылова [Гордин, Гордин 1983: 132], русской волшебной опере [Гозенпуд 1959: 290; Булкина 2006: 72, 91] и истории Карелии в начале XIX века [Пашков 2019: 22—25, 38—39]. Вместе с тем в этих работах были поставлены важные вопросы об источнике пьесы, ее месте в истории как комической поэмы, так и волшебной оперы, об особенностях обращения к литературному наследию античности в «приличном» обществе губернского города начала XIX века. Рассмотрение этих сюжетов неразрывно связано с одной из ключевых проблем современного литературоведения — вопросом об особенностях литературного процесса в России первой четверти XIX века, в эпоху конфликтов между классицистическими и романтическими литературными и театральными течениями. История петрозаводской оперы о Дидоне и Энее весьма любопытна и потому, что в некоторой степени корректирует распространенное представление о неразвитости эстетических вкусов и политических взглядов у провинциальной публики начала XIX столетия.

Текст «Олонецкой русалки» до наших дней не сохранился, но о ее содержании и характере можно составить некоторое представление из донесения Н.П. Ушакова⁴, который, по его словам, был «один раз зрителем театрального сего представления» (стб. 956)⁵. Стремясь удостоверить начальство в подозрительности нового сочинения, Ушаков отмечает:

- 1)...источник пьесы есть испорченный, т.е. Энеида, вывороченная наизнанку;
- 2) форма ея оперная; 3) содержание ея: Эней Троянец приезжает в Карфаген, влюбляется в царицу Дидону и на ней женится; 4) всем лицам сообщено постыдное пристрастие к пьянству, праздности и беспечности; 5) язык у всех лиц шутовский, выражения самые площадные, ухватки дурацкие и низкие (там же).

Чиновник приводит цитаты из пьесы, непозволительные, по его мнению, для театра:

встречаем в описании этой же постановки в публикации: *Материалы для истории русской цензуры, 1809—1815 // Русская старина. 1889. № 5 (май). С. 459.*

3 Там же. С. 461.

4 Николай Петрович Ушаков был родом из дворянской семьи в Новгородской губернии, окончил в 1786 году Императорский сухопутный шляхетский кадетский корпус, дослужился до чина надворного советника и в должности директора народных училищ Олонецкой губернии состоял с 1807 по 1813 год. С 1808 года Ушаков был также учителем французского языка в гимназии Петрозаводска. Подробнее см.: [Калинина 2010: 57—58].

5 Текст донесения Н.П. Ушакова приведен целиком в статье [Петров 1870б]. Здесь и далее цитируется по этому изданию с указанием номеров столбцов в круглых скобках.

Нянюшка говорит: «Не угодно ли соленого огурчика?» Дид<она>: «Хочется чего-нибудь сладенького». Няня: «Ну так клюковки с медком»? Дид<она>: «Дура! Мужа хочу, мужа!» (стб. 957).

Донесение Ушакова показывает, что поставленная в Петрозаводске опера представляла собой шутивную перелицовку IV песни «Энеиды» Вергилия — песни, повествующей о страстной любви, вспыхнувшей между карфагенской царицей Дидоной и троянцем Энеем, тайном бегстве троянцев из Карфагена по божественному повелению и гибели покинутой Дидоны, которая лишила себя жизни, будучи не в силах пережить вероломство Энея.

«Олонецкая русалка» вовсе не была чем-то исключительным или новым по своему замыслу, сюжету, стилю. В новоевропейской литературе пародийно-комические переделки серьезных эпических произведений и античных мифов, основанные на создании забавного противоречия между завещанным традицией высоким предметом и низким стилем, представляющие богов и героев в обличье обывателей Нового времени, появились еще в XVII веке и получили название травести (от лат. *travestire* — переодевать)⁶. В отечественной словесности травестийные сочинения назывались «изнанками», и их специфика как разновидности жанра героико-комической поэмы была описана в «Эпистоле о стихотворстве» А.П. Сумарокова именно на примере «Энеиды»: «Еще есть склад смешных Геройческих поем, / И нечто помянуть хочу я и о нем: / Он в подлу женщину Дидону превращает, / Или нам бурлака Энеем представляет»⁷.

К истокам истории травестирования «Энеиды» в русской литературе исследователи относят творчество В.И. Майкова, который в 1771 году высмеял пышный и торжественный перевод первых трех книг «Энеиды», выполненный В.П. Петровым⁸, создав поэму о приключениях ямщика Елисея⁹, образ которого стал комической проекцией вергилиевого Энея [Западов 1966: 39; Казакова 2007: 109]. В 1791—1796 годах увидела свет «Виргилиева Енейда, вывороченная наизнанку» Н.П. Осипова¹⁰. На основе текста Осипова появилась

-
- 6 Первыми опытами травестирования «Энеиды» стали «Перелицованная Энеида» итальянского писателя Дж. Лалли (G.B. Lalli, «Virgilio Eneide travestita», 1633) и «Перелицованный Вергилий» французского поэта и драматурга П. Скаррона (P. Scarron, «Le Vergile Tavesti: en vers burlesques», 1648—1652). После них в Англии появились «Скаррониды, или травестированный Вергилий» Ч. Коттона (Ch. Cotton, «Scarronides: or, Virgile travestie. A mock-poem», 1664) и «Марониды, или травестированный Вергилий» Дж. Филиппса (J. Phillips, «Maronides, or, Virgil travestie being a new paraphrase upon the fifth book of Virgils Æneids in burlesque verse», 1672). В 1784—1786 годах увидела свет «Виргилиева Энеида, или приключения благочестивого героя Энея» австрийского писателя А. Блумауера (A. Blumauer, «Virgil's Aeneis oder Abenteuer des frommen Helden Aeneas»). Подробнее см.: [Brioch 1990: 11—17; Caldwell 2006: 389—399; Robertson 2009: 62—66, 260—264; Parker 2012: 323—328].
 - 7 [Сумароков А.П.] Две эпистолы Александра Сумарокова. В первой предлагается о русском языке, а во второй — о стихотворстве. СПб.: При Имп. Академии наук, 1748. С. 17.
 - 8 [Петров В.П.] Еней. Героическая поэма Публия Вергилия Марона; переведена с латинского Васильем Петровым. [СПб.: При Имп. Академии наук, 1770].
 - 9 [Майков В.И.] Елисей, или Раздраженный Вакх: Поэма. СПб.: [Тип. Мор. кадета. корпуса, 1771].
 - 10 [Осипов Н.П.] Виргилиева Енейда, вывороченная на изнанку. Н.О. СПб.: Изданием И.К. Шнора, 1791—1796. Завершение поэмы (5 и 6 части) было написано А. Котельничким: Виргилиева Енейда. Вывороченная наизнанку Александром Котельничким. СПб.: Тип. Шнора, 1802—1808.

«Энеида, на малороссийский язык перелицованная» И.П. Котляревского¹¹. По мнению К.М. Петрова [Петров 1870б: 958—959]¹², именно «Энеида» Осипова легла в основу «Олонецкой русалки», поставленной в Петрозаводске.

Странность литературной судьбы «Энеиды» как одного из наиболее часто пародируемых античных текстов подчеркивал уже Н.М. Карамзин, которому принадлежит один из первых отзывов о переложении вергилиевой поэмы Осиповым: «Никто из древних поэтов не был так часто травестирован, как бедный Вергилий»¹³. Относясь без восторга к стремлению авторов позабавить тех, «которые не находили вкуса в важной “Энеиде”», Карамзин признавался, что не считает за грех такие шутки (только надобно, чтобы шутки были в самом деле забавны и не было бы «противных ушам стихов»), поскольку «Виргилиева истинная Энеида останется в своей цене, несмотря на всех... пересмешников»¹⁴. Примечательно, что переделки «Энеиды» воспринимались отнюдь не как примеры неуважительного отношения к античной героической эпопее [Brioch 1990: 58—59; Robertson 2009: 59—60] — оценке подлежало словесное мастерство поэтов Нового времени, оригинальность вымысла, степень умения современника создать новый изящный текст на основе классического образца с использованием характерных для жанра «изнанки» приемов.

К сожалению, оценить степень мастерства или новаторства автора несохранившегося текста «Олонецкой русалки» как одного из вариантов травестированной «Энеиды» не представляется возможным. Однако из сведений в донесении Ушакова следует, что петрозаводская пьеса была, по всей видимости, типичным примером травестики как по выбору исходного античного текста, так и по характерным приемам создания комического эффекта. Но сама идея представить перелицовку «Энеиды» на суд театральной публики небольшого губернского города весьма любопытна. Автор безусловно рассчитывал на знание сюжета и образов вергилиевой «Энеиды» у зрителей, иначе переделка не могла стать успешной: оценить травестию, посмеяться над ее стихами, отдать должное остроумию автора могла лишь аудитория, хорошо знающая исходный текст [Западов 1966: 36; Pinnock 1998: 256]. Элементы сатиры на пороки современности в «Олонецкой русалке», о которых сообщает начальству Ушаков (стб. 956), также следует расценивать как традиционные, типичные как для античной пародии на героический эпос, так и жанра травестики со времени его возникновения в XVII веке [Стешенко 1898: 22—23]. Характерной чертой «Олонецкой русалки» как одного из примеров российских «изнанок», появившихся, в отличие от знаменитых европейских образцов жанра, на завершающем этапе эпохи классицизма, была тенденция к русификации деталей быта и использованию фольклорного материала, что, по мнению Л.А. Казаковой, свидетельствовало о зарождении предромантических тенденций в русской литературе, об исчерпанности классицистической поэтики [Казакова 2009: 5].

11 [Котляревский И.П.] Енеида на малороссийский язык перелицованная И. Котляревским. В 3 частях. СПб.: Изданием М. Парпуры, 1798.

12 Константин Михайлович Петров (1836—1898) был первым исследователем истории «Олонецкой русалки».

13 [Карамзин Н.М.] Виргилиева Енейда, вывороченная на изнанку. Часть I. Санкт-Петербург, в типографии И.К. Шнора, 1791 года // Московский журнал. 1792. Ч. 6. Кн. 2. Май. С. 204.

14 Там же. С. 204—205, 208.

Чертой, заметно отличавшей «Олонецкую русалку» от предшествующих ей широко известных перелицовок «Энеиды», можно считать построение текста в виде пьесы, а не поэмы. Однако несомненным основанием и источником вдохновения для автора могли стать речи действующих лиц, которыми изобилует и поэма Вергилия, и переложение Осипова. Кроме того, одним из образцов могла стать трагедия Я.Б. Княжнина «Дидона» на сюжет IV песни «Энеиды», написанная в 1769 году, которая в начале XIX века переживала новый пик популярности: например, в Санкт-Петербурге в 1808 году она была поставлена не менее четырех раз [История 1977: 472].

В середине XX века исследователями истории русского музыкального театра был предложен новый взгляд на источники петрозаводской оперы о Дидоне и Энее: А.А. Гозенпуд отметил, что название «Олонецкая русалка» явно указывает на попытку использовать сценический успех знаменитой «Днепровской русалки» [Гозенпуд 1959: 290]. Речь идет об оперной тетралогии, которая представляла собой переложение венского зингшпиля «Дева Дуная» с переносом действия на Днепр во времена Киевской Руси [Губкина 1998: 55–57] и которая произвела фурор сначала в Санкт-Петербурге в 1803–1807 годах, а затем и в Москве [Арапов 1861: 164–165]. Указание Гозенпуда на «Днепровскую русалку» как один из источников «Олонецкой русалки» безусловно заслуживает внимания: во-первых, поразительна схожесть жалобы Ушакова на петрозаводскую пьесу и критики «Русалок» их противниками в журнальных статьях¹⁵: рецензенты подчеркивали испорченность вкуса театральной публики и возмущались неблагопристойностью постановки, способной пагубно повлиять на нравы и сердца людей; во-вторых, в донесении Петербургского цензурного комитета, составленном по итогам ознакомления с рукописью подозрительной петрозаводской оперы, указывалось:

Во-первых: Пьеса сия не содержит никакой нравственной цели, необходимо нужной для всех театральных пьес и каковая *есть даже в «Русалках»* (курсив наш. — Е.С., Е.Л.) и других им подобных комических операх, не говоря уже о том эпизоде Вергилиевой Энеиды, которая служит оригиналом сей пародии¹⁶.

Рассмотрение «Олонецкой русалки» в контексте истории «русалочьего комплекса» и — шире — русской волшебной оперы [Булкина 2006: 72, 81–82] привело исследователей к сопоставлению сведений о петрозаводской пьесе с оперой И.А. Крылова «Илья-богатырь», впервые представленной в 1806 году, а вместе с тем — к новым версиям относительно вероятных источников петрозаводской оперы о Дидоне и Энее. Исследователи творчества Крылова М. и Я. Гордины предположили, что пьеса была сочинена не только под влиянием поэмы Осипова, но, может быть, «Трумфа» И.А. Крылова и «Превращенной Дидоны» С.Н. Марина [Гордин, Гордин 1983: 132].

«Подщипа, или Трумф» Крылова могла стать одним из источников «Олонецкой русалки», потому что тоже представляла собой травестию, но не какого-то конкретного произведения, а жанра классицистической трагедии в целом [Киселева 2001: XVIII]. Кроме того, в выборе лексики, приемов комического, а главное, в погружении в русскую простонародную бытовую стихию Крылов сле-

15 Обзор мнений о «Днепровской русалке» см.: [Гозенпуд 1959: 283–287].

16 Материалы для истории... С. 460.

дует поэме Майкова «Елисей, или раздраженный Вакх», и эти приемы мог перенять автор «Олонецкой русалки», сочиняя свою историю Дидоны и Энея.

«Превращенная Дидона» С.Н. Марина, приятеля Крылова, талантливого поэта-сатирика и известного петербургского острослова, офицера и участника войн против Наполеона, написанная, по всей видимости, не позднее 1805 года [Дмитриева 2018: 157], стала известна литературоведам много позже «Подщипы» Крылова: пьеса была обнаружена в начале 1910-х годов В.И. Масловым, но впервые опубликована лишь в 1948 году Н.В. Арнольдом¹⁷. Использование сюжета из IV песни «Энеиды», характерный для трагедии набор комических приемов, вкрапление реалий из северного быта в речь действующих лиц, но главное, литературная форма сочинения Марина (трагедия в одном действии), а также финал пьесы (Дидона, покинутая Энеем по общему велению богов, решает открыть «новой смерти род»: «На сцене в бочке я как в море утоплюся. / Хотя мне должно бы как кажется стореть»¹⁸) и название «Превращенная Дидона» (в журнале «Русская старина» петрозаводская опера фигурирует под названием «Дидона наизнанку»¹⁹) — все это действительно позволяет считать пьесу Марина вероятным источником вдохновения для автора «Олонецкой русалки».

Однако один момент все же требует пояснения. Известно, что «Подщипа» была написана Крыловым в имении князя Голицына в селе Казацком для домашнего театра, была «событием не столько литературным, сколько житейским», и, хотя пьеса широко разошлась в рукописных списках, она была впервые издана только в 1871 году [Гордин, Гордин 1983: 107]. «Превращенная Дидона» Марина, по свидетельству Маслова, также была поставлена в домашнем театре и широкой публике не была знакома [Киселева 2001: XX]²⁰. В связи с этим встает вопрос, которому в литературоведческих исследованиях не было уделено достаточно внимания: каким образом автор «Олонецкой русалки» мог познакомиться с текстом «Подщипы» Крылова, а главное, с «Превращенной Дидоной» Марина?

Исследователь истории Карелии А.М. Пашков попытался найти ответ на этот вопрос в деталях биографии Марина и подробностях истории любительского театра Петрозаводска [Пашков 2019: 25, 36—39]. По мнению Пашкова, важным моментом можно считать тот факт, что в 1806 году Марин был назначен командиром батальона олонецких стрелков, и поручение по формированию подразделения из 600 воинов должно было привести его в Петрозаводск [Там же: 36—37]. В 1808 году Марин входил в круг петербургских литераторов — издателей первого русского театрального журнала «Драматический вестник» [Арнольд 1948: 8] — и мог заинтересоваться в том числе театральной жизнью Петрозаводска, начавшейся в 1805 году с создания любительского театра, тем более что вопрос о роли театра в жизни различных категорий горожан стал предметом рассуждений во вступительной статье первого номера журнала²¹. Некоторые возможности для знакомства петрозаводских любителей теат-

17 *Марин С.Н.* Полн. собр. соч. Л.: Изд. гос. лит. музея, 1948. С. 130—139.

18 Там же. С. 138.

19 Материалы для истории... С. 459.

20 По сохранившимся сведениям, Энея играл сам автор пьесы, Марин, а Дидону — Крылов.

21 Вступление // *Драматический вестник*. 1808. Ч. 1. С. 5—8.

ра с театральными новинками столицы, в том числе неофициальными, могли объясняться тем, что в числе актеров театра в Петрозаводске был, если верить заметке в «Олонецких губернских ведомостях», И.С. Вонифантьев, «один из лучших актеров домашнего театра графа Орлова в С.-Петербурге», а среди зрителей — «не только местная публика, но приезжавшие из столицы лица»²².

А.М. Пашков допускает, что в 1809 году была поставлена не пьеса, использующая сочинение Марина, а непосредственно его «Превращенная Дидона» [Пашков 2019: 38], но эту версию вряд ли можно принять. Во-первых, Ушаков сообщает, что в петрозаводской опере было три действия, а не одно. Во-вторых, если в трагедии Марина Эней покидает карфагенскую царицу («Енеишка отсель как рыбка ускользнул»²³), то в финале «Олонецкой русалки» Эней никуда не уезжает, а женится на Дидоне. То есть если автором «Олонецкой русалки» был Марин, то это был новый, расширенный вариант пьесы. Если же авторство принадлежит иному сочинителю, знакомому с пьесой Марина, то это был человек, имеющий представление о пьесах, игравших в любительских театрах Петербурга, тексты которых расходились в списках по рукам, а также о злободневных темах столичной литературной полемики и театральной борьбы. С осторожностью можно было бы предположить, что автором «Олонецкой русалки» был И.И. Ильин, секретарь Олонецкого губернатора Мертенса: сохранились свидетельства о том, что именно Ильин был «главным двигателем» создания петрозаводского любительского театра, закупил все нужное для него в Петербурге и «написал даже несколько пьес, игравших здесь с успехом»²⁴. Вместе с тем отметим, что обнаружить неоспоримые доказательства в пользу этой гипотезы в крайне скудных дошедших до наших дней источниках нам не удалось.

Сценическая история «Олонецкой русалки» стараниями Н.П. Ушакова оказалась совсем короткой, но вопрос о причинах суровости вердикта Петербургского цензурного комитета по отношению к шутилой опере о Дидоне и Энее, представленной в маленьком любительском театре небольшого губернского города, в исследовательской литературе подробно не рассматривался. Обратимся еще раз к текстам донесения Ушакова и заключения цензурного ведомства.

Первое, что, по мнению Ушакова, делает «Олонецкую русалку» сочинением подозрительным, это «все то отвращение, даже омерзение, которое чувствовали в театре все зрители с тонким и разборчивым вкусом» (стб. 956). В заключении цензурного комитета также главный вывод сводится к тому, что «пьеса сия вообще ни к чему иному служить не может, как только к повреждению вкуса, распространению подлых выражений в народе и оскорблению тонкого чувства благородных зрителей»²⁵. Но действительно ли несоответствие пьесы тонкому вкусу истинных ценителей прекрасного стало решающим аргументом для цензоров? Нападки на «Олонецкую русалку» имели много общего с полемикой вокруг стиха поэмы Майкова «Елисей, или Раздраженный Вакх», осуждаемого за ненормативность, непристойность, порочность, что, однако, ничуть не повредило популярности Майкова [Западов 1966: 46]. Очевидна схо-

22 [Б.а.] Петрозаводский театр. Несколько слов о старом театре // Олонецкие губернские ведомости. 1845. № 8. 22 февраля. С. 32.

23 Марин С.Н. Полн. собр. соч. С. 138.

24 [Б.а.] Петрозаводский театр. Несколько слов о старом театре. С. 31.

25 Материалы для истории... С. 460.

жесть обвинений против петрозаводской оперы с критикой прочих театраль-ных «Русалок», что отнюдь не мешало тем занимать первенствующие позиции в репертуаре столичных и провинциальных театров на протяжении двадцати лет [Гозенпуд 1959: 283—287, 289—290].

В связи с этим обратим внимание на более предосудительную, по мнению Ушакова, особенность сюжета «Олонецкой русалки»:

Во 2-м действии министры Карфагенские беседуют не о делах государственных, но друг перед другом превозносятся своею сонливостью и выражаются самыми подлыми речами, как они спокойно почивают при воплях окружающих их страждущих. Не это ли есть самая колкая критика на Министерства? (стб. 956).

Данное обвинение представляется весьма знаменательным с учетом того, кто стал адресатом донесения Ушакова²⁶. Это, во-первых, попечитель Санкт-Петербургского учебного округа Н.Н. Новосильцев, который входил в число ближайших друзей Александра I и в 1801—1803 годах был членом знаменитого «Неофициального комитета», одним из результатов работы которого стал высочайший Манифест об учреждении министерств [Рождественский 1902: 32—34]. А во-вторых, министр народного просвещения граф П.В. Завадовский²⁷, коллеги которого — как и сам граф, человек преклонного возраста, — как раз в эти годы не избежали колких нападок петербургских острословов. Так, в сохранившихся до наших дней шуточных посланиях Марина к Крылову есть зарисовка о посещении одного из министерств: «И пустимся с тобой под министерский кров / Увидим много там для басен и стихов / С алмазом петухов, / Поющих сов, / С потертой шеей псов, / Смирившихся котов, / Лисиц подле садов. / Под львиной кожей мы встретим там ослов»²⁸. Возможно, это обстоятельство стало одной из причин того, что Завадовский дал донесению Ушакова ход и велел затребовать рукопись «Олонецкой русалки» для дальнейшего разбирательства.

Третье обвинение Ушакова против «Олонецкой русалки», которое, на наш взгляд, заслуживает особого внимания, — это неподобающий образ Дидоны. Ушаков подробно описывает, как влюбленная царица в ходе пьесы «перестает быть царицей по качествам своим». Если во втором действии «последний луч ее сана блеснул, когда она для блага подданных уговорила Энея идти против неприятеля», то в третьем действии она «чувствует как обыкновенная

26 Отметим, что Н.П. Ушаков, по всей видимости, интересовался новостями политической и общественной жизни столицы: находясь в Петрозаводске, он выписывал «Санкт-Петербургские ведомости» и «Сенатские ведомости»: Национальный архив Республики Карелия. Ф. 17. Оп. 6. Д. 1/1а. Л. 108.

27 В «Материалах для истории русской цензуры» ошибочно указывается, что Новосильцев передал жалобу Ушакова «министру народного просвещения графу А.К. Разумовскому» (см.: Материалы для истории... С. 460). Разумовский не мог быть адресатом донесений Новосильцева: в Национальном архиве Республики Карелия сохранилось адресованное Ушакову уведомление об увольнении попечителя Санкт-Петербургского учебного округа Н.Н. Новосильцева от дел, датированное 14 января 1810 года (ст. ст.), и рапорт Ушакова министру народного просвещения графу П.В. Завадовскому о получении этого уведомления: Национальный архив Республики Карелия. Ф. 17. Оп. 6. Д. 1/1а. Л. 116—117. Граф А.К. Разумовский был назначен министром просвещения позже, 14 января 1810 года (ст. ст.) [Рождественский 1902: 40].

28 *Марин С.Н.* Полн. собр. соч. С. 156.

женщина. <...> Она сетует, мечется, “мне тошно” говорит <...> на троне позволяет обувать себя и слушает Русские сказки», а также со сцены требует «мужа» (стб. 956—957). По мнению Ушакова, это непозволительно в театре, так как «великим людям приличны великие добродетели, великие страсти, великие пороки. Обыкновенные слабости свойственны слабым смертным — подданным» (стб. 957). Любопытно, что в заключении чиновников цензурного ведомства обвинение, выдвинутое Ушаковым, не просто поддержано, но представлено как разительное отличие рассмотренной ими петрозаводской пьесы от «Русалок» и другим их подобных комических опер: «Комитет почитает неприличным выводить на сцену лица царственные в столь подлом и непристойном виде. Даже в “Русалках” князья и княгини не забывают своего достоинства и приличной важности»²⁹.

Почему же именно неблагопристойность образа карфагенской царицы Дидоны, которая была хоть и героиней знаменитого эпоса великого латинского поэта, но все же легендарной правительницей из далекого прошлого, стала предметом суровой критики и Ушакова, и цензурного комитета? Вероятнее всего, ответ следует искать в том значении, которое приобрел образ Дидоны в правление Екатерины II и которое, по всей видимости, возродилось в начале правления ее любимого внука Александра I. Как убедительно показано в исследовании А. Кондорф,

образ Дидоны стал не просто одним из одицетворений Екатерины... Он прокламировался ею наравне с центральным государственным образом Минервы, был его тенью, его вечным спутником, его не всем видной, но оттого не менее существенной оборотной стороной [Кондорф 2011: 233]³⁰.

Показателями «дидонизма» екатерининского времени стали: опера «Покинутая Дидона», созданная Б. Галуппи в 1765 году по поручению Екатерины; балет Г. Анджелини «Отъезд Энеев, или Дидона оставленная» 1766 года; перевод «Энеиды» Вергилия, начатый В.П. Петровым в 1768 году и благосклонно принятый императрицей³¹; переводы первых трех песен «Энеиды» В. Санковского, изданные в 1769—1776 годах [Нагевский 1889: 40]. В 1769 году позитивно-комплиментарный образ карфагенской царицы создал Я.Б. Княжнин в трагедии «Дидона», и Екатерина неоднократно почтила своим присутствием представление пьесы. Особое отношение российской императрицы к образу Дидоны проявилось также в заказе на изготовление фарфорового сервиза, ныне известного как «потемкинский», десертную часть которого украшали сцены из «Энеиды» с портретным изображением Екатерины в образе карфагенской царицы. В конце правления Екатерины II был поставлен большой героический балет в трех действиях «Покинутая Дидона» Шарля ле Пика, представления которого шли регулярно с 1792 по 1796 год.

Образ Дидоны оказался для Екатерины II крайне привлекательным по нескольким причинам. Во-первых, миф о Дидоне, стойко перенесшей преврат-

29 Материалы для истории... С. 460.

30 О превращении Минервы в одно из одицетворений Екатерины см. подробнее: [Петров 2021: 67—69].

31 В.П. Петров так умело расставил акценты в жизнеописании Дидоны, что судьба карфагенской царицы зазвучала для русского читателя чрезвычайно аллюзионно. Подробнее см.: [Проскурина 2006: 48—49].

ности судьбы, связанные с основанием Карфагена, превратившей государство в великую державу и более чем милостиво приветившей чужестранца Энея, имел параллели не только с приходом к власти самой Екатерины II, ее честолюбивыми планами и отношениями с фаворитами, но мог уравнивать ее с королевой Елизаветой Тюдор, прославленной владычицей морей [Purkiss 1998: 151; Hardie 2014: 63]. Во-вторых, в отличие от образа богини мудрости Минервы, в образе Дидоны мудрый государственный ум соединялся со страстным сердцем, дающим особую властную силу.

Но нельзя не отметить, вслед за А.С. Корндорф, что в придворных кругах России XVIII века привычка видеть в сценических постановках по произведениям античных авторов аллегории важных государственных идей и прославление монаршей добродетели надолго привила зрительской публике вкус не только к распознаванию, но и к вкладыванию в спектакли некоего сокровенного смысла из современной истории [Корндорф 2011: 208—209]. Различные истории о фаворитах Екатерины в контексте многочисленных слухов — сначала о ее предполагаемом браке с Григорием Орловым, затем о сближении с Григорием Потемкиным, наконец, о постыдном для нее разрыве с Александром Дмитриевым-Мамоновым и возвышении Платона Зубова — постепенно создавали питательную почву для осмысления образа Дидоны и ее карфагенского окружения в пародийном ключе. И может быть, не случайно в правление Екатерины II не только появились серьезные постановки о Дидоне и несколько переводов песен из эпопеи Вергилия, но были созданы «изнанки»: «Энеида, вывороченная наизнанку» Н. Осипова, «Энеида на малороссийский язык перелицованная» И. Котляревского, «Ясон, похититель золотого руна, во вкусе нового Енея» И. Наумова³² и «Овидиевы любовные творения, переработанные в Энеевом вкусе» Н. Осипова³³.

Неудивительно поэтому, что если для Сумарокова в 1747 году, за 15 лет до начала правления Екатерины II, превращение Дидоны в «подлую женщину» — всего лишь один из примеров травестики, то в 1809 году для Петербургского цензурного комитета — явление, противное духу правления, предосудительное и непозволительное, оскорбляющее память царственной бабушки императора Александра I. Отдельно отметим, что поручение затребовать рукопись для детального рассмотрения исходило от министра просвещения. И хотя в точности не известно, был ли это граф Завадовский или сменивший его на посту министра в апреле 1810 года граф Разумовский, важно, что оба министра были вельможами, чья карьера началась при Екатерине II, а значит, были прекрасно осведомлены о нюансах официальной и неофициальной трактовки образа Дидоны. Завадовский к тому же был одним из фаворитов Екатерины.

В критике «Олонецкой русалки» Ушаковым представляет интерес еще одна составляющая: чиновник обращает внимание начальства не только на оскорбительность пьесы для духа правления, тонкого вкуса и чистой нравственности, но и на особую пагубность постановки для вверенного ему в попечение Петрозаводска. По мнению директора народных училищ, сцена, в которой

32 [Наумов И.М.] Ясон, похититель золотого руна, во вкусе нового Енея. Российское сочинение. М.: Тип. И. Зеленникова, 1794.

33 Это сочинение увидело свет только после смерти Екатерины II, в 1803 году: [Осипов Н.П.] Овидиевы любовные творения, переработанные в Энеевом вкусе Николаем Осиповым. СПб.: Тип. Шнора, 1803.

Дидона «почитает похвалу любовника выше всех панегириков карфагенских академиков», а нянюшка ей советует: «Не зацепляй, матушка, ученых, с ними сам черт не развяжется», — нацелена против учителей, учения и просвещения (стб. 957). Ушаков пишет: «Ежели где, то в Петрозаводске следствия сего могут быть пагубны. Невежество и грубость закоренелые публичным осмеянием учения еще более распространяются» (там же).

Этот пункт донесения Ушакова, в отличие от всех прочих его нападок на «Олонецкую русалку», не имеет параллелей в итоговом заключении Петербургского цензурного комитета по поводу оперы. Вместе с тем пункт этот весьма знаменателен, во-первых, пессимизмом в оценке успехов просвещения в губернском центре, во-вторых, некоторой надеждой на то, что неиспорченные пьесы все же способны править нравы, но главное, восприятием театральной постановки на сюжет из античной истории в связи с особенностями в развитии культуры провинциального города начала XIX века.

Определенные основания для грусти по поводу уровня и перспектив развития образования в Петрозаводске у Н.П. Ушакова, по всей видимости, были. С одной стороны, в Петрозаводске с 1802 года существовало четырехклассное народное училище, выпускники которого в 1806 году на выпускном испытании произнесли четыре приветственных и благодарственных речи на языках русском, французском, латинском и немецком, а учитель Лопатинский прочитал оду, в которой были такие строки: «Хотите ль буйства, преступленья / Пресечь без казни и мечей, — / Соделайте, чтоб просвещенье / В сердца проникнуло людей» (цит. по: [Петров 1866: 24—25, 49]). С другой стороны, как отмечает К.М. Петров, учебных пособий не хватало и даже с размещением учеников были сложности: в 1805 году за неимением теплого помещения классов не было всю зиму [Там же: 14, 17]. В 1805 году в Петрозаводске был открыт дворянский пансион на 12 человек, однако в 1809 году Ушаков так отзывался о нем: «...ученики не занимаются, говорят, что сапог нет; приходят в классы поздно и говорят, что проспали; идучи в классы дерутся» [Там же: 37]. В 1808 году в Петрозаводске была создана губернская мужская гимназия, первыми учителями которой стали четыре выпускника Санкт-Петербургского педагогического института, но гимназистов было немного: «Учащихся в первом классе было 11, во втором — 7» [Петров 1874: 2].

Но только ли забота о выгодном влиянии театральных постановок на умы и нравы и тревога о просвещении побудили директора училищ Олонецкой губернии написать донесение Новосильцеву? Вводную часть своего донесения Ушаков посвятил жалобе на то, что его «директорские права оскорбляются, самое звание унижается и Высочайшее учреждение нарушается со стороны Гражданского Начальства» (стб. 955). Это была нападка не на пьесу, а на поведение губернатора Олонецкой губернии В.Ф. Мертенса, с которым, как убедительно показала Е.А. Калинина, у Ушакова сложились достаточно напряженные отношения [Калинина 2010: 58—59]. Интересно, что конфликт обострился как раз в 1809 году, во время ремонта здания Петрозаводской гимназии: в отсутствие губернатора Ушаков приказал снести ветхий сарай, принадлежавший одному из горожан, в связи с чем Мертенс не только вызвал Ушакова на разговор и указал на самоуправство, но и написал на него жалобу Н.Н. Новосильцеву о недопустимости «небрежного отношения к начальнику губернии» [Там же: 59]. О распре между чиновниками Петрозаводска стало известно самому министру просвещения, который 18 декабря 1809 года разрешил дело в пользу губерна-

тора, поручив сделать Ушакову «строгий выговор с подтверждением, чтобы впредь уважительнее поступал в отношениях своих к начальнику Губернии»³⁴.

Вероятнее всего, именно в контексте этого конфликта следует рассматривать жалобу Ушакова на постановку «Олонецкой русалки». Ссылаясь на десятый пункт устава о цензуре 1804 года, который устанавливал предварительное рассмотрение рукописных пьес, представляемых во всех театрах, «цензурными комитетами, а где нет комитетов, директорами народных училищ, под надзором местного начальства»³⁵, Ушаков противопоставил жалобе Мертенса о неуважении к начальнику губернии свое донесение о нарушении губернским начальством правил, установленных на более высоком уровне. И нельзя исключить, что при отсутствии конфронтации между Ушаковым и Мертенсом донесение на «Олонецкую русалку» вовсе не было бы написано, и сценическая история петрозаводской оперы о Дидоне и Энее не завершилась бы столь быстро.

Таким образом, история «Олонецкой русалки» представляет интерес с точки зрения как времени и места создания пьесы, так и ее литературной судьбы. В контексте истории травестики как разновидности жанра героико-комической поэзии петрозаводская опера о Дидоне и Энее любопытна заложенной в ней многоуровневой диалогичностью. Диалог ведется, во-первых, с сюжетом и образами «Энеиды» Вергилия и традициями шуточных перелицовок величественной римской эпопеи в европейской и отечественной словесности, используемыми, подобно Блумауэру и Осипову, античный материал как основу сатиры на современные нравы и источник вдохновения для остроумного литературного состязания с классическими образцами словесности; во-вторых, с высоким стилем и идеями о предпочтении долга чувству в трагедии «Дидона» Княжнина, а также с пародией Марина на эту трагедию и пьесами Крылова, травестирующими классицистическую трагедию в целом и ставящими под вопрос представление о способности театра воспитывать нравы; наконец, с первыми опытами перевода «Энеиды» на русский язык В.П. Петровым и их ироничным осмыслением у В.И. Майкова. «Олонецкая русалка» любопытна также как произведение, созданное в период смены культурных эпох, перехода от классицизма к романтизму, отражающее интерес к национальному фольклору, причем в северных его вариациях, и начало формирования национально-исторической оперы. В названии петрозаводской пьесы заложен диалог с «Русалками» столичных театров, понятный для тех зрителей, которые следили за театральными новостями Санкт-Петербурга и Москвы. Однако можно предположить и наличие отсылки к русалкам из народных суеверий, которым случалось становиться героинями балаганных театров.

Появление пародии на «Энеиду» в небольшом губернском городе крайне интересно как показатель наличия в нем аудитории, способной оценить творческую трансформацию классического образца, а значит, имеющей представление о содержании и образах оригинального текста. Случай из истории Петрозаводского театра свидетельствует о наличии в «приличном» обществе

34 Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга. Ф. 139. Оп. 1. Д. 436. Л. 1.

35 Полное собрание законов Российской империи, с 1649 года. Т. 28. 1804—1805 г. СПб.: В тип. Второго отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, 1830. С. 440.

губернского города начала XIX века не только интереса к античному наследию и способам его использования в сочинениях столичных авторов, но и собственных экспериментов по адаптации известных античных сюжетов к местным условиям, причем и для развлечения городской театральной публики, и для вовлечения ее в обсуждение злободневных проблем. Содержание нападок на «Олонецкую русалку» показывает наличие в театральной аудитории губернского города не только таких зрителей, кого забавляет «переодевание» высоких персонажей в шутовской облик обывателей нового времени, кто приходит на представление за приятным отдыхом, но и тех, кто внимательно следит за смыслом спектакля и содержащимися в нем скрытыми аллюзиями, с учетом актуальных тем литературной и театральной полемики и богатого опыта в наполнении завещанных классической традицией образцов новыми смыслами, в тесной увязке с важными государственными идеями современной Российской империи и проблемами в развитии просвещения в провинции.

Библиография / References

- [Арапов 1861] — [Арапов П.] Летопись русского театра / Сост. П. Арапов. СПб.: Тип. Н. Тиблена и К^о, 1861.
- ([Arapov P.] Letopis' russkogo teatra / Comp. by P. Arapov. Saint Petersburg, 1861.)
- [Арнольд 1948] — Арнольд Н.В. С.Н. Марин. Критико-биографический очерк // Марин С.Н. Полное собрание сочинений. Л.: Изд. гос. лит. музея, 1948. С. 1—25.
- (Arnol'd N.V. S.N. Marin. Kritiko-biograficheskiy ocherk // Marin S.N. Polnoe sobranie sochineniy. Leningrad, 1948. P. 1—25.)
- [Булкина 2006] — Булкина И. «Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья 1 // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Ч. 1. Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. С. 69—85.
- (Bulkina I. "Dneprovskie rusalki" i "kievskie bogatyri". Stat'ya 1 // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: "Vek nyneshniy i vek minuvshiy": kul'turnaya refleksiya proshedshey epokhi: In 2 pts. Pt. 1. Tartu, 2006. P. 69—85.)
- [Гозенпуд 1959] — Гозенпуд А.А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л.: Гос. муз. изд-во, 1959.
- (Gozenpud A.A. Muzykal'nyy teatr v Rossii: Ot istokov do Glinki. Leningrad, 1959.)
- [Гордин, Гордин 1983] — Гордин М.А., Гордин Я.А. Театр Ивана Крылова. Л.: Искусство, 1983.
- (Gordin M.A., Gordin Ya.A. Teatr Ivana Krylova. Leningrad, 1983.)
- [Губкина 1998] — Губкина Н. «Днепровская русалка» Н. Краснополянского как образец театральной «переделки» (в аспекте литературного анализа) // Europa Orientalis. 1998. № 17.1. С. 55—79.
- (Gubkina N. "Dneprovskaya rusalka" N. Krasnopol'skogo kak obrazets teatral'noy "peredelki" (v aspekte literaturnogo analiza) // Europa Orientalis. 1998. No. 17.1. P. 55—79.)
- [Дмитриева 2018] — Дмитриева Н.Л. Бурлескная трагедия С.Н. Марина «Превращенная Дидона» и ее французский перевод // Русская литература. 2018. № 2. С. 157—165.
- (Dmitrieva N.L. Burlesknaya tragediya S.N. Marina "Prevrashchennaya Didona" i ee frantsuzskiy perevod // Russkaya literatura. 2018. No. 2. P. 157—165.)
- [Западов 1966] — Западов А.В. Творчество В.И. Майкова // Майков В.И. Избранные произведения. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 5—52.
- (Zapadov A.V. Tvorchestvo V.I. Maykova // Maykov V.I. Izbrannyye proizvedeniya. Moscow; Leningrad, 1966. P. 5—52.)
- [История 1977] — История русского драматического театра: В 7 т. / Гл. ред. Е.Г. Холодов. Т. 2. 1801—1825. М.: Искусство, 1977.
- (Istoriya russkogo dramaticheskogo teatra: In 7 vols. / Ed. by E.G. Kholodov. Vol. 2. 1801—1825. Moscow, 1977.)

- [Казакова 2007] — *Казакова Л.А.* Комическая поэма в литературном процессе II половины XVIII — начала XIX века // Преподаватель. XXI век. 2007. № 3. С. 107—118.
(*Kazakova L.A.* Komicheskaya poema v literaturnom protsesse II poloviny XVIII — nachala XIX veka // Prepodavatel'. XXI vek. 2007. No. 3. P. 107—118.)
- [Казакова 2009] — *Казакова Л.А.* Жанр комической поэмы в русской литературе II половины XVIII — начала XIX века: генезис, эволюция, поэтика: Дис. ... д-ра филол. наук. М., 2009.
(*Kazakova L.A.* Zhanr komicheskoy poemy v rus-skoj literature II poloviny XVIII — nachala XIX veka: genesis, evolyutsiya, poetika: PhD Thesis. Moscow, 2009.)
- [Калинина 2010] — *Калинина Е.А.* Николай Петрович Ушаков — директор Олонецких училищ (1807—1813 гг.) // Краеведческие чтения. Материалы III научной конференции (20 февраля 2009 г.). Петрозаводск: Национальная библиотека Республики Карелия, 2010. С. 57—59.
(*Kalinina E.A.* Nikolay Petrovich Ushakov — direktor Olonetskikh uchilishch (1807—1813) // Kraevedcheskie chteniya. Materialy III nauchnoy konferentsii. Petrozavodsk, 2010. P. 57—59.)
- [Киселева 2001] — *Киселева Л.Н.* Загадки драматургии Крылова // Крылов И.А. Полное собрание драматических сочинений. СПб.: Гиперион, 2001. С. III—XXXV.
(*Kiseleva L.N.* Zagadki dramaturgii Krylova // Krylov I.A. Polnoe sobranie dramaticheskikh sochineniy. Saint Petersburg, 2001. P. III—XXXV.)
- [Корндорф 2011] — *Корндорф А.С.* Дворцы Химеры. Иллюзорная архитектура и политические аллюзии придворной сцены. М.: Прогресс-Традиция, 2011.
(*Korndorf A.S.* Dvortsy Khimery. Illyuzornaya arkhitektura i politicheskie allyuzii pridvornoj stseny. Moscow, 2011.)
- [Нагуевский 1889] — [*Нагуевский Д.И.*] Библиография по истории римской литературы в России с 1709 по 1889 г. С введением и указателями / Изд. Д.И. Нагуевский. Казань: Тип. Императорского ун-та, 1889.
(*Naguevskiy D.I.*) Bibliografiya po istorii rimskoy literatury v Rossii s 1709 po 1889 g. S vvedeniem i ukazatelyami / Publ. by D.I. Naguevskiy. Kazan, 1889.)
- [Пашков 2019] — *Пашков А.М.* Карелия в период наполеоновских войн (1805—1815): В 2 ч. Ч. 1. Карелия в 1805—1811 годах. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2019.
(*Pashkov A.M.* Kareliya v period napoleonovskikh voyn (1805—1815): In 2 pts. Pt. 1. Kareliya v 1805—1811 godakh. Petrozavodsk, 2019.)
- [Петров 1866] — [*Петров К.М.*] Материалы для истории учебных заведений Министерства народного просвещения. История Олонецкой дирекции до 1808 г. // Журнал министерства народного просвещения. 1866. Ч. 132. Приложение. С. 1—66.
(*Petrov K.M.*) Materialy dlya istorii uchebnykh zavedeniy Ministerstva Narodnogo Prosveshcheniya. Istoriya Olonetskoj direksii do 1808 g. // Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya. 1866. Pt. 132. Suppl. P. 1—66.)
- [Петров 1870а] — [*Петров К.М.*] Исторические заметки об Олонецкой губернии. Театр в Петрозаводске в 1809 г. // Олонецкие губернские ведомости. 1870. № 41. 3 июня. С. 468—470.
(*Petrov K.M.*) Istoricheskie zametki ob Olonetskoj gubernii. Teatr v Petrozavodske v 1809 g. // Olonetskie gubernskie vedomosti. 1870. No. 41. June 3. P. 468—470.)
- [Петров 1870б] — [*Петров К.М.*] Театр в Петрозаводске в 1809 г. // Русский архив. 1870. № 4—5 (апрель — май). Стб. 954—959.
(*Petrov K.M.*) Teatr v Petrozavodske v 1809 g. // Russkiy arkhiv. 1870. No. 4—5 (Avril — May). Col. 954—959.)
- [Петров 1874] — [*Петров К.М.*] Олонецкая гимназия с 1808 по 1831 год // Журнал министерства народного просвещения. 1874. Ч. 176. С. 1—22.
(*Petrov K.M.*) Olonetskaya gimnaziya s 1808 po 1831 god // Zhurnal ministerstva narodnogo prosveshcheniya. 1874. Pt. 176. P. 1—22.)
- [Петров 2021] — *Петров Н.И.* О сакрализации изображения монарха в России XVIII — начала XIX вв. // Христианское чтение. 2021. № 2. С. 64—78.
(*Petrov N.I.* O sakralizatsii izobrazheniya monarkha v Rossii XVIII — nachala XIX vv. // Khristianskoe chtenie. 2021. No. 2. P. 64—78.)
- [Проскурина 2006] — *Проскурина В.Ю.* Мифы империи: Литература и власть в эпоху Екатерины II. М.: Новое литературное обозрение, 2006.
(*Proskurina V.Yu.* Mify imperii: Literatura i vlast' v epokhu Ekateriny II. Moscow, 2006.)
- [Рождественский 1902] — [*Рождественский С.В.*] Исторический обзор деятельности Министерства народного просвещения: 1802—1902 / Сост. С.В. Рождественский. СПб.: Изд. Министерства народного просвещения, 1902.
(*Rozhdstvenskij S.V.*) Istoricheskiy obzor deyatelnosti Ministerstva narodnogo prosveshcheniya: 1802—1902 / Comp. by S.V. Rozhdstvenskij. Saint Petersburg, 1902.)
- [Стешенко 1898] — *Стешенко И.М.* И.П. Котляревский и Осипов в их взаимоотноше-

- ниях // Киевская старина. 1898. Т. 62. № 7—8 (июль — август). С. 1—82.
- (*Steshenko I.M.* I.P. Kotlyarevskiy i Osipov v ikh vzaimootnosheniyakh // *Kievskaya starina*. 1898. Vol. 62. No. 7—8 (July — August). P. 1—82.)
- [*Brioch 1990*] — *Brioch U.* The Eighteen-Century Mock-Heroic Poem / Transl. from German by D.H. Wilson. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- [*Caldwell 2006*] — *Caldwell T.M.* Restoration Parodies of Virgil and English Literature Values // *Huntington Library Quarterly*. 2006. Vol. 69. No. 3. P. 383—402.
- [*Hardie 2014*] — *Hardie Ph.* The Last Trojan Hero. A Cultural History of Virgil's Aeneid. London; New York: I.B. Tauris, 2014.
- [*Parker 2012*] — *Parker F.* Travesty and Mock-Heroic // *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*: In 5 vols. / Ed. by D. Hopkins, C. Martindale. Vol. 3: 1660—1690. Oxford: Oxford University Press, 2012. P. 323—359.
- [*Pinnock 1998*] — *Pinnock A.* Book IV in Plain Brown Wrappers: Translations and Travesties of Dido // *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth* / Ed. by M. Burden. London: Faber and Faber, 1998. P. 249—271.
- [*Purkiss 1998*] — *Purkiss A.* The Queen on Stage: Marlowe's Dido, Queen of Carthage and the Representation of Elizabeth I // *A Woman Scorn'd: Responses to the Dido Myth* / Ed. by M. Burden. London: Faber and Faber, 1998. P. 151—167.
- [*Robertson 2009*] — *Robertson R.* Mock-Epic Poetry from Pope to Heine. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Михаил Ерёмин: новые подходы к исследованию поэтики

Александра Цибуля

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_168

Aleksandra Tsibulia
From the Compiler

Михаил Ерёмин (1936—2022) — российский поэт, переводчик, драматург и детский писатель, принадлежавший к «филологической школе»¹ (Михаил Красильников, Юрий Михайлов, Владимир Уфлянд, Сергей Кулле, Александр Кондратов, Леонид Виноградов, Лев Лосев) — поэтическому сообществу, сформировавшемуся на филологическом факультете Ленинградского университета во второй половине 1950-х годов. Спустя год после смерти Ерёмина представляется необходимым обратиться к этой фигуре, чтобы зафиксировать рецепцию ерёминской поэтики сегодня и ее мощное влияние на последующие поэтические поколения.

В последние годы творчество Ерёмина все чаще становится предметом исследования в российских и зарубежных университетах. Алексей Масалов рассказывает студентам о Ерёмине в рамках курсов «Поэзия позднесоветского и постсоветского времени» и «Советская неподцензурная и современная русская поэзия» в Российском государственном гуманитарном университете². Поэт и филолог Данила Давыдов упоминает стихотворения Ерёмина в лекциях курса «Современные техники анализа текста» в Государственном академическом университете гуманитарных наук³. Тексты Ерёмина разбирают на магистерских и аспирантских семинарах в США. Люба Голбурт (Калифорнийский университет в Беркли) предлагает стихотворения Ерёмина к прочтению в рамках семинара о nature poetry. Кроме того, исследовательница пишет

1 Термин Константина К. Кузьминского.

2 Письмо Алексея Масалова Александре Цибуле от 13 июня 2023 года.

3 Письмо Данилы Давыдова Александре Цибуле от 13 июня 2023 года.

о Ерёмине в монографии по теме *Russian nature poetry*, которую она сейчас готовит⁴. Стефани Сандлер, преподающая в Гарварде, автор нескольких статей о Ерёмине, также упоминает его в рамках аспирантского семинара под названием «Поэзия после Бродского». Примечателен заголовок курса: несмотря на разность поэтических стратегий, Ерёмин нередко оказывался в тени Бродского, происходившего примерно из того же поколения и той же среды, но обладавшего большим символическим капиталом.

Открывает тематический блок, посвященный Ерёмину, статья **Алексея Масалова** «Михаил Ерёмин и герметичная поэзия: между поэтикой шифра и поэтикой становления». Масалов задается вопросом о том, каким образом стихотворения Ерёмина одновременно сочетают в себе сложность и объяснимость (открытость), а также можно ли назвать непрозрачность поэзии Ерёмина герметизмом. Исследователь помещает поэтику Ерёмина в международный контекст и сопоставляет с текстами итальянских герметиков (Унгаретти, Квазимодо, Монтале) и Пауля Целана.

Масалов справедливо указывает на влияние журнала «Иностранная литература» и публикуемых там модернистских авторов (Шарль Бодлер, Т.С. Элиот и др.) на формирование и становление ранней поэтики Ерёмина. Этот тезис кажется важным, так как обычно исследователи отмечают влияние поэтик модернистских авторов с того периода, когда Ерёмин сам начинает их переводить [Элиот 1970: 226]; например, переводчик Ерёмина Джеймс Кейтс пишет: «Выбранные Ерёминым для перевода стихотворения Элиота “Аск” и “Рэннох, долина Гленкоу” из “Ландшафтов”, опубликованные в издании “Стихотворения. Кн. 6” (2016), состоят в близком родстве с его собственными поэтическими произведениями» [Kates 2022: 8].

Масалов рассуждает об отношении природы, культуры и техники в поэзии Ерёмина, а также о гибридизации природного и субъектного планов.

Один из важнейших тезисов статьи указывает на социокультурную значимость «темного стиля» и его связь с политическим измерением. Согласно Масалову, непрозрачность поэтического языка противостоит фашистской и тоталитарной идеологиям, ангажированности и прямой агитации.

Статья **Анны Родионовой** «Михаил Ерёмин: “самовитые” термины, “полимерные химеры”» посвящена научно-техническому и натурфилософскому дискурсам в поэзии Михаила Ерёмина, техническому воображению и авторской философии природы.

Родионова реконструирует советский контекст 1950–1970-х годов и указывает на такие явления, как развитие кибернетики и медиатеории, «спор физиков и лириков», идеи индустриального труда, производства и строительства. Из идей научно-технического прогресса проистекает феномен «самовитого» термина у Ерёмина и специфическая работа поэта в области словообразования. Родионова отмечает связь неологизмов Ерёмина с практиками футуристов и модернистов, а также наличие у ерёминских терминов не только интердискурсивной, но и номинативной функции.

Родионова пытается применить к поэзии Ерёмина термин *nature poetry*, используемый в англоязычном литературоведении, и анализирует уместность и допустимость его использования.

4 Письмо Любы Голбург Александре Цибуле от 10 мая 2023 года.

Иван Оносов в эссе «Фермата» анализирует особенности рецепции поэзии Ерёмина, реконструирует варианты чтения «в режиме “минус...”»⁵. Читатель Ерёмина, по Оносову, в результате ослышки или ошибки чтения нередко заменяет сложное словарное слово на общеупотребительное и более знакомое. Этот эффект не приводит к провалу коммуникации: просто исчезает одно из многочисленных измерений ерёминского стихотворения-кристалла, пока все остальные продолжают успешно работать.

Еще одна стратегия «чтения в режиме “минус”», которую применяет Оносов, заключается в вычитании из стихотворения всех второстепенных членов предложения. Этот жест помогает не только добраться до сердцевины поэтического сообщения, но и определить способ конструирования субъекта в текстах Ерёмина.

Выбор Оносовым фигуры ферматы в качестве центрального концепта и заголовка статьи, возможно, наследует риторике Мориса Бланшо, оперирующего в своих текстах о поэзии такими понятиями, как остинато, затакт, тембр, синкопа. Фигура ферматы тоже прослеживается у Бланшо, частично совпадая с концептом «голоса, пришедшего извне»: «То, что нам ГОВОРИЛО, будет говорить нам всегда, как не перестает слышаться (не это ли и есть вечность?) угадывающий финальный аккорд “Квартета на конец времени”» [Бланшо 2023: 11].

Статья **Александры Цибули** «Экфрасисы и интермедиальность в поэтике Михаила Ерёмина» посвящена текстам с креолизованной структурой, а также примерам экфрасиса в творчестве поэта в широком понимании этого термина. В статье анализируются эксперименты поэта с рисуночным письмом, эрмитажные экфрасисы, интермедиальные эпиграфы, производится попытка поиска конкретных визуальных источников образов Ерёмина. Исследовательница выделяет основные типы экфрасисов в поэзии Ерёмина и приходит к выводу о том, что приемы 1970-х и 2010-х годов являются частью единого проекта по созданию многоязычного поэтического произведения и универсального поэтического языка.

Завершает блок публикация **Юлии Валиевой**, включающая в себя письмо М.Ф. Ерёмина к Л. Лосеву о Пастернаке 1991 года и комментарий к нему. Исследовательница анализирует художественное измерение текста, написанного ритмической прозой, используемые риторические ходы и реминисценции, а также реконструирует сопутствующий историко-культурный контекст. Кроме того, Валиева рассказывает о поездках Ерёмина к Пастернаку в Переделкино и выстраивает образ Пастернака в восприятии Ерёмина.

Таким образом, тематический блок, посвященный Ерёмину, позволяет ввести в научный оборот не публиковавшиеся ранее эго-документы, поместить поэтику Ерёмина в международный контекст герметичной поэзии, а также рассмотреть специфику поэтической практики автора в свете таких понятий, как интермедиальность, nature poetry, техническое воображение.

5 Мы используем этот термин по аналогии с выражением Григория Дашевского «переводы в режиме “минус...”»: «Можно предложить негативный вариант “селективного перевода” — переводчик объявляет, какие из формальных сторон оригинала он не будет воспроизводить. Если такому сокращению подвергается одна сторона, можно назвать такой перевод переводом в режиме “минус один”, если две — то “минус два” и т.д.» [Дашевский 2005].

Библиография / References

- [Бланшо 2023] — *Бланшо М.* Анакруза: О стихотворениях Луи-Рене Дефоре // Бланшо М. *Голос, пришедший извне / Сост., пер. с фр. В. Лапицкого.* М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 8—24.
- (*Blanchot M.* Anacrouse: sur les poèmes de Louis-René des Forêt // Blanchot M. *Une voix venue d'ailleurs.* Moscow, 2023. P. 8—24. — In Russ.)
- [Дашевский 2005] — *Дашевский Г.М.* Переводы в режиме «минус...» // Новое литературное обозрение. 2005. № 73 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/perevody-v-rezhime-minus.html> (дата обращения: 20.10.2023)).
- (*Dashevskij G.M.* *Perevody v rezhime "minus..."* // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2005. No. 73 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2005/3/perevody-v-rezhime-minus.html> (accessed: 20.10.2023))).
- [Элиот 1970] — *Элиот Т.С.* Стихи / Вступ. С. Самарина // *Иностранная литература.* 1970. № 12. С. 221—231.
- (*Eliot T.S.* *Poems* / *Introd. by S. Samarin* // *Inostrannaya literatura.* 1970. No. 12. P. 221—231. — In Russ.)
- [Kates 2022] — *Kates J.* *Translator's introduction* // *Yeryomin M.* *Sixty years: Selected Poems (1957—2017)* / *Transl. by J. Kates.* Boston: Black Widow Press, 2022.

Алексей Масалов

Михаил Ерёмин и герметичная поэзия:

МЕЖДУ ПОЭТИКОЙ ШИФРА
И ПОЭТИКОЙ СТАНОВЛЕНИЯ

Alexey Masalov

Mikhail Yeryomin and Hermetic Poetry: Between Poetics of Cipher and Poetics of Emergent

Алексей Масалов (Российский государственный гуманитарный университет, старший преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Новейшего времени; кандидат филологических наук) uchkuduk202@gmail.com.

Ключевые слова: Михаил Ерёмин, герметичная поэзия, Пауль Целан, итальянский герметизм, Джузеппе Унгаретти, Сальваторе Квазимодо, Эудженио Монтале, поэтика шифра, поэтика становления

УДК: 82.0+82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_172

В статье поэзия Михаила Ерёмина рассматривается в широком контексте герметичной поэзии, актуализировавшейся во второй половине XX века (итальянский герметизм и Пауль Целан). Отмечается, что наиболее радикальные проекты по герметизации смысла до и после катастроф XX века предлагают авторы, пишущие на языках фашистской Италии и национал-социалистической Германии, деконструирующие идеологии тотальной агитации. При сравнении поэзии Джузеппе Унгаретти, Сальваторе Квазимодо, Михаила Ерёмина и Пауля Целана выделяется трансформация функции поэтики шифра, а также роль гибридизации природного и субъектного планов. Из чего делается вывод, что усложнение формы, суггестивная энигматическая метафорика становятся не просто загадкой и шифром, для которого необходимо, если возможно, подобрать ключ, а способом изображения сложности мира, его связей, сущностей и деталей. В связи с этим предлагается смотреть на поэтику герметичных текстов как на поэтику становления и бесконечных метаморфоз.

Alexey Masalov (PhD; Senior Lecturer, Department of Theoretical and Historical Poetics, Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities) uchkuduk202@gmail.com.

Key words: Mikhail Yeryomin, hermetic poetry, Paul Celan, Italian hermetism, Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale, cipher poetics, emergent poetics

UDC: 82.0+82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_172

The article attempts to look at the poetry of Mikhail Yeryomin in the broader context of hermetic poetry actualized in the second half of the 20th century (Italian hermeticism and Paul Celan). The author notes that the most radical projects for hermeticizing meaning before and after the catastrophes of the twentieth century are offered by authors writing in Fascist Italy and National Socialist Germany, deconstructing the ideologies of total agitation. In comparing the poetry of Giuseppe Ungaretti, Salvatore Quasimodo, Mikhail Yeryomin and Paul Celan, he highlights the transformation of the function of the poetics of the cipher, as well as the role of the hybridization of the natural and subjective plans. From which the author concludes that the complication of form, the suggestive enigmatic metaphor becomes not just a riddle and a cipher, for which it is necessary, if possible, to find the key, but a way of depicting the complexity of the world, its connections, essences and details. In this regard, he proposes to look at the poetics of hermetic texts as a emergent poetics and endless metamorphosis.

Проблема «простоты» и «сложности» поэтического языка остается ключевой и в текущее время, когда радикальный подход к высказыванию заключается не столько в экспериментах с формой, сколько в проблематизации поэтического как такового, то есть в попытках ответить на вопросы «Что такое поэзия?»

и «Для чего она нужна?», имплицитно или эксплицитно вшитыми в художественный текст. В этом плане поэзия, ускользающая от прямых интерпретаций и линейного смыслообразования, достаточно древняя форма, которую обозначают и как «поэтику сложности» [Григорьев 1979: 88–91], «темные стихи» [Гаспаров 2012], «непрозрачную поэзию» [Заломкина 2018], «сложную поэзию» [Корчагин 2020], «герметичную поэзию» [Simms 2015], «поэтический герметизм» [Евграфкина 2019: 11]. Настаивая на значимости такого типа поэзии, лингвист В.П. Григорьев еще во второй половине XX века говорил:

Признав же правомерность «поэтики сложности», мы должны объяснить ее необходимость для беспрепятственного развития поэтического языка. <...> И простота и сложность поэтического языка, которым пользуются поэты-современники, заключены в пределах единой для данной эпохи системы выразительных средств. Одни художники слова могут усложнять эту систему, другие используют из нее лишь некоторые более или менее широкие и проверенные ближайшей историей подсистемы [Григорьев 1979: 88–89].

С подобных позиций к проблеме «сложного стиля» подходит М.Л. Гаспаров, который также видит специфику «темных» стихов в чисто лингвистических особенностях:

Стихотворение может быть «темным» по разным причинам. Прежде всего — из-за ослабления связности текста: скачки мысли от предложения к предложению в стихах, как правило, больше, чем в прозе; это отмечалось не раз, хотя по настоящему еще не исследовалось. Далее — из-за ослабления связности внутри предложения: что пастернаковский синтаксис с его пропусками слов представляет здесь особенную сложность, понимали даже первые критики. И наконец, из-за ослабления точности отдельных слов — то есть из-за частого употребления слов в переносных значениях. Это тропы, главные из них — метафоры и метонимии с синекдохами, в меньшей степени — гипербола, ирония, эмфаза и, условно, перифраза [Гаспаров 2012: 385].

Нельзя не отметить, что проблема смысла и его сокрытия становится ключевой и для самой поэзии, а не только ее исследований, также во второй половине XX века. Иными словами, важной становится не только чисто лингвистическая и художественная прагматика «темного стиля», но и его социокультурная значимость. Так, итальянский герметизм, по названию которого и возникла одна из номинаций «сложного» поэтического языка, «возникает как культурное противопоставление фашистской идеологии и разрабатывает систему художественных средств по защите поэзии от насильственного омассовления и уничтожения индивидуальности» [Королинская 2013: 434], в которых «отказываясь от изображения некоторых реалий действительности, ангажированности и прямой агитации, выстраивает сложную поэтическую структуру, предполагающую особый “темный” язык» [Там же]. К подобной поэтической технике на немецком языке прибегает Пауль Целан, у которого искусным образом созданное «затруднение» «есть и прочное укрепление против растворения в спокойной волне темпированной речи радиодиктора» [Гадамер 2019: 330].

В этом ключе закономерным видится вопрос о поэзии Михаила Ерёмина, возникающей примерно в этот же период (первый текст датируется 1957 годом) и по-разному соотносимой с герметичной поэзией как трендом мировой литературы (см. готовящуюся к выходу книгу: [Simms 2024]). Так, например,

Лев Лосев пишет о различии: «Что в корне отличает Ерёмина от поэтов-герметистов, это его в конце концов объяснимость» [Лосев 2005]. Напротив, Михаил Айзенберг отмечает «абсолютный герметизм» стихов Ерёмина, который «как будто не предполагает существования читателя. Ерёмин — поэт даже не книжный, а словарный, и читать его нужно или обложившись целой библиотекой словарей, или — минуя препятствия — скользить как частица в силовом потоке» [Айзенберг 1997]. В последующих исследованиях поэзии Ерёмина также наблюдается колебание между сходством и различием с традициями модернизма, герметизма и т.п.

Прежде чем говорить о соотношении поэзии Ерёмина и мирового тренда герметичной поэзии, стоит указать на переводной контекст, который мог в той или иной степени если не влиять на конкретные поэтики, то формировать почву для их возникновения. Несмотря на то что Сергей Завьялов указывает на «невосприимчивость русской культуры 1950—1970-х годов к ключевым достижениям модернизма» [Завьялов 2008], в появившемся в 1955 году журнале «Иностранная литература» за этот период был опубликован значительный корпус поэтических текстов и авторов, с которыми часто сопоставляют Михаила Ерёмина: Шарль Бодлер, Т.С. Элиот, а также интересующие нас итальянские герметики и Пауль Целан. И раз «Иностранка» оставалась наиболее открытым к инновативной иноязычной литературе легальным советским журналом» [Там же], то хотя и занимающийся в то время переводами «отнюдь не западных авторов» [Власова 2023] Ерёмин не мог не вникать в модернистские языки на страницах журнала.

Что же такого особенного возникает в такой форме модернистской поэзии, или даже в случае послевоенного времени «послемодернистской», или постмодернистской в смысле отказа от ключевого элемента модернистской идеологии — «тяги к абсолюту» [Джеймисон 2014]? Модернистский Абсолют или проблематизируется, или подвергается сомнению, или отрицается. Причина такого отношения кроется, на наш взгляд, в том, что ключевые модернистские проекты по переустройству общества обернулись тоталитарными государствами и Холокостом. Не случайно, что наиболее радикальные проекты по герметизации смысла до и после катастроф XX века предлагают авторы, пишущие на языках фашистской Италии и национал-социалистической Германии, деконструирующие идеологии тотальной агитации. Так, если довоенная (и частично после-) герметичная поэзия Т.С. Элиота «взывает к подлинному Абсолюту, то есть к образу полнейшей социальной трансформации, который предполагает возвращение искусства к якобы имевшейся некогда целостности» [Там же], то у того же Целана роль взывания, молитвы «перешла теперь к стихам, которые произносит обездоленный, поверженный, низвергнутый, свидетельствуя тем самым, что “Бога больше нет” (как и любого другого абсолюта. — А.М.), а не просто “Бога нет”» [Лаку-Лабарт 2015: 101].

Ответом на вопрос из предыдущего абзаца будет указание на изменение самой поэтики шифра, которая не только уходит от перспективы поиска ключа, но и трансформирует само понимание мира. Гуго Фридрих в книге «Структура современной лирики» (1956) пишет об этом:

Современная лирика принуждает язык к парадоксальной задаче одновременного раскрытия и утаивания смысла. Темнота стала преобладающим эстетическим принципом. Вербальная ткань отделяется от обычной языковой функции сообще-

ния, дабы стихотворение пребывало в амбивалентном колебании. Унгаретти или Висенте Алейхандре, к примеру, любят рассуждать о человеческих и естественных элементах своей поэзии, тогда как она полностью зашифрована или, по крайней мере, создает такое впечатление. Темная лирика говорит о процессах, сущностях и предметах, причину, место и время которых читатель не знает и не будет знать. Высказывания не завершаются, но обрываются. Часто содержание составляют переменчивые вербальные движения — резкие, торопливые или мягко скользящие: предметы и аффекты — только материал, не имеющий смыслового решения [Фридрих 2010: 221—222].

Так, например, Джузеппе Унгаретти, уже начиная с ранних стихов, стремится к изображению хрупкости мира:

Самому лирическому «я», безусловно, присуща хрупкость, и он это проецирует на остальной мир, на пространство вокруг себя. Однако в некоторых стихотворениях проявляется неосинкретизм и мы не можем сказать, что первостепенно — человек или природа [Алейникова 2021: 36].

Иными словами, герметичный язык стремится расколоть традиционную субъективность, как раз фокусируя внимание на процессах, сущностях и предметах, о которых говорит Г. Фридрих в абзаце выше. Так, стихотворение 1916 года «Восточная нега» уже показывает метаморфозы мира, пронизывающие субъективный план:

Облизывая пересохшие губы
мы бессильны перед волной
орошающей побеги желания

Нас пожинает солнце

Мы закрываем глаза
чтобы видеть прохладное озеро
освежающее надежды

Мы приходим в себя чтоб снова
отпечатывать на земле
неподъемным ставшее тело

Пер. Е. Солоновича
[Унгаретти 1988: 129]

Метафоризация в этом стихотворении («побеги желания», «озеро / освежающее надежды») соседствует с неопределенностью субъектного плана: чем здесь является «мы» — солдатами на фронтах еще Первой мировой или человечеством вообще — не столь значимо, в отличие от трансцендентной природы, не олицетворяющей переживания коллективного субъекта, а начинающей отображать сложность деталей и сущностей мира. Уже этот текст можно трактовать как некий отход от модернистской/нововременной логики, в которой «мир Нового времени предстал расколдованным, лишенным своих тайн, управляемым гладкими силами чистой имманентности, которым мы, люди, одни только и навязывали некоторое символическое измерение и за которыми существует, возможно, трансцендентность отграниченного Бога» [Латур 2006: 209].

При этом биография Унгаретти не лишена черных пятен, так как второе издание книги его стихов «Погребенный порт» («IL Porto Sepolto») в 1923 году вышло с предисловием Бенито Муссолини. Однако уже к концу 1920-х поэт отворачивается от итальянского фашизма, а в 1936 году эмигрирует в Бразилию. По возвращении в Италию в 1942 году он работает профессором современной литературы в Римском университете, но открыто выступает против фашистской власти в цикле «Оккупированный Рим» («Roma Occupata»). Конечно, связь с итальянским фашизмом на первых порах делает поэзию Унгаретти исключением из заявленного нами тезиса о противопоставлении герметизма и тоталитарных идеологий, как, например, и поэзию Эзры Паунда, поддерживавшего Муссолини вплоть до ареста поэта в 1945 году. Однако содержание стихов Унгаретти, а также его последующая поддержка Сопротивления скорее говорит об антитоталитарных тенденциях, в отличие от модернистской позиции Паунда, которая ближе к довоенной герметичной поэзии, чем к послевоенной.

Логика, при которой можно увидеть, как «трансцендентность природы, ее объективность, или имманентность общества, его субъективность... происходят из работы медиации независимо от их разделения между природой и обществом» [Там же: 223], возникает и в стихах герметика — лауреата Нобелевской премии по литературе (1959) Сальваторе Квазимодо. Подобным образом можно прочитать его стихотворение «Предав смерть забвению»:

Весна поднимает деревья и реки,
но, донного гула не чувствуя,
в тебе я затерян, любимая.

Предав смерть забвению,
мы сделались плотью единою,
под гром светопреставления
подыдемся вовсе юными.

Нас никто не подслушает —
легко нашей крови дыхание.
И ветвью становится,
цветя на бедре твоём,
рука моя.

Из растений, камней, вод
при веяньи воздуха
рождаются животные.

Пер. Л. Мартынова
[Квазимодо 1997: 203]

Гибридизацию субъектов и природы, представленную в этом тексте через мотив перерождения («мы сделались плотью единою», «И ветвью становится, / цветя на бедре твоём, / рука моя») можно интерпретировать в ключе идеи, что «природа и общество являются не двумя различными полюсами, а единым производством обществ-природ, коллективов» [Латур 2006: 223]. При этом эта гибридизация снова сопровождается усложненным языком, ускользающим от прямого раскрытия своего смысла посредством метафоричности и фрагментарности.

В гибридизации природного и субъектного планов можно также увидеть антифутуристическую (и вместе с тем антифашистскую) прагматику. Итальянский футуризм, начиная с первых манифестов, воспекает технику и утверждает, что «гоночная машина, капот которой, как огнедышащие змеи, украшают большие трубы; ревушая машина, мотор которой работает как на крупной картечи, — она прекраснее, чем статуя Ники Самофракийской» [Маринетти 1924: 7]. Роман Ф.Т. Маринетти «Футурист Мафарка» посвящен превращению человека в машину. В этом плане поэзия герметизма еще, конечно, не проблематизирует соотношение природы и технологии, что будет сделано новым материализмом, в частности Бруно Латуром, но уже отказывается от технологической и имманентной доминанты как авангарда, так и всего Нового времени.

Апелляция к Б. Латуру при анализе итальянского герметизма в нашем случае не является случайностью, а скорее, подготавливает сравнение с поэтикой Михаила Ерёмина (этот подход уже предлагали Л. Хереш [Хереш 2023] и В. Кошелев [Кошелев 2023]), у которого гибридизация природы и общества (культуры) становится одним из ключевых оснований поэтического языка. Таковую образность мы можем увидеть уже в тексте 1959 года:

Сохатый крест рогов, как идола,
Возносит над кустарником.
Корову не выигрывает, а выпиливает
Из самых нежных мышц соперника.
Звучит в юдоли гонный рог
И ранит бок до соли.
Вдыхают важеньки пригожие
Жестокий запах отца и сына.

[Ерёмин 2021: 23]

В этом тексте формальное усложнение и герметизация смысла соединяют природное и культурное, когда в борьбе двух быков за корову прослеживается религиозная символика — «крест», «отца и сына» и т.д. При этом христианский крест уподоблен языческому идолу, глагол «выпиливает» вводит мотив (руко)-творности и творчества. Таким образом, аналитический подход Ерёмина позволяет изобразить некий гибрид между природой и культурой.

Такое же соотношение природного и культурного наблюдается и герметичных стихах Пауля Целана. Так, в сборнике «Мак и память», заголовок которого уже обнажает интересующую нас проблему, можно увидеть множество текстов с гибридной образностью:

Из сердец и мозга
прорастают стебли ночи
и, пропетое косами на лугу, слово:
ночь склоняет его в жизнь.

Молчаливо, как ночь,
колыхаемся мы встречу миру:
наши взгляды,
которыми мы обмениваемся, чтобы утешиться,
продвигаясь на ощупь,
темно подзывают нас жестами.

Безглядный,
твой глаз в малчивается в мой,
двинувшись,
я подношу твоё сердце к губам,
и моё — ты подносишь к своим:
то, что пьём мы сейчас,
утоляет жажду всякого часа;
то, чем являемся мы сейчас,
всякий час наливает в сосуды времени.
По вкусу ли мы времени?
Ни звука, ни лучика не проскользнет
между нами, чтоб это сказать.

Стебли вы, стебли.
Стебли вы ночи.

Пер. А. Прокопьева
[Целан 2017: 64]

Как отмечает переводчик Алёша Прокопьев, в этом тексте «от строфы к строфе вместе со сменой лица меняется осмысление заявленной с самого начала метаморфозы, превращения слова, отлившегося в форму стиха (то есть универсальной формулы), которому (и стиху, и слову) предстоит умереть, как луговой траве от поющих кос, чтобы ночь смогла “склонить его в жизнь”» [Прокопьев 2020: 265]. Это же подкрепляется гибридной образностью: «Из сердец и мозга / прорастают стебли ночи», «то, что пьём мы сейчас, / утоляет жажду всякого часа» и «то, чем являемся мы сейчас, / всякий час наливает в сосуды времени».

Во всех процитированных текстах мы видим, что усложнение формы, суггестивная энигматическая метафорика становятся не просто загадкой и шифром, для которого необходимо, если возможно, подобрать ключ, а способом изображения сложности мира, его связей, сущностей и деталей. И несмотря на то что в том или ином случае эту загадку вроде бы еще можно разгадать, обращаясь к словарю [Житенев 2012] или топосам [Прокопьев 2020: 271], важнее становится не сам шифр, а бесконечные метаморфозы: «Нас пожинает солнце», «Из растений, камней, вод / при веяньи воздуха / рождаются животные» и т.п.

Американский исследователь литературы Пол Яуссен предлагает проект «поэтики становления» и интерпретацию «большой поэмы как сложной адаптивной системы» [Яуссен 2018: 111]. С его позиций «поэмы оказываются динамическими герменевтическими системами, способными не только производить значение внутри себя, но вписывать его в то окружение, которое они и заставляют возникнуть. <...> В предлагаемой рамке поэма как сложная система играет важнейшую роль в создании собственной окружающей среды, преобразуя “хаотическую сложность” мира в “управляемо сложную”» [Там же: 120]. Представляется, что поэтику становления можно обнаружить не только в крупной форме, но и в коротких герметичных текстах.

Так, например, И. Кукулин считает, что «стихотворения Ерёмина описывают процесс бесконечного изменения, становления, выбора, происходящий сейчас, сегодня не с конкретным героем, а с обобщенным “я”» [Кукулин 2019: 162]. Важно, что эту особенность исследователь выделяет при сопоставлении

поэзии Ерёмина с эпосом «Cantos» Эзры Паунда, в котором Яуссен как раз видит, как «поэма расширяет спектр употребляемых значений, производит переоценку изначальной эстетической программы, обеспечивает преемственность развития — изменением» [Яуссен 2018: 108].

Возьмем для примера еще одно стихотворение Ерёмина:

Двухэтажное распу́тье. (Бес — бродягой под мостом?)
Линзою — очаг вне стен — руины храма.
Льстясь, что есть свобода кроме мага, татя и царя,
Видеть: но́чею ведо́мы в-за лесá скелеты
ЛЭП. (Дале́ко ль омут и комольй ли
Весопля́ с высоковольтный?) Гос-
Гость или hostia? — поди —
Potis и отец!

[Ерёмин 2021: 47]

Здесь гибридизация природного и техногенного («скелеты ЛЭП»), естественного и культурного («комольй ли / Весопля́ с высоковольтный»), сакрального и профанного («Гос- / <...> — поди») подкрепляется присущим Ерёмину употреблением редких слов: «весопляс — вольтижер (русск.). Являлся в безлюдных местах на высоковольтных проводах» [Там же]; «комольй — о животных, обыкновенно имеющих рога: безрогий, имеющий вместо рогов только комли рогов, роговые наросты»¹. При этом метаморфозы от руин храма до скелетов ЛЭП, от беса до Господа как раз и возникают в особом становлении как герметичного языка, так и самого поэтического текста.

Подобную картину можно увидеть в текстах еще одного герметика — лауреата Нобелевской премии по литературе (1975): Эудженио Монтале. Так, например, в стихотворении «Серьги», в котором становление обнажает детали мира внутри коралловых сережек:

Не держатся полеты в закопченном
стекле. (И твой не получил уступки.)
По беззащитным вспышкам в золоченом
круге прошла стирающая губка.
Я камни там, твои кораллы, силу,
забравшую тебя, искал; желания
несу в себе, пока не погубила
их молния твоя, смертельно рая.
Снаружи похоронный гул не молкнет,
зная: две жизни ничего не значат.
Вплывают в раму, возвращаясь, мокрые
вечерние медузы. След твой прячется
внизу, где к мочкам руки исхудалые
простерты, чтобы пристегнуть кораллы.

Пер. Е. Солоновича
[Монтале 1997]

1 См. подробнее: Комольй // Викисловарь. 2017. 14 июля (<https://ru.wiktionary.org/wiki/комольй> (дата обращения: 08.10.2023)).

В этом тексте субъектный план растворяется в изображаемом мире, взгляд на мельчайшие детали и суггестивная метафорика («беззащитным вспышкам в золоченом круге», «Вплывают в раму, возвращаясь, мокрые / вечерние медузы») подчеркивают становление «следа», движение «рук исхудалых» и превращения между миром «снаружи» и миром «кораллов» на сергах.

Находясь внутри тоталитарных обществ (фашистской Италии, оккупированной немецкими войсками Румынии, послевоенного СССР) поэты создают языки, уклоняющиеся от однозначного толкования и при этом отображающиеся в текстах многомерные художественные среды. Так, Михаил Ерёмин добивается сложной натурфилософии, переплетая природное и культурное в бесконечном становлении своих произведений. То же самое мы можем сказать об итальянском герметизме и Пауле Целане. Однако, в отличие от Целана и герметиков, Ерёмин проблематизирует еще и технику, когда «технический термин оказывается вписан в авторскую “темпоральную” метафизику и натурфилософию» [Родионова 2023: 225]. Иными словами, Ерёмин оказывается несколько ближе к новейшей проблематике соотношения природы, культуры и технологии, подхваченной следующими поэтическими (и, шире, исследовательскими) поколениями. Не случайно, например, К. Корчагин отмечает, что «Целан... глубоко вошел в русскую поэзию: словно бы он промежуточное звено между Осипом Мандельштамом, с одной стороны, и Михаилом Ерёминим и Аркадием Драгомошченко, с другой» [Корчагин 2020].

Таким образом, герметичная поэзия второй половины XX века открывает проблематику многомерного мира, не сводимого к идеологическим маркерам и агитации, мира в сложном отношении между природой, культурой, а затем и техникой, чем повлияла и продолжает влиять на дальнейшее движение этого поэтического тренда на разнообразных языках от метареализма и language writing до герметичных поэтик XXI века.

Библиография / References

- [Айзенберг 1997] — *Айзенберг М.* Литература за одним столом // Литературное обозрение. 1997. № 5 (http://www.newkamera.de/aisenberg/aisenberg_o_03.html (дата обращения: 08.10.2023)).
- (*Ayzenberg M.* Literatura za odnim stolom // Literaturnoe obozrenie. 1997. No. 5 (http://www.newkamera.de/aisenberg/aisenberg_o_03.html (accessed: 08.10.2023)).)
- [Алейникова 2021] — *Алейникова С.В.* Хрупкость в стихотворениях Дж. Унгаретти и ее визуальные проявления // Визуальное во всем: сборник статей. Вып. 2. М.: Эдитус, 2021. С. 32–39.
- (*Aleynikova S.V.* Khrupkost' v stikhotvoreniyakh G. Ungaretti i ee vizual'nye proyavleniya // Vizual'noe vo vsem: sbornik statey. Iss. 2. Moscow, 2021. P. 32–39.)
- [Власова 2023] — *Власова М.* Незримое явление в зримом. Михаил Ерёмин о пользе версификации, совмещении несовместимого и чистом ритме // Независимая газета. 2023. 25 января (https://www.ng.ru/person/2023-01-25/10_1161_eremin.html (дата обращения: 08.10.2023)).
- (*Vlasova M.* Nezhimoe yavlenno v zrimom. Mikhail Yeryomin o pol'ze versifikatsii, sovmeshchenii nesovmestimogo i chistom ritme // Neza-visimaya gazeta. 2023. January 25 (https://www.ng.ru/person/2023-01-25/10_1161_eremin.html (accessed: 08.10.2023)).)
- [Гадамер 2019] — *Гадамер Х.-Г.* Смысл и сокрытие смысла у Пауля Целана // Рикёр П., Гадамер Х.-Г. Феноменология поэзии / Пер. с нем.; сост. и предисл. Н. Артеменко; вступ. ст. С. Никоновой.

- М.: Рипол-классик; Панглосс, 2019. С. 313—330.
- (Gadamer H.-G. Sinn und Sinnverhüllung bei Paul Celan // Riker P., Gadamer Kh.-G. Fenomenologiya poezii / Comp. and preface by N. Artemenko; introd. art. by S. Nikonova. Moscow, 2019. P. 313—330. — In Russ.)
- [Гаспаров 2012] — *Гаспаров М.Л.* «Темные» стихи и ясные стихи: тропы в «Сестре моей — жизни» Б. Пастернака // Гаспаров М.Л. Избранные труды: В 4 т. Т. IV: Лингвистика стиха. Анализы и интерпретации. М.: Языки славянской культуры, 2012. С. 385—400.
- (Gasparov M.L. "Temnye" stikhi i yasnye stikhi: tropy v "Sestre moey — zhizni" B. Pasternaka // Gasparov M.L. Izbrannye trudy: In 4 vols. Vol. IV: Lingvistika stikha. Analizy i interpretatsii. Moscow, 2012. P. 385—400.)
- [Григорьев 1979] — *Григорьев В.П.* Поэтика слова: На материале русской советской поэзии. М.: Наука, 1979.
- (Grigor'ev V.P. Poetika slova: Na materiale russkoy sovetskoy poezii. Moscow, 1979.)
- [Джеймисон 2014] — *Джеймисон Ф.* Модернизм как идеология / Пер. с англ. А. Захарова // Неприкосновенный запас. 2014. № 98 (https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/98_nz_6_2014/article/11173/ (дата обращения: 08.10.2023)).
- (Jameson F. Modernism as Ideology // Neprikosnovennyy zapas. 2014. No. 98 (https://www.nlobooks.ru/magazines/neprikosnovennyy_zapas/98_nz_6_2014/article/11173/ (accessed: 08.10.2023)). — In Russ.)
- [Евграшкина 2019] — *Евграшкина Е.* Семиотическая природа смысловой неопределенности в современном поэтическом дискурсе. Peter Lang, 2019.
- (Evrashkina E. Semioticheskaya priroda smyslovoy neopredelennosti v sovremennom poeticheskom diskurse. Peter Lang, 2019.)
- [Ерёмин 2021] — *Ерёмин М.* Стихотворения / Предисл. С. Завьялова; послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (Yeryomin M. Stikhotvoreniya / Preface by S. Zavjalov; afterw. by Yu. Valieva. Moscow, 2021.)
- [Житенев 2012] — *Житенев А.* Михаил Ерёмин: поэтика словаря // Новое литературное обозрение. 2012. № 113. С. 225—235.
- (Zhitenev A. Mikhail Yeryomin: poetika slovarya // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. No. 113. P. 225—235.)
- [Завьялов 2008] — *Завьялов С.* «Поэзия — всегда не то, всегда другое»: переводы модернистской поэзии в СССР в 1950—1980-е годы // Новое литературное обозрение. 2008. № 92 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/4/poeziya-8211-vsegda-ne-to-vsegda-drugoe-perevody-modernistskoj-poezii-v-sssr-v-1950-8212-1980-e-gody.html> (дата обращения: 08.10.2023)).
- (Zav'yalov S. "Poeziya — vseгда ne to, vseгда drugoe": perevody modernistskoj poezii v SSSR v 1950—1980-e gody // Novoe literaturnoe obozrenie. 2008. No. 92 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2008/4/poeziya-8211-vsegda-ne-to-vsegda-drugoe-perevody-modernistskoj-poezii-v-sssr-v-1950-8212-1980-e-gody.html> (accessed: 08.10.2023)).)
- [Заломкина 2018] — *Заломкина Г.* Сопричастная субъективность в современной русской «непрозрачной» поэзии // Субъект в новейшей русскоязычной поэзии — теория и практика / Ред. Х. Шталь, Е. Евграшкина. Peter Lang, 2018. С. 289—298.
- (Zalomkina G. Soprichastnaya sub"ektivnost' v sovremennoy russkoy "neprozrachnoy" poezii // Sub"ekt v noveyshey russkoyazychnoy poezii — teoriya i praktika / Ed. by H. Stahl, E. Evgrashina. Peter Lang, 2018. P. 289—298.)
- [Квазимодо 1997] — *Квазимодо С.* Стихи / Пер. Е. Солоновича, Л. Мартынова, И. Бродского и Б. Слуцкого // Поэты — лауреаты Нобелевской премии / Ред.-сост. О. Жданко. М.: Панорама, 1997. С. 199—216.
- (Quasimodo S. Stikhi // Poety — laureaty Nobelevskoy premii. Moscow, 1997. P. 199—216. — In Russ.)
- [Королинская 2013] — *Королинская Ю.* Третья всероссийская конференция памяти Л.Г. Андреева «Лики XX века. Литература и война» (Московский университет, 21—23 июня 2012 г.) // Новое литературное обозрение. 2013. № 122. С. 430—438.
- (Korolinskaya Yu. Tre't'ya vserossiyskaya konferentsiya pamyati L.G. Andreeva "Liki XX veka. Literatura i voyna" (Moskovskiy universitet, 21—23 iyunya 2012 g.) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. No. 122. P. 430—438.)
- [Корчагин 2020] — *Корчагин К.* Всемирная история сложной поэзии: от Руми и скальдов до Третьяковского, Малларме и Паулы Целана // Нож. 2020. 18 августа (<https://knife.media/complicated-poetry/> (дата обращения: 08.10.2023)).
- (Korchagin K. Vsemirnaya istoriya slozhnoy poezii: ot Rumi i skal'dov do Trediakovskogo, Mallarme i Paulya Celana // Nozh. 2020. August 18 (<https://knife.media/complicated-poetry/> (accessed: 08.10.2023)).)
- [Кошелев 2023] — *Кошелев В.* Знаатоки лакун в невесть чьих манускриптах: как читать

- Бруно Латура через Михаила Ерёмину // Флаги. 2023. № 15 (<https://flagi.media/piece/508> (дата обращения: 08.10.2023)).
- (*Koshchev V. Znatoki lakun v nevest' ch'ikh manu-skriptakh: kak chitat' Bruno Latura cherez Mikhaila Yeryomina // Flagi. 2023. No. 15* (<https://flagi.media/piece/508> (accessed: 08.10.2023)).)
- [Кукулин 2019] — *Кукулин И.* Подрывной эпос: Эзра Паунд и Михаил Ерёмин // Кукулин И. Прорыв к невозможной связи: статьи о русской поэзии. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2019. С. 158—172.
- (*Kukulin I. Podryvnoy epos: Ezra Pound i Mikhail Yeryomina // Kukulin I. Proryv k nevozmozhnoy svyazi: stat'i o russkoy poezii. Ekaterinburg, Moscow, 2019. P. 158—172.*)
- [Лаку-Лабарт 2015] — *Лаку-Лабарт Ф.* Поэзия как опыт / Пер. с фр. Н. Мавлевич. М.: Три квадрата, 2015.
- (*Lacoue-Labarthe Ph. La Poésie comme expérience. Moscow, 2015. — In Russ.*)
- [Латур 2006] — *Латур Б.* Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии / Пер. с фр. Д.Я. Калугина; науч. ред. О.В. Хархордин. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в С.-Петербурге, 2006.
- (*Latur B. Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.*)
- [Лосев 2005] — *Лосев Л.* Жизнь как метафора // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. М.: Летний сад, 2005. С. 472—481.
- (*Losev L. Zhizn' kak metafora // "Filologicheskaya shkola". Teksty. Vospominaniya. Bibliografiya. Moscow, 2005. P. 472—481.*)
- [Маринетти 1924] — *Маринетти Ф.Т.* Манифест футуризма // Манифесты итальянского футуризма / Сост. и пер. с фр. В. Шершеневича. М.: Типография русского товарищества, 1924. С. 5—10.
- (*Marinetti F.T. Manifeste du futurisme // Manifesty ital'yanskogo futurizma. Moscow, 1924. P. 5—10. — In Russ.*)
- [Монтале 1997] — *Монтале Э.* Серьги / Пер. с итал. Е. Солоновича // Поэты — лауреаты Нобелевской премии / Ред.-сост. О. Жданко. М.: Панорама, 1997. С. 347.
- (*Montale E. Gli orecchini // Poety — laureaty Nobel'skoy premii. Moscow, 1997. P. 347. — In Russ.*)
- [Прокопьев 2020] — *Прокопьев А.* О принципиальной (не)переводимости и пересборке // Новое литературное обозрение. 2020. № 165. С. 261—271.
- (*Prokop'ev A. O printsipial'noy (ne)perевodimosti i peresborke // Novoe literaturnoe obozrenie. 2020. No. 165. P. 261—271.*)
- [Родионова 2023] — *Родионова А.А.* Соединение установлено. Хитросплетения поэзии, власти, перцепции и технологии // Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 216—229.
- (*Rodionova A.A. Soedinenie ustanovleno. Khitrospleteniya poezii, vlasti, pertseptsii i tekhnologii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. No. 182. P. 216—229.*)
- [Унгаретти 1988] — *Унгаретти Дж.* Стихи (К 100-летию со дня рождения) / Пер. с итал. Е. Солоновича // Иностранная литература. 1988. № 3. С. 128—130.
- (*Ungaretti G. Stikhi (K 100-letiyu so dnya rozhdeniya) // Inostrannaya literatura. 1988. No. 3. P. 128—130.*)
- [Фридрих 2010] — *Фридрих Г.* Структура современной лирики: От Бодлера до середины двадцатого столетия / Пер. с нем. Е.В. Головина. М.: Языки славянских культур, 2010.
- (*Friedrich H. Die Struktur der Modernen lyric. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. Moscow, 2010. — In Russ.*)
- [Хереш 2023] — *Хереш Л.* Дайте ему лабораторию, и он поселит туда несколько простейших: как читать Михаила Ерёмину через Бруно Латура // Флаги. 2023. № 15 (<https://flagi.media/piece/495> (дата обращения: 08.10.2023)).
- (*Kheresh L. Dayte emu laboratoriyu, i on poselit tuda neskol'ko prosteyshikh: kak chitat' Mikhaila Yeryomina cherez Bruno Latura // Flagi. 2023. No. 15* (<https://flagi.media/piece/495> (accessed: 08.10.2023)).)
- [Целан 2017] — *Целан П.* Мак и память / Пер. с нем. А. Прокопьева. М.: Libra, 2017.
- (*Celan P. Mohn und Gedächtnis. Moscow, 2017. — In Russ.*)
- [Яуссен 2018] — *Яуссен П.* Письмо в реальном времени: поэтика становления / Пер. с англ. А. Швеца под ред. П. Арсеньева // Транслит. 2018. № 21. С. 106—121.
- (*Jaussen P. Writing in Real Time: Emergent Poetics // Translit. 2018. No. 21. P. 106—121. — In Russ.*)
- [Simms 2015] — *Simms K.* Hermetic poetry and the second person // Appraisal. 2015. Vol. 10. No. 3. P. 4—9.
- [Simms 2024] — *Simms K.* The Unsaid: Hermetic Poetry Between Hermeneutics and Deconstruction. Rowman & Littlefield Publishers, 2024. (In print.)

Анна Родионова
Михаил Ерёмин:

«САМОВИТЫЕ» ТЕРМИНЫ, «ПОЛИМЕРНЫЕ ХИМЕРЫ»

Anna Rodionova

Mikhail Yeryomin: "Self-Sufficient" Terms, "Polymeric Chimeras"

Анна Родионова (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»); преподаватель, исследователь)
arodionova@hse.ru.

Anna Rodionova (Lecturer, Researcher, HSE University) arodionova@hse.ru.

Ключевые слова: неподцензурная поэзия, Михаил Ерёмин, техническое воображение, термины, авангард, натурфилософская поэзия

Key words: unofficial Russian poetry, Mikhail Yeryomin, technical imagination, terms, avant-garde, natural philosophical poetry

УДК: 821.161.1+82-1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_183

UDC: 821.161.1+82-1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_183

В статье рассматриваются проявления научно-технического и натурфилософского дискурсов в поэзии Михаила Ерёмина. Рассмотрены его способы работы с природными и техническими мотивами, выраженными через использование научной терминологии и неологизмов. Обращаясь к культурному контексту XX века, наследию авангарда, особенностям идиостиля поэта, автор статьи делает ряд выводов о специфичности поэтической практики Ерёмина, в которой прослеживается тенденция к преодолению дихотомического мышления современной рациональности.

The article examines the manifestations of scientific, technical and natural philosophical discourses in the poetry of Mikhail Yeryomin. The author of the article analyzes the role of technical and natural motifs, scientific terminology and neologisms in Yeryomin's poetics. Referring to the cultural context, the heritage of the avant-garde and the peculiarities of the poet's style, the author determines the specificity of the technical imagination in Yeryomin's practice and finds a tendency to overcome the dichotomous thinking of modern rationality.

1

Михаил Ерёмин¹ (1936—2022) всегда был автором крайне последовательным: его восьмистишия, отмеченные особым синтаксисом, легко узнать среди текстов других поэтов. Однако эти стихи-эмблемы при всей своей формальной строгости семантически пластичны. Как изображения, активированные технологиями, оживают, замкнувшись в связанные друг с другом кадры, так и поэзия Ерёмина представляет собой случай вполне буквальной статичной изменчивости.

Два главных риторических двигателя его стихов — совмещение и антитеза [Валиева 2013] — удерживают несколько противоположных и сопоставленных образов, не дают им ни расподобиться, ни слиться. Однако динамика восприятия текста здесь возникает не только из-за этого напряжения. Ерёмин в своих стихах чутко откликался на смещения в окружающей среде (как микро-, так и макро-), хотя, конечно, его метод нельзя назвать хроникерским. Он создал уникальную для русскоязычной поэзии модель проницаемой закрытости, в которой вместо лирического «я» возникает нечто едва уловимое, но мыслящее и чувствующее,

понимающее о мире удивительно много, притом каждый раз открывающее его заново и самоконструирующееся в этом акте.

Основа этой открытости — готовность дать пространство природе, то есть не говорить за нее, не притворяться ею, не сканировать ее всезнанием, а остановиться ровно на той границе, где человеческий словарь уступает чему-то неназываемому. Поэтому в поэзии Ерёмина так интересны и парадоксальны именно *научно-технический* и *натурфилософский* дискурсы, на первый взгляд предполагающие точность и дистанцию, но в этих текстах — далеко не всегда. В этом случае границы между внешним (затекстовой реальностью) и внутренним (законами письма) приобретают особенно интересную подвижность, выраженную в специфическом *техническом воображении* [Родионова 2022; 2023] и авторской философии природы. Именно на этом я бы хотела сосредоточиться в своей заметке.

2

Примерно в 1950—1960-е годы, когда Михаил Ерёмин формирует свой поэтический метод, один значительный этап в мировом развитии техники — индустриальный — постепенно начинает уступать другому — информационному. Развиваются кибернетика и медиатеория. Хотя не все достижения мировой теоретической мысли были широко доступны в СССР, в текстах Ерёмина, разнообразии терминов и отсылок в которых не раз отмечалось критиками и исследователями, научные и технические термины оказываются использованы очень специфично. Ерёмин совмещает два доминирующих культурных представления о технике: конкретное, объектное, с одной стороны, и абстрактное, информационное — с другой.

Техника имела особое значение и для советской реальности, с которой Ерёмин соотносился: несмотря на то что поэт входил в круг неподцензурных поэтов, внешний контекст все-таки не мог не влиять на него. С самого своего основания советский проект особое внимание уделял идее индустриального труда, понимание которого выходило далеко за рамки собственно производства товаров и средств производства, но имело идеологическую и эстетическую подоплеку. Это отражалось в поэзии: стоит вспомнить объединения 1920-х годов, например ЛЕФ, Пролеткульт, ЛЦК (Литературный цех конструктивистов), которые напрямую тематизировали и теоретизировали свою поэзию, обращаясь к заводским, производственным реалиям. Послевоенный период был отмечен «великими стройками», которые вновь сделали культурно актуальными идеи индустриального производства и строительства. Затем, в 1960—1970-е, в СССР происходит постепенное принятие (не без трений), а затем интенсивное развитие кибернетической науки [Пруденко 2018: 14]. Примерно этот же период был отмечен «спором физиков и лириков» — дискуссией о поиске баланса между научно-техническим знанием и гуманитарной сферой, завязавшейся на страницах советских журналов. Таких примеров культурной значимости техники в разных ее изводах во второй половине XX века множество.

Отношение к природе тоже было не вполне однородным. Официальный дискурс репрезентировал природу как ресурс («сокровищница») или же как пустое пространство («бессмысленная тайга»), которое нужно наделить значением, покорив и навязав свои способы его использования [Болотова 2006]. Од-

нако были и флуктуации: от колонизаторского пафоса, сохранявшегося практически с самого рождения нового государства до конца 1950-х, официальный дискурс постепенно¹ перешел к охранительности 1970—1980-х годов, хотя эксплуатация природных ресурсов, по мнению исследователей, в этот период происходила зачастую так же, как прежде, если не больше [Вруно 2016: 12]. Тем не менее существовали сообщества на стыке официального и неофициального, предлагавшие свою оптику. Например, советские геологи, для которых, с одной стороны, исследование природы было участием в ее государственной эксплуатации, с другой стороны, на уровне повседневных практик они воспринимали природу более разнообразно — как научную тайну, среду обитания или место, где возможна свобода от навязываемых государством ограничений.

С официальной стратой СССР вынуждена была пребывать в контакте неофициальная. Иногда эти связи и пересечения были осознанными [Савицкий 2002: 43, 50], иногда довольно призрачными, укладывающимися в концепцию «внеаходимости» [Юрчак 2014]. Существование в одном историческом периоде с разнообразными знаками идеологии научно-технического прогресса (НТП) оставило след в поэтике разных поэтов. Например, в одно время с Ерёминим пишут такие авторы, как Генрих Сапгир и Игорь Холин — представители неподцензурной «лианозовской школы», в чьем творчестве проблематика НТП и его последствий осмысливается намного более натуралистически и экзистенциально, чем это было возможно в рамках советской печати. В стихах же самого Михаила Ерёмина техническое воображение проявлено прежде всего через работу с *терминами*.

3

Термины в поэзии Ерёмина приобретают *перцептивную автономность*, возникает феномен «самовитого» термина. У такого термина актуализируется не только его семантический уровень, но и фонологический, и ритмический, и даже графические параметры — такие как длина и форма слова, положение в тексте и на странице, которые дополняют семантику термина, но не доминируют над ней. Это характеризует Ерёмина одновременно и как наследника авангардной традиции (скорее хлебниковского плана, чем крученыховского), и как отступника от нее.

С одной стороны, Ерёмин, будучи автором «филологической школы» — ленинградского круга неофициальных поэтов, биографически связанных с филологическим факультетом ЛГУ, — знал и ценил творчество футуристов (особенно Хлебникова), о чем сам неоднократно упоминал². Отсюда, вероятно, проистекают некоторые аспекты образной системы, парадоксальное восприятие истории и времени в его текстах. Важны были для него и тексты имажинистов, а также западных модернистов (Ерёмин переводил Паунда). Однако формальная раскованность авангардистских/модернистских текстов у Ерёмина

1 Так, например, в 1960 году усиливается влияние Всероссийского общества охраны природы, до этого всячески критикуемого властью; а в литературе начинают формироваться тенденции, которые затем разовьются до «деревенской прозы».

2 См.: Интервью с Михаилом Ерёминим // Независимая газета. 2023. 25 января (https://www.ng.ru/ng_exlibris/2023-01-25/10_1161_ereimin.html (дата обращения: 03.05.2023)).

на мутирует в подчеркнуто однообразную, строгую форму восьмистишия [Завьялов 2021: 12]. Подобный сопротивляющийся диалог с предшественниками был в целом характерен для авторов, обращавшихся к наследию исторического авангарда во второй половине XX века [Павловец 2023: 521—522]. В их текстах из авангардной эссенции исключаются утопический компонент и установка на создание нового, возникает проектное отношение к творчеству, в рамках которого могут сосуществовать достаточно противоречивые тенденции.

В этой связи интересна работа Ерёмкина с неологизмами. Приведу несколько примеров: ТермоЯр³ (авторское сокращение для термоядерного реактора), теоскоп⁴ (контаминация «телескопа» и греческого Θεός (теос) «Бог»), аэроплечо⁵, биохрам⁶ и множество других. С одной стороны, их количество и место в практике поэта, морфологические закономерности их создания — все отсылает к подобным опытам уже упомянутых футуристов. Однако многие из неологизмов Ерёмкина, как видно из примеров, появились на базе терминов, а к ним авторы исторического авангарда относились скорее настороженно [Житенев 2012].

Кроме того, Ерёмкин пишет во второй половине XX века, когда проблема референции уже была поставлена поэтами-предшественниками. Он, как и другие участники «филологической школы», знал это, имея возможность ознакомиться с текстами футуристов и других авторов начала XX века. Исходя из этого, можно предположить, что чисто материальное (звуковое, графическое) измерение слова имеет самостоятельное значение в его поэтике. Сам Ерёмкин в одном из интервью упоминал, насколько значим для него невербальный уровень: ритм и визуальный образ стиха, его пространственное расположение на странице⁷.

Учитывая вышесказанное, а также склонность поэта к алеаторическому фонетическому сближению [Валиева 2013], можно сказать, что функция терминов (в том числе научно-технических) здесь не только интердискурсивная (призванная дать ссылку на некий внешний поэтическому дискурсу) [Чернявская 2009] или номинативная: принцип «двойной семантизации» [Житенев 2012] указывает на невозможность ограничить термин таким употреблением.

Иначе говоря, научные и технические термины здесь даны в некой *двойственности*, несмотря на то что они вполне переводимы на обыденный язык и зачастую имеют конкретное значение. Термин Ерёмкина функциональный, но не исчерпывающий.

С одной стороны, здесь просматривается реакция (не обязательно осознанная) на специфику позднесоветского официального дискурса, для которого была характерна высокая насыщенность речи терминами, чьи значения выхолащивались и/или переписывались [Gerovitch 2002: 279—297]. С другой стороны, необходимость обязательной референциальной конкретности, закреп-

3 Ерёмкин М. Стихотворения. Кн. 2. СПб.: Пушкинский фонд, 2002. С. 12.

4 Ерёмкин М. Стихотворения. Кн. 3. СПб.: Пушкинский фонд, 2005. С. 9.

5 Ерёмкин М. Стихотворения. 1957—1998. СПб.: Пушкинский фонд, 1998. С. 11.

6 Ерёмкин М. Стихотворения. Кн. 2. С. 6.

7 Ср.: «Иногда в юности (сейчас этого нет) мне виделось стихотворение: здесь длинная строка, здесь короткая. Некоторые стихи я даже видел еще без текста. Сейчас уже этого не вижу, меня больше интересует чистый ритм. Вообще, все мои стихи делаются на ритме» (Интервью с Михаилом Ерёмкиным // Независимая газета. 2023. 25 января).

ляемая за термином как за репрезентантом научной рациональности в Новое время, на заре информационной эпохи оказывается ослаблена. Это связано с тем, что сами знаковые отношения постепенно начинают меняться, а соотношения между разными дискурсами приобретают более подвижный, игровой характер. Происходящие изменения позволяют видеть термин не только как часть определенной области знания, но и как «слово как таковое», однако уже не в футуристическом его понимании.

4

Такой двойственный термин, чья перцептивная роль в тексте так же важна, как и семантическая, особенным образом оформляет технические и природные мотивы. Научное знание в текстах Ерёмина не рассматривается как средство подчинения природы или подавления иррационального начала в мире и человеке. Оно не способно проникнуть во всё, изучить его, назвать и тем самым ограничить. Напротив, научная картина мира здесь непротиворечиво уживается с религиозной мистикой и осколками мифа.

Столкновение упорядоченного, рационального и иррационального, хаотичного в поэзии Ерёмина открывает еще одну сторону его технического воображения и мышления о природе. Многие его тексты представляют своего рода медитации о связи культуры и природы, однако их атрибуты распределены подчас парадоксально. В тексте «Есть чудом выжившие при аэрокрушениях...»⁸ понятие чуда (в том числе и технического — ср. «чудеса прогресса») и производные от него сближают естественное с искусственным, духовное с материальным: «Всё есть чудо бытия». Аналогично и в более раннем тексте⁹ «скелеты ЛЭП», как и положено существам, находящимся на границе инобытия, дополняют картину разворачивающейся в тексте мистерии, буквально *проводя* канал связи между землей и небом.

В другом знаковом стихотворении и техника, и природа оказываются бесильны перед катаклизмом человеческой жестокости (речь идет о периоде репрессий): «Не трубный глас, а хрипловатое вещание / Домашних репродукторов. Землетрясений ни на балл / Сейсмографы не зафиксировали»¹⁰. Соответственно, опасным становится не внешнее пространство «угрозных улиц», а внутреннее пространство «беззащитных жилищ»: хаотичное и упорядоченное меняются местами.

В более поздних текстах это смешение становится отдельной самостоятельной темой. В тексте «Что делать с воробьиной стаей в кронах...»¹¹ возделывание природы (кронирование деревьев или кустарников), на первый взгляд, оказывается в конфликте с неподконтрольной природой (стаей птиц). Однако и то и другое существует по некому *естественному* правилу, и поэтому птицы, появившиеся в фигурной кроне растений, становятся своего рода комплиментом «садовнику» от креативной силы природы.

8 Ерёмин М. Стихотворения / Предисл. С. Завьялова; послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 327.

9 Там же. С. 47.

10 Там же. С. 333.

11 Там же. С. 239.

В тексте «Едва ли некий сад надолго без присмотра сохранит...»¹² «оди-чание» сада оказывается таким же полноправным развитием событий, как и его «возрождение». Человеческое желание восстановить сад, вернуть ему форму так же естественно, как и разрастание деревьев: идея, созвучная концепции Анри Бергсона об общем для всех существ импульсе, «бросившем жизнь в мир», но развившемся по-разному [Бергсон 2022].

5

Наряду с чередой текстов, содержащих отмеченные выше мотивы слияния научно-технического знания, культуры и природы, у Ерёмина есть и прямая критика прогресса, особенно в текстах 1980—2000-х годов: например, «Околдовал бы лес, когда бы не шоссе...», «Посторониться, дав тропе...», «Как было разгадать неграмотному внуку Геи...» и др. Их риторическая тональность отдаленно могла бы напомнить о консервативных, скептически настроенных по отношению к прогрессу советских авторов 1970—1980-х годов. Действительно, пафос технического развития к тому времени теряет свое обаяние, и это ощущается даже у такого якобы отвлеченного от окружающих реалий поэта, как Ерёмин.

Тем не менее природные образы у него никогда не застывают в каком-то одном качестве. В этом его ключевое отличие от советской официальной и компромиссной поэзии, в которой критика прогресса, как правило, требовала смены полюсов оценки, инверсии, при этом дихотомичность взгляда на технику и природу сохранялась. У Ерёмина же природа до конца не может быть противопоставлена ни технике, ни искусству: рукотворное и нерукотворное переплетаются, ведь у всего есть некое общее основание, что «закодировано во всякой тварной матрице» и даже «неграмотный внук Геи», перепутавший натуральное и щедрое с искусственным и эксплуатируемым, все-таки остается потомком Земли и определен через нее. В этом смысле Ерёмин, сохраняя отдельные особенности, позволяющие сблизить его поэзию с некоторыми советскими авторами в плане критики прогресса, все-таки предлагает более гибридную и инновативную схему.

Подход Ерёмина отчасти расшатывает привычные дихотомии Нового времени (природа — культура, дикость — цивилизация и т.п.). Это процесс крайне важный для второй половины XX века, чьи последствия можно наблюдать и в новейшей поэзии. В этом смысле тексты Ерёмина представляют собой явление пограничное: с одной стороны, к ним может быть применен термин, используемый в англоязычном литературоведении, — *nature poetry* («поэзия о природе»). С другой стороны, его использование проблематично, поскольку предполагает довольно прямую тематизацию: тексты же Ерёмина как раз не исчерпываются темой, более того, «природное» часто представлено вовсе не *тематически*: так, растительные образы могут быть соединены с техническими, а описывать при этом что-то совсем другое. Да и сама природа оказывается больше себя или, точнее, оказывается всем: «И антикупол с небом жидким, / И антикубок муравейника / С его поверхностью бегучей, / Корпус-

12 Там же. С. 343.

кулярно-волновой»¹³, «Деревья — / Еще не алфавит, уже не древние аллеи текста»¹⁴ и др.

Архаический синкретизм у Ерёмина то и дело поблескивает гибридной «полимерных химер»¹⁵ и «мультимедийного смога»¹⁶. Эта *nature poetry* отсвечивает *денатурацией*, то есть постановкой условий формирования нашего опыта под вопрос [Hayles 1990: 275—276], а научно-техническое знание дает набор понятийных инструментов, позволяющих в меру человеческих возможностей прикоснуться к заведомо инаковой природе — своей и мира. В этом случае они не могут быть по-настоящему противопоставлены.

Возможен ли здесь и метапоэтический взгляд на проблему связи научно-технического и природного в текстах Ерёмина? Думаю, да. Эти интровертные, риторически свернутые в себя стихи [Кукулин 2013] на первый взгляд воплощают собой выверенную и автономную рациональную форму, однако именно она должна включить в себя непосредственные впечатления, полученные в среде, то есть тоже соединить спонтанный творческий импульс со строгостью ограничений. В таком аскетизме виден не только проект поэта-новатора, но и своего рода вневременная ответственность — дать место всему (природе, науке, вере, культуре), внятно определив границу своего. Задача вполне экологическая: ведь именно с понимания своего места в среде начинается ответственность перед ней.

Библиография / References

- [Бергсон 2022] — Бергсон А. Творческая эволюция / Пер. с фр. В. Флеровой. М.: Академический проект, 2022.
(Bergson A. L'Évolution créatrice. Moscow, 2022. — In Russ.)
- [Болотова 2006] — Болотова А. Государство, геологи и колонизация природы в СССР // Неприкосновенный запас. 2006. № 2 (<https://magazines.gorky.media/nz/2006/2/gosudarstvo-geologi-i-kolonizacziya-prirody-v-sssr.html> (дата обращения: 22.12.2023)).
- (Bolotova A. Gosudarstvo, geologi i kolonizatsiya prirody v SSSR // Neprikosnovenny zasap. 2006. No. 2 (<https://magazines.gorky.media/nz/2006/2/gosudarstvo-geologi-i-kolonizacziya-prirody-v-sssr.html> (accessed: 22.12.2023)).)
- [Валиева 2013] — Валиева Ю. «Что видится прекрасным? Звездный свод?..» // Новое литературное обозрение. 2013. № 124 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/chto-viditsya-prekrasnym-zvyozdnyj-svod.html> (дата обращения: 12.12.2023)).
- (Valieva Yu. "Chto viditsya prekrasnym? Zvezdny svod?.." // Novoe literaturnoe obozrenie. 2013. No. 124 (<https://magazines.gorky.media/nlo/2013/6/chto-viditsya-prekrasnym-zvyozdnyj-svod.html> (accessed: 12.12.2023)).)
- [Житенев 2012] — Житенев А. Михаил Ерёмин: Поэтика словаря // Новое литературное обозрение. 2012. № 113 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18515/ (дата обращения: 13.12.2023)).
- (Zhitenev A. Mikhail Yeryomin: Poetika slovarya // Novoe literaturnoe obozrenie, 2012. No. 113 (https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/113_nlo_1_2012/article/18515/ (accessed: 13.12.2023)).)

13 Там же. С. 29.

14 Там же. С. 41.

15 Там же. С. 158.

16 Там же. С. 181.

- [Завьялов 2021] — *Завьялов С.* Отражение в зеркальных водоемах мерцающих над нами звезд // Ерёмин М. Стихотворения / Предисл. С. Завьялова; послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5—15.
- (*Zavyalov S.* Otrazhenie v zerkal'nykh vodoemakh mertsayushchikh nad nami zvezd // Yeryomin M. Stikhotvoreniya / Introd. by S. Zavyalov; afterw. by Yu. Valieva. Moscow, 2021. P. 5—15.)
- [Кукулин 2013] — *Кукулин И.* Подрывной эпос: Эзра Паунд и Михаил Еремин // Иностранная литература. 2013. № 12 (<https://magazines.gorky.media/inostran/2013/12/podryvnoj-epos-ezra-paund-i-mihail-eremin.html> (дата обращения: 22.12.2023)).
- (*Kukulin I.* Podryvnoy epos: Ezra Paund i Mikhail Yeryomin // Inostrannaya literatura. 2013. No. 12 (<https://magazines.gorky.media/inostran/2013/12/podryvnoj-epos-ezra-paund-i-mihail-eremin.html> (accessed: 22.12.2023)).)
- [Павловец 2023] — *Павловец М.* Неоавангард в русскоязычной поэзии 2-й половины XX — начала XXI века: Дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 2023.
- (*Pavlovet M.* Neoavangard v russkoyazychnoy poezii 2-y poloviny XX — nachala XXI veka: PhD thesis. M., 2023.)
- [Пруденко 2018] — *Пруденко Я.* Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР. Анализ больших баз данных и компьютерное творчество. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018.
- (*Prudenko Ya.* Kibernetika v gumanitarnykh nauках i iskusstve v SSSR. Analiz bol'shikh baz dannykh i komp'yuternoe tvorchestvo. Moscow, 2018.)
- [Родионова 2022] — *Родионова А.* Соединение установлено. Хитросплетения поэзии, власти, перцепции и технологии // Новое литературное обозрение. 2023. № 182. С. 216—229.
- (*Rodionova A.* Soedinenie ustanovleno. Khitrospleteniya poezii, vlasti, pertseptsii i tekhnologii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2023. No. 182. P. 216—229.)
- [Родионова 2023] — *Родионова А.* «Фотолуг, фотолес, фотолето». Техно-экологические миниатюры Михаила Ерёмина // Сборник матице српске за славистику. 2023. № 104. С. 339—351.
- (*Rodionova A.* "Fotolug, fotoles, fotoleto". Tekhnoekologicheskie miniatyury Mikhaila Yeryomina // Zbornik matice srpske za slavistiku. 2023. No. 104. P. 339—351.)
- [Савицкий 2002] — *Савицкий С.* Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002.
- (*Savitski S.* Andegraund. Istoriya i mify leningradskoy neofitsial'noy literatury. Moscow, 2002.)
- [Чернявская 2009] — *Чернявская В.* Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность. Учебное пособие. М.: Книжный дом «Либроком», 2009.
- (*Chernyavskaya V.* Lingvistika teksta: Polikodovost', intertekstual'nost', interdiskursivnost'. Uchebnoe posobie. Moscow, 2009.)
- [Юрчак 2014] — *Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось / Предисл. А. Беляева; пер. с англ. М.: Новое литературное обозрение, 2014.
- (*Yurchak A.* Everything was forever, until it was no more: The last Soviet generation. Princeton: Princeton University Press, 2005. — In Russ.)
- [Bruno 2016] — *Bruno A.* The Nature of Soviet Power. An Arctic Environmental History. Northern Illinois University; Cambridge University Press, 2016.
- [Герович 2002] — *Герович С.* From newspeak to cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. MIT Press, 2002.
- [Hayles 1990] — *Hayles K.* Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science. Cornell University Press, 1990.

Иван Оносов

Фермата

Ivan Onosov
Fermata

Иван Оносов (Музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты», сотрудник; выпускник Университета Париж-VIII) ionosov@mail.ru.

Ivan Onosov (MA (Literature and Languages) at Paris 8 University; Staff Member, Joseph Brodsky Museum) ionosov@mail.ru.

Ключевые слова: фермата, бессубъектность, полисемия, неправильное прочтение, инфинитивная поэзия

Key words: fermata, subjectlessness, polysemy, misreading, infinitive poetry

УДК: 82.0+82-821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_191

UDC: 82.0+82-821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_191

Стихотворения Михаила Ерёмкина часто написаны таким языком, что для их чтения требуется словарь или специальные знания, на которых и строится анализ. Однако и без словаря, в силу своей полисемии, ассоциативной составляющей и/или отсылок к другим его стихотворениям, слова, наряду с другими особенностями идиостиля Ерёмкина (жесткостью выбранной формы, вопросительными конструкциями, бессубъектными предложениями, инфинитивами, употреблением частицы «ли»), заставляют стихотворение работать некоторым — предусмотренным автором или нет — образом. Особый вклад вносит финал стихотворения, который, хотя формально и завершает чтение, создает условия для того, чтобы продолжало звучать либо оно само (на этот раз по-другому), либо обозначенная в нем тема или ситуация. Для описания этого эффекта выбрана фигура ферматы — знак в нотном письме, предписывающий исполнителю увеличить длительность ноты по своему усмотрению (часто до растворения звука).

Poems of Mikhail Yeryomin are often written in language that requires a dictionary or special knowledge which serve as a starting point for the analysis. Yet even without a dictionary, words in Yeryomin's poems (owing to the polysemy, to the associations that they cause, and/or to the references to other poems) as well as other peculiarities of his idiostyle (the rigidity of the chosen form, his predilection for interrogative constructions, for sentences without lyrical subjects, for infinitives and the conjunction "whether") make his poems work in a certain way, either premeditated by their author or not. Endings of his poems contribute especially: even though they conclude the reading per se, they create conditions that make a poem keep ringing (this time in a different way) or prolong an aforementioned theme or a situation. This effect is described by the figure of fermata, a musical symbol that extends the duration of a sound based on the performer's wishes (often until a sound dissipates completely).

Гулкие, как многозначительная тишина, после того как отзвучала сентенция с инкрустацией из древнегреческого, старославянского или естественно-научного, — отголосок метода познания, связанного у услышавшего их и оцепеневшего с такими языками.

Гулкие, как резонирующие в полости незнания. Источником звука часто является «трепещущая пустота» [Ерёмкин 2021: 29] внутри, отзывающаяся той, которая снаружи. Даже если регистр этого неясного звука не очень высок (а одна из задач зафиксировавшего эту пустоту — «вернуть Создателю [эти] дары в прозрачности ретиновой обертки»), считываемой интонации может хватить достаточно: необязательно знать значения всех слов, чтобы в 1995 году была выразительной пауза после вопроса: «Так что же, / Каликами да кали-

битами / Краснеть пространству, / А статуарным биополимерам / Взять рекамбио, оброк / И прочее?»¹ [Там же: 110]. Неверно расслышанное, но знакомое слово встает в предложение не хуже: «В городских кварталах кадаврах *danse macabre*» [Там же: 139]. Другой неверно прочитанный финал [Там же: 32] — взгляд вверх над собой в одном из редких примеров употребления местоимения первого лица, замирание-димиуэндо (амфибрахий, глагол несовершенного вида): «Прекрасная осень качала над нами / Крылатых, ещё неземных близнецов», — может увидеть глаз, прежде чем поправиться: «не осень, а ясень! это его, стало быть, листья названы близнецами» (тем более что двумя строчками раньше упоминалась осина) — чтобы наконец обратить внимание на женский род: «ясень» женского рода (и здесь, вероятно, кому-то потребует обратиться к словарю Даля) — это ясная погода, ясная часть неба; близнецы в финале окажутся тогда теми, с кого это стихотворение начиналось: «От ливня отставшие капли бежали / В траву из листвы».

Разворот с двумя стихотворениями 1998 года [Там же: 126—127] — двумя думами стоящего перед несжатым полем (где, разумеется, нет ни «я», ни кавычек) не без мысли о зрелости собственной, времени подведения итогов жизни [Валиева 2021: 434—435]. Но Ерёмин обыгрывает не прямое и переносное значение фразы «пожинать плоды» (это было бы тривиально), а менее очевидную словарную двойственность:

Не укусит свершением ни праздная,
 Ни страдная пора.
 И злак падёт
 Невинной жертвой справедливого суда.
 Добро же одарённому мгновением всех благ
 Запомнить,
 Что даже путь страданий бесконечен
 Не более, чем лабиринт.

Читателю Ерёмина часто может показаться темным переход от образа в начале стихотворения (здесь: первые четыре строки) к суждению в конце: какая, например, связь между послылкой-вопросом «Грозить ли пеллагрическим / Костлявым голодом или мором <...>?» — и выводом «Не дальновидней ли / Казнить провидцев, / А не пророков?» [Ерёмин 2021: 131] (этот вопрос разби-

1 Коль скоро Ерёмин часто пишет языком, который считается как «высокий», то иногда полагают, что ему чужды ирония и отклики на происходящее вокруг — его стихи тоже «о высоком» и «вне времени». Однако нет: он комментирует социальную стратификацию новой России [Ерёмин 2021: 137], остроумной наукообразной контаминацией «партайгеноссе + партеногенез = партейгенез» описывая воспроизводство ее новых элит. Лев Оборин обращает внимание на дату написания стихотворения [Там же: 80], которая дополняет его образный ряд (виноградная лоза и колючая проволока) необходимым историческим контекстом (антиалкогольная компания и война в Афганистане), а Дмитрий Кузьмин — на приближение с размахом отмечавшегося трехсотлетия Петербурга, являющегося фоном для другого стихотворения [Там же: 107]. Что же касается стихов на случай, то можно обратить внимание на по-ерёмински лапидарный привет Роману Каплану, сохранившийся в архивах «Русского самовара»: «Ого! Какого / сорта матрос: / клёши — шёлк, / а в руке — курва!» (Русская культура в изгнании. Архив «Русский самовар» / Ред.-сост. М. Карташев, С. Трубочев. М.: Антиквариум, 2017. С. 179).

рается в: [Азарова и др. 2016: 491—492]). Здесь же ключом является прилагательное «страдный». Знакомый лишь с первым, основным значением слова «страда» обрадуется созвучию в финале, а не поленившийся заглянуть в словарь («3. нар.-поэт. Страдание, мучение») получит более тугую стяжку жнеца и злака, субъекта и объекта действия, наблюдателя и пейзажа. Если подумать об этой связи с мыслью о Боге, то суд окажется более справедливым, чем тот, который вершится занесенной над растением (жизнью) рукой с серпом, а если еще и вернуться от гулкового и в чем-то сентенциозного финала к тому, что ему предшествовало, то «и это пройдет» обернется скорее «мене, мене, текел, упарсин».

Благовзвучность финала, его (местами искусственная) афористичность, изящество купола (иногда слишком классической формы) отбрасывают не тень, но свет на то, что он венчает. Достигшему этой точки она может показаться единственно возможной, но это не так: дума о многотрудности страданий, возносящая в поисках утешения взгляд горе (и обращенная, конечно же, не с назидательностью к читателю, а к самому себе) у Ерёмина могла прийти и к рилькевскому:

Сердце, с каким бы из обликов или с каким из мучений
ты в глубине не слеталось, как с нитями нить,
памятно целое. Ясен ковер восхваленый.

[Рильке 2020: 29]

Образность и интенция этого сонета — вполне ерёминские, хотя их языковые выражения, скорее всего, были бы другими: и «шелковой нитью войди в плотно золотое» (Ерёмин бы смягчил призыв императива инфинитивом), и «воздуха облик цветной поднимается к нам» (убрал бы местоимение), да и отправная точка — сад — у Ерёмина могла бы быть схожей, хотя и менее рукотворной: лес.

Гулкость стихотворения Ерёмина — это и гулкость слова, произнесенного в лесу, где обращения к Нему и о Нем звучат наиболее уместно². Его имя (если оно вообще произносится) со временем уточняется: от Бога до Создателя, Творца — именно этим окрашено в первую очередь у Ерёмина религиозное чувство. «Полон святости нерукотворной / Биохрам от корней до купола» [Ерёмин 2021: 25], «Войти под кров древесных крон, / Как в храм» [Там же: 116], «В раменьё входы сводчатые. / Построив сразу набело дворец, / Ушли монтажники и зодчие» [Ерёмин 1991: 49]³ — лес как свидетель Создателя и как свидетельство его существования, с присущей ему акустикой, где «Купол / Парящий — акциденциальность древостоя, стен, столбов, / Атлантов, на которых оный исстари / Покоится» [Ерёмин 2021: 108].

Неудивительно, что проявления «я» здесь могут быть лишь сведены к краткому выдоху восхищения, «невесомому “Ах!”» [Там же: 103], вырвавшемуся в миг наваждения в густой прозрачности величия тайны. Что же касается фигуры наблюдателя, то, в противовес стихотворению своего друга Леонида Ви-

2 Сборник [Ерёмин 2018] вышел по воле автора без имени автора. Без имени автора и без «я» обходится там же и его краткая биография.

3 Это стихотворение 1965 года Ерёмин включил в сборник 1991 года, но потом не перепубликовывал, возможно, из-за несовершенства формы (ударение в слове «раменьё» выбивается из ямбического размера).

ноградова «Тропинкаприлиплакботинку», Ерёмин склоняется скорее к тому, чтобы «Посторониться, дав тропе // Возможность <...> уйти за горизонт»⁴ [Там же: 133] — присутствовать, но не вторгаться в происходящее своим действием.

Тем не менее фигура наблюдателя важна не только как «воздающего Создателю дары» и «воспевающего сады». Если предположить, что стихи Ерёмина так уж герметичны (то есть не предполагают коммуникации и фигуры читателя), то можно поставить вопрос о том, предполагает ли пейзаж — видимая суть таких сообщений — зрителя. Ведь коль скоро мы говорим об условно тютчевской традиции (см.: [Корчагин 2019]) сопоставления явлений природы и внутренней жизни фиксирующего их наблюдателя, то отсутствие эмоционального подкрашивания в описании реки, неба или дождя лишит описывающего их личных черт, сведет его к измерителю, датчику звука дерева, упавшего в лесу. Одно из стихотворений Ерёмина, будучи лишенным разлапистых уточнений и сравнений и сведенным лишь к подлежащему-сказуемому, гласит: «Река <...> и <...> вербы <...> безмолвны» [Ерёмин 2021: 78]. Действия в нем тоже нет, как его нет и во многих других стихотворениях, будь то пейзаж поздней зимы [Там же: 34] (если, конечно, не считать событием подрагивание полыньи) или описание поселка в сумерках [Там же: 36], что приводит эти на первый взгляд бессубъектные стихотворения к построениям субъективного идеализма. Однако уточнения и сравнения, отброшенные поначалу для простоты, и составляют его метод познания: разные языки описания высвечивают разные стороны одного явления либо сходство в различных явлениях, дополняя тем самым друг друга [Валиева 2021: 424]. Так, Лев Лосев, комментируя упомянутое стихотворение — описание поселка в сумерках [Лосев 2021: 433—434], обращает внимание не столько на внешнее сходство, сколько на структурное единство сопоставляемого.

Не случайно «подобен» — не только одно из наиболее частотных слов Ерёмина, но и сказуемое целого ряда стихотворений [Ерёмин 2021: 30, 45, 159, 187]. Другое любимое его слово — частица «ли» (причем часто в составе вопроса «не... ли?»). В ней может прочитываться мягкость интеллигентного человека, желающего оформить свой тезис более деликатно, вопросом (хотя интеллигентный собеседник наверняка сочтет его риторическим), может — неуверенность, стремление оставить себе самому пространство для сомнения или возможность пойти другим путем, выбрать другие точки для рассмотрения и, может быть, прийти к другому результату. «Ли» — это еще и знак намека на одну из возможностей, соблазн промелькнувшей догадки, которую необязательно ни подтверждать (для скептиков), ни доводить до логического финала. Несмотря на отмечаемую многими ясность Ерёмина даже в лексически и синтаксически трудных конструкциях, сквозь них мерцает ясность веры, а не доказательств. Убедительное доказательство ставит точку, за которой сложно длиться, а в мерцании догадки можно черпать немало сил.

4 Это сравнение любопытно и тем, что оба стихотворения визуализируют то, о чем они говорят: там, где Виноградов прилипание тропинки к ботинку показывает слипанием слов, Ерёмин ставит в соответствие извилистости тропы петляние предложения: приведенная траектория («возможность <...> уйти за горизонт») спрямляет движение по тропинке: за угловыми скобками на самом деле стоит «скрыться в роще, / Не будь которой — к осени / Деревья вырубят — / Тропа могла бы, / Конечно, медленнее, чем шоссе — / Его проложат через год —». Это длит и время чтения, и проход фигуры по тропе.

Итак, Ерёмин — апологет незнания, но незнания не невежественного, а просвещенного, эрудированного. При всей тщательно выстраиваемой перекрестной гносеологии стихотворение Ерёмина не даст на «проклятые вопросы» окончательный ответ, а остановится, сохранив пространство для сомнения — вопросом ли (пусть даже риторическим), перечислением вариантов («Держаться / (Возбранно ли?) неведения: время <...> / Сотворено, явлено или выдуманно» [Там же: 124]) или прямым указанием на необходимость оставить место для тайны:

А если и тщиться
 Проникнуть во глубь
 И выспрь
 Тернарного — недра, окрест
 И вечное горнее — мира,
 То при пересчёте небесных светил, адиафор и дыр
 Не остановиться ли на предпоследнем
 Числе натурального ряда?

[Там же: 112]

Автобиография как последовательность точек — кадров, где ступается до восьми строк бесконечность мира: крупный план озера, облака, сосны, паутины, моста, края платья? Но каким же тогда чувством окрашена мысль о том, что все это существует само по себе и не требует для этого фигуры (участия, присутствия, даже наблюдения, не говоря уж об описании)? Событие готово ее принять, но в каком качестве и в какой степени?

Два пейзажа — заката и зари [Там же: 108, 162] — с фигурой, не занимающей много места ни в них самих, ни в стихотворениях, их описывающих, но тем не менее упомянутой в одном из них качеством («как соумышленник осуществления ночного пространства»), в другом — глаголом, но не действия («созерцающая, едва присутствовать»)⁵. Сами эти пейзажи, как и многие другие, настолько же неопределенны (в смысле артикля, описывающего их части: это некоторое озеро, любая сосна, один лист из многих), насколько четки описывающие их слова (голомянистый ветер, флогистонная кладка), вызванные моментом личного откровения, связь с которым, разумеется, хочется нести в себе еще долго. Ведь поставленная в конце точка, отзвучавшее до конца стихотворение знаменует завершенность в том числе и связи с породившей его ситуацией, с вызванным ей откровением, а в случае Ерёмина, воспевающего с первых и до последних страниц своего итогового свода стихотворений один уголок биохрама за другим, — и связи с Богом. Естественен соблазн длить эту ситуацию и связь с ней искусственно, но тут как раз и приходит на помощь жесткая форма восьмистишия, в котором можно при очередной публикации снять эпи-

5 Глаголы-неологизмы Ерёмина образованы от существительных, но и они — в контексте его сказуемых вообще — с большей вероятностью считаются как глаголы состояния («одиночествовать»), реже — как процессы («циркумцелионствовать» — быть или становиться?), и лишь глагол «российствовать» [Там же: 148] в описании сценки у масленичного столба, предполагающей некоторую веселую суматоху, сложно понять иначе, как действие, хотя и оно лишено даже гипотетической возможности завершиться («В режиме перманентного — / Ползучий бунт и нескончаемая гибель — / Столпотворения»).

граф [Там же: 137], поменять одно слово на другое [Там же: 47] или что-то убрать [Там же: 33] — но Ерёмин не так часто этим пользуется. Множить слова нет и необходимости — если гул уже существующих отозвался, то добавочные будут излишними, а если нет — то новые вряд ли что-то изменят.

Даже когда Ерёмин пишет о смерти (единственное у него стихотворение «памяти» см.: [Там же: 159]) — фермате финальной, самой гулкой и загадочной из возможных, — за ней не следует ни всплесков горестного чувства, ни тем более качественного перехода; смерть здесь знаменует появление биологических, органических последствий — появления на временной ткани-скатерти следов разложения веществ на простейшие: белки, жиры и прочие трудновыводимые пигменты — и одновременно завершенность результата деятельности (памяти кого?) литераторов: ткани текстов стянуты, дыры зарубцованы. Эти две ипостаси, биологическая и культурная, сходятся в емком финальном слове «марка», но растерянность при попытке определить отношения между ними («и»? «а»? «в то время как»? «несмотря на то что»?) и составляет тот диссонанс, который заставляет это стихотворение звучать еще долгое время.

Наконец, отсутствие действия — знак покоя. Но за картиной этого покоя с растворенным в ней субъектом можно различить его душевное движение:

Не пренебречь ли амфорой с мумией вина
И обрести покой, подобный
Серебряному кубку с кипятком
На подоконнике
Распахнутого в середине
Зимы окна, амбивалентностью проёма
Прельстась? <...>

[Там же: 66]

Не идиллия, не у камелька, а экстериоризация — вернее, как и в случае с пейзажем, узнавание в таком образом описанном пейзаже своего внутреннего состояния, в данном случае амбивалентности, «бросаем то в жар, то в холод». Эта формулировка Бродского — финальный аккорд не только стихотворения («Я был только тем, чего...», 1981), но и всего сборника любовной лирики — долгого послесловия уже закончившихся отношений. У него же есть сцена у камина зимой («Восходящее жёлтое солнце следит косыми...», 1978), где амбивалентность температурная созвучна ситуации говорящего: «Февраль короче / прочих месяцев и оттого лютее. / Кругосветное плавание, дорогая, / лучше кончить, руку согнув в локте и / вместе с дредноутом догорая / в недрах камина. Забудь цусиму! / Только огонь понимает зиму». Андрей Ранчин обращает внимание на остроумное использование анжамбемана: когда разрыв строки отделяет «плавание» от «лучше кончить», появляется намек на мазурбацию. «Так стихотворение, на поверхностном уровне говорящее о возвращении и о встрече с возлюбленной (обращение “дорогая”), на глубинном уровне описывает ситуацию одиночества» [Ранчин 2001: 75]⁶.

Схожая сцена описана на листе бумаги, где на пишущей машинке напечатано:

6 Цит. по: Бродский И. Стихотворения и поэмы: В 2 т. СПб.: Лениздат, 2022. Т. 2. С. 417.

Зимой

А сегодня с утра
 вместо привычного чая
 Стакан молока и письмо,
 отсыревшее после мороза,
 В котором: «я не приеду».

Подписи нет. Нет подписи и на обложке, только название: «В лёгком теле прежнего рождения»⁷. Однако в анонимной же журнальной публикации есть предупреждение:

Не стану перечить тому, кто сочтёт помещённые на этих листах стихотворения подражением известным образцам. Буду рад, если подобное мнение возникнет, потому что сам отношусь к написанному всего лишь как к исполнению — иными словами, следованию тем произведениям, что кажутся мне абсолютными... [Драгомощенко 1980: 39].

Камертон этого абсолютного произведения задает тон, и автор лишь старается приблизиться к этому звуку, отказавшись от собственных писательских амбиций, тем более что ситуация не уникальна — можно варьировать детали, но отсутствие психологической проработки персонажей, их нарочная недовыписанность как раз и делает происходящее более универсальным, приближенным к абсолюту.

«Искать / Взаимозавершённости / в единстве неминуемого / (Загаданного?) соотсутствия» [Ерёмин 2021: 138]? Для автора бессубъектных стихотворений у Ерёмина слишком много любовной лирики. Это могут быть и прямые посвящения (И., И.С., Ираиде), и повторяющиеся мотивы: отражение звезд в воде есть и в стихотворении, посвященном Ираиде [Там же: 86], есть и в стихотворении без, но с очевидным чувственным порывом — припасть губами к лону (пруда) [Там же: 105]; заря как фон для профиля спутницы, названной, очевидно, в посвящении [Там же: 106], и как фон для вопроса о затмении «искусным — / Высокий лиф и прилегающая юбка — / Покровом ясн[ого] стана» [Там же: 115]. И несмотря на соцветия слов редких и тех, чьи значения лучше лишний раз перепроверять в словарях, Ерёмин не боится слова «любовь»:

Даваться диву и, на будущее
 Не посягая,
 Любви (Негаданная истина
 Предшествуема
 Последующим знанием.)
 То романтической тенью, то как чётность
 Делимости на два
 Сопутствовать.

[Там же: 123]

Это стихотворение иллюстрирует многие из отмеченных ранее особенностей поэтики Ерёмина: и бессубъектность, и инфинитив, похожий на программу действий для самого себя, и сентенциозность, и сравнение из мира точных

7 Самиздат. Б.м., б.д. Личный архив Ивана Оносова.

наук, не раскрывающее, но описывающее тайну, и принципиальное отсутствие финальной точки (не отменяющее, впрочем, движения в направлении уже заданного вектора), и, разумеется, ту наполненность чувством, для описания которого выше была выбрана фермата. Ерёмин ни разу не произносит это слово, не прибегает к многоточию (самому — и слишком очевидному пунктуационному ее эквиваленту), но именно она позволяет описать и стратегии воздействия, и эффект, который стихотворения Ерёмина производят на читателя.

Библиография / References

- [Азарова и др. 2016] — Поэзия: Учебник / Н.М. Азарова, К.М. Корчагин, Д.В. Кузьмин, В.А. Плунгян и др. М.: ОГИ, 2016.
- (Poeziya: Uchebnik / N.M. Azarova, K.M. Korchagin, D.V. Kuz'min, V.A. Plungyan et al. Moscow, 2016.)
- [Валиева 2021] — Валиева Ю. Прожить в отечестве... // Ерёмин М. Стихотворения / Предисл. С. Завьялова; послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 424—446.
- (Valieva Yu. Prozhit v otechestve... // Yeryomin M. Stikhotvoreniya / Introd. by S. Zavjalov; afterw. by Yu. Valieva. Moscow, 2021. P. 424—446.)
- [Драгомощенко 1980] — Драгомощенко А. В лёгком теле прежнего рождения // Часы. 1980. № 24. С. 38—50.
- (Dragomoshchenko A. V legkom tele prezhnego rozhdeniya // Chasy. 1980. No. 24. P. 38—50.)
- [Ерёмин 1991] — Ерёмин М. Стихотворения. М.: Мет, 1991.
- (Yeryomin M. Stikhotvoreniya. Moscow, 1991.)
- [Ерёмин 2018] — Ерёмин М. Его, Ему, Им и о Нём. СПб.: Юолукка, 2018.
- (Yeryomin M. Ego, Emu, Im i o Nem. Saint Petersburg, 2018.)
- [Ерёмин 2021] — Ерёмин М. Стихотворения / Предисл. С. Завьялова; послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (Yeryomin M. Stikhotvoreniya / Introd. by S. Zavjalov; afterw. by Yu. Valieva. Moscow, 2021.)
- [Корчагин 2019] — Корчагин К. Что такое поэзия «филологической школы» // Арзамас. 2019. 14 октября (<https://arzamas.academy/mag/733-philology> (дата обращения: 11.10.2023)).
- (Korchagin K. Chto takoe poeziya "filologicheskoy shkoly" // Arzamas. 2019. October 14 (<https://arzamas.academy/mag/733-philology> (accessed: 11.10.2023)).)
- [Лосев 2021] — Лосев Л. Жизнь как метафора // Лосев Л. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2021. С. 430—445.
- (Loseff L. Zhizn kak metafora // Losev L. Solzhenitsyn i Brodsky kak sodedi. Saint Petersburg, 2021. P. 430—445.)
- [Рильке 2020] — Рильке Р.М. Сонеты к Орфею / Пер. с нем. О. Седаковой // Седакова О. Четыре поэта. СПб.: Jaromír Hladík Press, 2020. С. 27—29.
- (Rilke R.M. Die Sonette an Orfeus // Sedakova O. Chetyre poeta. Saint Petersburg, 2020. — In Russ.)
- [Ранчин 2001] — Ранчин А. Иосиф Бродский и русская поэзия XVIII—XX веков. М.: МАКС Пресс, 2001.
- (Ranchin A. Iosif Brodsky i russkaya poeziya XVIII—XX vekov. Moscow, 2001.)

Александра Цибуля

Экфрасисы и интермедиальность в поэтике Михаила Ерёмкина¹

Aleksandra Tsibulia

Ekphrasis and Intermediality in Mikhail Yeryomin's Poetics

Александра Цибуля (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирант; Государственный Эрмитаж, методист) chipollino13@yandex.ru.

Aleksandra Tsibulia (PhD Candidate, Institute of Russian Literature (Pushkin House); Methodology Adviser, State Hermitage Museum) chipollino13@yandex.ru.

Ключевые слова: Ерёмкин, экфрасис, интермедиальность, постмедиальность, Эрмитаж, неподцензурная поэзия

Key words: Yeryomin, ekphrasis, intermediality, post-medium condition, Hermitage, unofficial Russian poetry

УДК: 82.0+82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_199

UDC: 82.0+82-1+821.161.1

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_199

Михаил Ерёмкин экспериментирует с жанром экфрасиса, внедряет в поэтическую ткань рисуночное письмо, включает в произведения элементы морского языка, используемого на флоте, тем самым двигаясь в сторону постмедиальности. В 2010-е годы Ерёмкин предваряет свои стихотворения интермедиальными эпиграфами. Этот жест автора является новаторским приемом в российском контексте и не дублирует существовавшие ранее практики футуристов, трансфуристов и концептуалистов. Применение интермедиальных эпиграфов продолжает эксперимент Ерёмкина по созданию многоязычного поэтического произведения и универсального поэтического языка.

Mikhail Yeryomin experiments in the genre of ekphrasis, he integrates picture writing into the tissue of a poem, he engages names of maritime signal flags used to communicate with ships, and hence he converts his poems to the post-medium condition. In 2010s, Yeryomin prefaces his poems with the intermedia epigraphs. This author's gesture is an innovative method in the Russian context and doesn't copy the previously existing artistic devices by futurists, transfurists, and conceptualists. Using of the intermedia epigraphs is the expansion of the Yeryomin's experiment aimed at creating polylingual poetical works and universal poetic language.

1. Жанр экфрасиса в поэзии Ерёмкина

Характерной чертой зрелой поэтики Михаила Ерёмкина является обращение к жанру экфрасиса. Эта стратегия не является уникальной для позднесоветской поэзии, экфрастические описания появляются у многих авторов неподцензурной литературы: Елены Шварц, Виктора Кривулина, Василия Филиппова. Анализ этого элемента поэтики Ерёмкина является показательным, так как включает в себя и традиционную, и новаторскую составляющую.

Возможно, обилие экфрасисов в произведениях Ерёмкина можно частично объяснить биографическими обстоятельствами. Ерёмкин всю жизнь рисовал, сохранились акварели, графика, детские книжки-игрушки с рисунками и фи-

1 Первая версия этого текста была написана в рамках обучения в Школе искусств и культурного наследия Европейского университета в Санкт-Петербурге. Благодарю Е.А. Глуховскую, научного руководителя моей магистерской диссертации, за помощь и редакторские правки.

гурными страницами². Известно о двух выставках работ Ерёмкина. В 1957 году выставка графики проходила в квартире Натальи Лебзак на Куйбышева, 22³. Экспонировавшиеся работы не сохранились, но в домашнем архиве супруги поэта Ираиды Смирновой хранится альбом с фотодокументацией произведений и афиши. Также сохранилась книга отзывов, по которой удалось восстановить год. Вторая выставка проходила в «Бродячей собаке» в 1970-е и включала работы Михаила Ерёмкина и Владимира Уфлянда. На выставке также проходил поэтический вечер авторов⁴.

Мать Михаила Ерёмкина Ирина Михайловна Топорова готовила сына к поступлению в Академию художеств, а он «вышел из дома на экзамен и вместо этого пошел поступать на филфак (филологический факультет ЛГУ. — А.Ц.)»⁵. В этом жесте прослеживается некоторая раздвоенность (готовился стать художником, а занялся литературой), что особенно характерно в контексте гомогенности неподцензурной среды, в которой не было четкой границы между профессиональными сообществами: интеллектуальные круги общения пересекались, писатели работали вместе с художниками, были универсальными актерами и имели возможность творческой реализации одновременно в разных медиумах. Например, Борис Кудряков сочетал профессиональную деятельность фотографа и писателя, а также занимался живописью. Замечательным графиком был поэт Владимир Уфлянд, он участвовал в знаменитой выставке такелажников в 1964 году в Эрмитаже. К кругу «филологической школы» также относят художника Олега Целкова. Иосиф Бродский, хоть и не участник «филологической школы», но приятель и коллега Михаила Ерёмкина, тоже занимался графикой, существуют исследования, посвященные его рисункам [Коробова 1995].

Еще один сопутствующий факт биографии — супруга Михаила Ерёмкина долгие годы занималась реставрацией предметов искусства, и дома иногда оказывались предметы из Музея-квартиры А.С. Пушкина или из музея-усадыбы «Ясная Поляна». Ерёмкин помогал в работе над некоторыми объектами, иногда производя расчистку и сбор артефактов. Например, согласно Ираиде Смирновой, реставрация пушкинской подзорной трубы была выполнена Ерёмкиным самостоятельно⁶ в 1999 году, и сейчас предмет хранится на Мойке, 12⁷.

Говоря о понятии экфрасиса в поэзии Ерёмкина, удобнее использовать не устаревшее узкое значение этого термина в понимании Нины Брагинской, которая называет «экфразой описания не любых творений человеческих рук, а только описания сюжетных изображений» [Брагинская 1977: 264], но более современную трактовку, включающую в себя широкий спектр значений. Расширенную трактовку использует, например, доктор филологических наук Алек-

2 Личный архив Ираиды Смирновой, супруги Михаила Ерёмкина. Архив находится в процессе передачи в Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

3 Интервью Ираиды Смирновой Александре Цибуле от 3 июня 2023 года.

4 Там же.

5 Там же.

6 Там же.

7 Изображение подзорной трубы А.С. Пушкина, отреставрированной М.Ф. Ерёмкиным, можно найти в интервью: *Валиева Ю.* Вы меня ни с кем не перепутаете, у меня в руке трость: Ираида Смирнова о том, как Михаил Ерёмкин не один час стоял в шубе Льва Толстого на медвежьем меху // Независимая газета. 2023. 5 июля (https://www.ng.ru/person/2023-07-05/10_1181_smirnova.html (дата обращения: 07.01.2024)).

сандр Житенев в книге «Современная российская поэтология и проблема экфрасиса». Давая определение термина, он ссылается на ряд исследователей, согласно которым экфрасис — это «поэтический прием, который расширяет возможности модального размежевания метафоры» (Р. Ходел), «зонтичный термин, который объединяет различные формы перевода визуального объекта в слова» (Т. Якоби), «риторическая фигура... риторическое упражнение... литературный жанр... макроструктура... интертекстуальная отсылка... тип письма...» (Л. Сэйджер-Айдт), «вербальная репрезентация визуальной репрезентации» (Дж. Хеффернан), «вербализация реальных и вымышленных текстов, созданных в невербальной знаковой системе» (К. Клювер) [Житенев 2022: 30—37] и др.

Экфрасисы появляются уже в ранних стихотворениях Ерёмина. Обычно в этих описаниях фигурируют не конкретные произведения искусства, а условные локусы (храм/дворец) или типы изображений. Выбранные пространства обуславливают мизансцену и законы, по которым существуют персонажи:

Около колонн упавшие колени
 В оконной мгле склоненной колокольни
 Живут помимо бедра и голени, приклеены
 К осколкам иродова легиона;
 Там гол краеугольный локоть,
 Там локоны и платье смяты,
 Там тонет все в зеркальной плоти,
 В рисованных глазах ожившей богоматери.

1958 [Ерёмин 1991: 20]

Эстетическое и природное начала в описаниях Ерёмина неразделимы и взаимозаменяемы, одно описывается через другое, например это происходит в строке «прохладные изразцы берез» [Там же: 49] (1965). Небо трактуется как храмовый «антикупол» [Там же: 69], конусообразный муравейник — как «антикубок» [Там же], а мир с его растениями и деревьями — как хранилище божественной мудрости и «Биохрам от корней до купола» [Ерёмин 2021: 25].

Иногда можно говорить о конкретных визуальных источниках образов Ерёмина (применительно и к ранней, и к зрелой поэтике автора). Например, по предположению Ираиды Смирновой, стихотворение «Неиссякаемый источник / И непереполюемая чаша...» (1999) [Там же: 135] навеяно гравюрой из Воронцовского дворца с изображением фонтана. Гравюра висела в московской мастерской Ираиды Смирновой в изголовье⁸.

В стихах Михаила Ерёмина можно найти несколько неявных ссылок на эрмитажные экспонаты. Например, в стихотворении 1969 года можно встретить дрессированного сурка с картины Антуана Ватто «Савояр с сурком» (1716).

Спящие параллельны шпалам.
 Путь трехмерен, словно альков.
 Бесшумен и необъятен
 Встречный черный экспресс.
 В путанице путников и путниц
 Проводница, как мудрый сурок савояра,

8 Интервью Ираиды Смирновой Александре Цибуле от 25 марта 2023 года.

Отыскивает пифагорейские сочетания,
Сулящие пробуждение.

[Там же: 28]

На полотне Ватто зверек предсказывает судьбу, вытаскивая из ящика «билетики счастья». Проводница поезда тоже связана с билетами, которые и становятся общим признаком двух образов, запускающим механизм создания сравнительного оборота. «Пифагорейские сочетания» — это цифры, обозначающие время прибытия поезда. Проводница проверяет билеты спящих пассажиров, чтобы вовремя их разбудить и не дать им проехать свои станции. Находящийся в полусне и метафизическом пространстве поезда пассажир, потревоженный шумом, смотрит на проводницу и принимает ее за волшебного помощника, магического сурка с картины Ватто.

Еще один возможный пример эрмитажного экфрасиса можно обнаружить в стихотворении «Еще сомкнуты веки растений» (1964). В нем описывается зимний пейзаж. Образ «нежидкого пруда» [Там же: 27] говорит о ледяной застылости водных поверхностей, а стих «Фебруарийский след саней» [Там же] указывает на конкретный месяц — февраль. Кроме того, в стихотворении присутствуют следующие строки: «И юной девой сброшенная ткань / Имела форму платья для зимы» [Там же]. В собрании Эрмитажа хранится аллегорическая скульптура Этьена-Мориса Фальконе под названием «Зима» (между 1763 и 1771). Зима представлена в образе юной девушки, укрывающей краем одежды цветы, так, ее платье становится метафорой снежного покрова, а цветы (как и у Ерёмкина) засыпают на время холодов, так как смежаются веки. Ерёмкин же конструирует более сложный сюжет: не зима напоминает деву, укрывающую растения подолом как снежным покровом, а сброшенные реальной девушкой одежды заставляют вспомнить об эрмитажной скульптуре Фальконе и метафоре художника. В 1964-м (год написания стихотворения) Ерёмкин заканчивает Ленинградский государственный педагогический институт им. А.И. Герцена⁹ и еще находится в Ленинграде, а значит, имеет возможность посещать Эрмитаж, что частично подтверждает верность гипотезы.

Пример петербургского экфрасиса — стихотворение Ерёмкина «Едва ль не самый достославный» (1972). Факт принадлежности образов произведения пространству Петербурга-Ленинграда подтверждает высказывание самого поэта на московском выступлении в РГУ 19 марта 2012 года: «Я намеревался читать о моем родном городе, что я, пожалуй, и сделаю» [Система координат 2021: 19]. Сразу после этой преамбулы было прочитано указанное выше стихотворение.

Едва ль не самый достославный
Подобен медной орхидее
С чешуйчатым воздушным корнем,
Изгибистым и ядовитым.
Как между префиксом и суффиксом
Змея меж летрос и Петром. Вечнозеленый —
Не хлорофилл, а $\text{Cu}_2(\text{OH})_2\text{CO}_3$ —
Вознесся лавровый привой.

[Ерёмкин 2021: 30]

9 Диплом Ерёмкина М.Ф. // Личный архив Ираиды Смирновой.

Вероятно, в поэтическом тексте иносказательно описывается еще одна работа Этьена-Мориса Фальконе — памятник «Медный всадник» (1768—1778). На это указывают интегрированная Ерёминым в произведение формула гидрокарбоната меди, имя императора, лавр (лавровый венок на голове Петра) и образ змеи, сопоставляемый с бронзовой орхидеей, пустившей воздушные корни (взгляд на монумент подтверждает эту поэтическую ассоциацию).

Пётрос в переводе означает «камень», змея в скульптуре действительно находится между камнем (постаментом) и фигурой императора: «Змея меж летрос и Петром» [Там же]. Интересно, что само слово *лётрос* содержит в себе нарисованную змейку *ς*, как будто этот камень, исходя из законов его словообразования, должен обязательно включать в свой состав образ змеи. Префикс и суффикс Ерёмин, вероятно, находит в абрисе памятника, как если бы мы смотрели на скульптуру как на слово. Взгляд говорящего движется снизу вверх: «гром-камень» (валун) по форме напоминает приставку (префикс), а фигура царя на коне — суффикс. Так, композиционно в центре памятника оказывается образ змея, с описания которого поэт начинает стихотворение.

Еще один экфрасис можно найти в стихотворении «Очередная рухнула стена (Кабина оператора...» (2013) [Там же: 285], здесь описывается разрушение объекта:

Очередная рухнула стена (Кабина оператора
Комфортна — звуко-? вибро-, теплоизоляция).
Обломки кладки, осыпь маскаронов и затейливых карнизов
За сотней сотня троек и квадриг
(Грузоподъемность двадцать тонн, усиленная рама, турбо,
Саморазгрузка на три стороны.)
Увозит не в забвенье, что, возможно, обратимо,
А в закольцованный отвал небытия.

[Там же]

Что происходит в стихотворении? Некая строительная спецтехника, параметры и преимущества работы которой описывает поэт, монотонно и безжалостно разрушает историческое здание с обильным скульптурным убранством. Возникает конфликт двух миров — технического и эстетического, который показан через конфликт двух лексических пластов. Возвышенная литературно-книжная лексика («забвенье», «небытие», «квадрига») сталкивается с современной, принадлежащей к определенной специальной сфере («грузоподъемность», «саморазгрузка»). Чтобы усилить столкновение лексических пластов, Ерёмин помещает один из них в скобки: он врезается в текст, прерывая его мирное течение безапелляционностью технического дискурса. В последней строке два дискурса встречаются, образуя «закольцованный отвал небытия», где «отвал» — термин из металлургии и горного дела, а «небытие» — философское понятие, восходящее к Античности.

Утрата здания влечет за собой утрату культурной памяти. «Забвенье» и «небытие» выступают как сходные, но нетождественные понятия. Из «забвенья» можно вернуться, чтобы обрести новую жизнь, а «небытие» окончательно и необратимо, в этом его ужас. Здание с «тройками» и «квадригами» [Там же] уподобляется гибнущей цивилизации, о которой не узнают потомки.

Среди карточек¹⁰ Ерёмина удалось обнаружить черновик этого стихотворения¹¹. В нем есть, например, название компании «Hitachi», которое не войдет в итоговую версию текста. Фирма производит в том числе гусеничные и колесные экскаваторы, которые можно использовать для демонтажных работ. Представляется, что название компании в тексте Ерёмина стилистически исполняло бы ту же функцию, что и латинский термин, обозначающий название цветка (*Lilium*) [Там же: 237] или вид червя (*Dendrobaena*) [Там же: 31].

В черновике Ерёмина также есть образ «беззащитной стены»¹²; вероятно, эпитет появился из пушкинского стиха про «беззащитные седины» [Там же: 285], который в итоговой версии был вынесен в качестве эпиграфа. Другие отброшенные варианты — «узорчатая осыпь»¹³, «замысловата осыпь»¹⁴, «окольцованный отвал»¹⁵ (вместо «закольцованный») [Там же].

Интересно, что черновик Ерёмина начинается совсем не с образа стены, а со «стрелы»¹⁶, слова, далекого по значению, но похожего по звучанию. К нему поэт подбирает нужный эпитет, стыкуя и сталкивая слова. Кажется, что стихотворение Ерёмина рождается совсем не из образа или сюжета, а из шума языка, спонтанных сочетаний сложных слов. Можно осторожно предположить, что первый этап написания черновика является словарным и экспериментальным, но для проверки этой гипотезы требуется знакомство с большим количеством чернового материала.

Таким образом, в стихотворениях Ерёмин использует несколько основных типов экфрасисов: описание условных локусов (дворец/храм) и типов изображения, описание произведения искусства, описание создания произведения искусства, описание разрушения произведения искусства, сложный

10 Черновики Ерёмин писал на карточках, это могли быть картонки, вырезанные из коробок от каши или от сигарет, а также любой другой материал, клочок бумаги. Карточки днем и ночью лежали у изголовья Ерёмина, он обращался к ним сразу по пробуждении, непрерывно накапливал и дорабатывал материал. Ираида Смирнова рассказывает, что «прежде чем применить какой-то термин, поэт тщательно его изучал» (интервью Ираиды Смирновой Александре Цибуле от 25 марта 2023 года). Ерёмин выписывал слова и указывал спектр их значений. Автор не хотел, чтобы читатели знали, как именно он делает стихи, поэтому попросил после своей смерти уничтожить все карточки. К счастью, это сделано не было, но Ираида Смирнова не передает карточки в архив и показывает их исследователям очень избирательно, не разрешает публиковать фотографии черновиков, чтобы не нарушать волю поэта. Карточки можно рассматривать как творческую лабораторию Ерёмина, при этом для поэта было важно, чтобы эта лаборатория была скрыта от посторонних глаз. Желание сделать подготовительную работу невидимой — одна из важных литературных стратегий Ерёмина. Ее можно сопоставить с отказом Ерёмина от трактовки своих текстов (известны примеры, когда к поэту приходили исследователи и задавали вопросы конкретного свойства, но Ерёмин отвечал уклончиво, поэтически). Эти стратегии говорят о том, что для Ерёмина стихотворение — это готовое самодовлеющее произведение, которое не требует сопроводительного высказывания автора, метатекста или контекстуальных материалов в виде черновиков.

11 Личный архив Ираиды Смирновой.

12 Там же.

13 Там же.

14 Там же.

15 Там же.

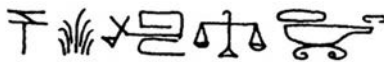
16 Там же.

экфрасис¹⁷ (в котором фигурирует одновременно целый ряд картин). Эстетическое и природное в поэтике Ерёмина переплетаются, нередко метафоры автора строятся на перекрещивании этих начал.

При характеристике артефакта Ерёмин не дает прямого указания на художественный объект, а действует метафорично и иносказательно, тем не менее оставляя подсказки, сложив которые можно понять, какой предмет лежит в основе описания.

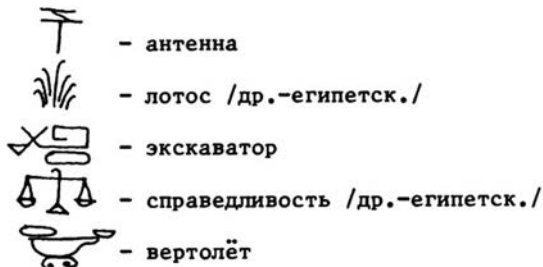
2. Интермедальность в поэзии Ерёмина

В 1970 году в одном из стихотворений Ерёмина появляется странный фрагмент, составляющий первую строку. Для произведения «Геликоптер гостиницы высотной...» (1970) [Ерёмин 1991: 61] Ерёмин изобретает рисуночное письмо по примеру древнеегипетского:



Геликоптер гостиницы высотной,
 Как перистое небо, над поблекшим
 Пришкольным сквером.
 Владелицы осенних ранцев
 Трепещут над сетями "классов".
 Уносит вдаль летучки клёнов
 Поток асфальта, огибая сквер.

1970



[Ерёмин 1980: 221]

Ерёмин намеренно выбирает слова, связанные с современной техникой («антенна», «экскаватор», «вертолёт»), которые не могли существовать в Древнем Египте, для создания парадоксального и иронического эффекта. Псевдоиеро-

17 Сложный экфрасис — термин, предложенный А.В. Марковым: «Поэтический экфрасис бывает не только простым, как описание произведения искусства в качестве системы закономерно оживающих в художественном описании образов, но и сложным, имеющим в виду пребывание экспонатов в музее или галерее. Сложный экфрасис также может быть различным, в отличие от типа контекстуализации экспонатов в предназначенном для них пространстве...» [Марков 2021: 34].

глифы, вероятно, придуманы поэтом самостоятельно: в домашнем архиве Ираиды Смирновой хранится отдельный рисунок Ерёмина с изображением элементов, составивших первую строку стихотворения.

Нужно сказать, что этот жест вполне укладывается в экспериментальные практики Ерёмина того времени и его работу по интеграции в поэтический текст разнообразных языков, среди них — древнегреческий, латынь, английский, старославянский языки, хинди, иероглифы, обозначения флагов для передачи сообщений между кораблями, научный язык с вовлечением формул (вероятно, в формуле Ерёмин нашел самый лаконичный способ записать некий закон мироустройства, ведь по краткости и емкости формула приближается к афоризму).

В 2010-е Ерёмин предваряет свои стихотворения интермедияльными эпиграфами. Интересный пример, включающий в себя подобный элемент (в книгу помещается черно-белое изображение фрагмента живописного произведения Караваджо) — стихотворение «Не завершается ли пятерней Давида...» (2015) [Ерёмин 2017: 6].



1017 А.С. — А.Д. 1610

Не завершается ли пятерней Давида
 Предплечье Вакха? Отрок Иоанн —
 Не между ли бедром и голенью колено
 Обворожёнno преклоненного Нарцисса? На губах
 Нечаянных натурщиц не лукавство ли
 Ворожей? Не умиление ли
 Пророчицы? Пигменты, грунт, растительные
 Волокна или дерзновенность?

Живописный фрагмент несложно опознать, обратившись к наследию итальянского художника: это глаза Голиафа с картины «Давид с головой Голиафа» (Галерея Боргезе; 1606—1607/1609—1610)¹⁸. На полотне мы видим отсеченную голову, а Ерёмин авторским жестом производит еще одно усекование, оставляя только часть лица. Во-первых, исчезают сюжетные перипетии, что создает эффект загадки или шарады, призывающей читателя узнать картину (этот прием родственен энигматике ерёминской поэтики). Во-вторых, пропадают признаки насильственной смерти, больше не виден открытый рот, безвольно упавшая челюсть, факт гибели персонажа отменен. Взгляд героя на черно-белом фрагменте драматичен, но это взгляд еще живого и страдающего персонажа. Ерёмин показывает, как сильно фрагментирование может изменить

18 Merisi Michelangelo Detto Caravaggio. David Con La Testa Di Golia // Galleria Borghese (<https://www.collezione.galleriaborghese.it/opere/david-con-la-testa-di-golia> (дата обращения: 05.06.2023)).

восприятие визуального текста. В-третьих, известно, что Караваджо изобразил в образе Голиафа самого себя¹⁹. Вероятно, Ерёмину был известен этот факт, потому что он помещает под живописным фрагментом годы жизни: «1017 А.С. — А.Д. 1610» [Там же], причем год смерти совпадает с годом смерти Караваджо, а год рождения предположительно может означать год рождения гиганта Голиафа (эта гипотеза подтверждается мнением историков: авторитетная энциклопедия «Britannica» относит даты жизни Голиафа к XI веку до н.э.²⁰). Так, Ерёмин производит гибридную биографию Голиафа-Караваджо.

Художественные принципы, заданные эпиграфом и подписью к нему, прослеживаются и в образной системе стихотворения. Поэт маркирует и символически фреймирует важный фрагмент еще одного полотна: выставленное обнаженное колено «Нарцисса» (Национальная галерея старинного искусства в Риме; 1569)²¹, являющееся знаком соблазна. Ерёмин пересобирает знаменитые работы Караваджо, находя фрагментам картин рифмы в других произведениях художника (вероятно, это «Вакх», «Иоанн Креститель», «Гадалка»). Лирический герой замечает некоторые совпадения в способе изображения ног или кистей рук персонажей в разных работах, причем персонажей из разных семантических пластов, например Давида и Вакха или Иоанна и Нарцисса. Ерёмина увлекает караваджемский ход, способствующий помещению в одно семантическое поле библейских героев и античных персонажей, гадалок и пророчиц, а также придание этим героям одинаковых черт. Возможно, поэт находит родство в методах поэтической работы — своем и том, который использует Караваджо.

Если визуальный эпиграф Ерёмина из Караваджо и зашифрованные в поэтическом тексте картины художника и имеют внешне характер головоломки, то читателю совсем не обязательно решать ее до конца, чтобы ощутить поэтическую силу произведения. Риторические вопрошания лирического героя в стихотворении «Не завершается ли пятерней Давида...» также не предполагают какого-то конкретного ответа. В данном случае загадка формальна²², она является частью художественного метода и не призывает читателя мгновенно себя разгадывать, скорее приглашает насладиться методом шифрования Ерёмина.

Известна история написания Ерёминым этого стихотворения. Оно было создано сразу по возвращении из итальянского путешествия; Ерёмин с женой были в Риме, Ватикане и видели множество картин Караваджо. По воспоминаниям Ираиды Смирновой, поэт очень интересовался живописью Караваджо, подолгу стоял у каждой картины и иногда просил оставить его одного в зале²³.

19 «В действительности Давид не выглядит триумфатором, он грустно и меланхолично, с волнением смотрит на отрубленную голову Голиафа, лицу которого художник придал свои черты» (Ibid.).

20 «Goliath, (c. 11th century BC), in the Bible...» // Encyclopædia Britannica (<https://www.britannica.com/biography/Goliath-biblical-figure> (дата обращения: 19.12.2023)).

21 Michelangelo Merisi Detto Caravaggio (?). Narciso // Palazzo Barberini (<https://www.barberinicorsini.org/artwork/?id=WE4286> (дата обращения: 05.06.2023)).

22 Для сравнения можно вспомнить видеому А.А. Вознесенского «Игорь Северянин» (1990). В верхней правой части коллажа (там, где обычно помещается эпиграф) находится нотный текст: изображение ноты «си», а также ее название. Нота призвана заместить первый слог слова «сирень», начало которого скрыто деталью одежды. Таким образом, условный эпиграф в коллаже Вознесенского играет роль короткого простого ребуса, который невозможно не разгадать.

23 Интервью Ираиды Смирновой Александре Цибуле от 3 июня 2023 года.

Еще один интермедиаальный эпиграф Ерёмин предпосылает стихотворению «Когда бы вспало любоваться...» (2014) [Ерёмин 2021: 288]. Это нотный фрагмент, первый такт из пьесы Чайковского «Январь. У камелька».



П. И. Чайковский

Когда бы вспало любоваться,
Не сетуя на стужу и метели,
Зимой зимой — смешением RYGM
До белизны, и в летний зной не вспоминать
О снежности, а пёстрой осенью не грезить
Полутонами нежных первоцветов
В согласии с цветущими и спящими,
Цветастыми и ждущими.

Нужно заметить, что эпиграфы в виде названий музыкальных или живописных произведений уже присутствовали в литературе, например у поэта-символиста Александра Добролюбова²⁴ (1876—1945) можно найти множество таких примеров:

Эрмитаж № 796
(картинная галерея)
Рембрандт

Allegro con fuoco

Я ли Его не оплакала? Я ли Его не обвеяла? От Моей груди всосал Он жизнь. От Моей груди всосал Он скуду.

Юнош! не бойся. Не забывай Золотистое! Господь внемлет гласу моления Твоего. Господь Твой — вертоград благоухающий.

Вечереют синие, синие горы. Склоняются осенние ветви... Я ли его не обвеяла? Я ли его не оплакала? [Добролюбов 1981: 87]

В данном случае, помимо указания на рекомендации по исполнению произведения (А. Добролюбов уподобляет литературный текст сюите и добавляет музыкальные термины в качестве ремарок), появляется также и ссылка на конкретную картину, находящуюся в Эрмитаже, и ее номер в каталоге. Тем не менее эпиграфы у Добролюбова приближаются по функции к посвящениям или заголовкам, формально поэт остается в рамках одного вида искусства, он не инкорпорирует в свои тексты изображения нот или картин. Ерёмин делает следующий шаг, вовлекая в поэтический текст дополнительные медиумы.

Два эпиграфа — отрывок нотного текста и фрагмент живописного произведения Караваджо — рифмуются, с их помощью Ерёмин вносит дополнитель-

24 Я благодарю Ю.М. Валиеву, рецензента моей магистерской диссертации, за совет обратиться к творческому наследию А.М. Добролюбова для поиска аналогий.

ные измерения. Что-то похожее делал французский писатель Жорж Перек, член УЛИПО (Цеха потенциальной литературы), но в прозе — имеется в виду его роман «Жизнь способ употребления» («La Vie mode d'emploi», 1978). Перек интегрировал в текст (словно заимствуя из реальности) рекламные объявления туристических фирм, кроссворд, разветвленные генеалогические древа персонажей, приглашение на похороны, визитные карточки и пр. Это не иллюстрации, а гибридные экспериментальные формы, которые от основного текста отличает наличие рамки и другой шрифт.



[Перек 2009: 187]

И у Ерёмна, и у Перека соседство текста и изображения создает ситуацию постмедальности, являющуюся, по Розалинде Краусс [Краусс 2017], признаком современного искусства.

При этом Ерёмин не занимается в полной мере визуальной поэзией, он не экспериментирует со шрифтами, кеглями и графикой стиха, не выстраивает из слов геометрические фигуры.

Интермедальные эпиграфы являются эффектными графическими вставками и способны задавать особый режим чтения произведения. Этот жест автора, подрывающий традиционное восприятие поэтического текста в книге, является новаторским приемом в российском контексте и не дублирует существовавшие ранее практики футуристов, трансфуристов, концептуалистов, являясь авторским изобретением Ерёмна. По сути, интермедальные эпиграфы Ерёмна являются логичным продолжением его глобального проекта по интеграции в поэтический текст множества языков, проекта по созданию универсального (всеохватного) поэтического языка. Стихотворение становится моделью вселенной, отражающей языки и законы мира. Инъекции живописного и нотного текстов можно также назвать развитием экспериментов поэта с рисуночным письмом.

Библиография / References

[Брагинская 1977] — Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: к проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259—283.

(Braginskaja N.V. Ekfrasis kak tip teksta: k probleme strukturnoy klassifikatsii // Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavyanskije paraleli. Struktura balkanskogo teksta. Moscow, 1977. P. 259—283.)

- [Добролюбов 1981] — Добролюбов А.М. Сочинения: Natura naturans. Natura naturata. Собрание стихов. Из альманаха «Северные цветы» на 1901, 1902 и 1903 г. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1981.
- (Dobrolyubov A.M. Sochineniya: Natura naturans. Natura naturata. Sbranie stikhov. Iz al'manakhа "Severnye tsvety" na 1901, 1902 i 1903 g. Berkeley, 1981.)
- [Ерёмин 1980] — Ерёмин М. [Стихотворения] // Антология новейшей поэзии «У голубой лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Т. 1. Ньютонвилл: Oriental Research Partners, 1980. С. 209—221.
- (Yeryomin M. [Stihotvoreniya] // The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry: In 5 vols. / Comp. by K.K. Kuzminsky, G.L. Kovalev. Vol. 1. Newtonville, 1980. P. 209—221.)
- [Ерёмин 1991] — Ерёмин М. Стихотворения. М.: Мет, 1991.
- (Yeryomin M. Stikhotvoreniya. Moscow, 1991.)
- [Ерёмин 2017] — Ерёмин М. Стихотворения. Кн. 7. СПб.: Пушкинский фонд, 2017.
- (Yeryomin M. Stikhotvoreniya. Bk. 7. Saint Petersburg, 2017.)
- [Ерёмин 2021] — Ерёмин М. Стихотворения / Предисл. С. Завьялова; послесл. Ю. Валиевой. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (Yeryomin M. Stikhotvoreniya / Introd. by S. Savjalov; afterw. by Yu. Valieva. Moscow, 2021.)
- [Житенев 2022] — Житенев А. Современная российская поэтология и проблема экфрасиса. Berlin: Peter Lang, 2022.
- (Zhitenev A. Sovremennaya poetologiya i problema ekfrasisa. Berlin, 2022.)
- [Коробова 1995] — Коробова Э. Тожество двух вариантов: заметки по поводу графики Иосифа Бродского // Russian Literature. 1995. Vol. 37. Iss. 2—3. P. 247—256.
- (Korobova J. Tozhdestvo dvukh variantov: zametki po povodu grafiki Iosifa Brodskogo // Russian Literature. 1995. Vol. 37. Iss. 2—3. P. 247—256.)
- [Краусс 2017] — Краусс Р. «Путешествие по Северному морю»: искусство в эпоху постмедиальности / Пер. с англ. А. Шестакова. М.: Ad Marginem, 2017.
- (Krauss R. A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition. Moscow, 2017. — In Russ.)
- [Марков 2021] — Марков А.В. Сложный экфрасис перемещения по Эрмитажу в новейшей русской поэзии // Нижневартковский филологический вестник. 2021. № 2. С. 34—45.
- (Markov A.V. Slozhnyy ekfrasis peremeshcheniya po Ermitazhu v noveyshey russkoy poezii // Nizhnevartovskiy filologicheskij vestnik. 2021. No. 2. P. 34—45.)
- [Перек 2009] — Перек Ж. Жизнь способ употребления / Пер. с фр. В. Кислова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2009.
- (Perek G. La Vie mode d'emploi. Saint Petersburg, 2009. — In Russ.)
- [Система координат 2021] — Система координат. Открытые лекции по русской литературе 1950—2000-х годов («Филологическая школа», «Группа Черткова», «Лианозовская школа») / Сост. Г. Манаев, Д. Файзов, Ю. Цветков; отв. ред. Н. Николаева. М.: Культурная инициатива, Литературный музей, 2021.
- (Sistema koordinat. Otkrytye lektsii po russkoy literature 1950—2000-kh godov ("Filologicheskaya shkola", "Gruppa Chertkova", "Lianozovskaya shkola") / Comp. by G. Manaev, D. Fajzov, Y. Cvetkov; ed. by N. Nikolaeva. Moscow, 2021.)

Юлия Валиева

Письмо Михаила Ерёмкина Льву Лосеву о Пастернаке¹

Iuliia Valieva

A letter of Mikhail Yeryomin to Lev Loseff about Pasternak

Юлия Мелисовна Валиева (Санкт-Петербургский государственный университет, доцент кафедры истории русской литературы; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского; кандидат филологических наук) jouliali@gmail.com.

Iuliia Melisovna Valieva (PhD; Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Saint Petersburg State University; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky) jouliali@gmail.com.

Ключевые слова: эпистолярный жанр, мемуары, публикация, архивный материал

Key words: epistolary genre, memoirs, publication, archival document

УДК: 821.161.1+82-155

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_211

UDC: 821.161.1+82-155

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_211

В статье впервые полностью публикуется письмо М.Ф. Ерёмкина к Л. Лосеву в США 1991 года, содержащее его воспоминания о Борисе Пастернаке. Отмечается жанрово-стилистическое своеобразие текста Ерёмкина и его историко-литературная ценность. Публикация сопровождается филологическим и реальным комментарием.

The article introduces a letter from Mikhail Yeryomin to Lev Loseff, containing the poet's memoirs about Boris Pasternak. The publication outlines its genre and stylistic features, and gives both real and philological commentary to the text.

Слово Михаила Ерёмкина о Б. Пастернаке было впервые опубликовано в материалах «Норвичских симпозиумов по русской литературе и культуре...» в составе очерка Льва Лосева «29 января 1956 года» с предисловием: «Я просил его написать воспоминания для настоящего сборника. Это не получилось, но я с разрешения автора процитирую отрывок из недавнего письма Ерёмкина, как мне кажется, очень выразительный» [Лосев 1991: 277].

Письмо М. Ерёмкина, фрагмент из которого приводит Лев Лосев, напечатано на пишущей машинке, на двух листах формата А4. Оно начинается с обращения к нему и его жене: «Дорогие Нина и Леша²!», занимает три страницы, не датировано; на четвертой — «вдогонку» — еще одно послание тем же адресатам от 27 мая 1991 года³. Что существенно, мемуарная миниатюра о Пастернаке помещена автором не «вложением» и не на отдельной странице, а ин-

- 1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-28-01177, <https://rscf.ru/project/24-28-01177/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.
- 2 Алексей Лосев, наряду с Лев Лосев, — псевдонимы Льва Владимировича Лосева (наст. Лифшица; 1937—2009). Между собой участники «филологической школы» называли Лосева Лешей.
- 3 Благодарю Ираиду Дмитриевну Смирнову за предоставление копии письма из домашнего архива Ерёмкиных.

корпорирована в текст письма, что дает основание предположить, что двойное письмо было задумано как единое целое.

При внимательном его прочтении становится очевидно, что перед нами мастерски выстроенный текст, оригинальный в жанровом отношении: написанный ритмической прозой, он сочетает в себе черты элегического послания «другу стихотворцу», автобиографической прозы поэта (в традиции Б. Пастернака, А. Белого), зарисовки in memo (в контексте художественных переводов М. Ерёмкина) и смехового квазижанра письма (в духе Д. Хармса). В основу его композиции положен принцип антитезы: соединение литературного и «житейского», элегического и иронического, биографического и интертекстуального, мемориального и текста «по случаю».

Тема первого послания — поэзия; помимо миниатюры о Пастернаке, оно содержит приглашение к сотрудничеству в новом издательстве и пожелания адресату к скорому дню рождения. Второе послание — «бытописательное», о «прозе жизни», его тема — возвращение автора в Ленинград после почти двух десятилетий отсутствия (поездки по Средней Азии, жизни в Москве). В историко-культурном аспекте это письмо не менее примечательно: оно было написано в конце мая 1991 года, за несколько месяцев до возвращения городу его исторического имени, и фиксирует момент сцепления «бывшего» и грядущего («Посылаемое тебе мы с Алешей частично нашли на барахолке — б. Октябрьский колхозный рынок»). Этот год стал вехой не только в житейской, но и в творческой биографии Ерёмкина: вышла его первая на родине книга стихов [Ерёмкин 1991]. В своем соединении литературная и житейская части дают в ретроспекции быстрый и в то же время панорамный взгляд поэта на пройденный им путь.

Очевидно, что полный текст этого личного письма на тот момент не предназначался для публикации (тем более в сборнике статей симпозиума), однако остается вопрос, почему миниатюра Ерёмкина, в отличие от воспоминаний его друзей, не была дана отдельной публикацией? Предполагаю, что ключ к этому — в самом замысле автора письма «замаскировать» свой текст о Пастернаке под подарок Лосеву ко дню рождения. Во-первых, это соответствовало игровой установке «филологической школы» (достаточно вспомнить о смеховом «обмене» авторством стихотворения «Лесник» М. Красильникова), принятой ими от поэтики обэриутов. Во-вторых, подразумевало, что решение о том, достоин ли его мемуар обнародования, Ерёмкин передает Лосеву, издавшему пятью годами ранее в США со своим послесловием его сборник «Стихотворения», судившему по гамбургскому счету, — другу, с которым они были знакомы с осени 1954 года (с 1-го курса Ленинградского университета). Лосев, разместив текст Ерёмкина в составе своей статьи, тем самым обыграл получение им подарка и «прикрыл» друга своим именем от возможной критики.

Миниатюре о Пастернаке предшествует зачин: [1]⁴ «Именно то, что в течение всего двух месяцев я мог *дважды*⁵ побывать у вас — самое тоскливое теперь, когда, как и год назад, опять наша встреча маловероятна». Открываясь инверсией, это предложение вводит сопоставление и противопоставление разновременных событий: «Именно то, что... — самое тоскливое теперь,

4 Для удобства анализа строки-строфы послания Ерёмкина нами пронумерованы. В квадратных скобках перед цитатой указывается ее номер.

5 Слово «дважды» дано в оригинале разрядкой.

когда, как и... опять наша встреча маловероятна». В композиции всего письма зачин любопытен тем, что выполняет сразу несколько задач. Элегический посыл расставания и сожаления о невозможности скорой встречи обращен к адресату письма (Л. Лосеву). Вместе с тем самой структурой предложения (с уточняющим оборотом «именно то, что...») обыгрывается определенный стилистический шаблон, характерный для языка философской публицистики Л. Толстого:

С древнейших времен известны рассуждения о том, отчего происходит жизнь? от невещественного начала или от различных комбинаций материи? И рассуждения эти продолжают до сих пор, так что не предвидится им никакого конца, *именно потому*⁶, что цель всех рассуждений оставлена и рассуждается о жизни независимо от ее цели; и под словом жизнь разумеют уж не жизнь, а то, отчего она происходит, или то, что ей сопутствует⁷.

Споры о том, что не касается жизни, *именно о том*, отчего происходит жизнь: анимизм ли это, витализм ли, или понятие еще особой какой силы, скрыли от людей главный вопрос жизни, — тот вопрос, без которого понятие жизни теряет свой смысл, и привели понемногу людей науки, — тех, которые должны вести других, — в положение человека, который идет и даже очень торопится, но забыл, куда именно⁸.

Скрытая отсылка в письме Ерёмкина к рассуждениям Толстого «О жизни», полагаю, мотивирована вопросом о том, что должно быть предметом воспоминаний о Поэте ([2] «Леша, когда я давал обещание, я надеялся, что смогу что-то сделать, но оказалось, что мне просто нечего рассказать про Бориса Леонидовича»), и найденным решением — говорить о Пастернаке, следуя его же методу «основания и производного, ствола и отводка», принятому им для художественного перевода («Заметки переводчика»⁹). Реминисценции к толстовскому трактату «О жизни» ведут, в свою очередь, к «Охранной грамоте» Пастернака, в первой главе которой (о младенчестве) появляется знак («седина») Толстого — «то же бесконечно важное, что символизировано буквами “гр. Л.Н.” и играет скрытую, но до головоломности прокуренную роль в семье, никакому воплощению не поддается» [Пастернак 1990б: 36], а также к сборнику «Сестра моя — жизнь».

6 Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, курсив наш. — Ю.В.

7 Толстой Л.Н. О жизни // Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 22 т. Т. 17. М.: Художественная литература, 1984. С. 10.

8 Там же. С. 17.

9 М. Ерёмкин разделял представление Пастернака о том, что «Перевод должен исходить от автора, испытавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» [Пастернак 1990а: 161]. Нельзя исключить, что образцом для его двойного послания о Пастернаке стал первоначальный текст «Охранной грамоты», который «объединил в себе «автобиографическое» прозаическое повествование и перевод одного из двух Реквиемов Рильке» [Флейшман 1980: 192]. По словам Ерёмкина, он начал самостоятельно заниматься переводом в 1955—1956 годы, то есть в те же годы, на которые приходится его первые посещения Б.Л. Полагаю, что импульсом к этому стало открытие роли художественного перевода в связи с переводом Пастернаком «Гамлета» Шекспира и написанием им стихотворения «Гамлет» (стихи из романа «Доктор Живаго»). О гамлетовском тексте в книге 7 Ерёмкина см.: [Валиева 2018].

Обыгрывание Ерёминым узнаваемых риторических ходов Л. Толстого — это типичный для смеховой поэтики «филологической школы» прием, сходный здесь по своей прагматике с использованием повествовательных штампов в текстах Д. Хармса (см.: [Валиева 2005]) и отсылающий к обэриутскому жанру письма (например, письма Хармса к К.В. Пугачевой). Функция его у Ерёмина — снижение пафоса лирического посыла мемуарной части. Этой же цели в зачине служит выделенное разрядкой слово «дважды» ([1] «в течение всего двух месяцев я мог *дважды* побывать у вас»). Предполагаю, что речь идет об анекдотическом случае, произошедшем во время поездки Ерёмина в 1989 году в Канаду и США (по приглашению одного из университетов), организованной Л. Лосевым. В беседе со мной 11 апреля 2018 года М.Е. рассказал, что в Канаду, куда он прилетел, за ним приехал на машине Л. Лосев. Они не виделись с 1976 года, когда тот эмигрировал, и за разговорами не заметили, как пересекли границу с США, пришлось «делать петлю» и возвращаться в Канаду, чтобы въехать в Штаты повторно, «официально».

По словам Лосева, Ерёмин «бывал — у Пастернака неоднократно» [Лосев 1991: 277] и дорога в Переделкино была «проторена» именно им. Михаил Федорович пояснял, что Пастернак много для него значил, прежде всего потому, что, как и он, «прошел путь от футуризма к акмеизму». В воспоминаниях участников «филологической школы» «задокументализированы» по крайней мере четыре визита М. Ерёмина к Пастернаку: первый — летом 1955-го (в одиночку); в зимние студенческие каникулы 1956-го (с Л. Виноградовым и Лосевым); в начале ноября 1958-го (с Виноградовым); в июле 1959-го (с В. Уфляндом, В. Прошкиным и Ю. Цветковым).

В миниатюре о Пастернаке Ерёмин не называет дат состоявшихся встреч и не придерживается их хронологии. Детали разновременных событий встроены им в ассоциативный ряд аллюзий и реминисценций к произведениям Пастернака. Текстопорождающим механизмом является нахождение того общего, что их с Пастернаком сближало ([18] «Всегдашняя влюбленность его в Маяковского и тогдашняя моя»).

Обратим внимание на фразу из первого абзаца письма, звучащую этикетным извинением за не осуществленное в полной мере намерение ([2] «То немногое, что сохранилось в памяти, — *это все как бы вне его, около, рядом, сна-ружи*»). Содержащаяся в ней аллюзия на «Охранную грамоту» (ч. 3, гл. 4) — эмоциональную рефлексию Пастернака о чтении ему Маяковским в Москве, на бульваре, трагедии «Владимир Маяковский», — вводит основанное на мотиве контрадикторности («близость и несходство», «притяжение и преодоление») сопоставление Пастернак — Маяковский:

Немного спустя он [Маяковский] предложил кое-что прочесть.

Зеленели тополя. Суховато серели липы. Выведенные блохами из терпенья, сонные собаки вскакивали на все лапы сразу и, призвав небо в свидетели своего морального бессилья против грубой силы, валились на песок в состоянии негодующей сонливости. Давали горловые свистки паровозы на Брестской дороге, переименованной в Александровскую, и кругом стригли, брили, пекли и жарили, торговали, передвигались — и ничего не ведали.

Это была трагедия «Владимир Маяковский», тогда только что вышедшая. Я слушал, не помня себя, всем перехваченным сердцем, затаив дыханье. Ничего подобного я раньше никогда не слышал.

Здесь было все. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. Парикмахеры, булочники, портные и паровозы. Зачем цитировать? Все мы помним этот душный таинственный летний текст, теперь доступный каждому в десятом издании [Пастернак 1990б: 101].

В миниатюре выстраивается параллель: Маяковский в восприятие Пастернака («Здесь было все. <...> И как просто было это все. Искусство называлось трагедией. <...> Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. <...> *Заглавье* было не именем сочинителя, а *фамилией содержания*») [Там же: 102]) — Пастернак в восприятии Ерёмкина («это все как бы *вне его*, около, рядом, снаружи») через заданную в «Охранной грамоте» систему координат.

Завершается миниатюра сценой, относящейся к первому посещению Ерёмкиным Пастернака — их совместному скандированию строк Маяковского:

[18] ...наше поочередное через строчку (через ступеньку, через пролет) громкое чтение (выкрикивание) из поэмы (Какой? «Человек»? «Про это»? «Флейта-позвоночник»? — Не помню.) — но в эти годы уже были написаны первые *мои* стихи... [Ерёмкин 1991].

Интересно, что автор миниатюры упоминает здесь поэмы Маяковского, которые ценились в кругу «филологической школы», но не называет (ссылаясь на забывчивость) прочитанного им тогда с Борисом Леонидовичем произведения, хотя Л. Лосев, излагая (со слов Ерёмкина) этот же эпизод в 1978 году в пасхальном номере газеты «Новое русское слово», его процитировал — Пролог из трагедии «Владимир Маяковский»:

Ерёмкин рассказывал, что в первый приход к Пастернаку, летом, он застал Б.Л. на даче одного. Б.Л. посмотрел его стихи, обнаружил в них сходство с ранним Маяковским и стал говорить о своей любви к Маяковскому этого периода. И даже провозжал Мишу до калитки, он еще громко читал, на два голоса с Ерёмкиным: «По небритой щеке площадей стекая ненужной слезой, я, быть может, последний великий поэт...» [Лосев 1978].

В беседе со мной 19 ноября 2016 года М. Ерёмкин подтвердил, что произнесены ими в тот день были строки из «Владимир Маяковский», подчеркивая, что происходило это, когда они «спускались с Пастернаком по ступенькам». Фокусировка и в миниатюре, и в устном рассказе на детали, отсылающей к «лесенке», элементу поэтической техники Маяковского (на определенном этапе близкой и Пастернаку, и Ерёмкину), а также на распределении ролей и направлении движения (Пастернак ведет его к выходу), полагаю, обозначает ситуацию обретения автором, благодаря Пастернаку, своего поэтического голоса ([18] «...в эти годы уже были написаны первые мои стихи»).

Тема творческого взросления выражена у Ерёмкина через реминисценции к стихотворению Пастернака «Определение души» из цикла «Заняты филозофией» («Спелой грушею в бурю слететь / Об одном безраздельном листе...» [Пастернак 2003: 118]) и «Детству Люверс» — образы плодов и цветовую символику «созревания»:

[13] Володя Прошкин, однажды сопровождавший меня и оставшийся на кухне, где наслаждался свежими в январе (полный таз на столе) *помидорами (как сливы — без хлеба и соли)* и расспрашивал домработницу, что «кушает» Пастернак.

В приведенном выше фрагменте мотив передачи творческого импульса обозначен звуковыми повторами, связующими изображения хозяина и его посетителей. В портретной зарисовке Поэта (его позы, выражения лица, жестов [3—7]), использован прием звуковой выразительности:

[4] Узкая улыбка.

[5] Жест сожаления локтем болевшей руки: «Подайте друг другу польта».

[6] Движение бедра, указывающее на сломанную в юности — упал с лошади...

Аллитерации на «ж» — «ш» в контексте заданных в первых строках письма реминисценций, возможно, адресуют к звуковому составу стихотворения из сборника «Сестра моя — жизнь» («Сестра моя — жизнь и сегодня в разливе / Расшиблась весенним дождем обо всех...») [Там же: 106]¹⁰.

В эту экспозиционную рамку у Ерёмина вписаны события более позднего времени, в том числе периода гонений на Пастернака после присуждения ему Нобелевской премии. Однако переживаемая Пастернаком в связи с этим трагедия, судя по рассматриваемому письму, а также воспоминаниям Л. Виноградова, не была ими воспринята как факт творческий и соответствующий грандиозности личности автора сборника «Сестра моя — жизнь», а сам роман «Доктор Живаго», в отличие от ранней прозы Пастернака, не был ими ценим. Этим объясняется мотив противопоставления внешнего и внутреннего, обозначенный в начале письма и акцентированный в суждении о встрече с Пастернаком в начале ноября 1958 года:

[16] Замечательный (-удивительный) человек и автор замечательных (-прекрасных) стихов не совпали, не соединились и остаются для меня скорей клавиатурой и нотной страницей, чем струной и звуком. Вот ведь и машинопись «Доктора Живаго» (Сколько было машинописных экземпляров?), данную Борисом Леонидовичем нам с Лёней (на все лето), я так и не прочитанной вернул осенью О. И<в>инской.

Миниатюра о Пастернаке написана ритмизованной прозой, напоминающей версе. Отметим интонационную обособленность строк-абзацев и некоторые особенности синтаксиса: использование номинативных предложений (портрет Поэта), инверсий («Бывал я там, пожалуй...», «Неясные не теперь, а тогда образы домочадцев...», «Вот ведь и машинопись... я так и не прочитанной вернул»); параллельных конструкций, двухчастных периодов:

...я надеялся, что смогу, но оказалось...

то немногое — это все как бы...

то восторженно трепетный, то участливо нервный

неясные не теперь, а тогда образы

более озабоченные, чем скорбные...

...скорее клавиатурой и нотной страницей, чем струной и звуком

Ритмизация свойственна не только миниатюре, она проводится во всех частях двойного послания (пример из 2-го письма: «Руины некрополя, заселенные

10 О родственности ранней поэзии Ерёмина поэтике Пастернака см.: [Лосев 1986].

шпаной, жульем, ворьем и психами...»), а задается в первом абзаце (зачине), при прочтении вслух раскладывающимся на 7 «тактов»:

[именно то
что в течение всего двух месяцев
я мог дважды побывать у вас
самое тоскливое теперь
когда, как и год назад
опять наша встреча
маловероятна. Ну да,
как будет].

Публикация полного текста послания поэта поэту о поэте представляет безусловный интерес как в жанрово-стилистическом (опыты Ерёмкина в прозе единичны), так и в историко-литературном отношении.

Письмо приводится по машинописной копии из домашнего архива Ерёмкина с сохранением орфографии и пунктуации оригинала.

Публикация сопровождается нашим комментарием.

Дорогие Нина и Леша!

[1] Именно то, что в течение всего двух месяцев я мог *дважды* побывать у вас — самое тоскливое теперь, когда, как и год назад, опять наша встреча маловероятна. Ну да, как будет¹¹.

[2] Леша, когда я давал обещание, я надеялся, что смогу что-то сделать, но оказалось, что мне просто нечего рассказать про Бориса Леонидовича. То немногое, что сохранилось в памяти, — это все как бы вне его, около, рядом, снаружи.

[3] Взгляд, обращенный им на собеседника без поворота головы¹².

[4] Узкая улыбка.

[5] Жест сожаления локтем болевшей руки: «Подайте друг другу полта».

[6] Движение бедра, указывающее на сломанную в юности — упал с лошади — кость голени: неспроста вновь стала побаливать.

[7] Недолгие слезы над клавиатурой¹³, одно плечо чуть ниже другого.

11 Нумерация строк-абзацев наша. — Ю.В.

12 Реминисценция к образу трюмо из стихотворений Пастернака «Зеркало» и «Девочка». На аллюзиях ко второму из них («Из сада, с качелей, с бухты-баракты / Вбегает ветка в трюмо!» [Пастернак 2003: 108]) построено стихотворение Ерёмкина «Полночно светтение бухты-баракты...» (1959) [Ерёмкин 2006: 44].

13 В событийном плане эта строка относится к посещению Ерёмкиным и Виноградовым Пастернака в ноябре 1958 года, спустя несколько дней после «здравницы» «филологической школы» в его поддержку на гранитной набережной Невы, напротив Летнего сада. В изданных воспоминаниях об этой акции состав ее участников разнится: Виноградов, Цветков, Ерёмкин [Виноградов 1991: 285], Виноградов, Уфлянд, Ерёмкин [Уфлянд 1991: 290].

По словам Виноградова, они были в Переделкине в «день опубликования в «Правде» второго письма Бориса Леонидовича», что, согласно датировке в комментарии Л. Лосева, соответствует 6 ноября. Ср.: «И тут я увидел то, что не должен был видеть никогда. Бог плакал. Чтобы скрыть от нас слезы, Борис Леонидович опустил

[8] Дом его, из тех строений, которые некрасивы только потому, что на одно из них ты обратил внимание. Бывал я там, пожалуй, во всякую погоду, но уютным (или теплым) это жилище ощущалось только после вечернего сырого мороза.

[9] Участок для земледельческой гимнастики¹⁴.

[10] Соседнее владение с призраком, кажется, Тренева.

[11] Наш путь в ту, памятную и тебе, зимнюю ночь¹⁵.

[12] Частый соучастник наших встреч — Лёня¹⁶ — то восторженно трепетный, то участливо нервный.

низко голову, спрятавшись за фортепиано, которое перегораживало комнатку как барьер» [Виноградов 1991: 287].

Помимо событийной стороны, в письме Ерёмина обыгрываются лейтмотивы поэзии Пастернака — «музыки» и «плача» (об их значимости и взаимосвязи см., например: [Фатеева 1996]). В домашней библиотеке М. Ерёмина на полке книг, к которым он постоянно обращался, стоит томик Пастернака из «Малой серии» «Библиотеки поэта» [Пастернак 1977], в котором заложена страница вступительной статьи Л.А. Озерова об увлечении Пастернака музыкой Скрябина, с цитатой из поэмы Пастернака «1905 год» («Раздается звонок, / Голоса приближаются: / Скрябин. / О, куда мне бежать / От шагов моего божества!»).

Ироничный эпитет «недолгие» («недолгие слезы») и неожиданное в ряду синонимов определение «соучастник» по отношению к Л. Виноградову [12] создают реминисценции к стихотворению Пастернака «Плачущий сад» («К губам поднесу и прислушаюсь, / Все я ли один на свете, — / Готовый навзрыд при случае, — / Или есть свидетель.»; «Ни признака зги, кроме жутких / Глотков и плескания в шлепанцах / И вздохов и слез в промежутке» [Пастернак 2003: 107]).

- 14 Ср. детали о поездке в Переделкино в июле 1959 года из мемуарного очерка В. Уфлянда «Любовь пространства»: «Минут через пять из закоулка усадьбы в резиновых сапогах вышел с каким-то огородным инструментом очень похожий на портрет себя молодого, не такой уж и пожилой Борис Леонидович Пастернак и сразу признал в Мише старого знакомого» [Уфлянд 1991: 291].

«Земледельческая гимнастика» — возможно, отсылка к поэме Н. Заболоцкого «Торжество земледелия», особо почитаемой в кругу «филологической школы».

- 15 В событийном плане строка «Наш путь в ту, памятную и тебе, зимнюю ночь» относится к поездке М. Ерёмина, Л. Виноградова и Л. Лосева в Переделкино 29 января 1956 года, подробности которой запечатлены в заметках Лосева «Визит к Пастернаку» [Лосев 1978], позднее переработанных в очерк [Лосев 1991]. Однако в описании Лосевым дело происходило днем («Мы шли к нему со станции долго. Было очень солнечно и очень морозно, градусов тридцать» [Лосев 1978: 279]). У Ерёмина пространство миметическое соединено с литературным: аллюзией к названию стихотворения Пастернака «Зимняя ночь» (сб. «Начальная пора»), образы которого («Булки фонарей и пышки крыш, и черным / По белу в снегу — косяк *особняка...*» [Пастернак 2003: 74]) являются предметом остроумного обыгрывания в 8-й и 10-й строках миниатюры через создание лексического ряда «дом» — «строение» — «жилище» — «владение» и тему «пищевых» предпочтений поэта.

Из других возможных источников мотива «звездной ночи» в [11] назовем стихотворение «Мельницы», глубокий анализ которого дан в книге «Поэзия Бориса Пастернака» В.Н. Альфонсова, научного руководителя М. Ерёмина на заочном отделении ЛГПИ им. А.И. Герцена [Альфонсов 1990: 40–42].

- 16 Виноградов Леонид Аркадьевич (1936–2004) — поэт, участник «филологической школы». М. Ерёминым в соавторстве с Л. Виноградовым, с которым они были знаком со школы, опубликованы: книги для детей «Веселый троллейбус» (1964), «Мчится поезд» (1967), пьесы для драматических, музыкальных и кукольных театров «Слон и Оська» (совм. с В. Уфляндом, 1963), «Слово о полку Игореве» (совм. с К. Мешковым, 1972), «Аэлита» (по мотивам повести А.Н. Толстого, 1976), «Медведзайцы» (совм. с Л. Лосевым, 1981) и другие.

[13] Володя Прошкин¹⁷, однажды сопровождавший меня и оставшийся на кухне, где наслаждался свежими в январе (полный таз на столе) помидорами (как сливы — без хлеба и соли) и расспрашивал домработницу, что «кушает» Пастернак.

[14] Неясные, не теперь, а тогда, образы домочадцев, иногда гостей.

[15] Более озабоченные, чем скорбные лица на похоронах.

[16] Замечательный (-удивительный) человек и автор замечательных (прекрасных) стихов не совпали, не соединились и остаются для меня скорее клавиатурой и нотной страницей, чем струной и звуком. Вот ведь и машинопись «Доктора Живаго» (Сколько было машинописных экземпляров?), данную Борисом Леонидовичем нам с Лёней (на все лето), я так и не прочитанной вернул осенью О. Ильинской¹⁸.

[17] Помнится, быстрый случайный выбор одного из привезенных мной рисунков (быки) и снисходительность к короткой: кому, дата, кто — надписи. Однако внимательность к стихам¹⁹: «Будет куплена новая мебель» — конец категорически указан Пастернаком, отброшено несколько лишних строк²⁰. Спрашивали меня в университете Лос-Анджелеса: как относился Пастернак к моим стихам?

17 Имя Владимира Прошкина, наряду с М. Ерёмным и Ю. Цветковым, встречается в воспоминании В. Уфлянда о своем первом посещении Пастернака в июле 1959 года («...Володя Прошкин подпрыгнул над забором и попытался пленить непрístupную женщину неотразимой улыбкой» [Уфлянд 1991: 291]; Борис Леонидович «помогал Володе Прошкину разглядеть <свои> рисунки» [Там же: 292]. В книге «Если Бог пошлет мне читателей...» В. Уфлянд упоминает В. Прошкина в числе студентов театрального института, участвовавших в похождениях их компании [Уфлянд 1999: 197, 257].

18 Ср.: «Виноградов и Ерёмин еще навещали Пастернака в тяжелые дни послероманских гонений. Он принимал их тепло. Отдал им экземпляр «Доктора Живаго» (зарубежное издание) со своими пометками (после смерти Б.Л. они сочли долгом вернуть эту книгу О.В. Ивинской)» [Лосев 2010: 142]. Имеется в виду поэт, прозаик, переводчик, мемуарист Ивинская Ольга Всеволодовна (1912—1995). Возможно, опечатка в написании фамилии сделана в письме намеренно из соображения осторожности. Ср. аналогичный прием: [23].

19 В устных воспоминаниях М. Ерёмкина 19 ноября 2016 года, при которых мне довелось присутствовать, этот эпизод был им акцентирован по-другому: стихи его тогда Пастернак не оценил, картину — взял. Ерёмин пояснил, что в поэзии он тогда еще не был «он», то есть не обрел свою форму.

20 Стихотворение М. Ерёмкина «Будет куплена новая мебель» было включено в следующие издания: самиздатскую антологию «УВЕК» (1977) (републикованную в сборнике ««филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография» [Ерёмин 2006: 40]); Антологию новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны» [Ерёмин 1980: 215] и две его первые книги стихов — изданную в США [Ерёмин 1986: 27—28] и вышедшую на родине [Ерёмин 1991: 25—26].

Во всех этих изданиях стихотворение датировано 1958 годом и представляет собой 35-строчную драматизированную миниатюру, что с точки зрения жанра и формы еще не соответствует выработанной поэтом форме 8-стишия, которой он придерживался в зрелом творчестве. Текстологически отличается только публикация в антологии «У Голубой Лагуны», расходящаяся с остальными одним единственным словом («недоступно» вместо «неподвластно») в предпоследней реплике Мужчины:

Старею и уже не помню чья походка.

Единственное,

Что *недоступно* (Курсив наш. — Ю.В.) смерти.

Единственное вечное — походка [Ерёмин 1980: 215].

[18] Всегдашняя влюбленность его в Маяковского и тогдашняя моя: наше поочередное через строчку (через ступеньку, через пролет) громкое чтение (выкрикивание) из поэмы (Какой? «Человек»? «Про это»? «Флейта-позвоночник»? — Не помню.) — но в эти годы уже были написаны первые мои стихи, которые, ну, хотя бы декламировать вдвоем сложно, несмотря на «двух- и трехголосие» многих. Словом, Борис Леонидович предугадал, как будет: считанные любят мои стихи, и уважительнохолодно²¹ к тому, что я делаю, относится большинство моих немногочисленных читателей.

[19] Но ведь все это не про Бориса Леонидовича, а про себя²².

[20] Пишу так длинно с надеждой оправдаться. Может быть, хоть несколько меня извинит то, что хоть чем-то смогу быть полезен Лёне — он пишет «Воспоминания», готовится к докладу.

[21] Теперь, Леша, совсем о другом. Есть такая организация здесь: ЦЭНДИСИ, ныне при Академии наук СССР, в ближайшем будущем просто ЦЭНДИСИ СССР²³. Это нечто мощное, богатейшее и, похоже, весьма осторожное в смысле советского жульничества. Так вот, люди достойные — разумные, честные, деловые, решаюсь сказать, благородные — создали издательство под «крышей» ЦЭНДИСИ при ассоциации «Милосердие и культура».

[22] Возглавлять одну из редколлегий предложено А. Чанцеву²⁴, А. Морозову²⁵ (Может быть, ты их помнишь?), мне и, если согласишься, тебе.

[23] Предполагается, не чураясь современной политлитературы, к примеру, выпуски (не периодические) статей и выступлений участников «Московской трибуны» и прочих всяческих демократов, издавать старое русское малоизвестное, но интересное и для широкой публики, с квалифицированными пред- и послесловиями, комментариями, историческими справками и т.д. Скажем, сборники прозы 1905 года, или эгофутуристы, или авторские сборники: «Стихи Савенкова»²⁶ и пр. Возможно, и современные авторы. И разумеется, эмигранты. Все это, конечно, еще только обсуждается.

На основе авторизованной машинописи из архива А.А. Александрова, в которой черной ручкой произведена правка (над зачеркнутым «недоступно» надписано «неподвластно»), можно сказать, что в антологии «У Голубой Лагуны» дана более ранняя редакция.

Первоначальный вариант, который бы отличался от опубликованных финалом и количеством строк, нам обнаружить не удалось.

Нельзя исключить, что этот эпизод [12] относится не к 1955-му, а к 1958 году, и произошел он после персональной домашней выставки Ерёмина, состоявшейся в декабре 1957-го, на которой, возможно, выставлялась подаренная Пастернаку картина.

21 Слово написано слитно.

22 В статье Л. Лосева «29 января 1956 года» процитирован фрагмент из этого письма М. Ерёмина, от предложения «То немного, что сохранилось в памяти...» до этого предложения включительно [Лосев 1991: 277–278; 2010: 141–143].

23 Центр научно-технической деятельности, исследований и социальных инициатив при Президиуме Академии наук СССР. С 1991 года — ЦЭНДИСИ СССР.

24 Чанцев Алексей Васильевич (1946–2001) — литературовед, историк. Автор многих статей биографического словаря «Русские писатели 1800–1917», научный консультант этого издания.

25 Морозов Александр Анатольевич (1932–2008) — филолог. Специалист по творчеству О. Мандельштама, публикатор стихов В. Шаламова.

26 Имеется в виду политический деятель и литератор Борис Викторович Савинков (1879–1925). Скорее всего, замена буквы в фамилии сделана автором письма намеренно из соображений осторожности, так же, как в [16]. Отдельные произведения Б. Савинкова уже были к этому времени републикованы.

[24] Игорь Ефимов²⁷ хотел бы, как я понял, сотрудничать с советскими. Я посылаю ему письмо издателей с их предложениями, и свое — с напоминанием о нашем с ним разговоре и с перепечаткой вышеизложенного.

[25] Леша, мне кажется, это достаточно серьезно. Кстати, твоя, та, что объявлена у Ефимова, антология могла бы стать одним из первых совместных изданий.

[26] Если ты сочтешь для себя возможным принять в этом участие, войти в редколлегию, сообщи мне, пожалуйста, побыстрее. Письмом. Звонком. Может быть, уже с какими-то своими предложениями. Кроме того, пересылая — о чем я прошу тебя — Ефимову мое письмо (в том же конверте обращение издателей к нему — прочти), сопроводи его, пожалуйста, короткой запиской о своем отношении ко всему этому.

[27] Леша, скоро день твоего рождения²⁸ — дай Бог, чтобы все у вас было хорошо.

Целую Нину и тебя,
ваш.

Здравствуйте, дорогие Нина и Леша!

27.5.91²⁹

[1] Трудно писать письмо: что рассказать про себя? — нет заработков (Спасибо тебе за пожертвования.), нет лекарств, нет надежд, нет иллюзий. Впрочем, ничего этого никогда и не было. Но были силы. А теперь доживаю, выполняя только житейские необходимые действия. Забот невпроворот. Ирина Михайловна³⁰ по-прежнему, седьмой год неходячая, не оставить и на день. Сложности с Мариком³¹. Обустройство. Вообще, возвращение в Ленинград (Руины некрополя, заселенные шпаной, жульем, ворьем и психами. И поют куплеты про СубЧКа.) таки доканает меня.

[2] Твой и, кажется, Осин³² редактор — чтоб у него нос на лбу вырос! так и не вернул мне твоего «Тайного советника»³³. Очень жаль.

[3] Леша, вдруг узнаешь что про какую-нибудь американскую группу реставраторов или самостоятельную, или при каком-нибудь Фонде центре, музее

27 Ефимов Игорь Маркович (1937—2000) — прозаик, философ, публицист, издатель. Участник ленинградской группы «Горожане». В 1978 году эмигрировал в США. Основатель американского издательства «Эрмитаж» (1981), в котором в 1986 году вышла первая поэтическая книга М. Ерёмкина «Стихотворения».

28 День рождения Л. Лосева — 15 июня.

29 В дате цифры месяца и года плохо пропечатались.

30 Ерёмкина Ирина Михайловна (урожд. Торопова, 1913—1993) — мать Михаила Ерёмкина. В 1931—1936 годах обучалась на архитектурном факультете Ленинградского института коммунального строительства (ЛИИКС). В послевоенное время преподавала рисование в школах Ленинграда.

31 Марик — домашнее имя дочери М. Ерёмкина и И.Д. Смирновой — Маши.

32 Ося — поэт Иосиф Александрович Бродский.

33 Речь идет о вышедшей в США, в издательстве И. Ефимова «Эрмитаж» книге стихов Л. Лосева «Тайный советник». См.: [Лосев 1988].

частном, университетском или любом другом — сообщите мне, пожалуйста. Это могло бы хоть как-то изменить нашу жизнь.

[4] Речь идет о весьма редкой реставрации — одежды (ткань, кожа)³⁴, но, похоже, как я уже говорил, интерес в мире к этому растет.

[5] Дорогой Леша, поздравляем тебя с днем рождения.

[6] Посылаемое тебе мы с Алешей³⁵ частично нашли на барахолке — б. Октябрьский колхозный рынок³⁶.

Целую всех вас.

Ваш.

Библиография / References

- [Альфонсов 1990] — *Альфонсов В.* Поэзия Бориса Пастернака. Л.: Советский писатель, 1990.
- (*Al'fonsov V. Poeziya Borisa Pasternaka.* Leningrad, 1990.)
- [Валиева 2005] — *Валиева Ю.* Даниил Хармс: Вопросы прагматики // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса / Научн. ред. А. Кобринский. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005. С. 18—26.
- (*Valieva Yu. Daniil Kharms: Voprosy pragmatiki // Stoletie Daniila Kharmsa. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 100-letiyu so dnya rozhdeniya Daniila Kharmsa / Sci. ed. by A. Kobrinskiy.* SPb.: Saint Petersburg, 2005. P. 18—26.)
- [Валиева 2018] — *Валиева Ю.* «...Ни белая акация, ни красные гвоздики» (Рец. на кн.: Ерёмин М. Стихотворения. Кн. 7. СПб., 2017) // Новое литературное обозрение. 2018. № 150. С. 290—295.
- (*Valieva Yu. "...Ni belaya akatsiya, ni krasnye gvozdiiki"* (Rets. na kn.: Eryomin M. Stikhotvoreniya. Kn. 7. Saint Petersburg, 2017) // *Novoe literaturnoe obozrenie.* 2018. No. 150. P. 290—295.)
- [Виноградов 1991] — *Виноградов Л.* «Да здравствует Пастернак!» // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 1: Борис Пастернак. 1890—1990. Норвичский симпозиум / Под ред. Л. Лосева. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1991. С. 284—289.
- (*Vinogradov L. "Da zdravstvuet Pasternak!" // Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. Vol. 1: Boris Pasternak (1890—1990) / Ed. by L. Loseff.* Northfield, VT, 1991. P. 284—289.)
- [Ерёмин 1980] — *Ерёмин М.* [Стихи] // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»: В 5 т. / Сост. К.К. Кузьминский, Г.Л. Ковалев. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980. Т. 1. С. 209—221.
- (*Eryomin M. [Stikhi] // Antologiya noveyshey ruskoj poezii "U Goluboy Laguny": In 5 vols. / Comp. by K.K. Kuz'minskij, G.L. Kovalev.* Newtonville, Mass., 1980. Vol. 1. P. 209—221.)
- [Ерёмин 1986] — *Ерёмин М.* Стихотворения. Тенафли; Нью-Йорк: Эрмитаж, 1986.
- (*Eryomin M. Stikhotvoreniya.* Tenafly; New York, 1986.)
- [Ерёмин 1991] — *Ерёмин М.* Стихотворения. М.: [Б.и.], 1991.

34 Реставрация по тканям — профессия второй жены М. Ерёмина, И.Д. Смирновой. Подробнее об этой стороне их совместной творческой жизни см. интервью с И.Д. Смирновой: «Вы меня ни с кем не перепутаете, у меня в руке трость». Интервью Ю. Валиевой с И.Д. Смирновой // *Ex Libris.* 2023. 5 июля (http://www.ng.ru/ng_exlibris/2023-07-05/10_1181_smirnova.html (дата обращения: 07.07.2023)).

35 Алексей — сын М. Ерёмина от первого брака.

36 Обыгрывается новый контекст слова «бывший», в советское время употреблявшегося при обозначении переименованных дореволюционных реалий. Речь идет о Сенном рынке, которому было возвращено его историческое название. По воспоминанию Алексея Ерёмина, они с отцом приобрели там подсвечник.

- (*Yeryomin M. Stikhotvoreniya. Moscow, 1991.*)
 [Ерёмин 2006] — *Ерёмин М.* [Стихи] // «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография. М.: Летний сад, 2006. С. 37—52.
- (*Yeryomin M. [Stikhi] // "Filologicheskaya shkola". Teksty. Vospominaniya. Bibliografiya. Moscow, 2006. P. 37—52.*)
- [Лосев 1978] — *Лосев А.* Визит к Пастернаку // Новое русское слово. 1978. 30 апреля. Vol. LXVIII. С. 5.
- (*Losev A. Vizit k Pasternaku // Noyoe russkoye slovo. 1978. April 30. Vol. LXVIII. P. 5.*)
- [Лосев 1986] — *Лосев Л.* Жизнь как метафора // Ерёмин М. Стихотворения. Тенафл; New York: Эрмитаж; 1986. С.137—150.
- (*Loseff L. Zhizn' kak metafora // Yeryomin M. Stikhotvoreniya. Tenafl; New York, 1986. P. 137—150.*)
- [Лосев 1988] — *Лосев Л.В.* Тайный советник: Стихотворения. Тенафл, N.J.: Hermitage, 1988.
- (*Loseff L.V. Tainnyu sovetnik: Stikhotvoreniya. Tenafl, N.J., 1988.*)
- [Лосев 1991] — *Лосев Л.* 29 января 1956 года // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 1: Борис Пастернак. 1890—1990. Норвичский симпозиум / Под ред. Л. Лосева. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1991. С. 276—283.
- (*Loseff L. 29 yanvarya 1956 goda // Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. Vol. 1: Boris Pasternak (1890—1990) / Ed. by L. Loseff. Northfield, VT, 1991. P. 276—283.*)
- [Лосев 2010] — *Лосев Л. В.* 29 января 1956 года // Лосев Л.В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 140—149.
- (*Loseff L.V. 29 yanvarya 1956 goda // Losev L.V. Solzhenitsyn i Brodskiy kak sosedi. Saint Petersburg, 2010. P. 140—149.*)
- [Пастернак 1977] — *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Л.А. Озерова. Л.: Советский писатель, 1977.
- (*Pasternak B. Stikhotvoreniya i poemu / Introd. art., comp., prep. and notes by L.A. Ozerov. Leningrad, 1977.*)
- [Пастернак 1990а] — *Пастернак Б.* Заметки переводчика // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и примеч. Е.Б. и Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. М.: Искусство, 1990. С. 160—162.
- (*Pasternak B. Zаметki perevodchika // Pasternak B. Ob iskusstve. "Okhrannaya gramota" i zametki o khudozhestvennom tvorchestve / Comp. and notes by E.B. and E.V. Pasternak; introd. art. by V.F. Asmus. Moscow, 1990. P. 160—162.*)
- [Пастернак 1990б] — *Пастернак Б.* Охранная грамота // Пастернак Б. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве / Сост. и примеч. Е.Б. и Е.В. Пастернак; вступ. ст. В.Ф. Асмуса. М.: Искусство, 1990. С. 36—120.
- (*Pasternak B. Okhrannaya gramota // Pasternak B. Ob iskusstve. "Okhrannaya gramota" i zametki o khudozhestvennom tvorchestve / Comp. and notes by E.B. and E.V. Pasternak; introd. art. by V.F. Asmus. Moscow, 1990. P. 36—120.*)
- [Пастернак 2003] — *Пастернак Б.* Полное собрание стихотворений и поэм / Вступ. ст. В.Н. Альфонсова; сост., подгот. текста, примеч. Е.В. Пастернак и В.С. Баевского. СПб.: Академический проект, 2003.
- (*Pasternak B. Polnoe sobranie stikhotvoreniy i poem / Introd. art. by V.N. Alfonsov; comp., prep. and notes by E.V. Pasternak and V.S. Baevsky. Saint Petersburg, 2003.*)
- [Уфлянд 1991] — *Уфлянд В.* Любовь пространства // Норвичские симпозиумы по русской литературе и культуре. Т. 1: Борис Пастернак. 1890—1990. Норвичский симпозиум / Под ред. Л. Лосева. Нортфилд, Вермонт: Русская школа Норвичского ун-та, 1991. С. 290—295.
- (*Uflyand V. Lyubov' prostranstva // Norwich Symposia on Russian Literature and Culture. Vol. 1: Boris Pasternak (1890—1990) / Ed. by L. Loseff. Northfield, Vermont, 1991. P. 290—295.*)
- [Уфлянд 1999] — *Уфлянд В.И.* «Если Бог pošлет мне читателей...» СПб.: Русско-Балтийский информационный центр БЛИЦ, 1999.
- (*Uflyand V.I. «Eсли Bog pošlet mne chitatelej...» Saint Petersburg, 1999.*)
- [Фатеева 1996] — *Фатеева Н.А.* «Когда ручьи поют романс» «почти словами человека» // Язык как творчество. Сборник статей к 70-летию В.П. Григорьева / Ред. З.Ю. Петрова, Н.А. Фатеева. М.: ИРЯ РАН, 1996. С. 170—189.
- (*Fateeva N.A. "Kogda ruch'i poyut romans" "pochti slovami cheloveka" // Yazyk kak tvorchestvo. Sbornik statey k 70-letiyu V.P. Grigor'eva / Ed. by Z.Yu. Petrova, N.A. Fateeva. Moscow, 1996. P. 170—189.*)
- [Флейшман 1980] — *Флейшман Л.* Борис Пастернак в двадцатые годы. München: Wilhelm Fink Verlag, 1980.
- (*Fleishman L. Boris Pasternak in the Twenties. München, 1980.*)

Особый язык тишины и темноты

Владимир Коркунов

Внутри шести тайников Луи Брайля:

СЛЕПОГЛУХОТА И ДОКУМЕНТАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_224

В комнате слепоглухого человека установлен вентилятор. Когда к нему приходят гости и нажимают кнопку звонка (живет он один), лопасти начинают работу — хозяин квартиры чувствует движение воздуха и понимает: пора открывать дверь. Он идет медленно, держась за стены, — синдром Фридрейха практически сделал свое дело, добавив к сенсорным проблемам большие суставы. «Гуляет» он теперь только в инвалидной коляске, хотя раньше исходил пешком все парки Москвы. Еще несколько лет назад, когда у него сохранялась светочувствительность, в комнате находилась мощная лампа, и по вспышкам света, реагирующим на звонок, он узнавал о приходе гостей. Но вот — глаза перестали воспринимать свет, и он вспомнил, как в юности, когда вместе с тремя другими слепоглухими молодыми людьми первым в СССР получал полное высшее образование МГУ, преподаватель включал вентилятор, вызывая студента отвечать. Еще недавно газеты писали, что слепоглухие (тогда слепоглухонемые) — глубоко умственно отсталые, неспособные к обучению люди; он (и его одногруппники) на своем примере доказывал обратное. Позже будут кандидатская и докторская, награды от ООН, звание почетного профессора одного из американских вузов, многолетний опыт преподавания в Московском государственном психолого-педагогическом университете (он и сейчас профессор). А тогда — поток воздуха вызывал его к доске, как и сейчас — к двери, за которой стоит гость, что ненадолго разбавит его одиночество...

Многие считают, что слепоглохой человек — тот, кто абсолютно ничего не видит и не слышит. Это миф. Тотально слепоглохих людей не более 6—7% от общего числа, у остальных может быть остаточный слух или остаточное зрение¹. Или и то и другое.

Хотя слепоглохие люди находятся в некоей социальной изоляции, их нельзя назвать неполноценными. Они работают на специальных предприятиях, занимаются массажем, путешествуют, увлекаются спортом и творчеством. У них есть свои средства общения. Выражение «слепоглохонемой» (тогда еще без приписки «человек») — атавизм советской эпохи, когда в прессе проскакивали выражения «глубоко умственно отсталый», а самим слепоглохим людям отказывали в праве на полноценную реабилитацию и образование. Русский жестовый язык с региональными диалектами, дактилология (пальцевый алфавит), дермография, код Лорма — способов общения, чтобы отделить часть слова «немой»², немало; к тому же у потерявших в зрелом возрасте слух, как правило, сохраняется речь.

Слепоглохие люди взаимодействуют с миром с помощью рук. И если для зрячеслышащих людей до 90% информации приходит через глаза (исследования разнятся, а вилка, которую я видел, — 70—90%), то у них именно руки становятся глазами. Поэтому не стоит удивляться, читая/слыша: я *посмотрел* руками картину, экспонат, дерево и т.д. Вместе с навыком осязания растут обоняние (поэтому мы не можем 90% получаемой информации автоматически перенести на руки) и память. Вера Филатова, участница нашего документального проекта, рассказывала, что «чувствует» пролетающих мух, а из другой комнаты понимает, что в кастрюле закипела вода. Алена Капустьян по запаху духов может понять, кто находится в комнате. А Ирина Поволоцкая рассказывает, что, лишившись слуха и зрения, выучила более десяти иностранных языков — звуковые и слуховые факторы ее не отвлекали³. Именно ей принадлежат стихи, наполненные особым опытом, недоступным зрячеслышащим людям: «Улыбаюсь сердечности / ваших рук»⁴.

Сердечность рук — не только об особом эмпатическом восприятии. Встретить не по одежке, а тактильно — обычная практика в среде слепоглохих людей. Когда я только познакомился с Поволоцкой, она спросила, может ли она *узнать* меня, — я разрешил, и она исследовала руками мою голову, включая лицо, чтобы понять, как выглядит собеседник.

Феномен творчества слепоглохих людей — тема отдельной статьи. Достаточно сказать, что отсутствие зрения и слуха не является преградой для художественного опыта, слепоглохие люди пишут конвенциональные поэтические тексты (Николай Кузнецов, Елена Волох), верлибры (Галина Ушакова, Аль-

-
- 1 Всего в России, по оценкам ВОЗ, около 14 тысяч слепоглохих людей.
 - 2 Отчасти слово «немой» может быть использовано в отношении детей, родившихся со слепоглохотой и не коммуницирующих с родителями.
 - 3 При этом, как говорила Ирина, а также Елена Волох, тотальной тишины не бывает — всегда присутствуют остатки, шумы, но они не несут осмысленной информации и скоро становятся фоном.
 - 4 *Поволоцкая И.* «Радуют встречи...» // <https://slovo.so-edinenie.org/ирина-поволоцкая-радуют-встречи-кого/> (дата обращения: 02.11.2023).

бина Снижко), прозу (Любовь Молодых, Наталья Демьяненко, Александр Галан, Арина Деньмухамедова), научные тексты, включая диссертационные исследования (Александр Суворов, Сергей Сироткин, Андрей Марков), — кто-то в состоянии тотальной слепоглухоты, кто-то с остаточным слухом и зрением.

Отчасти это воссозданная словесность (при этом полноценная), отчасти строящаяся на воспоминаниях — часть людей с синдромом Ушера полностью теряют слух и зрение в зрелом возрасте и часто успевают получить хорошее образование. Тотально слепоглухая главный редактор журнала «Ваш собеседник» Наталья Кремнева прошла через это «умирание» и нашла в себе силы жить дальше: «До сих пор не знаю, как я тогда осталась жива... Было все — отчаяние, страх, бесконечные слезы, просто нежелание жить...»⁵

Не все смогли не то что полноценно жить — остаться в живых. «Кто-то спивается, кто-то самоубивается», — в одном из писем поделился Владимир Елфимов, сумевший не только сохранить жизнь, но и дать новую: он отец двух дочерей, а дома, несмотря на тотальную слепоглухоту, способен обслуживать себя и даже чинить электрику!

*

История реабилитации слепоглухих людей (тифлосурдопедагогика) берет начало в XVIII веке во Франции, когда был описан первый успешный опыт обучения слепоглухого подростка, Викторин Морисо (1789—1832). Девушка, родившаяся глухой и потерявшая зрение в детстве, освоила жестовый язык⁶. Шотландец Джеймс Митчелл (1795—1869) изучил созданную его родными «личную» систему тактильных знаков, что помогало ему жить, общаться и даже работать по хозяйству, например ухаживать за лошадьми⁷.

Системно, а главное, успешно к работе со слепоглухими детьми приступили в США, где в 1832 году открылась Перкинс-школа. Вначале там работали исключительно с незрячими детьми, однако в 1837 году директор Самуэл Хоув узнал о слепоглухой девушке Лауре (Лоре) Бриджмен (1829—1889), съездил к ее семье, и затем девочка переехала в Перкинс. Эту дату принято считать началом тифлосурдопедагогика. Пять лет спустя Чарльз Диккенс встретился с ней (к тому времени Лаура освоила чтение и письмо, шила и вязала, писала стихи⁸, хоть и не говорила вслух), и вскоре о ней узнал весь читающий мир:

...Я сидел подле слепой, глухой и немой девочки, лишенной обоняния и почти лишенной вкуса, — подле совсем юного существа, наделенного всеми человеческими свойствами: надеждами, привязанностью, стремлением к добру, но лишь

5 Обрести смысл, потеряв все. Наталья Кремнева о счастливом детстве, учебе в МГУ, полной потере слуха и зрения, организации «Ушер-Форум» и журнале «Ваш собеседник» // Артикуляция. 2021. № 14 (<http://articulationproject.net/10261> (дата обращения: 02.11.2023)).

6 *Басилова Т.А.* Опыт воспитания и обучения слепоглухих в странах Западной Европы // Тифлосурдопедагогика / Под ред. Т.А. Басиловой, Е.Л. Гончаровой, Н.М. Назаровой. М.: ИНФРА-М, 2019. С. 51.

7 Там же. С. 56.

8 Самое известное Holy Home, сканы текста хранятся в архивах Перкинс-школы (<https://www.perkins.org/finding-aid/laura-bridgman/>).

одним из пяти чувств — осязанием. Она сидела передо мной, точно замурованная в мраморном склепе, куда не проникало ни малейшего звука или луча света, и только ее бедная белая ручка, просунувшись сквозь щель в стене, тянулась к добрым людям за помощью, — чтобы не дали уснуть ее бессмертной душе⁹.

Хелен Келлер (1880—1968) стала самой известной воспитанницей Перкинса, хотя тут есть доля условности. Родители узнали о школе из «Американских заметок» Диккенса, связались с педагогами — и вскоре из Перкинс-школы к ним приехала Анна Салливан, посвятившая юной Хелен всю жизнь. Она занималась с девочкой на дому — по сути, отделив от родителей, которые мешали обучению, а затем и вовсе перевезла к себе домой. Первым делом Хелен освоила письмо на ладони, затем дактильный алфавит. «Первое слово, которое узнала Элен, было “вода”, — приводит слова Елены Сильяновой (глухой супруги totally слепоглухого человека) Наталья Оболенская. — Учительница лила воду на руку девочке и одновременно писала на ее ладошке крупными буквами: “Вода”. Так Элен знакомилась с предметами и запоминала их названия»¹⁰. Впоследствии Келлер освоила письмо и речь в самых разных проявлениях: дактилология, письмо от руки: обычными буквами и шрифтами для незрячих, научилась говорить голосом, причем на разных языках¹¹. Книги Келлер переведены в десятках стран. Она боролась за права женщин, встретиться с ней считали за честь президенты США («и Джон Кеннеди позволил ей / потрогать его прекрасное лицо»¹²), в двух музеях, в частности Helen Keller Birthplace, собрании экспонаты, посвященные ей. Фильм «Сотворившая чудо» (1962) — история Салливан и Келлер, а одновременно реконструкция их жизни — взял два «Оскара» и т.д.

В нашей стране со слепоглухими людьми первой стала работать Екатерина Грачёва. История ее приюта (1894) началась со слепоглухой парализованной девочки¹³. В СССР реабилитацией слепоглухих детей занимались Августа Ярмоленко (Ленинград) и Иван Соколянский (Харьков, затем Москва), который добился наибольших успехов. С миром «особых» людей Иван Афанасьевич был связан с детства. Его глухая нянька-подросток обучила его жестам; Соколянский контактировал со слепоглухими детьми, которых в 1909 году перевели из приюта Грачёвой в новый петербургский приют для слепоглухонемых. Позже, на базе школы для незрячих в Харькове, он открыл бисенсорное отделение (1925). Самой известной ученицей Соколянского стала Ольга Скороходова (1911—1982) — поэтесса, первый в СССР (а тогда в мире; ее еще называли

9 Диккенс Ч. Американские заметки / Пер. с англ. Т. Кудрявцевой // Парадигма. 2020. № 2. С. 90.

10 Оболенская Н. Отметили международный день слепоглухих // Ваш собеседник. 2023. № 2. С. 53.

11 Как сказано выше, Ирина Поволоцкая выучила около десяти иностранных языков. А Николай Кузнецов (незрячий с кохлеарным имплантом) может на память пересказать содержание любой лекции в вузе; в среднем он слушает книги 12—14 часов в день, причем на увеличенной скорости, и помнит содержание каждой.

12 Гальберштадт А. Энн Салливан и Хелен Келлер // Я-тишина. Слепоглухота в текстах современных авторов. Антология / Сост. и ред. В. Коркунов. М.: UGAR, 2021. С. 67. (Добавим, что Хелен Келлер изучала руками лицо и другого президента США — Дуайта Дэвида Эйзенхауэра.)

13 Басилова Т.А. Обучение слепоглухих детей в России // Тифлосурдопедагогика... С. 65.

«советской Хелен Келлер») слепоглухой научный, затем старший научный сотрудник, кандидат педагогических наук.

...Я помню, что у меня был сильный жар, мне чудились пожары, огненные бешеные собаки, которых я боялась и от которых стремилась убежать, — писала о болезни, приведшей к потере зрения и слуха, Ольга Ивановна. — Помню, однажды, когда я пришла в сознание, мать начала поить меня чаем с абрикосовым вареньем. Мне казалось, что я очень слаба, не хочу открывать глаза и поэтому ничего не вижу. Мать, которая все время ухаживала за мной, я узнавала по прикосновениям, не открывая глаз. Но на этот раз мне захотелось глазами увидеть, где стоит варенье и какого оно цвета. Я открыла глаза — так мне казалось, — но не увидела, где стоит варенье, в чем оно и какого оно цвета...¹⁴

Вместе с дефектологом Александром Мещеряковым Соколянский готовил программу обучения слепоглухих детей в будущем Загорском интернате для слепоглухих детей. На его базе позже возник знаменитый «загорский эксперимент», в ходе которого четверка слепоглухих — трое юношей и девушка — получили полное высшее образование МГУ. К эксперименту среди других ученых был близок философ-марксист Эвальд Ильенков, ставший для одного из четверки, Александра Суворова (р. 1953), духовным отцом. В одном из писем Суворов поделился с Ильенковым «недозволенными» мыслями — о тяге к смерти, вызванной слепоглухотой. Вопрос, который мучил юношу: отличаются ли чем-то принципиальным слепоглухие от зрячеслышащих, и если да, то чем? Тезис Ильенкова, что «нет специфических “слепоглухих” проблем, но есть более острая в экстремальных условиях, а потому более точная постановка проблем общечеловеческих, и специфические, слепоглухотой обусловленные, способы их решения»¹⁵, помог Суворову находить баланс в жизни в особо сложные — пограничные жизни/смерти — периоды.

Программу психфака МГУ слепоглухие (Суворов, Сергей Сироткин, Юрий Лернер и Наталья Корнеева) освоили за шесть лет — первый курс, пока шла адаптация к процессу обучения, за два года, дальше — курс в год. Изучали практически все предметы, кроме математики, иностранного и еще одного-двух.

Окончив МГУ, Суворов и Сироткин продолжили научную работу, защитив кандидатские диссертации, в случае Суворова — затем и докторскую («Человечность как фактор саморазвития личности»). В научном мире они оказались антагонистами, по-разному научно описывая жизнь в состоянии слепоглухоты — через духовный и вещный миры. Профессор Суворов, которому летом 2023 года исполнилось 70 лет, до сих пор преподает — у него авторский курс в МГППУ и авторский же прием зачетов: он не задает студенту вопросы, а просит студента спросить что-то у него, и по глубине вопроса понимает, насколько тот вникал в лекции.

В постсоветское время взрослые слепоглухие люди оказались практически вне внимания общества и государства — системная работа с ними, если убрать за скобки Сергиево-Посадский интернат (ориентированный на детей), не велась. Ощущение вакуума, который буквально поглотил еще недавно обильную господдержку, подтолкнул Сергея Сироткина создать в 1992 году общество

14 Скорородова О.И. Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир. М.: Педагогика, 1972. С. 25.

15 Суворов А.В. Эксперимент длиною в жизнь. М.: ЛитГОСТ, 2021. С. 60.

«Эльвира» (после его ухода президентом стала его супруга Надежда Голован), впоследствии открыв филиалы в десятках российских регионов. Через несколько лет возник «Ушер-форум» (1998), объединивший слепоглухих людей с синдромом Ушера из Москвы (первый директор — Ирина Саломатина, сейчас — тотально слепоглухой скульптор Александр Сильянов). А в 2014 году начал работу фонд поддержки слепоглухих «Со-единение» (первый руководитель Дмитрий Поликанов, сейчас — Наталья Соколова), его проекты: перепись слепоглухих людей, новые технологии, сопровождаемое проживание, досуговые центры, адресная помощь, обучение и др. — охватывают все регионы страны.

*

В базе данных фонда — около 4,5 тысяч слепоглухих людей. Определить, сколько среди них людей с сохранным интеллектом, достаточно сложно. В первую очередь это касается слепоглухих детей. Дисплеем Брайля, несмотря на его включение в федеральный список технических средств реабилитации, пользуется сравнительно небольшое число подопечных Благотворительного фонда. Тем не менее больше тысячи слепоглухих людей в стране постоянно используют соцсети, мессенджеры, читают новости, пишут письма. Примерно пара сотен занимается литературным творчеством. На портале «Зрячее сердце»¹⁶, открытом в марте 2023 года, опубликованы работы около шестидесяти пишущих слепоглухих людей. При этом выход слепоглухих авторов за пределы своего круга — в литературу зрячеслышащих — явление не слишком частое¹⁷. Чтобы восполнить эту лауну, нами был задуман проект «На языке тишины», итогом которого стала антология «Я-тишина», вместившая в себя 124 автор_ок из 20 стран, и слепоглухих, и зрячеслышащих. «Речь слепоглухих авторов и тексты о слепоглухоте открывают иные способы взаимодействия поэзии с действительностью, раздвигая рамки понимания, что такое поэзия и для чего она нужна в XXI веке»¹⁸, — отмечает Алексей Масалов в рецензии на антологию. Переплетение реальных и документальных практик и их инклюзивные воплощения (как, например, проект «Идущий человек», посвященный историям людей с онкозаболеваниями) — тема отдельного разговора; однако если посмотреть на тексты зрячеслышащих людей о слепоглухоте и тексты самих слепоглухих людей, мы заметим одну особенность.

Если первые концентрируются на историях слепоглухих людей или на исчезновении звука/света в мире, то слепоглухие люди в поэтических работах гораздо реже переносят свои состояния в текст, более того — чаще описывают краски и звуки мира, будто бы видят и слышат сами. Порой даже боятся описать собственную слепоглухоту. В июле 2023 года слепоглухая поэтесса Евге-

16 <https://slovo.so-edinenie.org/> (дата обращения: 02.11.2023).

17 Из последнего: подборки слепоглухих людей (Ушакова, Суворов, Поволоцкая, Кузнецов, Капустьян) на портале «Полутона» (2020), тематический блок в журнале «Парадигма» (2020), отдельные публикации (например, того же Кузнецова в «Авроре», 2018, или Суворова в «Артикуляции», 2021; подборки в «НГ-Exlibris», 2018, и журнале «Дегуста», 2022), но в целом это нечастое явление.

18 Масалов А. Тактильное слово и сопричастность на кончиках пальцев // Poetica. 2022. № 1 (<https://licenzapoetica.name/points-of-view/critique/taktilnoe-slovo-i-soprichastnost-na-konchikah-palcev> (дата обращения: 02.11.2023)).

ния Лагунина написала мне: «Я почти никогда не пишу о своих проблемах со зрением и слухом. В минуты вдохновения не вспоминаю об этом. А пару стихотворений, в которых что-то есть об этом, мои друзья сильно раскритиковали». В тексте, который она приложила к сообщению («Блестит река, сирень в цвету, / Горят сапфиры, / А я иду сквозь темноту / Навстречу миру. // Едва заметный свет лучей / Дрожит немного... / Озарена теплом друзей / Моя дорога»), — были признаки ее особых состояний: темнота мира, внутренний свет; однако, если брать весь комплекс текстов Лагуниной¹⁹ (и многих других слепоглухих поэтов), это скорее исключение, чем правило.

Свет и звук в их стихах встречаются в причудливых сочетаниях. Ольга Балла заметила, что Николай Кузнецов «слышит сам воздух (и чувствует его форму) так, что наполняющие его звуки становятся цветными»²⁰, перенимая свойства осязания («Воздуха синие стоны — / Ветра игра под Луной, / Арфы бессонные звоны, / Слепок Вселенной живой. / Слепок чарующе-нежный: / Звук и беззвучье тая, / В склонах мерцающей бездны — / Звезды, седые моря...»). Звук в текстах слепоглухих людей также нередко сплетается с другими смысловыми/чувственными дискурсами, и осязание, если приглядеться, может включать в себя компенсационные элементы: «А я б хотел тебя по музыке вести / Сквозь нотный стан, аккордов лабиринты <...> А я б хотел с тобой по краешку пройти / Еще никем не сыгранных мелодий...» (Алексей Пижонков). В поэзии слепоглухих людей, в отличие от документализированной прозы и эссеистики, «меньше всего востребовано эмпирическое — то, что составляет повседневность человека, пораженного болезнью»²¹, подтверждает Юлия Подлубнова, намекая на практически неисследованную арку доципоэтру, основанную на словах, переписке, интервью, прозе, эссе слепоглухих людей.

В свою очередь, Анна Голубкова выделяет в их поэзии три типа высказывания: а) «ориентация на поэтический канон и классическую традицию стихосложения» (Евгения Лагунина, Александр Нелюбин, Любовь Малофеева, Карина Жакова и др.); б) «стихи, авторы которых по памяти пишут об окружающем мире, который в их стихах предстает особенно прекрасным» (Ольга Семененко, Галина Ушакова, Татьяна Кирьянова, Ирина Экимашева и др.); в) «новый для них опыт существования в другом измерении, с иными способами общения и восприятия реальности»²² (Алекс Гарсия, Алена Капустьян и др.). Я бы добавил особую форму иронизма, отчасти близкую Хармсу, в стихах Алексея Богатого: «Однажды зоопарк мы посетили / и восхищались, и в восторге были. / И даже — представляете? — я нюхал / зверюшек, что показывали люди. <...> Жираф-жирафыча унюхал я впервые, / кот-котофеича знакомого узнал / и карликового петушка увидел — / его я что-то раньше не встре-

19 См., например, *Лагунина Е.* Лебеди. М.: ЛитГОСТ, 2022. Или: <https://slovo.socinienie.org/евгения-лагунина-смоленская/> (дата обращения: 02.11.2023).

20 *Балла О.* Главного глазами не увидишь // Зоркое сердце: Сборник по итогам литературного конкурса для слепоглухих (и о слепоглухих) «Со-творчество» / Сост. и ред. В. Коркунов. М.: ЛитГОСТ, 2019. С. 10.

21 *Подлубнова Ю.* Из разных ниш реальности // Обретенный свет: Сборник по итогам литературного конкурса для слепоглухих (и о слепоглухих) «Со-творчество» / Сост. и ред. В. Коркунов. М.: ЛитГОСТ, 2021. С. 7.

22 *Голубкова А.* Другое измерение // Слово на ладони: Сборник по итогам литературного конкурса для слепоглухих (и о слепоглухих) «Со-творчество» / Сост. и ред. В. Коркунов. М.: ЛитГОСТ, 2022. С. 5–7.

чал». Литературное здесь пересекается с сенсорным — особой обонятельной памятью, когда человек даже спустя полгода/год может по запаху узнать человека или животное, которое «унюхал» прежде.

Во всех типах высказывания, обозначенных Голубковой, речь о репрезентации и восприятии мира, будто бы *исключающих* документальный фрейм-диагноз, разговор о болезни от первого лица. А вот проза и эссе слепоглухих людей часто сосредоточены именно на проживании состояния слепоглухоты. Владимир Елфимов в мельчайших деталях (не чураясь самых болезненных эпизодов) описывает, как синдром Ушера, трудно диагностируемый в советскую эпоху, отвоевывал у него зрение²³. Сергей Новожеев пишет о дяде, который жил во Владивостоке около бухты и, несмотря на почти тотальную слепоглухоту, ловил гребешков. (Этот способ достоин краткого описания: дорогу до бухты дядя выучил самостоятельно, хорошо ориентировался в пространстве — наткнуться мог лишь на прохожих. На берег шел с большим надувным кругом, к специальному колышку привязывал канат, другой конец наматывал на круг. А вторым канатом обматывал себя и сходным образом крепил к кругу. Затем плыл туда, где водятся гребешки, нырял за ними, а потом по канату возвращался к кругу, где оставлял улов²⁴.) Михаил Кременецкий рассказывает о возвращении слуха после успешной кохлеарной имплантации (устройство улавливает звуки и предает их в виде импульса во внутреннее ухо), «притирке» к импланту, что само по себе становится документом: «...слышал я что-то несообразное и не поддающееся осмыслению. Это была какофония в виде пощелкиваний, потрескиваний, писков и визгов различной тональности. Ни один из услышанных звуков ни о чем не говорил, и было от чего прийти в недоумение и даже растерянность. <...> Я слышал звук его голоса, понимал, что он обращается ко мне и что-то спрашивает, раз за разом повторяя одно и то же короткое слово. И вдруг я разобрал: “чай”»²⁵.

Мы говорим о документальной составляющей прозы и эссеистики слепоглухих людей, чего, как правило, нет в их поэтических текстах. Поэтому наша работа с их монологами некотором образом занимает незанятую ими самими нишу.

*

Определенная документальность в поэзии была всегда — как минимум когда автор, должным образом отстранившись, переносил в текст собственный опыт, наделял его *своим* голосом. Однако именно чужой *experience*, смонтированные, но не пропущенные через эстетическую переработку голоса Других, особенно тех, кому общество отказывало в праве быть услышанными, — способны не просто достигнуть нужной рефлексивной дистанции, но и выйти за пределы текста (например, в социальную сферу). Разумеется, бывают и определенные совмещения как в цикле Марии Малиновской о конфликте в Буркина-Фасо,

23 Елфимов В. Два главных вопроса // <https://slovo.so-edinenie.org/владимир-елфимов-два-главных-вопроса/> (дата обращения: 02.11.2023).

24 Новожеев С. Ловец гребешков // <https://slovo.so-edinenie.org/сергей-новожеев-ловец-гребешков-расс/> (дата обращения: 02.11.2023).

25 Кременецкий М. Второе рождение // <https://slovo.so-edinenie.org/283/> (дата обращения: 02.11.2023).

где голос авторки практически сливается с голосом информанта. И другие вариации этого рода found poetry.

Этический вопрос об экспроприации чужого голоса (и тем более переплетении его со своим) не нов, взять хотя бы жесткие споры в США в 1930-е годы касательно «ее жанрового определения, генезиса и места в пространстве эстетического», о чем писал Виталий Лехциер²⁶. За прошедшее время docupoetry обратилась к опыту множества ранее не замечаемых, дискриминируемых, лишенных голоса людей, в том числе на постсоветском пространстве. Это участницы и жертвы первой чеченской кампании (Михаил Сухотин), люди, оказавшиеся в сердце грузино-югоосетинского конфликта (Станислав Львовский), жития «маленьких» людей (Александр Авербух), жертвы самого разнообразного насилия, вписанные в судебные протоколы (Лида Юсупова), хронические больные (Виталий Лехциер), жители блокадного Ленинграда (Сергей Завьялов), дети с проблемами аутистического спектра (Елена Костылева и Константин Шавловский), белорусы, покинувшие страну после событий 2020 года (Ганна Комар), и др.

Можно сказать, документальная поэзия переживает расцвет, и хотя этические и эстетические проблемы не иссякают (например: насколько можно вторгаться в жизнь информанта и много ли отличий у документального поэтического текста от журналистики?), все больше не замечаемых ранее человеческих документов попадают в фокус внимания поэтов-документалистов²⁷.

Разумеется, поэзия в целом нередко занимается апроприацией. Притом что «слепотой и глухотой как слепотой к звукам открылось развитие всего привычного нам искусства»²⁸ — замечает Александр Марков, вспоминая не только Гомера, но и «косноязычную глухую немоту» Моисея; в этом контексте наша работа (и в целом письмо слепоглухих людей, особенно в личном аспекте) апеллирует к истокам искусства вообще; болезнь, ограничившая человеческую жизнь, претворившись в рамках искусства, делает ее безграничной. Но одно дело, когда автор_ка пропускает чужой опыт через свои чувства, сохраняя и бережно перенося чужой опыт, и совсем другое, когда напрямую использует, по сути, жизнь другого человека в своих целях.

Важно понимать, документальная поэзия — не всегда интервью и согласие информанта (например, когда речь о протоколах судебных заседаний, с которыми работала Лида Юсупова, или фрагментах новостей, письмах, фотографиях и т.д.). Насколько этична эта работа, когда человек не знает, что его опыт записывают и скоро издадут? Насколько этична, когда человека уже не стало, — например, если это docupoetry из глубин морга? Какой опыт порой необходимо донести до читателя (например, жертв того или иного катаклизма/катастрофы/войны), а когда нужно взвесить, стоит ли приступать?

Это не вопрос жалости, она ставит автора/редактора/интервьюера etc. или в позицию сверху, или в позицию благотворителя, литературно-эмоционального донора. Ирина Поволоцкая однажды спросила: «Вы публикуете мои тек-

26 Лехциер В. Экспонирование и исследование, или Что происходит с субъектом в новейшей документальной поэзии: Марк Новак и другие // Лехциер В. Поэзия и ее иное. Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2020. С. 106.

27 Об этом я говорил в предисловии к книге Ганны Комар «Мы вернемся» (М.: UGAR, 2022).

28 Марков А. Слепоглухота как культура для самого бытия // Я-тишина... С. 7.

сты, потому что это искусство или потому, что я инвалид?» — это сакраментальный вопрос (само)уважения и равных прав.

Разумеется, процент своего и чужого в документу может быть различен, как и степень искажения; об этом можно дискутировать, и позиции сторон не обязаны совпадать. «Я думаю, что это вопрос чисто технический», — отметил в одном из опросов Сергей Завьялов; «Я ничего не меняю, мне важно сохранить даже опечатки и ошибки», — добавила Лида Юсупова²⁹. Правы, на наш взгляд, они оба.

*

Идея записать монологи слепоглых людей возникла у меня в начале 2020 года — примерно через год после начала работы в фонде поддержки слепоглых «Со-единение». Когда я приступил непосредственно к документальной работе, у меня не было вопроса, какие люди станут моими героями и героинями. Было множество вопросов «как?». Как объяснить, почему я хочу вернуть их к тем ощущениям, когда они теряли зрение и слух? Как быть настолько эмпатичным, чтобы они доверили самые незащищенные и болезненные эпизоды своей жизни? (Не только: я касался и того, чем обогатилась их жизнь, и т.д.)

Иногда, чтобы подобраться к интервью, проходило несколько недель и даже месяцев. Мне было важно, чтобы было важно им, — иначе это была бы прогулка по колено в воде там, где нужно было занырнуть с головой. Фрейм документальности, о котором писал Виталий Лехциер³⁰, был задан изначально: в подзаголовке каждого цикла я обозначал слово «монологи» (хотя изначально это мог быть не монолог, а набор разрозненных фраз, и моя работа становилась отчасти режиссерской), каждое стихотворение было озаглавлено именем реального человека, чьи реальные слова использованы в тексте; в отличие от целого пласта документальных работ, каждый монолог верифицирован, а поскольку я добавил в работу элемент интервью (через обозначение имени и фамилии информанта), результат получился во многом соавторским.

Первой темой стали последние зрительные ощущения, то пограничное состояние, когда в жизни человека был свет — и наступила мгла (мгла приходит чаще, чем тьма; мои герои_ни рассказывали, что перед глазами будто идет снег, когда ни один зрительный образ уже не достигает). С темой последних звуковых воспоминаний было сложнее. Если человек родился глухим, у него их не было; если терял слух с течением жизни, ситуацию часто спасали слуховые аппараты или кохлеарная имплантация. Однако нашлись и они. В третьей теме я пытался заглянуть внутрь слепоглухоты — узнать, что мои герои и героини получили взамен ушедшего слуха и зрения.

К получившимся текстам мы шли разными путями. Один герой (Игорь Маркарян) едва ли не исповедовался мне, прислав текст на 8 страниц (около

29 Документальная поэзия: опрос // Poetica. 2022. № 1 (<https://licenzapoetica.name/points-of-view/survey/dokumentalnaja-pojezija-opros> (дата обращения: 02.11.2023)).

30 Лехциер В. Экспонирование и исследование... С. 111 (См.: «Эти сигналы (подтверждающие документальный фрейм. — В.К.) могут посылаются посредством контекстуальной или рамочной атрибуции цитируемого источника, графического выделения документальных вставок, авторского затекстового комментария, демонстрации самого документа или его образца, которые переносятся поэтом в литературу».)

30 тысяч знаков). С другой героиней (Карина Жакова) мы дважды созванивались, а потом в соцсетях по строчке, малейшей жизненной детали извлекали/реконструировали ее историю. С третьей решили сделать театральную постановку, в которой она, тотально слепоглая, выступит режиссером. В каких-то случаях это могло быть извлечение из интервью (Наталья Кремнёва), в каких-то — достаточно было единственного созвона (Елена Какорина, Наталья Залевская). Одна из моих героинь (Татьяна Биянова) не владела гаджетами — ответы я получал благодаря ее подруге, которая передавала из руки в руку мои вопросы, а ответы записывала на диктофон. И т.д.

Во всех монологах, где это было возможно, я сохранял стиль речи или письма моих героинь. В циклах нет авторских допущений. Если я хотел что-то уточнить, проверить догадку, то задавал дополнительные вопросы. Своими были темы, сами интервью, отработка, режиссура, композиция (и много-много сомнений).

Как я уже сказал, я намеренно оставил имена и фамилии своих героев и героинь, поэтому не называю их информантами; а также добавил минимальные биографические сведения. Анонимная боль трогает меньше, чем история конкретного человека. Я хотел, чтобы у читателя произошло максимально полное слияние с каждой из них. *Абстрактные* слепоглые люди, спрятанные только за именем, далеки от читателя. Мне было важно разбить несоответствие «мы» и «они», оставить только «мы» — в этом я в целом вижу одну из задач документальной практики.

Представленные тексты — в некотором смысле синкретизм поэтической, журналистской и психологической работы. Мне было важно «заразить» своей идеей (по-толстовски) своих героинь. Возможно, в некоторых случаях это удалось. Одна моя героиня процитировала во время интервью Сократа: «Заговори, чтобы я тебя увидел».

Им важно, чтобы их видели вы.

Поэтому они говорят.

Монологи о последнем увиденном в жизни

Игорь Маркарян

прозаик, слепоглухой

когда я в последний раз посмотрел на часы
было 19:30 | до ужина полчаса
видеть мне оставалось
столько же

я шел в мастерскую — почистить втулки для котла
надел на футболку джинсовую куртку
захватил два телефона — рабочий и домашний
<вечно когда меня нет звонят коллеги или знакомые>

вошел
правой рукой включил свет
в нос ударил запах солидола разнообразных масел металла

я любил мастерскую держал ее в чистоте
деревянными досками выложены пол потолок
справа от двери по периметру левой и задней стены
сплошной стол — тоже из досок

слева прикручены тиски | двигатель с наждачным кругом
над и под столом полки со всякой мелочью и крепежом
на задней стене развешан ручной инструмент
на столе — ящики с электроинструментом

я подошел к левому столу отодвинул газовый баллон
<чтобы не мешал, — уточняет Игорь>
достал сверху втулки и китайскую отвертку для часов —
для чистки резьбы

левой рукой дотянулся до банки из-под орешков | для мусора
облокотился о край и начал работу

да у меня было предчувствие —
мысль вернуться почистить втулки потом
но я от нее отмахнулся

и вот —
я взял четвертую <последнюю> втулку
заметил на третьей немного грязи
подумал бог с ним — пусть остается
а потом решил: не прокатит и продолжил чистить

и тут прозвучал хлопок

...

у меня сильно зазвенело в ушах я испугался замер

...

стоял и чувствовал как по телу «разливается» адреналин

...

как остановилось время

...

я стоял | внимательно смотрел на втулку и отвертку

в голове бешено крутились мысли

что это было?

надо промыть глаза

<было чувство что в них оказался песок>

скоро ужин

что сказать родителям?

...

глаза закрылись сами собой

звон в ушах стал расти до бесконечности

через голову и рот как бы прошел электрический ток

лицо перекосило

я стал заваливаться назад

...

казалось время почти остановилась

...

я ощущал нереальность <не могу передать словами>

голова еще оставалась ясной бешено вертелись мысли

что со мной происходит?.. это был взрыв?.. от чего он произошел?..

...

я медленно

очень медленно

стал падать

...

прибежал отец | я услышал его слова:

Игорь у тебя нет трех пальцев

...

в этот момент я начал кричать от шока и боли

сознание потерял только в больнице

P.S.

и если меня спросят что случилось

или что я запомнил за миг до того как ослеп —

одна картина всегда перед глазами:

я стою у стола между двумя взрывами

держу в левой руке втулку | в правой отвертку

...

я вижу это так ярко что знаю — она навсегда со мной

...

отвертку я потом так и не нашел хотя искал очень тщательно

она была немым свидетелем о взрыве

как я справился? я беру черные очки и белую трость
и иду в темный мир со множеством звуков <я слышу их сквозь звон в ушах>
я буду стараться его покорить

я знаю после заката наступает рассвет
нужно только пережить разделяющую их ночь
и сохранить себя | я обращаю внимание на то чего раньше не замечал
я внимателен к миру как никогда | я знаю
рассвет придет и будет ярче любого виденного мною рассвета
даже в темноте — даже если его увижу только я
а я его обязательно увижу

Наталья Залевская

*актриса, библиотекарь, модельер, певица
на русском жестовом языке, слепоглухая*

внука из роддома принесли а разглядеть не могу
держу на руках и не вижу
ноябрь солнца нет | а у нас стол возле окна
говорю: давай развернем посмотрю на кого он похож
и вот разворачиваем смотрю и... НУ НИКАК!
руками давай ощупывать нашла лицо
попробовала направить взгляд — — — увидела нос
а лица-то НЕ ВИЖУ ни щечек ни глазок
чуть сдвинула глаз увидела лоб
ой — говорю — черные волосики | ну д-а-а — подтверждает Оксана
А ГДЕ ГЛАЗКИ-ТО ГЛАЗКИ?!
сдвинула еще — УВИДЕЛА — говорю: вот он глазик!
какие реснички! черненькие д л и н н е н ь к и е
ой а второго не вижу! Господи!
вслух конечно не говорю чтобы не расстраивать
а себе повторяю ГОСПОДИ НУ НЕ ВИЖУ НЕ ВИЖУ!
как мне увидеть на кого он похож-то?
все по частям | а собрать не могу
кожа смуглая как у дочери ручки пальчики
а всего не вижу у меня прямо...
ну ладно

Оксана говорит: давай я его сфотографирую
не крупным планом конечно иначе я бы не рассмотрела —
и там — УРА! — маленькое личико
именно так его и увидела
это и было последним

мне тогда 41 год был внуку скоро 19

Наталья Кремнева

*главный редактор журнала для слепоглухих
«Ваш собеседник», тотально слепоглухая*

много раз пыталась вспомнить
что видела последним — и не получается

наверное потому что гораздо сильнее
было потрясение
от внезапной и полной глухоты

в 90-м я металась по Москве пыталась достать
<тогда ведь только это слово было а не купить>
импортный слуховой аппарат
а в магазинах не было даже мыла

я не хотела поверить и смириться
что виноват не аппарат а мое ухо

поверила только когда все же достала
а он ничего не изменил

...

зрение тогда еще крошечным было

...

но оно быстро уходило —
и я просто не заметила что было последним

Наталья Демьяненко

прозаик, поэтесса, тотально слепоглухая

в год и восемь месяцев я простудилась
мне делали ингаляции
и я случайно опрокинула на ногу кастрюлю с кипятком

вызвали скорую сделали противостолбнячный анатоксин
отправили в больницу на срочную пересадку кожи
а там по ошибке вкололи такую же прививку

две прививки и общий наркоз —
и стали толчком
родные замечали я странно реагирую
на зрительные раздражители
думали что-то с умственным развитием
и только один врач сказал: обратите внимание —
ребенок почти слепой

что я видела последним?
в шесть лет лежала в педиатрическом институте
очень скучала по маме бабушке и дому —
мне было плохо среди чужих
однажды взяла на руки двухлетнего мальчика
медсестра очень зло накричала
я плакала мне было одиноко и грустно от того
как со мной обошлись

в день выписки за мной пришла мама
и вот — иду по коридору пахнет апельсинами
в вестибюле вижу ее:
лицо неотчетливо а вот красная кофта...
...
красная кофта с узорами до сих пор перед глазами
...
это и было последним зрительным впечатлением

бросилась к ней | она меня подхватила и обняла
и я впервые ощутила настоящее счастье

в тот же день ей сказали что я слепну
и слепну необратимо

Владимир Елфимов

прозаик, активист, тотально слепоглухой

мое ослепление

1993 год

как-то утром я взглянул на настенные часы «лучшим» глазом —
и ничего не увидел | просто м о л о к о и все

в глазу разорвалось первое молочное пятно | глаукома
поскакал к окулистам но за операцию надо было платить —
а у меня маленькие дети и зарплаты почти никакой

через несколько месяцев сильно заболела голова
глаз полностью ослеп | я очень мучился просил даже смерти

в приемном покое меня не хотели принимать —
спасла молоденькая девушка-врач | отправила на срочную операцию
и я стал видеть сквозь голубой туман
и даже смотреть телевизор

конец 90-х

в глазах стали появляться вспышки
как будто нервы в многожильном проводе рвутся
окулисты меня не понимали — было сложно им объяснить

2002 год

в феврале 2002-го «лучший» глаз стал мутнеть при напряжении
я нервничал | врачи говорили: *пигментная дегенерация сетчатки*
но попыток спасти не делали

мой «плохой» глаз стал зорче «лучшего» <хотя зрение падало в обоих>
различал крупный белый шрифт на темном фоне
статичные формы на экране

не лица — я больше не понимал человек передо мной или дерево

2014 год

к 2014-му «плохой» глаз стал мутиться | экран монитора исчез
в «лучшем» заменили хрусталик — но нерв уже умер

а в «плохом» отказались менять —
не дали шанса хоть какое-то время видеть хотя бы ориентиры

*

у каждого по-своему наступает слепота
кто-то подготовлен а кто-то спивается и самоубивается
мой отец тоже слепоглухой — я жизнью подготовлен был

сейчас уже ничего не вижу | иногда приходят фантомы
обманчивые отсветы в глазах
кажется проснулся поздно солнце бьет в окна
смотрю дисплей Брайля — два часа ночи
плююсь и снова спать
короче
совсем ослеп

Алена Капустьян

*актриса, эссеистка, поэтесса,
студентка РГСУ, тотально слепоглая*

*не знаю какой момент вам нужен —
последнее полное видение или только силуэты
изложу оба*

I

последнее четкое видение

после операции я лежала с квадратиком бинта на правом глазу

не знаю сколько прошло времени —
ждала когда глаз выздоровеет и бинт снимут

вдруг пластырь открепился от брови —
квадратик соскользнул

и я увидела палату во всех красках и формах
<картина такая же какую бы увидели вы>
несколько кроватей | все заняты
на одной розовое постельное белье
<я на нем долго держала взгляд>
на спинках полотенца — синее оранжевое желтое и зеленое
тумбочки с чашками тарелками бутылка лимонада фрукты
журналы а еще книжка <точнее брошюра>
несколько игрушек пластмассовых и мягких
<я не запомнила какие именно по форме поняла что это игрушки>
на спинке стула одежда | халат или кофта
на подоконниках пусто <в палате не было занавесок>
комната наполнена солнцем
дверь приоткрыта
людей нет

тогда я в последний раз долго смотрела на солнечный свет
я люблю или правильнее сказать
л ю б и л а солнце

II

последнее «силуэтное» видение

мы собирались в столовую
бабушка оставила меня у двери в коридор
я долго ее ждала но она не возвращалась
и я пошла сама

прикрепила квадратик над бровью
через краешек видела людей идущих в столовую
и пошла сама

солнце из столовой освещало коридор
я видела силуэты и препятствия — порог стену дверь
нет я не видела лиц —
только фигуры на фоне затемненного коридора

знаете как выглядит картинка когда телевизор еле работает?
из-за плохой антенны она нечеткая | «дрожащая»
покрыта тонкими неровными линиями
надо напрягать зрение чтобы что-то разглядеть
примерно это я и видела
когда шла в столовую

внутри меня ослепил солнечный свет
я села на ближайший стул опустила квадратик на бровь

в шоке гадала какое у меня зрение?
несколько дней назад я видела палату во всех красках
а теперь — почти ничего

я была разочарована — но еще надеялась
и переключилась
на другую
мысль

Елена Какорина

танцовщица и фантазерка, слепоглухая

я теряла зрение постепенно как мороженое
вот было оно большое и вдруг стало таять т а я т ь —
и вот его нет

на часах первыми исчезли стрелки | потом цифры
тщетно смотришь на стену и не понимаешь
куда они делись?

говорю: *а где внук?*
Лена он прямо перед тобой — а я не вижу
голову повернула — я тогда видела по краям — и вот он
младший сын говорит: *мама ты как камбала смотри боком*
<смеется>

внук был последним что я четко видела в жизни
мы часто играли
он говорит: *бабушка давай поиграем в прятки*
ну самое милое дело — со мной только в прятки играть <смеется>
я говорю: *с удовольствием давай*
слава Богу слуховой аппарат
ловлю его а он смеется | на звук я и направлялась
чаще всего конечно не ловила

помню играли в прятки —
представь себе диван и внук ползет по спинке как уж
а у него футболка очень яркого цвета
на нее луч солнца попал — его осветило
и я четко увидела внука <ему тогда было около четырех>

...он только в восемь осознал что я не вижу
<у меня осталось лишь светоощущение — все ж не сплошная темнота>
мы играли он брызнул в меня водным пистолетом
говорю: *Андрюша пожалуйста только не в лицо*
потому что у меня слуховой аппарат
вдруг неприятности у нас будут — я тогда тебя не услышу
внук говорит: *а он для чего?*
я объяснила

он долго думал а потом серьезно сказал:
бабушка а нет таких аппаратов чтобы ты их на глазки надевала?

ой Андрюшенька хоть бы на один глаз

июль 2020-го — февраль 2021 года

Публикация Владимира Коркунова

Монологи о последнем услышанном в жизни

Ирина Экимашева

прозаик, эссеист, тотально слепоглухая

а я все вспоминаю соловушек —
мне так нравились их переливчатые трели
как-то весной гуляли около речки с собакой
а они пели со всех сторон
божье создание — птичье пение

...

а еще: идем по улице
над нами стайка стрижей — свистят так задорно

...

или птичка стрекочет на ельнике
— *кто это?* — спросил отец
синичка-одиночка

...

моего четвероногого друга давно нет
я потеряла слух от антибиотиков в 23 года
меня спасли от пиелонефрита но я осталась жить в тишине —
слух полностью пропал за три дня

...

щелчок закрываемого шпингалета на двери туалета —
последнее что я услышала четко

сейчас мне пятьдесят четыре года
большую часть жизни я провела в зрячеслышащем мире¹
<мне его так не хватает!>
но я радуюсь — солнцу ветру дождю | потому что живу и дышу

и слышу голоса птиц —
такие же прекрасные но уже только в памяти

Елена Волох

поэтесса, прозаик, эссеист, слепоглая

в тот вечер нянечка заметила —
третьеклассница сильно кашляет | температура — выше 38
<девочка находилась в школе-интернате для слабовидящих>
воспитательница отвезла ее домой

девочку сразу уложили в постель | сквозь дрему она услышала:
мама с бабушкой просят воспитательницу
взять деньги за такси — та отказывается

*после этого я уже не слышала **свободно***²

наутро девочка не понимала обращенных к ней слов
мама плакала | писала на листке: *как ты себя чувствуешь?*

-
- 1 Кохлеарная имплантация помогла Ирине Экимашевой на какое-то время вернуться в мир слышащих, но из-за ошибки настройщика звуки «расплылись — и обратно их было не собрать». — *Здесь и далее примеч. В. Коркунова.*
 - 2 Елена Волох настаивает именно на этом слове.

мне было 10 лет — и мне было страшно

потянулись долгие дни болезни
девочка еще могла различать четкую замедленную речь³
вблизи от уха
но через пять лет вновь перенеся тяжелый грипп
утратила и это

*

*тотальной глухоты не бывает —
всегда есть какие-то остатки
человек может слышать громкие звуки музыку голоса?
или в ушах постоянно неясный шум*

...

*помню по ТВ выступал певец
мама предложила угадать песню
внимательно слушала... никак не могла понять
только в конце дошло: «я люблю тебя, жизнь»*

Владимир Рачкин

активист, журналист, слепоглухой

как-то бабушка положила на колено зернышко от семечка —
угостить | а я его не увидел
окулисты сказали: *атрофия зрительного нерва*

я родился абсолютно здоровым
из-за инфекции заболел не то скарлатиной
не то менингоэнцефалитом

слух упал позже
в 8 лет меня отдали в школу-интернат для слепых детей
я еще пытался записаться в кружок по игре на баяне
но... постепенно учителя стали сажать на первые парты
кричали в ухо
а после 7-го класса отчислили

в школе мне нравилась одноклассница Галя
самая маленькая | с русой косой | незрячая
так красиво пела на утренниках

3 Елена Волох к тому времени не различала радио. Но были проигрыватель и пластинки. Она их ставила, брала текст песни, а мама водила пальцем по строчкам синхронно с пением. Так Елена улавливала мелодию и старалась петь в унисон.

после отчисления пригласил Галинку погулять
вышли во двор сели на скамейку в сквере
попросил спеть —
и понесся окрест звонкий задорный голосок:

*мне говорила мать не жди красивую
ищи себе сынок судьбу счастливую
красивым девушкам другие нравятся
с женой красивою век будешь маяться*

песня была с намеком — и мое сердце замирало

<вскоре я уже не различал речь и наши пути разошлись>

несколько лет назад мы с сестрой ездили в санаторий
на ростовском перроне я встретился с Галей и ее мужем
общались они в основном с сестрой —
я просто не мог вновь услышать ее <такой приятный> голос
очень переживал

Татьяна Биянова⁴

*активнейшая читательница брайлевских
книг, тотально слепоглухая*

одного глаза у меня не было с рождения
второй с годами мутнел — но тогда я еще прилично видела

слух повредила сама —
в четыре года увидев чистящего уши отца
затолкала внутрь уха вату — и повредила барабанную перепонку

в детстве и юности стеснялась говорить что плохо слышу:
переспрашивала додумывала слова
слух держался долго — но после похорон сестры быстро ушел

пропал — в один день

...тем утром ничто не предвещало плохого
<я еще на день рождения собиралась идти>
утром встала полдевятого | только на диван собралась сесть —
наклонилась что-то поправить —
раздался звук — громкий... словно заводится самолет
и все

4 Мои вопросы Татьяне Бияновой передала и записала ответы ее подруга Любовь Малофеева.

вскрикнула: *ой ничего не слышу*

внезапно слух вернулся а следом — тот же звук
только более мощный <...> и полная тишина
на меня накатила растерянность | я тут же сникла | села на диван
как это... раз ничего не слышу?... что я буду делать?... как разговаривать?

муж позвал соседку — она смирала давление
оказалось: зашкаливает <а я... ничего не чувствовала>

...

врачи скорой возились со мной больше часа
ставили уколы —
но давление не спадало

...

когда привезли в санчасть долго лежала на каталке и плакала
шептала: *как я теперь буду жить? я ничего не слышу*
меня успокаивали | гладили по руке
а когда наконец отправили на томограф оказалось:
оторвался слуховой тромб⁵

надо было скорее класть в больницу
а мы четыре месяца справки по поликлиникам собирали
да и там — таблетками только пичкали да уколами

я еще надеялась что слух вернется | но невролог сказала правду:
вы будете с этим жить
вот я у нее и завывала <она меня долго успокаивала>

и пока в больнице лежала —
написала брайлевскую азбуку на бумаге
а девчонки под каждой буквой — обычную букву
так и общались — передвигая мой палец по шеститочиям

но даже это давалось сложно — я не все понимала
психовала: *жить не хочу | отстаньте от меня | кому я нужна слепая глухая*
а сестра р-раз по голове: *не хочет она — люди без рук ног живут*
а ты только слышать не стала
успокаивали всей палатой

<вскоре в Пучково я освоила дактиль и брайлевский дисплей⁶
так и вошла в колею>

что там в слепоглухоте может быть хорошего?
я лишилась всех коммуникаций | ничего не знаю
как неграмотная стала
даже слова неправильно произношу

5 Во всяком случае, так сестра передала Татьяне Бияновой слова врачей.

6 Дактилология — алфавит русского жестового языка. Пучково — имеются в виду курсы Дома слепоглухих в Пучково (Новая Москва).

чувствую себя... неполноценным человеком
так хочу слышать и видеть — знать что делается на белом свете
а от окружающего мира и людей уже всяко ничего не жду
ничего уже не жду от этой жизни

Галина Фролова

активист, тотально слепоглая

меня с детства обучали игре на фортепиано —
так и привили любовь к классической и народной музыке

хотя самой волшебной была скрипка —
ее волнующие звуки

<вспоминать об этом болезненно на психологическом уровне — до сих пор>

слух падал быстро —
вначале пришли фальшивые звуки <они бывают при поражении слухового нерва>
громкость таяла — врачи ничего не могли сделать

<с одной стороны это длилось около года | с другой — закончилось в две недели>

мне было 26 | приговор вынес главный нейрохирург республики:
будет только хуже слышать вы не сможете никогда
другой врач оторопел выбежал из кабинета
но я была благодарна — не хотела стать пленницей иллюзий

<а впереди ждала полная потеря зрения>

слуховой аппарат помогал всего год
однажды утром все закончилось — я проснулась глухой

<трагедии не произошло я была готова к такому исходу>

накануне гостила в другом городе
понимала... слух как-то резко уходит
последнее что помню: разговор с тетушкой —
она вручила билет на поезд

*

сейчас до меня не доходит никакой внешний шум
даже на вокзале и в аэропорту

но в памяти сохранилось многое —
и классика и популярная музыка <и конечно скрипка>
только мой новейший репертуар — почти полувековой давности

Ирина Поволоцкая

*актриса, поэтесса, художница,
тотально слепоглухая*

все началось через несколько дней после моего пятилетия
мама из кухни позвала —
я не отозвалась | она думала — хулиганю и наказала меня
<тогда меня в первый раз наказали за глухоту>

помню потом в коридоре поликлиники она плакала обнимая меня
<мне было плохо там а плач мамы пугал | я прижималась к ней и тряслась>

дома со мной стали говорить громче
а во дворе я уже почти не бывала — не слышала друзей

родные были не в восторге от меня с такими проблемами
бабушка и тетя в деревне отправили обратно
не в августе как обычно а в конце июля
<это сильно ранило — было заметно как ко мне относятся>

другая бабушка говорила:
ты не настоящая внучка в роддоме тебя подменили

только дедушка принял мой недуг без вопросов —
общался на ухо | рассказывал сказки и истории | пел
просто разговаривал

еще в три года я научилась крутить диск телефона
и когда слух уходил звонила деду только чтобы он сказал:
я люблю тебя внученька
<это так много для меня значило>

в шесть я уже не различала слов
просто знала: на том конце провода дед
додумывала его слова про себя —
и каждый раз повторяла: *люблю люблю*

мама стеснялась что я — не такая как все
скрывала от подруг мою глухоту <что со мной нельзя говорить голосом>
даже когда я освоила речь из ладони в ладонь

самой мучительной была не тишина — гул
от него болела голова | тошнило | страдало равновесие
он звучал постоянно усиливался с каждой попыткой услышать

слух падал... и гул стихал
но в слуховых аппаратах — бил прямо в мозг
<именно по этой причине я не могу их носить>
родители считали я притворяюсь стыдили за капризы
а у меня раскалывалась голова

визг в голове —
мой постоянный фон
избавиться от него насовсем так и не удалось
медитация позволяла переключать внимание с шума на что-то другое
осязаемая тишина — подлинный дар

помню в детстве мама постоянно ругалась с папой
а бабушка — с бабушкой
их ссоры были мучительны
я плакала | не могла понять зачем взрослые кричат друг на друга
мне было больно это слышать | я закрывала уши ладонями и пряталась

...
...
...

а вскоре мне нужно было лишь отвернуться
чтобы не видеть и не слышать
семейных ссор

Алексей Писеев⁷

поэт, тотально слепоглухой

слышал даже пролетающих мух — говорила мама
это потому что в детстве у меня был исключительный слух
а с 8 лет стал падать

перед тем как уснуть <днем или ночью>
меня беспокоили странные гудки
когда просыпался — слышал *иначе*:
частота окружающих звуков менялась —
становилась средней и высокой

7 Мою просьбу рассказать о последнем услышанном Алексею Писееву передала Наталья Кремнева. Она же расшифровала его историю с брайлевских листов.

гудки длились сутки —
и я снова слышал как обычно | только чуть хуже

проходило две-три недели и все повторялось:
частоты прыгали вверх —
а слух опять снижался

полностью оглох в 37 или 38 лет
после очередного приступа гудков⁸
можно ли сказать что их я и слышал последним?
и да и нет
слуховые галлюцинации продолжаются и сейчас
когда ни один внешний звук
уже не доходит

...

...

...

тогда я еле избавился от самых черных мыслей
если бы не мама — *так бы* и случилось
<я можно сказать призывал смерть>
слух для меня жизнь и даже больше

может поэтому я и обратился к Богу

январь — октябрь 2022 года

Публикация Владимира Коркунова

8 Комментарий Натальи Кремневой: «Такое, похоже, у всех нас есть — навязчивые звуки: гудки, треск, шум... “Гудок”, возникший внезапно в твоих ушах, конечно, не является гудком или сигналом автомашины. Но если он появляется во время прогулки, например, а ты не видишь окружающего, то вполне можно испугаться и шархнуть в сторону... Ложные тревоги — они могут быть реально опасными».

In Memoriam

Борис Останин

(1.10.1946, БАДА, ЧИТИНСКАЯ ОБЛАСТЬ —
22.09.2023, САНКТ-ПЕТЕРБУРГ)

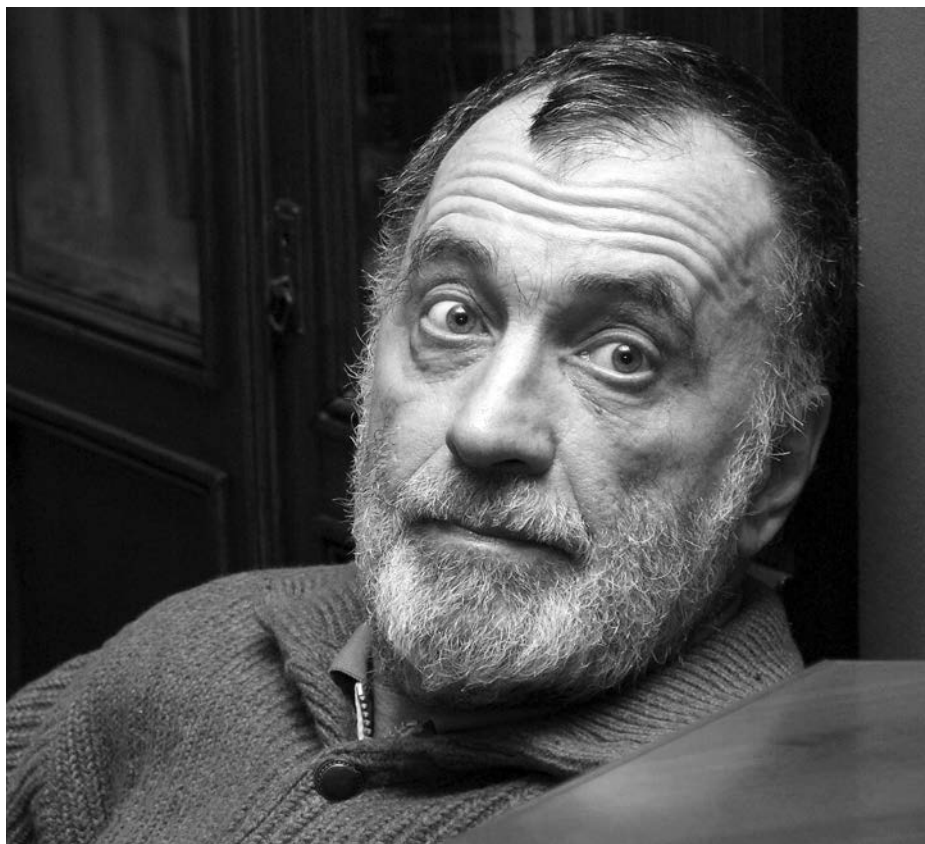


Фото Николая Симановского

Борис Констриктор

444-50-54

Помимо множества разнообразных занятий Борис Останин был еще и нумерологом. Может быть, сказалось математическое образование. Числа 37 и 27 были такими же константами его жизни, как облака, дождь или ветер. Он обнаруживал их всегда и везде. Номер домашнего телефона радовал его своим лаконизмом. Когда-то при нем я пошутил, что, если буду писать о нем воспоминания, озаглавлю их этим номером.

Шапочно знал Бориса чуть ли не всю жизнь, но ближе мы познакомились, когда издательство «Пальмира» (ранее «Амфора») нашло пристанище на Сестрорецкой улице, в двух шагах от моего дома.

Останин всегда приносил с собой некрупной вареной картошки, которую надо было поджарить, и очередную идею. В отличие от картошки, они были крупными и касались глобальных вопросов устройства как бытия, так и не-...

Часто он приходил с корректурой очередной книги. Они стали выходить у него едва ли не каждый год. Оригинальные и не похожие в этой оригинальности одна на другую. То там не было пагинации, то выпускал двухтомник, состоящий из бесконечного числа кратких фраз, афоризмов-обрывков, воспоминаний и полуанекдотов.

Останин был не только автором книг, идей и редактором, переводчиком, но и инициатором (вместе с Борисом Ивановичем Ивановым) большого числа глобальных проектов. «Часы», Премия имени Андрея Белого, «Поэтическая функция» и т.д., и т.п.

Вместе с Александром Горноном в начале перестройки начали издавать журнал «Лабиринт/Эксцентр». Не самиздатский, а «настоящий», отпечатанный в типографии. Масштаб этой личности будет проступать постепенно, как одной из крупнейших фигур петербургской и не только культуры на рубеже тысячелетий.

Он был принципиальным бессребреником. Так, вдруг, по доброй воле, он отредактировал громадный словарь литераторов, узнав о его переиздании, и вручил испещренный поправками том его составителям. Его труды были проигнорированы.

А еще были семья, дети и жены. Возникшее на волне перестройки «Издательство Чернышова». И наверное, много чего еще другого, о чем я не знал или забыл.

Машина Останинского дара была рассчитана на много большие сроки, чем отвела ему судьба. Борис умер, не дожив нескольких дней до своего семидесятисемилетия.

Нумерология... В день, когда Борису был поставлен фатальный диагноз, вдруг обнаружили цифры на горшке с подаренной розой: 37.

Нашим постоянным мемориальным маршрутом было Волковское кладбище. Два раза в год, осенью и весной, мы отправлялись туда, чтобы прибраться на могилах Елены Шварц и Бориса Кудрякова. Третьим спутником был Кирилл Козырев. Это было долгое странствие по бескрайним просторам Волковского к двум лауреатам-пионерам Премии имени Андрея Белого.

В последние годы жизни Борис осуществил еще один свой многострадальный проект — открыл в арт-центре «Пушкинская, 10» библиотеку лауреатов этой премии. С такой идеей он носился долго, пытаясь найти угол для своего детища в самых разных инстанциях. И вдруг все срослось. Конечно, он был душой этой акции. Два дня в неделю, среду и четверг, с 16:00 до 20:00 он проводил там, разбираясь и регистрируя поступающие книжные дары. Незадолго до болезни установил, что издательство «Сирин», напечатавшее первый вариант «Петербурга» Андрея Белого, располагалось в доме на Пушкинской, 10. Он отыскал квартиру, где была редакция, и хотел отметить этот факт мемориальной доской во дворе арт-центра. В библиотеке же могла возникнуть интересная институция, если бы... И кто знает, что будет теперь.

Вообще у меня сложилось впечатление, что волны отечественной истории разбивались об Останина, как о крепкую скалу. Какую бы непогоду ни затевала Клио, Борис продолжал двигаться по тому маршруту, который наметил. Он был стойким. Или, как говорил его друг Сергей Ионов (оказавший неоценимую поддержку во время его болезни), он был солдат. Мужества Останину было не занимать. Знакомая врач, когда Борис был выписан из больницы домой, была поражена его силой воли, которая и позволила ему еще сколько-то жить и работать. Финал этой болезни был настолько кошмарен, что, когда мы сообщили о его кончине, она ответила потрясающей эсэмэской: «Молодец».

Такие люди, как Борис Останин, не должны умирать. Их эвристическому двигателю требуется более основательное вместилище, нежели человеческая жизнь.

Пётр Казарновский

Непрерывный пунктир

(ОБ ОСТАНИНЕ БОРИСЕ)

В самом начале 2000-х мне попала книга «Пунктиры», об авторе которой я только слышал. Несколькими годами позже я его увидел и с ним познакомился: удивило, что он настаивал на только-имени и «ты» в обращении, — с первого же раза и безоглядно. Наверное, это должно было настораживать и подкупать одновременно — такой пунктир, каждая из черточек которого контрастирует с другими и предохранена от превращения в сплошную линию. Пунктир — мерцание, и наметка, и маршрут, и сторона шва с какой угодно стороны... «Пунктиры» Останина были по-розановски противоречивы и манящи, а их автор предстал странно ухмыляющимся соседом собственной книги. В Борисе, кажется, было развито какое-то странное чувство соседства, и он, пожалуй, многое делал из соображений добрососедства. Например, узнав, что моя мама заболела, он несколько раз заходил к ней — поиграть в карты, в дурачка... Это было по-настоящему трогательно, и усмехался он как-то стеснительно по-доброму.

Мне было известно неприятие Останина, которое проповедовал Вл. Эрль. В такой форме отношения я как-то не смел разбираться, чувствуя какую-то интимность этой вражды. Помню публичный выплеск Хеленукта-текстолога в адрес оппонента, когда вся публика напряглась. Но помню, и как Эрль мне сказал — в пору подготовки им собрания произведений Василия Кондратьева, — что раз уж было у Васи такое доверие к своему адресату, значит, тот того безусловно заслуживал. Похвала! Похвала без снисхождения!

Здесь бы уместно выразить благодарность Борису, просто сказать спасибо — за доверие, с которым он отнесся и относился к неопытности... Но, думаю, это мог бы сказать всякий, кто сталкивался с ним, всегда заинтересованным и весело помогающим. Помню, как после двух моих — в разное время сделанных — сообщений он буквально оттаскивал меня куда-то и по секрету и с радостью что-то сообщал в пандан. Это напоминало игру для самого себя, но ей нельзя было мешать или противиться. Это было и участие — во всех возможных смыслах. И просто по-соседски как-то.

Как-то во время застолья Борис рассказал про одного общего знакомого, написавшего роман, издание которого вызвало перекрестный обстрел, после чего этот знакомый зарекся писать (или публиковать). Борис искренно жалел. Он не особо порицал тех, кто критиковал. Виден был выношенный подход к возможности письма — к становлению. Этаким диалог. Этаким пунктир — прерывистое высказывание, каждая часть которого остановлена на том месте, за коим еще что-то последует. Так создавалось, кажется, и напряжение между удаленными предметами — напряжение сближения. Такие сближения лучше обозначают части — черточки пунктира.

И ведь «Дребезги» и его ежедневники и -годники — тоже пунктирные, так же избегают непрерывного нарратива. Видимо, Останин был по призванию компилятором и комментатором, причем исходный текст нередко задавал составителю настолько мощный импульс, что выбранный фрагмент занимает отведенное ему место и в какой-то мере утрачивает свое происхождение: он то ли будоражит память читателя, силящегося вспомнить, известен ли ему текст, то ли призывает того же читателя признаться в своей некомпетентности, исправиться от которой не предвидится возможным. Подверженный таким пульсациям, полученным от чужого или отчужденного слова, автор калейдоскопирует текстовую реальность, складывая ее из различных отрывков, обломков, лоскутов... Выходит требник или нечто наподобие толстовского «Круга чтения», только руководствовался ли составитель целью, как Толстой, вызвать «благотворное, возвышающее чувство»? — Пожалуй, Останина продолжала интриговать идея текстообразования: как из разнородных кусков складывается личная история и насколько она может стать личной для того, кто прикасается к логике этого построения, кто начинает жить где-то поблизости от возведенного здания, на расстоянии взгляда. Прочитав комментарий к своему второму роману, Саша Соколов признался Останину, что взглянул «на свое творение почти посторонним глазом». Думается, в этом и заключалась цель комментатора — представить известное в неожиданном ракурсе, который может даже противоречить первоначальной авторской затее. Недаром Останин с отчетливым интересом относился к «странным», однозначно не классифицируемым текстам, балансирующим, как он сам признавал, на грани графомании. Равновесие на грани — это тоже пунктир.

Потому еще можно сказать, что своей позицией Борис выбрал нахождение на пунктире, разделяющем дорогу с двусторонним движением. Стоять или си-

деть на такой небезопасной середине, следя за непрекращающимся в обе стороны движением, и не знать, в какой из интервалов линии произойдет поворот в противоположную сторону. Ситуация представления и неучастия — неучастливого представления. Ситуация соседства. Пунктир трассирует поток, а также проектирует пространство по обеим сторонам, между которыми приходится тоже балансировать, держать равновесие, быть все время на грани соседства.

Но ведь сосед сам имеет соседей и таковыми признает не себя, а других. Может быть, мы только сейчас вынуждены узнавать, чьими соседями были столько лет, сколько общались с Борисом.

Алексей Конаков

Памяти Бориса Останина

В последние двадцать лет имя Бориса Останина ассоциировалось не с какими-то конкретными литературными произведениями, написанными книгами и т.п., но скорее с литературным процессом (если угодно, с литературной политикой) в целом. Борис казался не столько человеком пишущим, сколько человеком, организующим литературу.

Его достижения именно на этой ниве известны более всего:

1) самиздатский журнал «Часы» (один из столпов «неофициальной» ленинградской литературы), который Останин вместе с Борисом Ивановым делал с 1976 по 1990 год;

2) Премия Андрея Белого, учрежденная в 1978 году как раз редакцией «Часов», продолжившая свое существование в постсоветское время и считающаяся наиболее престижной наградой в области «инновационной» и «экспериментальной» словесности;

3) Мастерская поэзии в легендарном уже ленинградском Свободном университете, возглавляемая Останиным в 1988—1991 годах (критическую прозу там же преподавала Ольга Хрусталева, режиссуру — Борис Юхананов, живопись — Тимур Новиков);

4) Библиотека Андрея Белого, организованная и открытая Останиным в 2022 году в арт-центре «Пушкинская, 10» и ставшая важным местом литературного притяжения.

Кроме того, Борис — со своими обширными знакомствами, грандиозными проектами, новыми идеями, просто шутками и анекдотами — всегда казался человеком, связывающим воедино довольно разобщенную литературную среду Петербурга. Круг [Транслита] и круг «Старой Вены», люди из галереи «Борей» и люди из журнала «Звезда», та же «Пушкинская, 10» и книжный магазин «Порядок слов» — Останин бывал везде и общался со всеми.

К сожалению, чем дальше, тем больше эта бурная организаторская деятельность заслоняла тот факт, что Останин, вообще говоря, всегда писал и собственные книги.

Последняя его книга, вышедшая в 2023 году, называется «Догадки о Набокове» — и реализованный в ней метод прочтения классика весьма характерен для Останина.

Около пятнадцати лет назад на Западе приобрела популярность так называемая мэшап-литература: в 2009 году Сэм Грэм-Смит опубликовал произведение «Гордость и предубеждение и зомби», в котором текст знаменитого романа Джейн Остин перемежался фрагментами, описывающими битву с ожившими мертвецами. Парадоксальным образом оказалось, что такой подход освежает восприятие именно классики: стертая за два с лишним века язвительность языка Джейн Остин вновь оживала, становилась видимой благодаря внедрению эпизодов, живописующих зомби-апокалипсис. Механизм книги Останина устроен похожим (хотя и не тождественным) образом. Это текст, написанный целиком в сослагательном наклонении («если бы»), плотная череда не фактов, но именно «догадок», искусно смешанных с «объективной» информацией о Набокове. Характерный пример останинского стиля:

Чрезмерная тяга Набокова к гигиене — от воспитания, природы, заботы о своем теле (ВН страдал псориазом), от мизантропии? Сюда же солнечные ванны и ультрафиолетовая терапия.

Бабочки, мумии бабочек — не такие грязные, как птицы и тем более как звери и люди. ВН в быту и литературе избегает зверей и птиц, их не сравнить с чистыми и сухими бабочками.

Страх перед грязью, копрофобия. Ближние и дальние — носители грязи, угрожающие заразой, отсюда нежелательность телесного контакта с ними. ВН боится лишний раз прикоснуться к чужому телу, даже к жене, спит один (Z), снова и снова моет руки и принимает ванну, даже в непростых условиях, резиновую, складную. То же у Маяковского: другой опасен *per se*, нужно его по возможности сторониться.

Брезгливость ВН к любой грязи, но к «женской» в первую очередь; его главная привлекательная героиня — до поры до времени, пока нет месячных, — малолетка¹.

При этом такая радикальная, последовательно проводимая *сослагательность* существует не ради самой себя — наоборот, у нее есть вполне конкретная цель.

Если говорить коротко, то останинский «если бы» — анализ вычленяет, выявляет, выгаскивает на белый свет глубинную и главную черту набоковской поэтики (то, за что Набокова любят и за что порой ненавидят): *завиральность*. Завиральность не столько сюжетов, сколько (на более низком уровне организации текста) набоковских метафор, сравнений, эпитетов — всего того, что кажется нам в Набокове зачатую чрезмерным, но и сообщающим особенное, ни на что не похожее очарование его прозе. Оригинальность и новаторство «Догадок о Набокове» в том, что Борис Останин сначала обнаруживает эту характерную черту набоковской поэтики, а потом приспособливает ее к нуждам не художественным, но аналитическим — обращая такую аналитику на самого Набокова. Эффект превосходит все ожидания. Дело не только в освежающей восприятие непочтительности; дело в том, что подобный подход позволяет вдребезги разбить «панцирь стиля», в котором привык прятаться классик, поз-

1 Останин Б. Догадки о Набокове: Конспект-словарь. Кн. 1 (А—З). М.; СПб.: Т8 Издательские технологии; Пальмира, 2023. С. 194—195.

воляет увидеть автора «Ады» и «Лолиты» в неглиже всех возможных (самых странных) ассоциаций, переключек, совпадений и рифм: «*PALE* → *P. ALE* → *Pushkin ALEXandre*; *pALE Fire* → *ALEF*, первая буква, № 1. Возможно расширение этого названия: *PALEtte FIREbird* (палитра + жар-птица)»². Такое «принудительное обнажение» Набокова почти скандально, но оно же и плодотворно — для всех читателей, ценящих новизну, дерзость и искренность. (Ценящих, когда камень вновь становится каменным. Когда язвительный и насмешливый сын Петербурга из забронзовевшего эстета и сноба опять становится живым, неожиданным, возмущающим спокойствие автором, которого хочется и перечитывать, и перепонимать.)

К сожалению, на вышедшие в марте 2023 года «Догадки о Набокове» почти никто не откликнулся (не только «профессиональные» набоковеды, но и «рядовые» читатели). Та же судьба постигла и другую исследовательскую книгу Останина, изданный в 2020 году «Словарь к повести Саши Соколова “Между собакой и волком”». И если понимать литературу как пространство, в котором авторы борются (даже воюют) за внимание, то складывается стойкое впечатление, что Борис Останин *проиграл* эту войну. Действительно: сорок пять лет занимавшийся Премией Андрея Белого, Останин не написал о ней книги (подобной той, которую написал о «Клубе-81» Борис Иванов); плоть от плоти ленинградского андеграунда, товарищ Виктора Кривулина, Елены Шварц и Александра Миронова, он не оставил о них пространных воспоминаний. Имя Останина не связывается ни с выдающимися стихами, как имя Аркадия Драгомощенко, ни с культовой прозой, как имя Леона Богданова (оба были друзьями Бориса). При этом художественные произведения Останина, двухтомник «Дребезги» и три тома «Тридцать семь» (написанные в оригинальном формате, напоминающем о записных книжках Венедикта Ерофеева, филологических этюдах Михаила Безродного и «Записях и выписках» М.Л. Гаспарова), могли бы стать довольно популярными — увы, не стали: по сравнению с заметками Безродного и Гаспарова этим языковым трюкам, математическим схемам, хитроумным классификациям и нумерологическим упражнениям как будто не хватало солидности, респектабельности. Сразу после того, как Борис умер, о нем было сказано много теплых слов, однако грустная правда в том, что книги его в последние годы проходили почти незамеченными.

Впрочем, являлось ли все это — поражением?

Ни в коем случае.

Когда-то Борис Останин предлагал в дополнение к термину «вторая культура» (то есть культура «неофициальная», «неподцензурная», независимая) ввести термин «третья культура», «дважды неофициальная» — для обозначения той совершенно предельной уже степени маргинальности, когда даже подполье кажется чересчур просторным, когда два десятка человек на твоих чтениях представляются слишком «шумной публичностью». Если принять такую концепцию как некий идеал и горизонт, если предположить, что к чему-то подобному стремился Борис, то все становится на свои места — и нарочитая сырость художественных вещей, и растрачивание по пустякам идей и замыслов, и принципиальное нежелание «лепить нетленку», рожать в муках «эпопею»

2 Там же. С. 93.

или «шедевр». Те же «Догадки о Набокове» и «Словарь к повести Саши Соколова “Между собакой и волком”» *специально* написаны таким образом, чтобы на них не мог откликнуться ни один профессиональный литературовед. Какие-то высосанные из пальца ассоциации, какие-то самодельные термины и обозначения, какие-то нелепые гипотезы и фантазии — как реагировать на такие «исследования»? Да и труды-то свои в последние годы Останин публиковал в «Издательстве Т8» — как будто нарочно, чтобы их нельзя было увидеть и приобрести в магазинах (книги издательства продаются только в интернете). Продуманная, последовательная позиция: Борис Останин сознательно отказывался от участия в *войне за внимание*.

Он был не проигравшим, но *пацифистом* на этой войне.

Адептом домашней, повседневной, незаметной словесности.

Но, возможно, в таком подходе и кроется самый главный урок всей «неофициальной литературы»? То есть — не просто в ускользании от любых внешних требований (цензуры ли, рынка), но в радикальном разрыве (порожденной чистым авторским тщеславием) *связки письма и чтения*? Собственно, почему одно должно подразумевать другое? В силу какой инерции, какой традиции мы полагаем, что *написанное* вообще должно быть *прочитанным*? Письмо — одна из великого множества антропологических практик (ничуть не хуже, но и не лучше цветоводства, кулинарии, вязания, любви, раскладывания пасьянсов, наблюдений за звездами или птицами), и, как все другие практики, она может сделать человека счастливым. Что же, давайте писать, сочинять романы и трактаты, складывать стихи и поэмы (и это доставит нам минуты радости, подарит сладость творчества, улучшит здоровье и продлит жизнь, поможет переждать любые темные времена). Но на каком основании мы требуем, чтобы кто-то читал потом наши тексты? Или мало на свете вещей, внимание к которым гораздо важнее, чем внимание к нашим статьям, повестям, романам? Мы готовим прекрасный суп — и с удовольствием сами съедаем его; мы вяжем красивый шарф — и с радостью дарим его близкому человеку. И этого довольно. Почему же, написав текст, мы непременно хотим выставить его на обозрение перед всем миром? Возможно, вся суть литературного андеграунда заключалась как раз в том, чтобы отказаться от *войны за внимание*? И этого довольно. *Довольно только написать*. Довольно, если написанное тобою прочитаешь ты сам (Аронзон: «Одно спасение — колода. / Или, колоды не беря, / сесть перечитывать себя»; Харитонов: «Я тружусь чтобы доставить необыкновенные минуты восторга критику который я же»). А если есть еще два-три друга... Пусть идейные наследники Союза советских писателей грызут друг другу глотки в борьбе за внимание, в войне за читателей, маются и мечтают (о чем там мечтают: о дачах на взморье? о миллионных тиражах? о государственных премиях?). А мы будем знать, что можно так настроить, так отладить собственный габитус, чтобы получать чистое удовольствие от повседневного сочинения, от фантазирования, от складывания слов в предложения — не отвлекаясь на мантру «кто это прочтет?», не становясь заложником войны вниманий.

Оставаясь навсегда свободными — как вода; как ветер; как Останин.

Сергей Завьялов

Бог молчит. Помолчим и мы

Когда мы познакомились в 1983 году, Борису Останину было 35, а мне — на десять лет меньше. Мы были друзьями сорок лет, то есть большую часть наших жизней. Сейчас, когда его не стало, задаюсь вопросом: что я в нем понял? В разное время вдруг казалось, что я начинаю что-то понимать. Но что?

Вряд ли пониманию поспособствовала совместная «общественная деятельность» в эпоху самиздата и «Клуба-81», хотя именно она поначалу и вызвала мое восхищение Борисом. Вряд ли — совместная работа (в 1998—2000 и 2018—2019 годах) в жюри Премии Андрея Белого, пусть я до конца не сомневался в огромной ценности этой институции (несмотря на все большую зависимость и даже незащитность ее от московских литературных интриг).

Не были пропуском в его мир и многочисленные книги Бориса (может быть, как раз в силу их многочисленности?), хотя многие идеи и фразы в них казались гениальными. Вряд ли помогали и долгие беседы (последние двадцать лет в лжересторанах «Мама Рома», которые Останин почему-то любил) в каждый мой приезд на родину, а появившийся в последние годы WhatsApp только лишь все усложнил. Но случалось, что я вдруг натыкался на *нечто*, о чем Борис отказывался говорить и что придавало его личности новую степень глубины и загадывало новые загадки.

Едва ли не первый такой случай произошел у него в гостях, когда это *нечто* бросилось мне в глаза. Это был маленький полувековой давности пластмассовый самолетик, стоявший на полке секретера хрущевских времен. Как-либо показать замеченное было нельзя: любой намек не то что на трагические, а просто на неприятные обстоятельства Боря отметал фразой «С тебя штраф сто рублей».

И я стал представлять себе, что может ощутить десятилетний мальчик, которому сообщили о гибели отца-летчика и которому теперь предстоит взростать рядом с навсегда убитой горем вдовой.

Из воспоминаний о молодости больше всего меня тронул рассказ о переживании симфонии Малера (жаль, что не переспросил какой). Дело было на рубеже 1960—1970-х, когда Малера в СССР только-только начали исполнять. Скорее всего, дирижировал Кирилл Кондрашин — добавлю я (Боря над этим уточнением, уверен, посмеялся бы).

Рассказ был о промерзшем троллейбусе, на котором Останин возвращался домой с концерта в большом зале филармонии (для него это был явно не светский выход и не ухаживание за дамой — сразу подумал я). Не могу дословно повторить его фразы (возможно, я вообще не в состоянии передать его прямую речь в силу невладения особой риторикой), но смысл был в том, что Малер поставил его перед выбором: или уйти в классическую музыку, или остаться самим собой. Просто же изредка *слушать* ее для Бориса сделалось невозможно: она требовала изменить *все*. В результате сложившаяся уже небольшая фонотека была роздана друзьям.

Интересно, каким? — пытаюсь реконструировать я сейчас. А реконструировать есть что: музыка в Ленинграде 1970-х имела совсем иную аудиторию,

нежели поэзия. В поколении Останина классическая музыка (впрочем, кажется, и сейчас) была доступна единицам. Ни один из поэтов «Клуба-81» границу прогрессивного рока не переступал. Позднее (и опять-таки у единиц) проявился интерес к радикальному музыкальному авангарду, но как-то случайный разговор с Виктором Лапицким о Кейдже показал мне, что это был интерес с акцентом на эпитете «радикальный», а не на «музыкальный». Уже годы спустя я был на юбилейном концерте в честь 100-летия Кейджа в Цюрихе и убедился, насколько творчество этого композитора отличается от тогдашнего мнения о нем Лапицкого. Потом в «Пунктирах»¹ я наткнулся на пассаж (с. 100):

В музыке я открыл образ своего несчастья.
И поняв это, перестал слушать музыку.

*

Вспоминая Бориса, все время поражаюсь его умению дружить с людьми, казалось бы, несовместимыми. Достаточно открыть его книгу «На бреющем полете». В ней мы находим совместные работы с Аркадием Драгомощенко и... Виктором Васильевичем Антоновым. Как можно находить общий язык с ультралевыми и ультраправыми? И не на политическом поле (где это при каких-то обстоятельствах такое представимо: совместная борьба с капитализмом, например), а в философствовании? Когда для одного «патриотизм — последнее убежище негодяя», а для другого даже русская религиозная философия — и недостаточно русская, и недостаточно религиозная?

И это никак не связано с бесхребетностью: вот уж характеристика, которую немислимо приложить к Останину. В привлечен в 1986 году всеобщее внимание участников *Культурного движения* (как он его любил называть) совместном с Александром Кобаком эссе «Молния и радуга» *радуга* начала 1980-х (вторая их половина оказалось радикально иной), символизирующая антитезу эгоистичной и агрессивной *молнии* 1960-х, как раз и виделась Борису надеждой (может быть, последней иллюзией в его жизни?): «Радуга — дружеская беседа умиротворенных сердец, радостное соучастие в устройении надежного миропорядка, <...> Ноев ковчег в небе, залог любви и бессмертия, символ примирения с Богом» («На бреющем полете». С. 142).

Казалось бы: сплошное мечтательство? Уверен, что это не так: во-первых, соавтором Останина был «идеальный центрист», многолетний глава Петербургского фонда культуры, всей своей деятельностью доказавший жизнённость и продуктивность сконструированного образа; во-вторых, более точная хронология, опирающаяся не на холодный цифры дат, а на теплые, «потные» человеческие судьбы, сдвинув предложенную схему примерно на семь-пять лет назад, совместит описанную ситуацию с исторической реальностью: *молния* сверкала примерно с 1953-го по 1968-й, *радуга* стояла над головами с 1969-го по 1985-й, после чего история снова легла на противоположный галс. И произошло это буквально в год публикации эссе.

1 Здесь и далее книги Б. Останина цитируются по следующим изданиям: *Останин Б. Пунктиры* / Предисл. А. Драгомощенко. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000; *Он же. На бреющем полете* / Предисл. Л. Зубовой и А. Скидана. СПб.: Амфора, 2009; *Он же. Дребезги*. СПб.: Юолукка, 2018.

Впрочем, за позицией Бориса всегда стояла собственная философская (и, непременно следует добавить, религиозная) картина мира, чрезвычайно рано вырисовывавшаяся («Пунктиры», где он еще не уклонялся от ее манифестирования, были написаны в 1972—1974 годах) и далее по своей сути не менявшаяся, хотя и становившаяся все менее декларативной и более усложненной, как бы углубленной в себя. Вот, может быть, один из первых манифестов — позднее манифесты исчезнут («Пунктиры». С. 160):

Много уже лет не имею ни малейшего желания спорить.
Ни с кем. Ни о чём.

*

Само знакомство с Борисом было парадоксальным: мой коллега по занятиям Древней Грецией и Римом Дмитрий Панченко (между прочим, один из издателей самиздатовского журнала «Метродор», в котором я уже успел напечататься) с женой Еленой стали устраивать в своей квартире на улице Марата журфиксы. Собственно, «Метродор» с позиции ультрапозитивизма объявил войну не историкам-марксистам, а «хозяевам интеллигентского дискурса» тех лет: Ю.М. Лотману, С.С. Аверинцеву, только что возвращенной из забвения О.М. Фрейденберг. Останину, при всем его недоверии к позитивизму, такая атака на то, что не критически вошло в моду, была симпатична.

Впрочем, в журфиксах не участвовали другие «метродоровцы»: Леонид Жмудь (классический «человек молнии») и Сурен Тахтаджян, зато приходили деятели *Культурного движения*, «мандельштамофилы» Григорий Беневиц и Аркадий Шуфрин, как раз писавшие свой труд, в котором доказывалось, что Мандельштам был чуть ли не единственным истинно христианским поэтом. Любопытно, что нечто схожее сочинял тогда же, только по ту сторону границы, не автодидакт-котельщик, а заведующий кафедрой славистики Университета Париж X Никита Струве.

В конце концов Беневиц и Шуфрин, уже не на почве юношеской мандельштамофилии, а зрелого богословия, получили образование в Оксфордском и Принстонском университетах, а Беневиц стал крупным патрологом, но тогда это были восторженные и дружелюбные юноши — идеальные собеседники для Останина, само появление которого в доме я бы сравнил с залпом праздничного салюта.

Никогда не забуду, как однажды ворвавшийся Борис выгащил (не помню откуда) ардисовское издание романа Саши Соколова «Между собакой и волком» (комментарий Бориса к роману был опубликован 37 лет спустя — в 2020 году) и стал вдохновенно декламировать:

У Сороки — боли, у Вороны — боли,
У Собаки — быстрее заживи.
Шел по синему свету Человек-инвалид,
Костыли его были в крови.

Шли по синему снегу его костыли,
И мерещился Бог в облаках,
И в то время, как Ливия гибла в пыли
Нидерланды неслись на коньках.

<...>

Восторг у собравшихся был таков, что, мне кажется, все к концу исполнения замыгали и завыли. Сейчас, перечитывая это стихотворение, уверен: мы восторгались не вполне себе эпигонской поэзией, а тем духовным взлетом, который испытывал читавший, превративший своим голосом мастеровитое стихоплетство в шедевр.

Уже упомянутая недавняя публикация комментария Останина к Соколову вскрыла еще одну деталь той давнишней истории: одновременно писавшиеся книги о Мандельштаме и Соколове показались мне *невероятно близки*, чего было не заподозрить, прочтя в 1986 году совместно сочиненное Останиным и Кобаком эссе «Бумажный сатана» — рецензию на Беневиича и Шуфрина. Впрочем, для кого *невероятно близки*? Для позитивиста, эволюционировавшего в марксисты? Может быть, как раз неразличение противоположного в различных непозитивистских концепциях и есть главное мое препятствие к пониманию Бориса? Но каково эллинисту сталкиваться с утверждением: «Греция — бельмо на глазу человечества» («Пунктиры». С. 42)?

*

В последние годы Борис оставался самим собой, таким же, каким я знал его на протяжении четырех десятилетий, однако его восприятие *культурным сообществом* (то есть фейсбуком*) на фоне меняющихся обстоятельств начинало скандализоваться. Как Останин когда-то не имел ничего общего с советским доктринерством или с пропагандистскими манипуляциями перестройки, так же (без ярости и злобы, но как бы *не принимая к сведению*) он относился к пропаганде глобалистской. Поразительно, как рано он ее разглядел и ироничноотреагировал (кажется, так же рано, но по другим причинам это сделал и Аркадий Драгомощенко, сравнивавший «Клуб-81» с западными писателями-диссидентами вроде Джеймса Олдриджа). Еще в «Пунктирах» есть реплика: «В Америке меня интересует только *антиамериканское*» (с. 50).

А пропаганда нового типа оказывалась все более и более эффективной. Собственно говоря, в Европе ее первые шаги стали различать и осмыслять еще полвека назад, но сила этой новой тоталитарности заключалась как раз в том, что она маскировалась под протест, канализируя последний в безопасных для капитализма направлениях. В России 1990-х ситуация достигла еще большего накала: участники залоговых аукционов (олигархи) через СМИ наводили на интеллигенцию страх перед возвратом к власти коммунистов, заставляя выступать не только против демократических процедур, но и против собственных интересов. Слишком немногие сразу же определили происходившее как манипуляцию. К непониманию случившегося прибавлялся страх быть обвиненным в поддержке реваншистов, изоляционистов, антисемитов и оказаться отвергнутым своей средой, лишившимся дружеского окружения.

Нужно было обладать непрекаемым авторитетом, чтобы позволить себе двинуться против течения. Впрочем, у Останина был «задел» такого движения

* 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.

еще в «Пунктирах»: «Как раньше романтики писали про кладбища, так теперь в самиздате пишут про лагерь. “Застолбили тему”» (с. 168).

Постепенно раздражение *замполиткорректностью* («Дребезги». С. 10) у Бориса становилось сильней и сильней. Его не оставляли безучастным (или, как он любил говорить, *флегматичным*) ни мнимая борьба за расовое равноправие в форме запрета на традиционные термины — отсюда его шутка о *юдо-американцах* («Дребезги». С. 9), ни *гейфория* («На бреющем полете». С. 313): акцентирование одних проблем в ущерб другим, вырывание их из контекста. И друзья молодости, и литературная (и не только) молодежь, вступившая в нешуточное противостояние с совсем иными врагами, вряд ли даже понимали, о чем идет речь. А речь шла о том, что могучие новые враги, используя глобалистскую пропаганду, мобилизуют культурное и протестное сообщества на войну с потерявшими всякую силу и опасность врагами вчерашними.

*

Борис умирал героически: после паллиативной операции он снова стал писать письма (за десять дней до смерти описывал мне крестный ход на Невском проспекте в память о перенесении мощей благоверного великого князя Александра Невского). В телефонных разговорах стал строить планы (однажды даже перезвонил, чтобы добавить еще одну забытую деталь). В самом последнем разговоре — с радостью рассказывал, что появились силы доходить до церкви (в двух кварталах от дома) и ставить свечи.

Мир действительно *не поймал* его, но по своему дьявольскому свойству не мог не осквернить тишины в день его смерти: первое же новостное агентство сообщило: «Умер Борис Останин, переводчик Кастанеды...» Затем эту заслугу подхватили другие. Единственное, что этот *мир* счел пригодным для продажи. Пятьдесят лет назад Боря записал («Пунктиры». С. 34):

Единственное, на что я *абсолютно* способен, — это смерть.
Всё остальное — «дело случая».

Михаил Куртов

О значении числа 37 (73) в житнетворчестве Бориса Останина

В эссе «Ономатург из кочегарки»¹ мы установили три концептуальных столпа исследовательского метода Бориса Останина: кратилизм, герметизм и пифаго-

1 *Куртов М.* Ономатург из кочегарки. Памяти Бориса Останина, мастера петербургского свободомыслия // Нож. 2023. 1 октября (<https://knife.media/ostanin/> (дата обращения: 21.01.2024)).

реизм. Первый отсылает к практике установления «правильных имен», описанной в платоновском диалоге «Кратил» (как она проанализирована в книге Ж. Женетта «Мимологики»²); второй — к связанному с традицией герметизма феномену «сверхинтерпретации» (как он тематизирован в статьях У. Эко³); третий, соответственно, к поискам пифагорейцев (как они описаны, скажем, в книге Ямвлиха⁴). На основании этого мы сформулировали останинский метод: 1) определение «правильных имен»; 2) установление связей между «правильными именами»; 3) приведение «правильных имен» в систему (конфигурацию).

Наше эссе заканчивалось упоминанием привязанности Останина к числам 3 и 7 и в особенности к их цифровым комбинациям — 37 и 73 («моя давнишняя убежденность в мистических особенностях числа 37»⁵). По числу 37 он даже дал название самой длинной серии своих книг («Тридцать семь и один», 2017; «Тридцать семь и два», 2018, два тома; «Тридцать семь ровно», 2019). В диалогии «Дребезги» (2018, 2019) число 37 (точнее, последовательность цифр 3 и 7) повторяется в различных контекстах 73 раза, число 73 — 33 раза. Большинство знакомых Останина относились к этой его триаконтаэптафилии как к странному курьезу, некоторые даже как к чему-то постыдному, как постыдны в среде интеллектуалов любые мистические суеверия (особенно нумерологические). Все меняется, однако, если стоит задача определить значение какой-то мании или идефикс в чьей-то исследовательской или творческой практике: пренебрежительное отношение к ним препятствует пониманию последней.

Известны случаи, когда привязанность к определенным числам давала интересные исследовательские результаты. Например, психолог Джордж Миллер — автор известного «закона», согласно которому кратковременная человеческая память, как правило, не способна удерживать больше 7 ± 2 элементов, — начинает свою статью «Магическое число семь» со следующего признания:

Моя проблема в том, что меня преследует одно целое число. На протяжении семи лет это число следует за мной повсюду, вторгается в мои самые личные данные, нападает на меня со страниц наших самых известных журналов. Это число принимает различные обличья, иногда будучи немного больше, иногда немного меньше, но никогда не изменяясь настолько, чтобы стать неузнаваемым. Настойчивость, с которой это число одолевает меня, есть нечто гораздо большее, чем простая случайность. Если процитировать одного известного сенатора, есть некий замысел, скрытый за этим, некий паттерн, управляющий его появлениями. Либо в этом числе действительно есть что-то необычное, либо я страдаю манией преследования⁶.

Страсть к этому числу далеко не уникальна, скорее наоборот: числа 7 и 3 лидируют по популярности, согласно общественным опросам⁷ (на первом месте

2 *Genette G. Mimologiques. Voyage en Cratylie. Paris: Seuil, 1976.*

3 *Eco U. Interpretation and Overinterpretation / Ed. by S. Collini. Cambridge University Press, 1992. P. 45.*

4 *Ямвлих. Жизнь Пифагора / Подгот. изд. В.Б. Черниговского. М.: Алетея; Новый Акрополь, 1998.*

5 27 сентября // Останин Б. Тридцать семь и один: Схемы, мифы, догадки, истории на каждый день 2017 года. СПб.: Амфора, 2015. (В этой серии книг отсутствует пагинация, поэтому ссылка дается только на указанную календарную дату записи.)

6 *Miller G.A. The Magical Number Seven, Plus or Minus Two: Some Limits on Our Capacity for Processing Information // Psychological Review. 1956. No. 63(2). P. 81.*

7 *Bellos A. The Grapes of Math. How Life Reflects Numbers and Numbers Reflect Life. New York: Simon & Schuster, 2014. P. 15.*

обычно 7, на втором — 3). При этом убедительных объяснений — культурных или психологических — такого массового предпочтения именно семерки как будто нет. Можно говорить, что причиной тому — число планет в нашей звездной системе, известных древним (но сегодня известно больше), число ступеней в диатонической системе (но не нот, которых 12), число цветов в спектре (которое Ньютон, как известно, сознательно подогнал под число диатонических ступеней), число дней в неделе, то же «магическое число» Миллера и т.д., но этого всего недостаточно: почему тогда не 4 по количеству стихий или сторон света, не 5 по количеству пальцев на руке, не 12 по количеству месяцев в году и т.д.?.

Наша задача, однако, попытаться разобраться не с причинами любви к определенным числам или числам вообще (арифмофилии), а со значением конкретного числа в конкретном жизнетворческом проекте. Числа 37 и 73 действительно на первый взгляд обладают определенной математической и эстетической привлекательностью: во-первых, оба они простые (как и числа 3 и 7), во-вторых, сложение их разрядов дает 10 ($3+7=7+3=10$), а число 10 лежит в основании используемой нами системы счисления (принятой комиссией при Французской академии наук в 1790-е годы) и почиталось теми же пифагорейцами как самое гармоничное число (поскольку представляет собой сумму первых четырех натуральных чисел, которые мыслились ими как первичные качества бытия: $1+2+3+4=10$). (Здесь нужно сделать замечание о методе сложения десятичных разрядов в числах, используемом в «бытовой» нумерологии: математического смысла в этой операции мало, но есть «метаматематический» — складывая числа в разных разрядах, например, 3 и 7 в числе 37, мы как бы считаем самой системой счисления, ее позиционной структурой, а пифагорейцы бы, наверное, добавили, что складываем количество единиц и количество самых совершенных чисел, десятков.) Кроме того, 3 содержится в 7 дважды плюс 1 ($3+3+1=1+2\times 3=7$), а разница между 7 и 3 составляет 4 ($7\times 3=4$); таким образом, в *отношениях* этой пары прихотливо запакованы все четыре первых «пифагорейских» числа (1, 2, 3, 4).

Останин был по образованию математик (окончил математико-механический факультет ЛГУ). Западноевропейская, античная математика начиналась с аксиоматического метода: за основу берется суждение, принимаемое без доказательств, и из него дедуктивно выводится все остальное. Поэтому в принципе не важно, какое число кладется в основу жизнетворческого проекта: число 37 (или 73) может быть примечательным математически или эстетически, но оно могло бы быть также произвольным (насколько это позволяет скроенная по определенным меркам и мерам человеческая и физическая реальность) — важнее то, какие «выводы» из него делаются. В случае Останина это число становилось указанием на некую «синхронистичность» (если воспользоваться термином Юнга⁸), которая, в свою очередь, указывала на особость, сверхценность какого-то момента или события. Приведем примеры из его записей во втором томе книги «Дребезги»:

Столик № 37 на книжной ярмарке в ДК Крупской — собственность Жени Аношкина, который готов продать его издательству Чернышева.

Рост цен на нефть: 37 долларов баррель.

8 Юнг К.Г. О синхронистичности // Юнг К.Г. Сознание и бессознательное: Сборник / Пер. с англ. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 523—537.

28 августа, Останкинская телебашня, на высоте 370 метров застряли два человека.

Трамвай № 37 у Летнего сада (он здесь не ходит!); там же военный автобус ОО72ЕВ; в газете: «В Самаре 72 военнослужащих ушли в самоволку».

Сосед Сергей из 50-й квартиры (белили вместе с ним потолок):

— Я учился в школе № 137.

23 октября, 12.20, только включил ТВ: «Игорь Матвеев, избирательный округ № 37».

По просьбе В. Лапицкого искал в Публичке на Фонтанке газету «Le Monde» от 19 июня 1965 года. Ее индекс по каталогу: М37.

Телефонный робот: «Вы должны 73 рубля 50 копеек».

В почтовом ящике три рекламные карточки компьютерной помощи (обычно он пустой): 336-52-27, 937-05-58, 640-43-73.

16 марта в Музее Ахматовой вечер памяти Иванова (сорок дней) и Кривулина (14 лет со дня смерти, 17 марта 2001 года) — много народу. Арьев подарил последний номер «Звезды» с некрологом Б. Иванова. Некролог подписало 110 человек плюс сам Борис Иванович — 111 человек (37×3), притом что Арьев добавил к собранным мной подписям несколько своих.

Открылся 73-й Венецианский кинофестиваль.

В интернет-магазине «Указка» книга «37 и 1» продается за 377 рублей⁹.

Любопытно, что в какой-то момент с числом 37 в житнетворчестве Останина начинает состязаться за внимание число 27, что он также очень внимательно фиксирует. Здесь можно вспомнить о ленинградском самиздатовском журнале «37» (1976—1981), название которого также скрыто отсылало к 27: согласно сооснователю журнала Кривулину, число 37 возникает как приблизительный результат деления единицы на число e ($\approx 2,7$), которое он называл «метафорой творчества»¹⁰ ($1/e \approx 0,37$). Вот еще несколько цитат из «Дребезгов-2»:

Число 27 стало высокочастотным, оттеснив в сторону традиционное 37. Иногда в паре. Примеры: <...>

27 января 1837 года — дуэль Пушкина с Дантесом (27/37).

11 мая, 20.15, ошибочный телефонный звонок на работу в МДК:

— Будьте добры, Валю!

— Какой вы номер набирали?

— 325-27-27.

— А здесь 325-37-37.

Курс доллара: 27.73.

9 Останин Б. Дребезги-2. СПб.: Юолукка, 2019. С. 14, 119, 128, 237, 251, 252, 262, 263, 380, 382, 407, 427.

10 Антология самиздата. Неподцензурная литература в СССР. 1950-е — 1980-е / Под общ. ред. В.В. Игрунова. М.: Междунар. ин-т гуманитар.-полит. исслед., 2005. Т. 3. С. 297.

Без конца встречаются машины с номерами 27 и 37, несколько записал: сразу после собеса на площади Ленина, 1: К207РХ, В373РС, А307НА, чуть позже: милицйская машина О377ОМ, на дверце: 27 ОМ (27-й отдел милиции).

12 февраля с утра до вечера волна «27/37»: утром, когда переходил Заневскую площадь, автобус № 27; размен 5 долларов в Сбербанке (137 рублей); номерок в гардеробе РНБ № 207 и пр.

По пути к Марьяне Львовне: вагон метро № 3727, еще несколько 27 и 37 в том же духе. На ул. Рубинштейна, только вышел из библиотеки: тронулся с места легкой фургоном желтого цвета А307НА, следом за ним М377РМ, Monika Luck. В арке ворот к метро «Достоевская» — фургон Р370КТ¹¹.

Иными словами, число 37 не является для Останина нумерологическим абсолютом и может иметь альтернативы, что говорит о его относительной произвольности.

Главный вопрос здесь: в чем *общезначимость* этого индивидуального аффекта, этой привязанности к чему-то столь абстрактному и относительно произвольному? По образованию математик, Останин в своем житнетворчестве имел дело в основном с литературой, и именно в применении к письму нужно искать ответ на поставленный вопрос. Тогда можно истолковать значение числа 37 как произвольной *ключевой точки*, по которой *нарезается* поток речи, внутренней или письменной. Своей триаконтаэптафилической практикой Останин как бы отвечает на вопрос: *о чем писать?* Содержанием письма можно сделать каждодневные переживания (дневник), собственное детство (воспоминания), историческую реальность (документальная проза) и пр.: все это тоже определенные нарезки речи по ключевым точкам (или плоскостям, или объемам). Почему бы за такую точку не взять встречу с определенным числом? Содержанием этой встречи может стать что угодно — и текущее переживание, и воспоминание, и документ. «Торможение внешнего мира и есть процесс писания», — замечал Шаламов¹²; в случае Останина внешний мир «тормозится» именно в моменты встреч с числом 37 — и начинается письмо.

И когда письмо (или речь) уже началось, когда слова стали сцепляться друг с другом в связи с этой встречей, тогда может начаться также и исследование этого мира. После Юнга изучение «принципа синхроничности» (под которым он понимал непричинную связь между явлениями) не прекратилось. Скажем, в 1956 году увидела свет книга нидерландского психиатра ван ден Берга «Метаблетика»¹³: этот термин был введен им для обозначения науки об изменении человеческой психологии в ходе истории (от греч. *metablein*, «изменение»). Юнговскую теорию ван ден Берг дополняет оригинальным разделением синхронизмов на гомогенные и гетерогенные. Пример гомогенного синхронизма — рождение концепта детства в конце XVIII века в Западной Европе и возникновение в то же время феномена нуклеарной семьи. Пример гетерогенного синхронизма — открытие физиологической функции сердца и круговой циркуляции крови английским медиком Ульямом Гарвеем в 1628 году и вве-

11 Останин Б. Дребезги-2. С. 59, 30, 89, 116, 134, 201, 215.

12 Шаламов В.Т. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4: Автобиографическая проза / Сост., подгот. текста, примеч. И. Сиротинской. М.: Книжный клуб «Книговек», 2013. С. 8.

13 Van den Berg J.H. Metabletica. Nijkerk: Callenbach, 1956. (Англ. пер.: The Changing Nature of Man. New York: Dell, 1961.)

дение в 1629 году католическим священником Иоанном Эдом почитания Святейшего Сердца Иисуса. Можно и письмо Останина, вдохновленное числом 37, рассматривать как метаблиетическое исследование гетерогенных синхронизмов, но не в макроистории, а в *микроистории*, в индивидуальной повседневности.

Мы хотим сказать, что значение этой триаконтаэптафии нельзя сводить только к литературной практике — вопрос об *объективном* значении числа 37 должен оставаться открытым (объективным в том же смысле, какой имеет, допустим, число 7 в «законе» Миллера). Тем более что привязанность Останина к этому числу не есть какая-то отдельно стоящая особенность: она, как уже было сказано, включена в его общий исследовательский проект, является одной из граней пифагорейского и герметического способов познания мира. В ответ на возможные «просвещенные» возражения относительно этих способов познания мы можем процитировать вывод из нашего исследования останинского метода (см. выше): «...ничто в культуре не уходит насовсем, все постоянно возвращается, и если текущий консенсус отторгает какое-то прошлое знание, то оно зачастую принимает извращенные, уродливые формы. Необходимо, таким образом, те, кто раскапывает и подхватывает “устаревший” образ мысли и если не обновляет его, то хотя бы наполняет новым содержанием, приспособливает к современности...»

Не избежал преследований этим числом и автор настоящего эссе: в процессе написания оно возникало тут и там без всякого удовлетворительного объяснения (начать хотя бы с того, что разница в возрасте между ним и Останиним составляет 37 лет и 7 дней). Какое значение автор усматривал в этих встречах? Очевидное: каким бы ни было *объективное* значение числа 37, отныне оно всегда будет означать *встречу* с самим Останиним, пусть и необъяснимую или еще не объясненную.

Борис Останин

Доклад о Драгомощенко¹

Мое предварение выступления Аркадия Драгомощенко призвано облегчить слушателям восприятие и понимание его стихотворений. Должен признаться, что не в силах вполне справиться с этой задачей, и вот почему.

Аркадия Драгомощенко, как и А. Парщикова, И. Жданова, О. Седакову, причисляют к сложным поэтам, однако сложность сложности рознь. Нередко ленивый на подъем критик спешит заклеить сложным непонятное, *не желая его понять*, и таким образом обеспечивает себе душевное алиби. Обычна и другая ситуация: критика, воспитанного на поэзии «неслыханной простоты»

1 В ноябре 2016 года Борис Останин передал мне на хранение несколько своих текстов времен самиздата, которые он набрал на компьютере. Публикуемые здесь выступления были в их числе. — *Примеч. А. Скидана.*

(искренней, эмоциональной, сюжетной) буквально раздавливает обилие поэтических фигур, глубокой метафизики, намеренных темнот, полисемии, интеллектуальной изобретательности... Такого рода сложность отличает «новую поэзию» (в том числе поэзию Драгомощенко), но является по большому счету позитивной, поскольку провоцирует критика на изучение непривычного языка и метафизики, на становление нового мышления и тем самым обогащают его.

Поэзия Драгомощенко связана еще с одной сложностью, разрешить которую вряд ли возможно — именно она и превращает встречу поэта со слушателем в *парадокс*. В чем он заключается? В том, что его поэзия предназначена не слушателю, а читателю, не для прослушивания, а для вычитывания; слушать поэзию Аркадия Драгомощенко есть «противоречие в определении». Перед нами поэт не «эстрадный» и не «тихий» (у того и другого одна цель — ухо слушателя, и одно средство — голосовые связки, которые они используют с разной нагрузкой: от выкрика до шепота): Драгомощенко — поэт *незвучковой*, так сказать *немой*, его бесполезно слушать ухом, необходимо читать глазами. Письменная поэзия не есть линейно-развертываемый во времени ряд (ораторский, музыкальный), это пространство листа, цепко схваченное схемой стиха, следуя которой взгляд читателя (а следом за ним — ум) неторопливо вычерчивает прихотливые фигуры движения и понимания.

Белое пространство листа — фундамент для словесного лабиринта поэзии Драгомощенко, что идет вразрез с традиционной звуковой поэзией, на которой большинство из нас воспитано. Письменная поэзия — это прежде всего *зрелище*. Я имею в виду не ее графику (каллиграммы, искусство буквами) и даже не образность, а тот важный факт, что считывание, активная и своенравная работа читающего глаза, есть неперемное условие ее восприятия и понимания. Письменная поэзия предлагает и предполагает пристально-созерцающее рассматривание, нелинейное движение глаза по тексту стихотворения. Следствие такого движения — нарастающая свобода и одновременно ответственность читателя, принимающего на себя славное бремя соучастника в переустройстве-порождении стиха.

Другое следствие — эпичная бессюжетность письменной поэзии. Если звуковая поэзия движется во временном, причинно-следственном ряду и конструирует себя в голосовом потоке как *сюжетная цепь* (что-то происходит, вызывая новые происшествия и, соответственно, интерес слушателя, выросшего на сюжетности обыденной жизни), то письменная поэзия организует себя бессюжетно-пространственным образом как вольное блуждание и ориентирует читателя-зрителя на совершенно иной способ восприятия, а возможно, и мышления. Письменная поэзия — это не движение речи, а создание бытия; язык в творчестве Аркадия Драгомощенко хочет быть не знаковой системой, а бытийственным телом.

Анализ поэзии Драгомощенко — дело будущих критиков и аналитиков; уверен, что он будет плодотворным и полезным. Пока подскажу две темы для них: разветвление значений и самописание глаза. Драгомощенко — неусыпный мастер обновления смысла и статуса слова: он сжимает праздничное торжество до толщины шелковой нитки, а стертую банальность способен превратить в грозное оружие. Его усилия по разрушению и хаотизации языка, которых так боятся многие критики, — направлены на обретение нового смысла и нового порядка, на *самовозрождение* языка. Любитель творческих парадок-

сов, Драгомощенко нередко сознательно направляет себя на путь неудач, что обличает в нем незаурядного стратега. В его поэзии свет в сотрудничестве с тьмой порождает фигурное многообразие мира и противится духу, созидавая своим противлением невероятную космогонию и вызывая в ниспадающем ряду воплощений — противоборство зрения (основой которому служит свет) со слухом (чья основа — дух, опосредованный голосом).

Возвращаюсь к начальной мысли о парадоксе встречи письменного поэта со слушателями и предлагаю два выхода из него.

Во-первых, набросанное мной очертание письменной поэзии выявляет лишь «идеальный тип», с которым поэтическая практика Драгомощенко не всегда совпадает. В его стихах обнаруживается достаточно зияний звуковой поэзии, которые притянут к себе и удовлетворят традиционное сюжетно-слуховое восприятие.

Второй выход из тупика парадокса прост: если письменная поэзия тяготеет к пространству Гутенберга, значит, надо ей его дать! Возвращенная из чуждой звуковой среды в пространство типографского печатного листа, поэзия Аркадия Драгомощенко обретет весомость и несомненность, избавит читателя от тягот непонимания, снимет с поэта обвинения в нарочитой тайнописи и сокровенной бесчеловечности.

<1972?>

Представление поэзии Александра Горнона в Доме ученых в Лесном

<...>

Уважаемая публика, после упомянутых мной «живой культуры» и «живой философии» в связи с творческой лабораторией «Поэтическая функция» вас вряд ли удивят появление перед вами живого поэта Александра Горнона и мои восторженные слова о нем.

По-видимому, определение «живой» вообще следует использовать как своеобразный пароль или метку — по крайней мере, во времена нарастающего пассаизма и эклектики, когда главным орудием литератора оказываются ножницы и клей, коллаж становится важнейшим способом организации «своего» произведения, робкое ученичество приравнивают к мастерству, а плагиат провозглашают законным художественным приемом. Соблазняющие и расслабляющие творческую личность теории постмодернизма звучат порой столь убедительно, что подчиняют себе публику, — но это до тех пор, пока она не столкнется со столь неординарным и масштабным явлением, как, например, поэзия Александра Горнона. Ее живое и деятельное присутствие, ее фантастически самобытный облик напрочь разносят теории эклектики, согласно которым современный литератор, изнемогающий под бременем эрудиции и массовой культуры, способен разве что на механическое, пусть порой и искусное

соединение чужих стилей, на вторичный (иронически или агрессивно составленный) коллаж.

Мне известно несколько случаев, когда пораженные стихами Горнона критики активно принимались за их аналитический разбор, но так и не могли довести его до конца. Отчасти это свидетельствует о слабости литературной теории и критики, которые до сих пор не выработали достаточно богатого языка описаний и разнообразного арсенала методов, но больше — о самом Александре Горноне, чье поэтическое творчество стремительно выпадает за пределы формального литературного анализа. Сейчас вы сами услышите, что он делает с языком, как превращает слова — первейший материал и орудие поэтического строительства — из мертвых кирпичей в живые, подвижные, одухотворенные существа.

Ничуть не собираясь восполнять усилия аналитиков, но единственно из желания подсказать слушателям одно из возможных направлений слушания поэзии Горнона, произнесу несколько слов об используемом им приеме *расщепления* и последующего *уплотнения* речевого потока или, правильное сказать, *расплетания/сплетания* словесных нитей в сеть.

Тому, кто изучал иностранный язык, известно, что на первом этапе знакомства с чужой устной речью главная проблема — научиться членить непрерывный речевой поток *на фрагменты* (такие, как слова и слоги), быстро и не задумываясь определять грани словоразделов, автоматически разбивать поток слышимой речи на дискретные части, что и позволяет восстанавливать целое речи по ее фрагментам и понимать ее.

Поэзия Горнона устроена таким образом, что описанное определение словоразделов, разбиение речевого потока на дискретные части и последующее восстановление целого не удастся слушателю ни быстро, ни автоматически, ни однозначно...

Звучащий текст Горнона побуждает слушателя членить его на звуко-смысловые фрагменты не одним-единственным, а сразу несколькими способами. Иначе говоря, речевой поток *полиартикулируется*, расщепляется на несколько рядов, причем разными слушателями нередко по-разному. Эта (не единственная) особенность поэтики Горнона открывает в языке и поэзии неординарные, «неклассические» возможности.

Приведу простейший пример: «грим массы»; более сложные вскоре предложит сам поэт. Линейный звуковой поток расщепляется на ряды с разными звуко-смысловыми (фонтосемантическими) единицами, которые воспринимаются как бы мгновенно, все сразу и к тому же в сложных сетевых взаимодействиях — как в целом, так и по частям (по принципу контраста, дополнения, развития и т.п.). Все это приводит к тому, что процесс слушания резко убыстряется, обгоняя речевой поток: сознание и подсознание пробегают по звуковому ряду сразу в нескольких ветвящихся направлениях, превращая слуховое восприятие в изощренное перемещение по слоистой звуко-пространственной сети. В этом, к слову сказать, причина того, почему поэзия Горнона — явление не только звуковое, но и провоцирующее на нестандартное размещение в пространстве листа, над чем автор сейчас активно экспериментирует.

И в звуке, и в записи в поэзии Горнона возникает эффект перетекания слов, «ноздреватой» строки, эластичных границ, мерцающего смысла — слово, которое мы привыкли воспринимать в жестко фиксированных границах, как будто оно кристалл, перестает быть таковым, обретает витальность и способ-

ность к биоморфной жизни: оно оживает, расщепляется, распадается, снова собирается, расплавляется, пульсирует и пр. Это происходит не только за счет динамизации словоразделов и общего энергетического подъема, но и благодаря «объемности» отдельных звуков: в русском языке многие согласные и безударные гласные воспринимаются не однозначно, а как *поле звуков*, что позволяет им стать дополнительными точками расщепления речевого потока, узлами ветвления звуко смыслов.

Феномен многосмыслия (фоносемантики) стихотворной строки — явление, укорененное в культурной традиции, как и феномен ее многозвучия (полифонии), причем реализуются они самыми разными способами, в связи с чем упомяну хотя бы четыре смысловых поля библейских текстов: буквальное, символическое, моральное и провиденциальное. Особую роль «двусмысленность» и «игра слов» играют в комическом, которое возникает из-за как минимум двойного понимания текста: первое — с отсылкой к высокому или нейтральному, дозволенному, второе — к низовому, неприличному, запретному.

В отличие от поэтов-концептуалистов, которые ориентируются преимущественно на комические и сатирические эффекты, возникающие при расщеплении и новом слиянии словоряда, Александр Горнон осуществляет мощный поэтический *синтез*, замечательным и непростым образом уравнивая в своей поэзии торжественное и игровое, священное и низкое, вечное и злободневное, волновое и дискретное, энергетическое и логическое. Поэт развивает упомянутые мной две традиции (и многие иные) «множественного» стихосложения, обогащая их великолепными звуко смысловыми находками и изобретениями, созидавая свою небывалую поэтику. Речь идет именно о *новой, полицфоносемантической поэтике*. Сочинять отдельные двусмысленные строки, нацеленные на комический эффект, не так уж трудно, как не трудно, допустим, профану извлечь на рояле несколько случайных аккордов... Однако создание полноценной поэтической композиции с многообразными связями частей, с полнокровной образно-поэтической системой, с уникальной внутренней музыкой, со стихийной жизнью стиха удастся лишь подлинному мастеру. Сейчас мы его услышим, сейчас рассыплемся во всех направлениях по эксцентрическим словесно-звуковым лабиринтам Александра Горнона.

<1989?>

Публикация А. Скидана

Хроника современной литературы

Ольга Балла

Нлдугбд, дзгом, трамбл димбл иц

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_274

Конаков А. Дневник погоды (дисторшны)

СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2023. — 168 с.

Алексей Конаков — критик, литературовед, поэт, эссеист — в своей, кажется, первой опубликованной художественной прозе, уклоняющейся от типовых жанровых определений (ближе всего — к повести), — прямой наследник ленинградской неофициальной культуры позднесоветских десятилетий (ее он как специалист по этому периоду литературной истории и исследует, как нам известно хотя бы по вышедшей семь лет назад его книге «Вторая вненаходимая: очерки неофициальной литературы СССР» и по вышедшим пятью годами позже книге «Убывающий мир: история “невероятного” в позднем СССР» и монографии о «поэтике подполья» Евгения Харитонова), но не только ее, а и гораздо глубже. В «Дневнике погоды» Конаков выходит за пределы эпохи, интересующей его как исследователя, и занимается душевным устройством и картиной мира персонажа, лишь на



первый взгляд способного показаться экзотичным и маргинальным. Ну, говорить о маргинальности, она же эксцентричность (удаленность от всего, полагаемого центром), тут некоторые основания найдутся, — герой наблюдает мир, забившись глубоко в собственный угол: «Мне интересном¹ пассажировать репчатый лук. (И еще мне интересном жить принципиально мимо вашей агенды» (с. 100). Да выборматгивает впечатления от наблюдаемого на персональном идиолекте — не то чтобы самоизобретенном, скорее самоскладывающемся, растущем из его душевно-умственных извилин и изломов. Тут впрору говорить о звучащем внутри него постоянным фоном, изъясняющемся на этом идиолекте внутреннем радио, на передачи кото-

1 Нет, не опечатка.

рого то и дело накладываются неожиданные, комкающие речь помехи: «чб орд ж», «нлдугбд», «дзгом», «трамбл димбл иц» (с. 39—41)... (Интересно было бы продумать, как устроен его язык: здесь явно есть и устойчивые элементы — скажем, непрменная согласная в конце наречий «всегда» и «никогда», регулярные сбои падежных форм — и вообще если не система, то тяготение к ней.) Словно внутренний звукопроизводящий, смыслопроизводящий механизм вдруг слетает или ломается — открывая дорогу звукам иного порядка, демонстрируя хрупкость, уязвимость, проблематичность человеческого как такового. Однако и вне помех речь то и дело сбивается, комкается, реагируя на какую-то внутреннюю сейсмику, из-за чего и лексика, и синтаксис сбиваются с насиженных мест, приобретают нетипичный облик: «в шахматы бы ни о чем сыграть», «пятогом декаблям» (с. 40, 48). Но вот экзотики точно никакой: это же узнаваемый тип излюбленного классической русской литературой XIX века «маленького» человека, мелких чиновников Достоевского и Гоголя: Макар Девушкин, Акакий Акакиевич Башмачкин... Типы на то и типы, что не исчезают, а всего лишь воспроизводятся на разных — пусть и до неузнаваемости — материалах. А тут материал даже узнаваем: это все тот же Петербург, воздухом которого дышали, из воздуха которого сгущались, чтобы вновь раствориться в нем, предшественники дневникписца двух предшествующих столетий.

(Вообще генеалогия тут многообразная; иногда и голоса платоновских персонажей можно расслышать: «Стакан чая не выпить, как тесно от² жизни», «ступать на планету нужно с трепетом» (с. 51, 68).)

«Ох, видели бы мы, что появляется за теми слоями по ночам [горько плачущие сестры Пляды, зловещий глаз быка Альдебаран] — не жаловались бы на обложную облачность ноября!» (с. 41).

Повествователь чрезвычайно далек и от непросвещенности, и от неграмотности. Маргинальность его не в том, что он, скажем, необразован или узко мыслит (мыслит он так широко, как не всякому немаргиналу снилось). Он начитан куда более среднего: и Ги Дебор ему знаком, и в Бахтина он по крайней мере заглядывал — знает слово «хронотоп», — и Докинза читывал (к которому превесьма скептически и при случае его ругает). Себя он именует «нигилистом» (и вновь оммаж XIX веку). Он и в социуме укоренен неплохо: в отличие от, допустим, тех же Макара Девушкина или Акакия Акакиевича, у него есть семья: жена Ася, ни разу по имени не называемые дочь и сын, оба явно школьники, и не всякому видимый сэр Енот в коридоре — «воображаемый фамилляр, виртуальный помощный зверь, упрощающий на первых порах практику собственно нигилизма» (с. 39), — своя квартира и даже дача, на которой в конце концов... ой нет, не будем забегать вперед. Он даже работает — инженером, отправляясь каждый божий день «на свою инженерную (инженерную) службу» (с. 87).

«Маленький» же этот человек всего прежде потому, что постоянно чувствует (пугающую, в конечном счете, — вот и правильно) огромность мира, которую и не мыслит покорить, понять или вообще освоить, ненадежность его, с которой и не мыслит справиться, и свою слабость и незащищенность перед этим миром, с которой точно ничего не поделаешь. А «нигилист» — потому, что ни одной из ценностных систем окружающего его социума он не разделяет. Ни одна не защищает и не утешает его. А он этого и не ищет.

«Тайная цель любой инженерной работы состоит в постижении жуткой, чудовищной ненадежности мира. Вещи только кажутся твердыми и устойчивыми, но

2 Не опечатка и тут. Дневникписец изъясняется именно так; у его идиолекта есть и орфографические аспекты: идиография.

это одна поверхность (внутри же копятся циклы нагружений, истончаются коэффициенты запаса, растет паутина микротрещинок). О, лучше бы и не заглядывать в ту изнанку, не знать никогда, на каких хлопких и призрачных нитях висит цивилизация» (с. 87–88).

(Своеобразие его мировосприятия отчасти объясняется — его же устами — грубой физической причиной, травмой в детстве: «Оттого ли ты так зол, что зимма на дворе? Вовсе нет (нет) — просто много десятилетий назад упала в голову полка с оловянными салатиками (солдатиками), нарушила мне всю френологию» (с. 49). (Так что и гоголевские «Записки сумасшедшего» несомненно в прямых предках этого текста; у Аксентия Ивановича есть нечто общее в речевой манере и внутренних движениях с конаковским дневниковписцем, разве что межчеловеческими отношениями и социальными обстоятельствами последний озабочен куда менее первого. Но понятно же, что нужен был повод для создания герою сверхобычной восприимчивости — отчего бы и не такой?)

Нередко этот человек с как бы искаженным восприятием обнаруживает исключительную ясность видения: «Хм, вообще-то нигилизм — форма гигиены в мире, где постоянно пытаются навязать базовую подписку, выгодный кредитом, пробное занятие бесплатно и массу прочих других промокодов; вроде бы уже привык отказываться, а вот айвл утум ццм» (с. 89).

В метеологически-экзистенциальном дневнике повествователя без труда узнается и влияние «Записок о чаепитии и землетрясениях» Леона Богданова (ведь и за его текстом стоит «маленький» — на самом деле сжатый в плотную-плотную точку и чрезвычайно интенсивный внутри нее — ленинградский-петербургский подпольный человек; кстати, наш дневниковписец его читал и хорошо представляет себе, кто это такой! — в одной из записей он Богданова упоминает). Впору подумать иной раз — едва ли не прямое цитирование, но все-таки нет, — можно говорить (помимо роднящего их чувства близящейся катастрофы и стремления отследить приметы ее приближения) о сходстве интонационном и формальном; и сходство тут особого рода — как и с другими, выше помянутыми образцами, — его можно назвать *спорящим* или, по крайней мере, *диалогизирующим*. Безымянный повествователь Конакова делает нечто очень похожее на то, что писал богдановский хроникер чаепитий, землетрясений и попутных чтений, — с важными отличиями. Среди отличий наименьшее и практически несущественное — то, что герой Конакова пишет свои записки, по всем приметам, в условные «наши» времена — то программу ватсап упомянет, то зум со скайпом и «ВКонтакте» (которые, впрочем, готов «отрицать» (с. 52)), то вдруг Илона Маска, — подобно повествователю Богданова, конаковский герой живет в собственном временном и смысловом потоке. Его записи датируются, но года он не указывает никогда... ой, то есть никогда (вычислить не составит труда: вот в записи от 31 декабря провозглают год «металлургического быка», встречают год «металлургического тигра» — похоже, 2022-й, современники вправе насторожиться и ждать соответствующих высказываний, — но случайно ли зодиакальные координаты указаны, а те, что указывают на конвенционально понимаемый ход истории — нет? Спойлер: нет, *соответствующих высказываний* современник не дождется. Еще спойлер: да мы с дневниковписцем уже и не современники). Что ему точно неважно, так это большая история с ее событиями. От забот, связанных с этим событийным пластом, он вполне свободен, — легко заметить, что собственный город он нет-нет да и назовет именем из давнопрошедшей жизни, «Ленинградом», все это не существенно, — его занимают предметы куда более фундаментальные. Гораздо судьбоноснее, ближе к сути всего происходящего ему (казалось бы) сиюминутное, переменчивое и ни в какой истории не укорененное — актуальные метеорологические показатели.

Он регистрирует их с неукоснительной точностью и каждую запись предваряет именно этим:

«15.11, +1°C, малооблачно, ветер (ЮЗ) 5 м/с, атм. давл. 777 мм рт. ст., восх. 8:52, закат 16:32» (с. 39).

А важно это потому, что имеет прямое отношение к состоянию мира в целом и его судьбе, — как и сквозное понятие, время от времени появляющееся в тексте и важное настолько, что вынесено в заголовок «Дневника»: *дисторшн*. Взято оно из музыкальной практики: дисторшн (он же же «дистошн», «дисторция» от английского *distortion* — «искажение») — это «звуковой эффект, достигаемый искажением сигнала путем его “жесткого” ограничения по амплитуде»³ или устройство, которое такой эффект обеспечивает. «Наиболее часто», объясняет нам «Википедия», дисторшн «применяется в таких музыкальных жанрах, как хард-рок, метал и панк-рок в сочетании с электрогитарой, а также в хардкор-техно и особенно в спидкоре и брейккоре с драм-машиной. Иногда этим термином обозначают группу однотипных звуковых эффектов (овердрайв, фузз и прочие), реализующих нелинейное искажение сигнала. Их также называют эффектами “перегрузки”, а соответствующие устройства — “искажателями”»⁴. (Слово «фузз» кажется испешшим из уст конаковского героя, не правда ли?)

Дисторшны конаковского хроникера — это искажения, вносимые (неведомыми, в конечном счете, силами; хроникер, впрочем, почти уверен, что это захватившие мир рептилоиды) в устройство мира («Коли ты семьянин, уж будь добр, ступай понаружу, в ноябрь, в дисторшн» (с. 45)), нарушения того, что человек рад принимать за норму существования — если, конечно, достаточно простодушен и недалек, чтобы обманываться. Наш хроникер не таков. Он не обманывается.

Об этих искажениях — и о состоянии бытия в целом — он только и думает, об этом только и чувствует, и пишет. Его волнует судьба человечества.

Настроенный всем, в этих записках происходящим, читатель ждет под самый конец если и не рифмы «розы», то хоть какой-нибудь уже рифмы — то есть чего-то, что следовало бы из сказанного прежде с той или иной степенью логичности (нашли у кого логику искать, в самом-то деле. И тем не менее). Но нет: все обрывается (хम्म, если это можно назвать обрывом... скорее закольцовывается, что ли) небывалым, непредсказуемым образом. Не оправдывается даже ожидание, лежавшее, казалось бы, на самой поверхности и кричавшее о себе едва ли не криком: все-ленской катастрофы. Дневникписец и сам вначале более-менее смутно ждет чего-то такого (предполагая разные причины: от рептилоидов до того, что количество созданных людьми механизмов «начнет замедлять движение планеты», пока наконец не наступит тьма, которая «не закончится уже никогда» (с. 154), а под конец и не сомневается в этом: «Корка повседневности стремительно скукоживается и скоро отвалится на-сов-сем» (с. 158).

Впрочем, катастрофы на то и катастрофы, чтобы опрокидывать все мыслимые ожидания. Повествователь вместе со своей дачей, на которой проводит последние летние дни (и весь ли мир в целом с ним вместе? — вопрос открытый), застревает во времени.

Последняя и, похоже, отныне единственная дата записок — 31 августа. Это именно время, а не, скажем, посмертие с его вечностью: метеорологические хроники продолжают, и видно, что это *разные тридцать первые августа*: у них разная температура воздуха, разная облачность, разные направление и сила ветра, разное атмосферное давление, но... восход неукоснительно в 5:47, закат неминуемо в 20:09. Время есть — но оно не движется.

3 <https://ru.wikipedia.org/wiki/Дисторшн>.

4 Там же.

«Жизнь не закончена — просто пропала. Какое найти этому имя?

Да все же знают.

Поражение. *Искажение. Дисторшин*» (с. 160).

И тут читательское воображение срывается с цепи и начинает выдвигать предположения одно интереснее другого. Сошел ли герой с ума окончательно? Вряд ли: манера его речи несколько по сравнению с более ранними временами не изменилась. Попал ли он в другой, отличный от нашего временной канал? (Ася и дети непостижимым образом исчезли из его жизни — 15 августа они упоминаются уже в прошедшем времени: «Ася тоже ценила чайники <...> но где теперь Ася? Где дети? Где счастье? Нет ничего, никого нет. Нет и нет» (с. 155). Остались ли они в прежнем — в нашем временном канале?) Что к этому привело, где была точка перелома? Хитро устроенное повествование однородно: эту точку не нащупать, перемена замечается, когда уже произошла: «Стоило аэ ои щцц засмотреться на позднюю нарядную звезду, как щелкнул Ореховый Спас, хлопнула приготовая ловушка. Остановилось время» (с. 160).

Что все это в целом суждение о поврежденности и обреченности мира — несомненно. Что это суждение также — о неподконтрольности происходящего в мире человеку (без логических, заведомо уязвимых аргументов, на уровне охватывающего человека целиком и передаваемого одним только гулом слов, их звуковой плотью, ощущения — как в стихотворении), — несомненно тоже. Радикальное онтологическое предположение о том, как — опять же неподвластным человеку и малоописуемым для него образом — устроен мир? Почему бы и нет.

«Ъэлзв, гредциц тэ дууф» (с. 145).

Головокружение синтаксиса

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_279

Уланов А. не (бе)речь / Предисловие Е. Фридрихс

М.: РОЕТИСА, 2023. — 94 с.

В первом слове первого текста в новом сборнике А. Уланова сразу хорошо виден один из основополагающих художественных принципов автора — многозначность, основанная на обыгрывании грамматических омоформ, допускающих разные варианты семантического «собирания» фразы:

берегу тепло в море в горле за костями в мыши вдали в касании светло-серая морская боль перелетных слов воздух о воздух дерево ждет письмо поднимает снег арка светло-серая где шипит луна тенью на дожде волной встречи половинками ветра падая в проглаженный ключ (с. 9)

— (что делаю?) берегу (что?) тепло (где?) в море — vs.: (чему?) берегу (как?) тепло (где?) в море. Одновременная реализация глагола в первом лице ед.ч. и существительного в слове «берегу» отражает «ненавязчивость» лирического субъекта, неполную его проявленность, невозможность четкой грани между субъективным и объективным опытом. Ключевым для размышлений о книге А. Уланова может стать слово «бережность», передающее отношение поэта к миру и человеку: стремление увидеть, понять и передать их многосторонность. В заглавии сборника, на первый взгляд, парадоксально заявлено противоположное: (что делать?) не беречь, однако графика мешает прямолинейному толкованию и выводит к пониманию поэтического высказывания как непременно связанного с миром: «<в> небе — речь» и парадоксально стремящегося освободиться от пут языка: «не речь», отсылающая к «Et tout le reste est littérature» Верлена.



В русле очерченной многозначности «бережность» отсылает и к берегу — как одному из важных понятий в поэтике А. Уланова: бережность — бытие на берегу, всегда вблизи воды, всегда во внимании к суше. М. Сидорова обратила в свое время внимание на «плотность семантических полей», ядром которых выступают лексемы «камен-» и «вод-» в раннем поэтическом сборнике Уланова «Волны и лестницы» (1997): «И внимательное чтение, и компьютерный лексический анализ обнаруживают элемент Камень и элемент Вода как первооснову художественной Вселенной схождения и перетечений»¹. Это пронизательное наблюдение констатирует одно из определяющих свойств поэтики Уланова: в новой книге находятся тому явные подтвер-

1 Сидорова М.Ю. *Materia prima*: о «первоэлементах» в поэзии Александра Уланова // Язык и литература в научном диалоге. Филология в научном и образовательном пространстве: сборник научных трудов. Вып. 3. Ижевск: Удмуртский университет; Гранада: Universidad de Granada, 2016. С. 20—21.

ждения. Сидорова отмечает, что вода и камень в художественной системе поэта «обладают абсолютной пространственной сущностью, имея все возможные измерения»²: «пепел воды горячей внутри себя // вдоль друг друга берег и дно» (с. 79). В текстах ставится вопрос «какой камень глубже» (с. 35), упоминаются «камень с центром неизвестно где» (с. 53) и направление «на полкалли вбок» (с. 76), обнаруживается, что «течению многоосной воды не нужна карта» (с. 49). «Иногда Вода и Камень оказываются настолько неотличимыми, что поэт вовлекает читателя в игру с неопределенностью, предлагая ему самому “расшифровать” перевертыш»³: «камнем уходит в россыпь камней // выкипела вода вот и иди за ней» (с. 13); «ветер что прибавляет камень // скоростью поворота навстречу // обращенный в число капель» (с. 68). «Вода и Камень определяют не только “материальную” структуру поэтического мира А. Уланова, но и способы восприятия и осмысления этого мира, “идеальные” сущности в нем, такие, как Время и Память»⁴: «Замковый камень у входа во вчера» (с. 76); «крепкие гвозди ветра память воды в воде» (с. 88).

Поскольку синтактико-семантическая структура текстов Уланова неповествовательна, создается впечатление фрагментарности, мозаичности и возникает соблазн при цитировании вычленивать для наглядности какой-то элемент, что и было сделано выше, чему способствует и определенная афористичность манеры автора. Но эта процедура в некоторой степени коварна, поскольку не учитывает плотную сцепленность и перетекание составляющих. С одной стороны, без пристального внимания к отдельным семам, словам, словосочетаниям при разборе литературного текста едва ли можно обойтись, но в нашем случае всегда нужно помнить, что вычлененный смысл — один из многих, которые можно увидеть при восприятии целого.

Наиболее явно это видно в текстах, предназначенных для чтения в двух направлениях: как по горизонтали, так и по вертикали.

сшито отраженными лучами	корни трещин в горе	строгие спилы книг
напряжение всплывает	наклоняется кувшин	память беспамяства
прожитое до боли	скоростью поворота навстречу	ромб сферы
ветер что прибавляет камень		обращенный в число капель
крепость дыма		сложенный взгляд
на основании окна		
разбрасывая вечер	в запасе шагов	ужин шепота
	втягивает след	сшитый нитями соли
окись слов	за изгибом ночи	
крылья растут касанием	змея зрения	убыванием дна
в несимметрии пламени	в неточности ожидания	по горячей карте иди

(С. 68)

Между ветром и камнем возникают амбивалентные синтаксические отношения: каждый может прибавлять другого — при «горизонтальном» прочтении — «скоростью поворота навстречу», будучи «обращенными в число капель». «Вертикальное» прочтение подчеркивает амбивалентность упоминанием «крепости дыма» и добавляет в эти отношения человека, «в запасе шагов» которого происходит «поворот навстречу», а «обращенным в число капель» оказывается «сложенный взгляд». Эффект графической геометричности усиливается семантикой словосоче-

2 Там же. С. 23.

3 Там же.

4 Там же. С. 24.

таний «отраженные лучи», «строгие спицы», «обращенный в число», но геометрия оказывается неевклидовой, не прямолинейной, предполагающей «ромб сферы», «несимметрию пламени», «изгиб ночи», «неточность ожидания», — то есть нетривиальную пространственную сущность природных объектов и явлений психической жизни, поддающихся восприятию только «змеёй зрения».

Геометрические смыслы в данном стихотворении показательно обозначают примечательное свойство «двухмерных» текстов Уланова — родство с кубистическим принципом в литературе, описанным Н.Т. Рымарем по аналогии с применявшимися художниками-кубистами принципом «кругового видения модели: образ строится на композиционном соотношении разных точек зрения... Тем самым художник работает с формами восприятия как способами и приемами построения образа, обладающими самоценностью, так что его непосредственным предметом становится уже не модель, а различные ракурсы, перспективы с соответствующими конstellляциями живописных элементов, плоскостей и линий»⁵. Н. Бердяев называл эту процедуру «распластованием» и обнаруживал ее не только у Пикассо, но и у А. Белого, давая характеристику его «Петербургу», в определенной степени применимую и к тому, что делает А. Уланов в своих «двухмерных» текстах, да и не только в них: «...художественное ощущение космического распластования и распылнения, декристаллизации всех вещей мира, нарушения и исчезновения всех твердо установившихся границ между предметами. Сами образы людей у него декристаллизуются и распыляются, теряются твердые грани, отделяющие одного человека от другого и от предметов окружающего его мира»⁶. Это вполне заметно в сборнике: «море лицом к тебе бедрами берега осока сосков выводя тебя // из лопатки дрожью отряхиваясь от чужого...» (с. 30).

Для Бердяева подобное свидетельствует о кризисе художественного языка и бесперспективности попыток его преодолеть. Однако понятие «распластование» может вывести к идее развертки куба: изображению трехмерного объекта в двух измерениях. И тогда кубистический текст может быть понят как попытка передать многогранность мира при помощи языка, воспринятого — вполне в духе времени, о чем и писал Верлен, — как более бедное гранями средство. Художник/литератор в ситуации меньшей размерности предпринимает попытку воспроизвести большую и прибегает для этого к немиметическим средствам. Он не обязательно отрицает цельность мира (как это видел Бердяев), но пытается дать его «раскатку» — неизбежно через абстрагированные и/или фрагментированные образы.

вы лето м она да осень по вернувшись
не бу маги сна ми г оло ве точка
стол бе речь про падая ли ста лью
в не ком утра ты ли стая том а вес на тени

(С. 23)

Здесь ткань стиха по видимости распадается на слоги и буквы, однако тут же и собирается снова в слова, словосочетания и фразы, причем возникающие смыслы поворачиваются к читателю разными гранями: вы летом монада / вылетом она да осень... бумаги с нами / маги сна / сна миг голове / веточка... пропадая ли сталью / падая листа лью / вне ком утраты / ты ли стая / листовая том / тома вес на тени.

-
- 5 Рымарь Н.Т. Кубистический принцип в литературе XX века // Наследие — современность. Международная конференция художественных музеев 1998 года. Самара: Самарский художественный музей, 2000. С. 37, 41.
6 Бердяев Н.А. Кризис искусства. Репринт. изд. М.: СП Интерпринт, 1990. С. 17.

В данном тексте в экстремальном варианте используется излюбленная Улановым техника амфиболии — намеренной двойственности смысла, вырастающей из такого построения фразы, которое «активирует» сразу несколько синтаксических ролей, грамматических форм и/или лексических значений. Все приведенные выше цитаты из его текстов являются примерами этой техники.

Стихи Уланова увеличивают размерность мира: дают трехмерную развертку тессеракта, причем построенного как кубик Рубика, но с гранями не однородных цветов, а показывающих образы, меняющиеся в зависимости от того, кто этот кубик собирает. Первое знакомство с текстом обманывает линейное ожидание и создает впечатление рассыпанности, дальнейшая работа понимания помогает выявить смыслы, увидеть на гранях сюжеты и послылы. Эффект непривычного четвертого измерения усиливается графическим оформлением ветвления смыслов: «уголь замер(з)ший потерявший с(т)он // вечер ломается о чужой страх...» (с. 86).

переплет ключение голод силы	сопротивление тревоге надежность равных	тень что ломает деревья сок стареет в вино
звук что слышит игла кажись	распрямляется в эхо за чуть-чуть	сгущение что больше ничто
от нас пепел	не грязь	темнота открытой двери

(С. 11)

Тексты в сборнике разнообразны в аспекте формы: помимо двухмерной техники Уланов использует верлибр, рифмованный силлабо-тонический и несиллабо-тонический стих, белый стих и prose роет. То есть выбирает пути, «что диктует само же стихотворение», — как видел ситуацию современного поэта Ч. Олсон. Однако даже при использовании того, что Олсон называл «старинной» основой закрытого стиха — «унаследованной строки, строфы, жестко заданной формы», Уланов избирает метод, для Олсона наиболее перспективный — «проективный стих»: открытый, «разомкнутый в будущее», не задающий окончательных смыслов, в нем «одно восприятие должно... мгновенно переходить в другое», а «интеллект исполняет свой танец»⁷.

кто во сне по мне растекается от щиколотки до ключиц
в медленно разваливающейся тишине ремонтировать птиц
любишь логику и падение света
в дырках увядшего лотоса спрятано лето

(С. 14)

Связь термина с проективной геометрией, занимающейся соотношением размерностей и «глубоко лежащими» свойствами геометрических фигур и их преобразований, еще раз подтверждает неевклидову природу поэтики Уланова, основывающуюся прежде всего на применении требования, выдвигаемого Олсоном для проективного стиха: «правила, навязанные синтаксису логикой, нужно ломать с той же безмятежностью, с какой ломают окостеневшие стопы традиционной

7 Олсон Ч. Проективный стих / Пер. и коммент. А. Скидана // Новое литературное обозрение. 2010. № 105. С. 255–256, 258.

строки»⁸. По сути, во всех текстах сборника «головокружение синтаксиса сосредотачивает требовательность» (с. 82): в сложно и непривычно выстроенных пространствах в отсутствие привычного равновесия поэтической традиции читающему нужно проявить сконцентрированность и мыслительную стойкость. И тогда откроется, что тексты Уланова, использующие «геометрические» техники, одновременно «очень предметны, чувственны», а их неопределенность, с одной стороны, «складывается из ряда вполне привычных и осязаемых (повседневных) образов (“вода”, “воздух”, “земля”, “огонь”, “ветер”, “море”, “дождь”, “песок”, “дерево”, “трава”, “ночь”, “яблоко”, “стекло”, “дом”, “взгляд”, “сон”, “голова”, “рука” и т.д.)», с другой — поэт стремится «видеть в привычном неочевидное, не спешить называть и определять, а предоставить миру течь и изменяться», традиционные сценарии любовной и пейзажной лирики у него взаимообращаются и пересобирают друг друга⁹, — как отмечает во вдумчивом и пронизательном предисловии к сборнику Е. Фридрихс.

8 Там же. С. 259.

9 Фридрихс Е. Подстрочники смысла // Уланов А. не (бе)речь. М.: РОЕТИСА, 2023. С. 3, 4, 7.

Библиография

Анна Яковец

Часть вместо целого:

ПРИЦЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ КОНСПИРОЛОГИИ

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_284

**Angeloch D. Die Realität hinter der Realität:
Verschwörungsdenken als moderne Denkform.**

Marburg: Büchner, 2023. — 188 S.

**Rice J. Awful Archives: Conspiracy Theory, Rhetoric,
and Acts of Evidence.**

Columbus: Ohio State University Press, 2020. — 226 p.

**Conspiracy Theories in Eastern Europe: Tropes and Trends /
Ed. by A. Astapova, O. Colăcel, C. Pintilescu, T. Scheibner.**

L.; N.Y.: Routledge, 2021. — XVI, 294 p. — (Conspiracy Theories).

Теории заговора особенно востребованы во времена, требующие срочных и конкретных ответов. Знанием ответов эти теории обязаны не специальным источником, а собственной готовности упрощать историческую, политическую и культурную реальность. В теориях конспирологов сложное переплетение макро- и микро-процессов упрощается до элементарного нарратива, где во главе мирового порядка всего стоит один коллективный субъект, интересам которого подчинен ход мировой истории. Однако теория заговора не просто упрощает историю, но и замалчивает свою историчность. Подавая себя как якобы истинное, более правдивое, универсальное знание, конспирология как бы внушает нам, что у нее нет привязки к конкретному историческому «адресу». Именно потому, что теории заговора так хорошо маскируют свою культурную и историческую идентичность, я обращаюсь к тем книгам о конспирологии, которые распознают эту иллюзию. Их авторы прослеживают исторические корни ключевой для современности теории масонского заговора, показывают, как создается эффект очевидности, или предлагают анализ теорий заговоров в конкретном культурно-политическом контексте.

В последнее время в Германии научный интерес к теориям заговора неуклонно растет. При этом книга Доминика Ангелоха «Реальность за реальностью: конспи-

рология как современная форма мысли» — первая немецкоязычная книга, которая содержит в себе историко-идеологический анализ конспирологического мышления и конспирологической эстетики. Прочие издания о конспирологии либо собраны из отдельных статей¹, либо посвящены той или иной волне теорий заговора, либо предлагают синхронный (и прежде всего социологический) анализ конспирологии². Ангелох исследует конспирологию как современную форму мысли, которая берет начало в конкретной теории заговора, а именно в убеждении, будто за всеми мировыми бедами стоит тайное масонское общество. Книга рассчитана не только на специалистов, но и на широкого читателя, желающего разобраться, почему в XXI в. мы продолжаем верить в недоказанное и иррациональное. Кратко и доступным языком автор объясняет, как миф о масонском заговоре сформировал конспирологическое мышление, в чем привлекательность теорий заговора и как заигрывает с конспирологией культурная индустрия. Эти вопросы освещаются в двадцати трех главах, за каждой из которой стоит внушительный блок примечаний и ссылок на дополнительное чтение по теме. В основном тексте автор пунктирно намечает проделанный конспирологией путь от эпохи Просвещения к нашему времени.



Почему же масоны стали вызывать подозрения, которые со временем оформились в грандиозный миф о заговоре? Как объясняет Ангелох, в этом отчасти (но лишь отчасти) виноваты сами вольные каменщики, выдвинувшие в центр своей деятельности идею постижения себя как разумного существа. Высшей обязанностью масона было привести свои мысли и действия в соответствие с моральными законами и постичь тайну просвещенного разума. Эта тайна служила общим этическим ориентиром, но однозначного определения того, что нужно постичь, не было. Поскольку под масонской тайной понималось некое моральное откровение, а мораль не существует вне конкретного человека, каждый был волен понимать под нею что-то

свое. Таким образом, цель масонских собраний действительно была тем, что нельзя разгласить.

Предпосылки для превращения масонов в воплощение загадочного мирового зла начинают становиться яснее: как выясняется, в центре масонства с самого начала стояла абстрактная тайна, которую непосвященные не могли разгадать... из-за ее содержательной пустоты. К этой структурной особенности масонства добав-

-
- 1 См., например, сб.: *Verschwörungsdenken: Zwischen Populärkultur und politischer Mobilisierung* / Hrsg. von F. Hessel, P. Chakkarath, M. Luy. Gießen: Psychosozial Verlag, 2022; *Verschörung Denken: Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, Heft 1/2023 / Hrsg. von N. Dinçkal, B. Kuhn, M. Weipert. Bielefeld: transcript, 2023.
 - 2 См., например, анализ теорий заговора вокруг коронавирусной пандемии: *Covid-19: Sinn in der Krise: kulturwissenschaftliche Analysen der Corona-Pandemie* / Hrsg. von J. Beuerbach, S. Gülker, U. Karstein, R. Rösener. Berlin: De Gruyter, 2022. Теориям заговора в России XIX–XX вв. посвящена монография: *Thunemann F. Verschwörungsdenken und Machtkalkül: Herrschaft in Russland, 1866–1953*. Österreich: De Gruyter, 2019. Социологический и этнографический подходы к конспирологии разрабатываются в кн.: *Konspiration: Soziologie des Verschwörungsdenkens* / Hrsg. von A. Anton, M. Schetsche, M. Walter. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2013; *Schink A. Verschwörungstheorie und Konspiration: Ethnographische Untersuchungen zur Konspirationkultur*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden, 2020.

ляются другие, конкретно-исторические причины. Так, пишет Ангелох, в масонских обществах Франции и Германии довольно быстро намечается склонность к мистицизму и оккультизму. Она могла выражаться в поиске исторических предшественников масонства среди рыцарей ордена тамплиеров, библейских старейшин или египетских жрецов, в усложнении ритуалов и символики, а также в слиянии с алхимией и спиритуализмом. Слияние с оккультными науками происходило довольно естественно, потому что французские и баварские ложи формировались в преимущественно антипросветительском климате, где тон по-прежнему задавал абсолютизм в альянсе с католичеством. Членами местных лож в основном были представители знати, недовольные постепенным исчезновением бывшего социального капитала и привилегий и пытались восполнить эту утрату путем создания мистических тайных союзов. А чем больше было этих союзов, тем сильнее они конфликтовали между собой. Со второй половины XVIII в. масонство во Франции и Германии представляло собой конгломерат разобщенных, интригующих друг против друга лож, ведущих бесконечный и бессмысленный спор о рангах и знаках отличия.

Вера в масонский заговор появляется именно в тот момент, когда мистическая фракция масонов становится в глазах правителей воплощением всего масонства в целом. При помощи этого переноса страх блюстителей монархического порядка перед лицом французской и американской (и ранее — английской) революций наконец обрел конкретное выражение. В подрывной деятельности можно было обвинить таинственных масонов, или иллюминатов. К первой трети XIX в. оба этих понятия стали не только взаимозаменяемыми, но и собирательными: так обозначались представители всевозможных масонских лож, розенкрейцеры, яacobинцы и евреи.

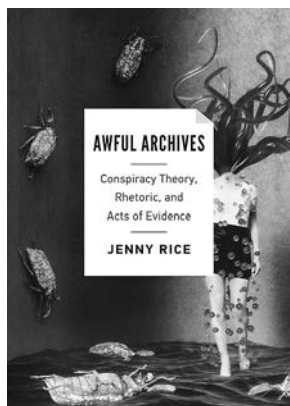
Миф о масонском заговоре проделал долгий путь от слуха, циркулирующего при дворе угасающих монархий, до универсальной модели объяснения международных событий. Этому способствовали историко-политические обстоятельства, а именно зародившийся в XVII в. глобальный миропорядок. Его первичным продуктом были сами масоны как прогрессивно мыслящее меньшинство, чувствующее себя, как уже было сказано, частью нового большого мира. В нем, окинутом сетью производственно-капиталистических отношений и массовых коммуникаций, любое событие способно приобретать невиданные прежде масштабы. Особенно отчетливо это тенденция прослеживается уже в XX—XXI вв., когда исторический процесс приобретает вид цепочки мировых экономических и социальных кризисов — от Великой депрессии до кризиса из-за пандемии коронавируса (с. 55). Едва дело доходит до их анализа, найти виновника, чьи поступки привели к фатальной ошибке, оказывается невозможно, — настолько сложным и комплексным становится любое событие.

К последней трети XX в. субъект как мыслящая и помышляющая единица почти полностью исчезает из гуманитарного знания — после того, как постструктурализм как самая модная теория своего времени берет курс на деконструкцию «метафизики субъективности». «Если раньше, — пишет Ангелох, — гарантом знания в первую очередь выступали субъект и его опыт, то теперь их заменили “структура” и “язык”. <...> Конспирологическое мышление возвращает субъекта в повестку дня. Оно вопрошает о действиях и действующих лицах, стоящих за якобы саморегулирующимися “системами” и “структурами”» (с. 104—105). Конечно, конспирология реагирует на «улетучивание субъектности» весьма своеобразным образом, изобретая заговор и обличая причастных к нему субъектов, несмотря на все попытки заговорщиков сохранить злой умысел в тайне. Тем не менее конспирология может предложить широкой публике то, в чем ей отказывает наука, — однозначные ответы на извечные вопросы: «Кто виноват?» и «Что делать?» Виновато

всегда злоумышленное меньшинство, замысел которого необходимо изобличить, не дав ему реализоваться. Но что же делать с самой конспирологией? Основную идею книги Ангелоха можно сформулировать так: не следует отбрасывать теории заговора как глупость или безумие. В истории превращения масонов из агентов Просвещения во врагов прогресса отражается парадокс современного мышления. Оно объединяет в себе интерес к новому и страх перед неизвестным, открытость навстречу миру и замкнутость на себя. И книга помогает понять, как и почему разум обращается в свою противоположность.

* * *

Если Ангелох анализирует историческую реальность, в которой сформировался миф о масонском заговоре, то Дженни Райс в книге «Ужасные архивы: конспирология, риторика, доказательность» возвращает нас в настоящее: она рассматривает, как различные теории заговора функционируют сегодня. В центре ее внимания — одна из неизменных, но при этом неочевидных характеристик конспирологического мышления: доказательность.



Принято считать, что доказательство — надежный маркер, позволяющий отличить смысл от бессмыслицы, знание — от предположения, а научный дискурс — от чуши, в том числе от теории заговора. Райс начинает с того, что развенчивает миф о бездоказательности конспирологического дискурса, опираясь при этом на свои наблюдения, сделанные при погружении в мир конспирологов. Райс путешествует по архивам, разговаривает с «правдоискателями», создателями и приверженцами самых невероятных теорий — от отрицателей холокоста до сторонников мифа о заговоре рептилоидов. Проанализировав собранный материал, автор приходит к выводу, что конспирологи отнюдь не испытывают недостатка в доказательствах.

Чем больше времени Райс проводила среди конспирологов, тем больше ей казалось, что она имеет дело не просто с доказательным, а с гипердоказательным (hyper-evidential) дискурсом:

Мои дискуссии с «правдоискателями» о событиях 11 сентября неизбежно начинались с быстрого обмена фактами, датами, деталями, фотографиями. Одно доказательство о подрыве Всемирного торгового центра моментально обрастало массой подробностей о Бильдербургской группе, иллюминатах, Израиле, инопланетянах, ЦРУ или любых других сюжетах. «Факты» о вреде вакцинации непосредственно подводили к Тонкинскому инциденту, масонам, евреям (с. 65).

Конечно, в теориях заговора аргументация работает иначе, чем в критическом дискурсе. Во второй главе Райс уделяет много внимания тому, как конспирология использует чрезмерное количество данных, чтобы создать «ошеломляющее впечатление доказательности» (с. 67). Даже нарушая сразу несколько логических и риторических законов, подобные утверждения работают, то есть убеждают искателей альтернативной правды в истинности самых невероятных «фактов». Как же это возможно? Как возникает эффект доказательности в теориях заговора?

Понятие «эффект доказательности» (evidentiary effect) появляется в книге случайно. Райс — специалист по риторике, дисциплине, изучающей речевое вы-

сказывание как результат взаимодействия ряда риторических приемов или стратегий. По ее же словам, риторику интересует не что говорит конспиролог, а что делает его высказывания «чушь» (bullshit) в глазах общественности и истинным знанием в глазах приверженцев. Риторика спрашивает, удастся ли теории заговоров убеждать и, в частности, что дает вера в доказательство тем, кто в него верит. Анализируя вместо доказательств эффект доказательности, Райс переносит акцент с содержания теорий заговора на прагматическую успешность процесса доказывания (evidentiary process).

Автор начинает с упоминания о проекте по исследованию экстрасенсорных и телепатических способностей человека «Звездные врата», финансировавшемся ЦРУ с 1978 по 1995 г. Он имеет лишь косвенное отношение к конспирологии — как плацдарм для спекуляций вокруг более секретных программ ЦРУ. Однако этот пример служит автору отправной точкой для объяснения конспирологической доказательности при помощи второго (наряду с эффектом доказательности) ключевого понятия: конспирологический архив.

Несколько лет назад ЦРУ рассекретило и выставило в свободный доступ на своем сайте массив документов по проекту «Звездные врата». Райс описывает взаимодействие с необозримым множеством этих документов как утрату временных и пространственных ориентиров или падением в кроличью нору: «В отличие от требующей сосредоточенности работы, падение в кроличью нору не имеет конечной точки. Одна вещь непременно приводит к другой, другая — к третьей, которая, в свою очередь, ведет к бесчисленному множеству следующих» (с. 47). Особый опыт, который Райс испытала при попадании в «странное переплетение времени и места» (с. 32), в пространство архива, невозможно объяснить содержанием документов. Архив не сводим к сумме своих частей, к ним всегда добавляется особый «клей», который удерживает фрагменты вместе, а субъекта — в сетях архива. На широком спектре примеров — от коллекционирования книг и изготовления фотоальбомов до архивов национал-социализма — Райс показывает, как в создании архива всегда участвует аффект, и любое взаимодействие с архивом тем или иным образом эмоционально ориентирует нас по отношению к действительности в целом.

Размышляя об ауре архива, Райс подходит к объяснению того, как работает аргументация в теории заговоров. Процесс доказывания в конспирологии — это работа по накоплению свидетельств, их суммированию и систематизации, то есть по созданию архива. Взаимодействуя с ним, субъект больше не может мыслить и ориентироваться ясно: его затягивает в водоворот всеохватывающей интерпретации, которая связывает все со всем. Это головокружительное вращение — «падение в кроличью нору» — составляет отличительную особенность конспирологической эстетики, но не исчерпывает ее. Удовольствие от нескончаемого дрейфа по архиву подпитывается идеей целостности и полноты, и тотальное множество конспирологических объяснений как одна из разновидностей архива не исключение. Собирающие доказательства ведут не просто к разрастанию материала: процесс архивирования, суммирования, сложения уплотняет архивную ауру, позволяет архиву предстать как нечто устойчивое, цельное и исчерпывающее.

Собирательный образ мирового зла — один из результатов и эффектов архивной ауры. Как и сам архив, он одновременно обобщенно-единичен и многолик: в глазах конспирологов извечный враг человечества предстает из раза в раз в различных обликах, или фигурациях. Такими фигурациями зла, циркулирующими в массовом сознании, оказываются, например, евреи, масоны, глубинное государство, Ротшильды, ЦРУ и т.д. Райс заимствует понятие фигурации из риторики, где оно означает «элемент языка, позволяющий смыслу повторяться через заме-

щение»³, и расширяет его до масштабов эпистемологической категории. Фигурация наделяет реальность смыслом, превращая незнакомое в знакомое, а случайность — в закономерность. Райс объясняет этот процесс на одном из самых невероятных примеров теории заговора. По версии британского публициста Дэвида Айка, 44-й президент США Барак Обама на самом деле не человек, а рептилия внеземного происхождения, принимающая человеческий облик, чтобы поработить землян. Аик учит своих последователей, что хотя рептилии умело маскируются под людей, однако сам момент перехода из рептилоидной формы в человекоподобную можно разглядеть на некоторых видеозаписях, например размещенных на популярном видеохостинге: на долю секунды лицо расплывается в пятно, а глаза становятся неестественно черными. Этот эффект, как объясняет Райс со ссылкой на экспертов, возникает в результате простой случайности, технического сбоя при сжатии видео, но для конспирологов случайность становится источником новых значений, новых фигураций: из человека Обама превращается в Чужого, из американца — в Другого!

Рассмотрев проблемы конспирологического архива и гипердоказательности конспирологических объяснений, а также то, как отсутствие доказательств может становиться в глазах сторонников теории заговора свидетельством их правоты, Райс обращается к вопросу о том, как реагировать на доказательства конспирологов. Победить последних на их же поле, приводя в ответ разумные доводы, невозможно. Природа конспирологического архива такова, что он способен поглощать направленные против него аргументы и превращать их в доказательство своей истинности, «архивировать» их. Несколько перефразируя Райс, можно сказать, что случае с конспирологией контраргументы не работают потому, что архив как величина не ссылается ни на что за пределами себя, — лишь на собственный сентимент, на воображаемую целостность мирового зла. Райс предполагает, что единственная подходящая реакция на доводы конспирологов — реакция неподходящая. Пример с внеземным происхождением американского президента подсказывает ей следующую тактику. Если теория заговора создает фигурации, то наша задача состоит в их разрушении, то есть в дисфигурации. Ее смысл в том, чтобы демонтировать существующие фигурации и таким образом «порвать с predetermined способами мышления» (с. 134). Дисфигурация блокирует узнавание и заставляет проявиться нечто иное, неразличимое. Оно бьет под дых, потрясает, прежде чем у нас появляется шанс опознать его. Но как именно можно дисфигурировать (обезобразить и демонтировать) миф о заговоре рептилоидных гибридов, которые угнетают и порабащают людей, чтобы утвердить свое мировое господство? Райс описывает, как она часами смотрела в интернете домашние видеозаписи людей, рассказывающих о встрече с пришельцами-рептилоидами. Их рассказы обнаруживают все черты конспирологического мышления и параноидального отношения к реальности. Но эти соответствия не расскажут нам ничего нового, как и любые фигурации, они лишь позволят узнать в авторах видеороликов конспирологов. Поэтому Райс переводит взгляд на частности, намеренно не замечая в видеосвидетельстве главного — рассказа о встрече с рептилоидом:

Я слышу депрессию и беспомощность. Я слышу, как люди описывают собственные трансформации. Я слышу, как они рассказывают историю незнакомцам. Как они размышляют о вере и неверии. Я замечаю, что иногда они улыбаются во время монолога, а иногда нет. Я слышу, как два человека описывают свои способы осмыс-

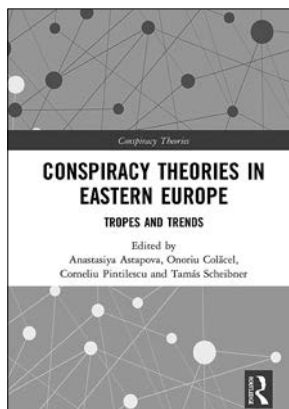
3 *De Man P. The Rhetoric of Romanticism. N.Y.: Columbia University Press, 2000. P. 114–115.*

ления институтов, заставляющих их чувствовать себя бесправными, а также то, как они находят (заново) способы обрести чувство силы в этих пространствах (с. 144).

Описание дисфигурации может напомнить о формалистском приеме остранения. Разница между остранением — особой, «неузнаваемой» установкой восприятия — и дисфигурацией в том, что цель последней не создать новую, странную целостность, а оставить пробелы между частями распавшегося образа. В заключительной главе эта мысль заостряется применительно к архиву. Архив как тотальность отступает на задний план, его контуры размываются и обнажают лакуны, беспорядок плохо прилаженных друг к другу частей. Но этот беспорядок отнюдь не плох: он прерывает ход машинальных суждений, выбрасывает нас из действительности в пространство потенциального. Такой тип мышления, основанный на креативном, домысливающем отношении к фактам, позволяет проявиться неожиданному и немислимому — тому, что застанет врасплох даже того, кто имеет ответ на все вопросы.

* * *

Быть регионально специфичной — не в правилах конспирологии: она претендует на тотализирующий эффект, преодолевающий границы, в том числе политические. Тем интереснее (избрав тактику, обратную той, которую она пытается навязать) рассмотреть ее в конкретном историко-политическом контексте. Эту задачу и ставят перед собой авторы сборника «Теории заговора в Восточной Европе: общие места и тренды», вышедшего в издательстве «Routledge» в серии «Теории заговора». Ранее в этой серии были выпущены, в частности, «Справочник по теориям заговора» (2020) и книга Тодора Христова «Невозможное знание: теории заговора, власть и правда» (2019), уже зарекомендовавшие себя в качестве пособий для изучения конспирологии⁴. Сборник же продолжает собой ряд культурно-специфических исследований теорий заговора, представленных в серии: их география охватывает (наряду с Восточной Европой) Латинскую Америку, Турцию и Скандинавию.



Во Введении составители пишут, что, поскольку конспирологические нарративы постсоциалистического пространства по-прежнему мыслятся общественностью отдельно от всех остальных и, как правило, циркулируют исключительно внутри той или иной страны, посвященные им исследования фрагментарны и практически не учитывают выводы друг друга. На эту разрозненность накладывается общая для конспирологии проблема: само понятие заговора дробится и поляризуется в различных подходах. Так, в теории заговора могут видеть и патологическую форму мышления сродни паранойе, и альтернативный способ осмысления исторической действительности. Наконец, сложности возникают и при использовании понятия

«Восточная Европа». Сохраняющуюся до сих пор периферийность восточноевро-

4 Routledge Handbook of Conspiracy Theories / Ed. by M. Butter, P. Knight. L.; N.Y.: Routledge, 2020; *Hristov T.* Impossible Knowledge: Conspiracy Theories, Power, and Truth. L.; N.Y.: Routledge, 2019.

пейских стран авторы воспринимают как возможность понаблюдать за хождением конспирологических теорий вне западного мира. В этом регионе социополитической нестабильности, где за последние тридцать лет Запад успел превратиться из врага в союзника и — в некоторых странах — снова во врага, коллективное воображение ищет свои, противоположные официальным способы объяснить происходящие события. Авторы придерживаются второго из указанных выше понятий теории заговора: вместо того чтобы стигматизировать конспирологическое мышление, они задаются вопросом, как и почему возникает потребность в нем.

В каждом из четырех разделов освещается определенный аспект конспирологического творчества в восточноевропейских странах. В первом рассматриваются теории заговора, возникавшие в годы холодной войны в Советской Украине, а также в аппаратах коммунистических партий СССР, Франции и Италии. Автор первой статьи, Анастасия Астапова, документирует теории об аварии на Чернобыльской АЭС (1986), показывая, как менялись со временем их форма и риторика. Так, первой реакцией советского правительства было обвинение в аварии ЦРУ США, которое якобы попыталось деморализовать население и оклеветать советскую власть. После 1989 г. возникли «постколониальные» конспирологические нарративы: виновницей (сознательной или нет) выступала Советская Россия, а основными пострадавшими — Украина и Беларусь. Подобные теории, по словам Астаповой, активно распространялись среди представителей националистических движений в Украине и Беларуси и послужили основой для агитационной риторики в период первых президентских выборов в этих странах.

Теории заговора множатся в эпохи социальной и политической нестабильности: за стремлением найти «скрываемое от нас» объяснение переломного события может стоять желание вновь обрести контроль над происходящим и укрепить позитивный образ собственного «я». Паскаль Жирар подтверждает в своей статье это наблюдение, показывая, как КПСС в ответ на утрату политического влияния в послевоенных Франции и Италии прививала через Коминтерн конспирологический менталитет местным коммунистам. Коминтерн учил коммунистов, что невозможно быть излишне бдительным, когда партия окружена внешними врагами и ослаблена внутренними, к которым в разные годы относились фашисты, троцкисты и титоисты. Попытки пересадить советские теории заговоров на западную почву не увенчались успехом. К схожему выводу приходит и Анна Кирзюк в статье о позднесоветских конспирологических теориях, направленных на дискредитацию диссидентского движения.

Второй раздел посвящен теории мирового еврейского заговора, которую авторы анализируют как вариацию на общую для восточноевропейского конспирологического дискурса тему «внутреннего врага». Один из главных выводов состоит в том, что образность и риторика антисемитской конспирологии передается из поколения в поколение практически без изменений. Так, анализируя миф о еврейском заговоре как одну из центральных тем современного политического дискурса в Польше, Доминика Бульска, Агнешка Хаска, Миколай Виньевский и Михал Билевич отмечают: около половины поляков согласны как минимум с частью конспирологических утверждений о евреях, и этих убеждений придерживаются представители разных поколений (с. 130). Авторы также пишут, что рассматриваемый миф служит прототипом для других теорий заговора в польском медийно-политическом пространстве, то есть любой заговор оказывается в конце концов заговором евреев против религиозного и национального большинства в Польше. Исследователи заключают, что всякая теория заговора выполняет как минимум три функции: дает объяснение происходящему, компенсирует беспомощность в период кризиса и оберегает коллектив от утраты идентичности (с. 135—138). Но интересно,

что и в Венгрии начала прошлого века, и в современной Польше теория еврейского заговора работает не столько на сохранение прежней идентичности, сколько на создание новой. Нация осмысляет себя как жертву еврейского заговора, в случае с Польшей — как жертву якобы преувеличенных страданий евреев от холокоста. Этот парадокс мышления не уникален: так, в статье Антиповой отмечается, что подобная тактика использовалась и при отрицании последствий Чернобыльской катастрофы; к слову, то же можно наблюдать в поведении отрицателей ВИЧ и ковида. Как это часто бывает в негационистской, то есть отрицающей, конспирологии, отрицатели холокоста в Польше не просто отказывают евреям в статусе жертвы, но еще и присваивают его себе.

Авторы третьего раздела прослеживают, как нарративы жертвенности формируют конспирологическое мышление в многонациональных государствах Восточной Европы — на материале новейшей истории стран бывших СССР и Югославии. Так, в первой статье речь идет, в частности, о том, как сербы и хорваты «альтеризируют» (othering) и вменяют друг другу вину за распад Югославии, чтобы не нести ответственность самим. В отличие от антисемитской риторики и конспирологии в Польше, в странах бывших СССР и Югославии теории заговора превращают в «плохого» Другого того, кто раньше был «своим», то есть воспринимался как представитель братского/единого народа. За распадом политической целостности последовал распад общей системы ценностей. Рассуждая дальше, можно предположить, что этот второй, символический распад прямо влияет на то, как работают конспирологические дискурсы внутри когда-то единых стран: они не только говорят, кого считать своим и чужим, жертвой и преступником, но и на национальном уровне предписывают определенное отношение к сказанному. Иными словами, представитель коллектива не может считаться «своим», если он сомневается в истинности теории заговора.

В заключительной части исследуется связь между конспирологическими нарративами и популизмом. Использование антисоросовских теорий заговора ультраправым политическим сектором в Венгрии 1990-х гг. и наших дней — тема статьи Корнелиу Пинтилеску и Атилы Кустан Магъяри. Сравнивая две волны конспирологии, авторы заключают, что более поздние теории этого заговора демонстрируют не столь явный антисемитизм и изображают Сороса скорее как представителя злоумышленных мировых элит. Без ответа, однако, остается вопрос, вынесенный в название раздела: как именно страны Восточной Европы встраиваются в глобальный обмен теориями заговора? Имеют ли внутренние теории заговора вес за пределами конкретных стран? Отсутствие ответа указывает на одно из слепых пятен сборника — на оставленный без внимания медийный аспект обмена (исключение составляет статья Онориу Колэчел «Теории заговора на молдавском телевидении»). Если, как писал Ангелох, конспирологическое мышление появляется одновременно с массовыми коммуникациями, то разные их виды (газета, радио, телевидение, соцсети) формируют разные конспирологические культуры, в которых с одинаковой активностью участвуют представители разных поколений.

Сборник «Теории заговора в Восточной Европе» позволяет читателю сделать множество ценных наблюдений, особенно если читать его творчески, сопоставляя выводы и прослеживая периферийные темы. Так выясняется, что один из сюжетов первого раздела — разные судьбы теорий заговора, спущенных сверху и возникших спонтанно. Наибольший теоретический интерес вызывает статья Тодора Христова «Открытый секрет: масонство и правосудие в постсоциалистической Болгарии», в которой предлагается рассматривать конспирологию как проявление сверхдетерминации на коллективном уровне. В психоанализе под сверхдетерминацией понимают переизбыток причин, каждая из которых могла бы служить самостоя-

тельным объяснением наблюдаемого явления. По сути, Тодоров приходит к тому же выводу, что и Райс, писавшая о гипердоказательности теорий заговора, но излагает его на языке психоанализа: «Теории заговора <...> объединяют причины в бессвязные комбинации, чтобы сформулировать невозможные утверждения, основанные на фантазиях, которые <...> часто принимают форму “так быть не должно”» (с. 121). Это применимо и к другим описанным в сборнике случаям, например к антисемитской риторике в Польше, которая так же слеплена из множества противоречивых убеждений. Если, как пишет Христов, в сверхдетерминированном конспирологическом дискурсе сквозит ностальгия по лучшему прошлому, то о каком лучшем прошлом мечтают поляки?.. Эти и многие вопросы возникают на полях сборника, остающегося в памяти читателя своего рода мозаикой, каждый фрагмент которой замкнут на себя. Вероятно, отчасти это связано с тем, что некоторые статьи были написаны в рамках более масштабных исследовательских проектов и представляют собой точечные комментарии к постсоциалистической истории Восточной Европы. Соединять точки и при этом оставаться чувствительными к тому, что не вписывается в получающийся узор, — задача на будущее как для региональных, так и для всеобщих исследований конспирологии.

Татьяна Венедиктова

Наука о литературе в поисках «мирского» призвания

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_294

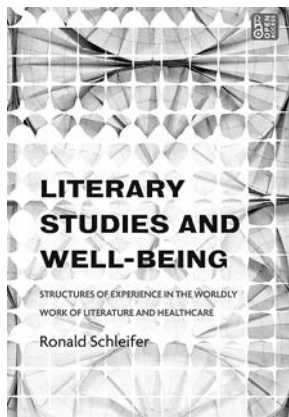
Schleifer R. *Literary Studies and Well-being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare.*

L.; N.Y.: Bloomsbery Academic, 2023. — XI, 268 p.¹

Только произведения искусства, в конечном счете, способны обеспечить полноценное и безграничное общение человека с человеком, насколько оно вообще возможно в мире, где сообщества опыта разгорожены рвами и стенами.

Джон Дьюи. Искусство как опыт²

Чувствуется, что книгу писал многоопытный ученый. Профессор Оклахомского университета Рональд Шлейфер — автор, редактор и переводчик двух десятков книг, посвященных проблемам модернизма, литературной и культурной теории, в частности взаимосвязи литературного творчества с семиотикой, экономикой и медицинской этикой. О широте его интересов можно судить и по публикациям на страницах НЛО³. Обилие в новой книге реминисценций и ссылок на собственные исследования поэтому неудивительно. Больше удивляет экспериментальность манеры письма.



Единицы структуры именуются «главами-лекциями» (исходно это и были лекции, прочитанные автором в 2020 г. преподавателям английского языка и литературы Харбинского технологического института), из них первые две образуют что-то вроде долгой и осторожной преамбулы: «Тезис и контексты», затем — «Введение». Основной тезис автор формулирует не раз и всякий раз по-разному: аргумент разворачивается музыкально, с возвратами к темам, ранее вброшенным, и предвосхищением идей, развитие которых оставляется на потом. Ритм повествования прерывист за счет теоретических врезок, которые то и дело задерживают и рефокусируют внимание читателя. Цитат много, и источники самые разные: свой предмет — ли-

- 1 Бесплатная электронная версия книги доступна по адресу: <https://www.bloomsburycollections.com/monograph?docid=b-9781350335714>.
- 2 *Dewey J. Art as Experience.* N.Y.: Minton, Balch & Co, 1934. P. 110.
- 3 См.: *Венедиктова Т., Шлейфер Р.* Революционная ситуация forever, или Американские филологи времен «Империи»: [Рец. на кн.: *Hardt M., Negri A. Empire.* Cambridge, 2000] // *Новое литературное обозрение.* 2004. № 65. С. 355–365; *Шлейфер Р.* Ужасающая фактуальность боли: семиотика и возможность репрезентации чувственного опыта / Пер. с англ. А. Логутова // *Новое литературное обозрение.* 2016. № 135. С. 16–27.

тературное творчество — автор предлагает обдумать в терминах то эволюционной биологии, то экономики, то семиотики, то музыковедения, то истории культуры. За пируэтами следить довольно трудно, но с этим примиряет тон повествования — доверительный к читателю и слегка ироничный. Поскольку задачу гуманитария Шлейфер видит не в решении проблем, а в постановке вопросов и их последовательном усложнении (с. 17), его изложение столько же стремится к ясности, сколько от нее вполне сознательно убегает. Это значит, что прочесть книгу можно по разным траекториям, примерно так, как слушатели курса лекций по-разному извлекают из него близкий себе смысл. Свой опыт чтения я попробую осветить, отталкиваясь от ключевых слов, которые все сосредоточены в названии: помимо «литературоведения» и «литературы», в нем фигурируют еще три понятия, из которых с легкостью поддается переводу только первое: *structures of experience* (структуры опыта), *worldly work*, *well-being*.

Литература, какой мы знаем ее сегодня, напоминает Шлейфер, появилась не раньше, чем в XVII—XVIII столетиях, а литературоведение, естественно, еще младше — оно возникло в составе системы современных академических дисциплин во второй половине XIX в. Дисциплина — это набор навыков, методов и норм, дающих объяснение определенному предмету, внутренне согласованных и ставших предметом согласия в ученом сообществе. Согласие и согласованность предполагают профессиональное видение предмета, дистанцированное от непосредственности «любительских» реакций, что открывает особые познавательные возможности, хотя и создает определенные ограничения. Гуманитарные дисциплины осознавали свою специфику постепенно, соотносясь с позитивистским идеалом научности и отталкиваясь от него. Идеалу этому в наибольшей мере соответствовали и соответствуют дисциплины номологические, такие как физика или химия, — стремящиеся к постижению неподвластных времени законов природы. Науки биологические и социальные могут претендовать на выведение законов только в слабой форме статистических закономерностей, а предлагаемое ими всегда ретроспективное описание явлений не обладает предсказующей силой. Но даже на их фоне гуманитарные дисциплины выглядели весьма уязвимыми: сосредоточенные не на количественных, а на качественных параметрах, оперирующие не строгими тождествами, а аналогиями и гомологиями (структурными сходствами), они представлялись критикам слишком описательными, недостаточно систематичными и откровенно субъективными.

Однако ясность позитивистского видения со временем подверглась «затмению»: за мнимой самодостаточностью, самоочевидностью фактов стали обнаруживаться «привычки мысли» (Ч. Пирс), закрепленные институционально, — иначе говоря, конструкции идеологии. И вот на рубеже XIX—XX вв. европейская гуманитарная мысль, соединяя наследие ранних эмпириков с инсайтами модных прагматистов, открывает для себя категорию опыта. Опыт понимается как живой поток, процесс, взаимодействие, в котором умозрительное и чувственное, осознаваемое и бессознательное, объективное и субъективное, социальное и индивидуальное пребывают не в дуалистической оппозиции, а в подвижном единстве. С новой точки зрения «перцепции» — это не прозрачные окна в мир, а средства активной адаптации к миру⁴; познание включает в себя работу отбора, производство и тести-

4 В этой связи Шлейфер цитирует (на с. 62) философа Майкла Мура: «Образы на сетчатке могут считаться непосредственными отображениями реальности, но наши представления о том, что мы видим, формируются на основе не только ретинальных образов, но также и наших более общих убеждений» (*Moore M. Moral Reality // Wisconsin Law Review. 1982. No. 6. P. 1110*).

рование гипотетических возможностей, воображение, иллюзиетворчество, иногда и самообман. Принципиально важна мысль о том, что опыт при кажущейся его непосредственности всегда опосредован, а значит, структурирован, хотя объективации и анализу структуры опыта поддаются с трудом.

Прорывы прагматистской мысли были временно обесценены в период господства аналитической философии и структурализма, но интерес к ним вновь ожил в последней трети XX столетия. Шлейфер анализирует ход рассуждений выдающегося теоретика культуры Раймонда Уильямса, который в конце 1970-х (в книге «Марксизм и литература») в поисках названия для единицы культурного анализа выбирал между двумя формулировками: «структуры опыта» и «структуры чувства». В итоге Уильямс останавливается на второй, оговаривая, что слово «опыт», конечно, лучше, поскольку шире по смыслу, но в то же время и «хуже». Почему? Потому что самое распространенное из его значений отсылает к знанию, приобретенному в процессе жизни, уже сложившемуся и упорядоченному. Между тем для задач культурного и социального анализа продуктивнее сосредоточиться на переживании непосредственном и внутренне подвижном, — на «сознании практическом, развертывающемся в моменте настоящего, в живой последовательности создаваемых взаимосвязей» (цит. на с. 18).

С тех пор прошло еще полвека, и подход, суть которого осторожно нащупывал Уильямс (сегодня он нередко именуется «экспериментальным» — *experiential*), получил широкое трансдисциплинарное развитие. Тому свидетельством — целый веер новейших трендов: исследования аффекта, эстетического опыта, разных форм воплощенного сознания, материально-медийных форм коммуникации. Литература и наука о литературе работают с формами/структурами опыта (или «чувства»), используя сходный инструментарий: привилегированное место в нем занимают такие понятия, как рефлексивное удвоение, остранение и инференция.

Значение удвоения (*double-take*) — взгляда, реакции или позиции с целью их лучшего понимания — трудно переоценить. Явления и процессы культуры, по выражению Бенвениста, «всегда следует рассматривать как двойственные <...>. Факт культуры является таковым лишь постольку, поскольку он отсылает к какой-то другой вещи»⁵. Например, в литературном высказывании, если рассматривать его как факт культуры, неразрывны, но и неслитны значение и «сила» (*force*) воздействия; в читательской реакции неразрывны, но и неслитны свойства произведения-как-объекта и переживание этих свойств субъектом. Именно двойственность, повышенная рефлексивность отличает эстетический опыт от обыденного. В литературе, говоря словами Риты Фелски, «мы заново открываем то, что уже знаем, но в виде переупорядоченном и переописанном, как бы мерцающем в новом освещении (*shimmering in a transformed light*)» (цит. на с. 92).

Разнообразно реализуется в современной теории и идея остранения. Например, Майкл Клун, исследуя состязания разных авторов с силой времени, рассуждает о способности произведений искусства сохранять и воспроизводить силу первого впечатления («видения как впервые») и предлагает считать ее важнейшим критерием эстетического качества⁶. О «чувстве будущего» как об одном из человеческих чувств (их оказывается больше, чем мы привыкли думать!) размышляет цитируемый Шлейфером психолог Дэвид Гурон: главный источник удовольствия от музыки он усматривает в предоставляемых ею слушателю «безопасных сюр-

5 Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр.; под ред. Ю.С. Степанова. М.: Прогресс, 1974. С. 58.

6 Clune M. *Writing Against Time*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2013.

призах» (safe surprises)». При этом внимание слушателя (как и читателя литературных текстов) направлено в будущее измерение, уже присутствующее как обещание или возможность в любом переживаемом моменте. Это позволяет и субъекту, освобождаясь от невидимого плена автоматизма и привычки, направлять энергию на самоизменение. Поясняя это базовое, с его точки зрения, свойство эстетического опыта, Шлейфер снова и снова возвращается к паре близких по смыслу английских слов: *meaning* (значение заданное и скрепленное с единицей формы) и *purport* (значение как событие или открытый в будущее процесс)⁸, наделяя именно второе понятие повышенной ценностью. Сходным образом способность эстетического восприятия распространяться за собственный предел описывает упомянутый выше Клун: «Эстетическое удовольствие продлевается в будущее, превышая мою актуальную способность переживания. Притом гарантию такого продления я усматриваю в самом произведении» (цит. на с. 190).

Речь здесь, по сути, идет об инференции — способности выводить новое знание из уже наличного, которая «частью рациональна, частью мистична, частью подлжит определению, а частью для него недостижима»⁹. Инференция реализуется не обязательно логическими шагами, чаще — посредством актов воображения и эмпатии, прыжков интуиции, со-погружения в аффективные состояния. Инференционное понимание по природе своей соучастно, социально, и в обыденной жизни мы используем этот навык тем активнее, чем сложнее, многосоставнее объемлющая нас среда. Литература создает возможность для тренировки инференционного навыка, щедро сопрягая его использование с удовольствием: мы все учимся и в итоге умеем (хоть и в разной степени) читать «написанное между строк», предугадывать смысл и восстанавливать его постфактум, использовать контекстные сигналы и фоновые знания (собственные и/или предполагаемые в другом субъекте), угадывать авторские интенции и импликации текстовых событий, заполнять лакуны, прозревать за частями целое и распределять внимание в его пределах, гибко обновлять интерпретации, справляться с неопределенностью и множественностью возможных значений.

Наука о литературе изучает способность языка не только отображать человеческий опыт, но и формовать, производить его в актах коммуникации, опосредованных воображением. Структуры литературного опыта сложнее и многочисленнее тех, что человек получает в ходе практической жизни. «Нащупывая» их в языке, опознавая, тестируя, подвергая трансформациям, мы получаем особого рода знание, родственное тому, что Аристотель называл фронезисом, практической мудростью. Культивируемая литературой практическая мудрость, по убеждению Рональда Шлейфера, призвана к мирской работе.

Но что такое мирская работа (worldly work)? Слово *worldly* переводится на русский как 'мирской, земной, светский', причем в английском языке оно имеет

7 Huron D. Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation. Cambridge, MA; L.: MIT Press, 2008.

8 Присутствуют ссылки на Л. Ельмслева, на важное для него понятие *mening*, отсылающее к мысли, существующей предварительно как аморфная масса, нерасчлененная сущность, «материал» до его лингвистического оформления (см.: Ельмслев Л. Прологомены к теории языка / Пер. с англ.; сост. В.Д. Мазо. М.: КомКнига, 2006). Этому понятию в английском переводе с датского соответствует *purport*. М.В. Ильин в статье «Лингвистические повороты: упущенные шансы и наличные возможности» (Политическая наука. 2023. № 3. С. 20) предлагает новый вариант русского перевода того же понятия: *дóмысль*.

9 Keene E.O., Zimmermann S. Mosaic of Thought: The Power of Comprehension Strategy Instruction. Portsmouth, NH: Heinemann, 1997. P. 145.

и намного более широкий круг значений, и более позитивные коннотации, чем в русском (например, в применении к человеку *worldliness* означает многоопытность и контактность, социальную компетентность). О «мирском» измерении работы гуманитария задумался сорок лет назад Эдвард Саид¹⁰. Любой текст, художественный или научный, писал он тогда, производится и действует в мире, а значит, и критик не имеет права прятаться от мира в башне высоколобого профессионализма, он должен неустанно думать о социально-критическом смысле своей работы: содействует эта работа или противодействует прирастанию справедливости и равноправия в мире постколониальном, властно-неравновесном? Шлейфер не раз ссылается на Саида, но в собственной трактовке мирской работы имеет в виду несколько другой ценностный ориентир, который определяет как *well-being*.

Под «хорошестью» жизни имеется в виду некоторое совокупное качество, соединяющее в себе физическое здоровье, материальное благосостояние, социальное благополучие, моральное благо и эстетическое богатство. Понятие полагается родственным аристотелевской *эвдемонии* или не менее многозначному понятию *le/lè* (乐), давно живущему в китайской культуре: это и радость, и счастье, и оптимизм, и экономическое процветание, и музыкальность, и ощущение здоровья, особенно остро переживаемое в пору, когда организм оправляется от болезни¹¹. В «хорошести» по Шлейферу, как кажется, доминирует все же эстетический момент.

Красота, говорил когда-то Стендаль, не более чем обещание счастья, — такое обещание и дает нам искусство. И ничего большего, чем это вечно ускользающее обещание, устремление, радостное и щедрое к миру ожидание, человек не может пожелать себе или собственным детям. Это состояние предполагает расширение чувствительности и аффективных реакций, а значит — способность к эмпатии, а значит — естественно-этическое поведение, расположенность к межпоколенческой взаимной заботе.

Этот, казалось бы, вневременной идеал Шлейфер пытается «заземлить» в истории культуры, и здесь его мысль принимает интересный и особенно проблематичный поворот, заставляя вспомнить об еще одном смысле слова *worldly*: «мирской, мировой, глобальный».

Регулярно бывая в Китае и наблюдая жизнь этой страны, автор книги приходит к выводу (и ряд китайских коллег склонны с ним согласиться¹²), что сегодня, на рубеже XX—XXI столетий, китайцы переживают нечто аналогичное тому, что переживал Запад, включая США, сотней лет ранее, в период модернизма¹³. Там и тогда экономика начала переориентироваться с производства на потребление; значительное число людей, принадлежащих новому среднему классу, стали по-

10 См.: *Said E.W. The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983.

11 Мысль о внутренней родственности «мирской работы литературы и целительства» (с. 250) особенно дорога Шлейферу, много лет преподававшему курсы по литературе и этике будущим докторам медицины. См.: *Schleifer R., Vannatta J.B. Literature and Medicine: A Practical and Pedagogical Guide*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019; *Schleifer R., Vannatta J.B. The Chief Concern of Medicine: The Integration of the Medical Humanities and Narrative Knowledge into Medical Practices*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2013.

12 См., например: *Wang T., Schleifer R. Modernist Poetics in China: Consumerist Economics and Chinese Literary Modernism*. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

13 См.: *Венедиктова Т. Политэкономия литературного модернизма [Рец. на кн.: Schleifer R. A Political Economy of Modernism: Literature, Post-Classical Economics and the Lower Middle-Class. Cambridge, 2018] // Новое литературное обозрение. 2020. № 162. С. 350—355.*

треблять вещи и услуги сверх и помимо «естественной потребности», то есть уровня, обеспечивающего простое выживание. Самореализация, саморазвитие, повышение качества индивидуальной жизни и качества социальной среды стали осознаваться этой когортой как новые императивы. Они же продвигаются и системой образования. Человек, насытившийся и уверенный в завтрашнем благополучии, располагает досугом, чтобы читать, смотреть, выбирать, осознавать свои желания, наслаждаться.

Путь продвижения к нормам осознанного и гуманного потребления долог и неровен, но в какой-то части он пройден, — допустим, что так. Очевидно, что средний класс, бурно формирующийся в Китае, как и в других бывших странах второго и третьего мира, находится у начала этого пути. При этом входит ли он (или они, или мы) в «ту же самую» воду? Вопрос открытый. Мир грамотных, самокритичных, любопытных, нежадных потребителей — не худший из возможных воображаемых миров (особенно если оттуда экспериментально выслатать властолюбивых политиков и фанатиков-моралистов). Но в повсеместной реализуемости этой экономико-эстетической утопии лично у меня есть большие сомнения. Я склонна согласиться с Рональдом Шлейфером в том, что важным средством обживания новой, эстетизированной реальности служила в прошлом и продолжает служить сейчас литература. А раз литература, то, стало быть, и знание о литературе — только не «позитивное» (не позитивистское), а «негативное», то есть играющее, самокритичное, нацеленное отнюдь не на овладение своим предметом, зато со всей серьезностью относящееся к наивной и неистребимой мечте человека о «хорошей жизни».

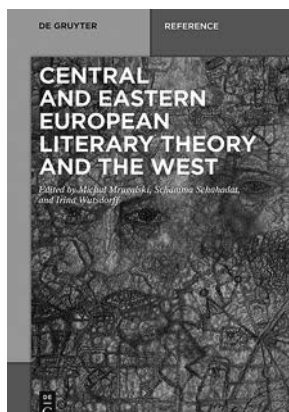
Думая о формах и способах трансляции такого знания, Шлейфер вспоминает историю о том, как Уильям Батлер Йейтс и его друг Джордж Мур взялись однажды писать пьесу для нарождавшегося ирландского национального театра. Мур заметил, что было бы неплохо, чтобы уже написанную ими по-английски пьесу кто-то перевел на ирландский, а потом опять на английский: от «купания» в ирландском языке текст может ощутимо выиграть. Так и в данном случае: почему бы высоколобую западную теорию, которая силится соединить привычный культ сложности с «неслыханной простотой», не искупать в море китайского практицизма? Американский теоретик литературы читает лекции китайским инженерам (точнее, китайским коллегам, которые учат китайских инженеров английскому), — ситуация выглядит сюрреалистичной, однако она реальна. Этот удивительный факт дает пусть маленькую, но надежду, которую мы рады разделить с Джоном Дьюи (см. эпиграф к этой рецензии), — на то, что человеческие сообщества при всех драматических различиях приоткрыты взаимным урокам доброй воли и практического смысла. Урокам, которые преподаются и транслируются средствами эстетики.

Русская теория и интеллектуальная история — 4

(ЗАМЕТКИ О ТЕОРИИ, 36)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_300

Высшие достижения русских/советских гуманитарных наук XX в. по-прежнему привлекают к себе внимание интеллектуальной истории. Последнее подтверждение тому — три недавние книги, изданные в Германии, Соединенных Штатах и Франции. Они различны по жанру и задачам: коллективный труд, подводящий итоги столетнего научного обмена между Востоком и Западом; новая историческая интерпретация русской литературной теории; углубленный анализ некоторых ее категорий в контексте современной нарратологической техники. Все книги были написаны еще до 2022 г., но вышли уже в нынешней военной ситуации, получив новое, непредвиденное звучание¹.



Русская теория является одним из главных предметов огромного, почти тысячестраничного тома «Центрально- и восточноевропейская литературная теория и Запад»², подготовленного интернациональным коллективом из тридцати трех ученых, в большинстве своем работающих в немецких университетах. Согласно своему подзаголовку, это handbook, «справочная книга», где систематически реферируются концепции, созданные в XX в. на востоке Европы и взаимодействовавшие с мировым (западным) развитием теории литературы. Такую книгу невозможно и неуместно излагать в рецензии, хотя бы потому, что основным ее содержанием является квалифицированный пересказ чужих идей; судить следует о том, насколько полно они представлены, как структурированы и какие выводы делаются из их представления.

Никоим образом не в упрек составителям коллективного труда, а лишь для лучшего понимания их замысла следует точнее определить его рамки. В книге фактически рассмотрена литературная теория России, Польши и Чехословакии, но не таких восточноевропейских стран, как межвоенная (советская) Украина, Румыния или Венгрия. Например, самый знаменитый венгерский теоретик Дьёрдь/Георг Лукач многократно упоминается в разных главах, но без подробного анализа и без контекстуализации в его национальной культуре. Вообще, в книге почти нет «персональных» глав об отдельных авторах, анализ их творческого пути обычно вклю-

- 1 Еще один значительный ретроспективный труд по теории, о котором здесь не будет говориться подробно, это «The Companion to Juri Lotman» (Bloomsbury Academic, 2022), выпущенный в Англии к столетнему юбилею выдающегося ученого и представленный на международном конгрессе, приуроченном к той же памятной дате, — которая, по трагическому сближению, выпала на 28 февраля 2022 г.
- 2 CENTRAL AND EASTERN EUROPEAN LITERARY THEORY AND THE WEST / Ed. by M. Mrugalski, S. Schahadat, I. Wutsdorff; in collab. with D. Ulicka. Berlin: De Gruyter, 2023. 961 p. Электронная версия книги находится в бесплатном открытом доступе: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783110400304/html>.

чен в более широкие обзорные главы; исключение составляет лишь самый цитируемый в мире восточноевропейский теоретик — Михаил Бахтин, которому посвящен целый раздел книги с главами «Кружки Бахтина» (Крейг Брандист), «Бахтинская философия литературы и ее соотношение с литературной теорией, литературой и культурой» (Райнер Грюбель) и «(Новое) открытие Бахтина в англоязычной критике» (Кен Хиршкоп). Большинство же разделов и глав представляют собой аналитические обзоры — как правило, отдельно по трем восточноевропейским странам — основных направлений в литературной теории: это формализм, феноменология, герменевтика, психология/психоанализ, социология/марксизм³, структурализм/семиотика. Книга содержит также специальные главы о наиболее оригинальных и влиятельных теоретических понятиях, таких как «интертекстуальность» — от бахтинского диалогизма до его «продуктивно-ложного прочтения» Юлией Кристевой (Валентин Песчанский⁴), — «остранение» (Эрик Мартин), «карнавал» (Райнер Грюбель), «монтаж» (Бернд Штиглер) и др. Не менее важны главы, где речь идет не об истории идей, а об институциональной истории: о важном для развития международной теории немецком «Журнале Общества эстетики и общего искусствознания» (Михал Мругальский), о петербургском/петроградском/ленинградском Институте истории искусств (Данута Улицка), о ленинградском же Институте сравнительной истории литературы и языков Запада и Востока (Крейг Брандист), о московской Академии художественных наук (Николай Плотников), о двух немецких институциях, взаимодействовавших с наукой и культурой Восточной Европы, — Франкфуртской школе (Михал Мругальский) и группе «Поэтика и герменевтика» (Шамма Шахадат). Наконец, предметом нескольких вступительных глав являются общие аспекты межкультурной миграции теоретических идей: собственно «миграция концептов» (Рената Лахман), проблемы их перевода (Ирина Вуцдорф), роль ученых-мигрантов как посредников в распространении теории — примерами служат Роман Яacobсон, Манфред Кридль и Юлия Кристева (Шамма Шахадат) или же Юрий Штридтер (Рената Лахман); а также специфические «пространства теории», институциональные места передовых школ и кружков в разных странах — по большей части места маргинальные, не совсем или совсем не академические: «кабаре, кафе, частная квартира, типография или площадь» (с. 77, Данута Улицка). Нет глав, где специально освещалось бы развитие тех или иных отраслей теории, например стиховедения или нарратологии⁵.

Книга содержит большой и полезный объем информации, показывая литературную теорию как грандиозное междисциплинарное и международное движение, которое развивалось на протяжении многих десятилетий, пересекало государственные границы (нередко закрытые или даже становившиеся фронтами мировых войн) и на сегодня в общем завершило свою историю⁶. Читателям будут в разной

-
- 3 Любопытная лакуна: в этом разделе не нашлось места для марксизма в России. Понятно, что сегодня мало желающих разбираться в советской теоретической догматике; но все же некоторые моменты марксистской традиции были интеллектуально значительны (например, работы Георгия Плеханова или московский журнал «Литературный критик» с участием уже упомянутого Лукача) и она несомненно оказывала влияние за пределами страны, правда зачастую принудительное.
 - 4 Возможно, более точная транслитерация — Пешанский (Peschanskyi).
 - 5 Последней дисциплине посвящена другая «справочная книга», столь же солидная по величине и выпущенная в том же году тем же немецким издательством: *Handbook of Diachronic Narratology* / Ed. by P. Hühn, J. Pier, W. Schmid. Berlin: De Gruyter, 2023.
 - 6 Во вступительной главе книги ее составители склонны соглашаться с выводами Галины Тиханова о «рождении и смерти литературной теории». Одна из глав названной его монографии 2019 г. (см. ее обсуждение в: Новое литературное обозрение.

мере интересны различные ее части: русский ученый узнает много нового и по-прежнему актуального из истории теоретических школ в Польше и Чехии; читатели из западных стран, на которых преимущественно ориентирован этот англоязычный труд, могут больше почерпнуть из «русских» глав, содержание которых, наоборот, скорее знакомо уроженцам России.

Некоторые главы не только дают реферативное изложение теорий прошлого, но и предлагают их новую интерпретацию. Так, Роберт Бёрд (к сожалению, не доживший до выхода книги) собрал из разнородных, казалось бы, фрагментов единую линию русской литературной герменевтики XX в.: Густав Шпет, Вячеслав Иванов, Алексей Лосев и теоретики-марксисты «бахтинского круга». Михал Мругальский — один из составителей всего издания и автор или соавтор целых семи содержательных глав — изобретательно объясняет мысль двух межвоенных немецких теоретиков Зигфрида Кракауэра и Вальтера Беньямина через «фрейдистский перенос», аффективную (а не чисто интеллектуальную) рецепцию русской культуры: «...немцы перенесли на Россию то восторженное очарование, какое они испытывали перед древними греками в начале XIX в., когда сложилась современная немецкая идентичность» (с. 508). Беньямин, восхищаясь Достоевским, Лесковым и своим современником Шкловским (чьё «Сентиментальное путешествие» он читал во французском переводе), улавливал в их текстах «телесное мышление» (с. 519), которое по-своему пытался осмыслить и сам Шкловский-теоретик. Кракауэр находил в творчестве того же Достоевского дионисийское начало, трактовал революцию в России через религиозное «учение о спасении» (с. 511) и усматривал в ней «первые признаки настоящего Просвещения» (с. 524). История быстро, уже к концу 1930-х гг., опровергла эти надежды на советский культурно-политический проект; тем не менее, заключает Мругальский, «без своих фундаментальных иллюзий и глубокого знания Восточной Европы они (Кракауэр и Беньямин. — С.З.), вероятно, не решились бы сформулировать те свои идеи, которые оказали наибольшее воздействие» (с. 525). Такова странная диалектика интеллектуального прогресса: он может включать в себя «продуктивно-ложные прочтения», исторические заблуждения и самообольщения, возникающие в числе прочего при восприятии чужой культуры.

Большая глава, написанная Игорем Пильщиковым, называется «Четыре лика (или «стороны», «границы» — *faces*. — С.З.) русского формализма». Ее новизна в том, что формалистические идеи, выработывавшиеся в Обществе изучения поэтического языка и Московском лингвистическом кружке (МЛК), предлагается рассматривать не в диахронии, а в синхронии. Пильщиков вежливо отмежевывается от авторитетных предшественников — Оге Ханзена-Лёве и Питера Штайнера/Стайнера (последнему, кстати, принадлежит непосредственно предшествующая глава коллективного труда, «Гербартианская эстетика в Богемии»), — строивших *эволюционные* схемы развития формализма. Вместо этого он выделяет четыре наблюдаемых с середины 1910-х до конца 1920-х гг. и не образующих эволюции «направления со специфическим взглядом и подходом к проблеме формы» (с. 216), то есть с убежденностью в автономии последней: «морфологический» формализм раннего ОПОЯЗа (прежде всего у Шкловского), «квантитативный» формализм МЛК (образцом может служить Борис Ярхо), «функциональный» формализм 1920-х гг. (работы Юрия Тынянова и Романа Якобсона), наконец, «феноменологическое крыло МЛК» — некоторые последователи Густава Шпета, которые тоже могут считаться «формалис-

2021. № 167. С. 89—129) вошла и в рецензируемое издание, в его последний раздел «За пределами литературной теории»: она трактует о «семантической палеонтологии» Николая Марра, Израиля Франк-Каменецкого и Ольги Фрейденберг.

тами» и предшественниками семиотической теории. Таким образом, «русский формализм представлял собой многогранное единство, разные его версии часто накладывались одна на другую — не только хронологически, но и методологически, — создавая тем самым стереоскопический образ русского формализма» (с. 244).

Уже по этим отдельным главам видно, что книга полезна не только «справочным» изложением сделанного ранее, но и новыми концепциями, требующими дальнейшего обсуждения и развития. Она не вызывает серьезных содержательных возражений (отмеченные выше тематические лакуны в основном результат сознательного самоограничения), и к ней можно предъявить лишь кое-какие фактологические претензии.

Мелкие ошибки, в данном случае особенно заметные русскому читателю, часто возникают по лингвистическим причинам — оттого, что некоторые тексты писались авторами на неродном английском языке или же переводились на него с других языков. Так, на с. 531 говорится буквально о «действительно существовавшем (в странах советского блока. — С.З.) социализме, в котором критическая и диалектическая практика, составлявшая суть мысли Маркса, подменила собой фетишизированную» (actually existing socialism, in which the critical and dialectical praxis at the core of Marx's thinking has been substituted for a fetishized one), — автор явно имел в виду обратную «подмену», и следовало писать не substituted for, a replaced by. На с. 82 при описании российских академических учреждений знаменитое здание Двенадцати коллегий Санкт-Петербургского университета превратилось в «двенадцать корпусов университетских колледжей» (twelve buildings of university colleges) — вот что значит расставить правильные слова не в том порядке! К той же категории относятся и искажения имен: чаще всего это элементарные описки или опечатки при транскрипции (как писать русские имена латинскими буквами — особая проблема), но бывают и ошибки памяти, многие из которых можно было бы исправить, если бы сверить с текстами глав приложенный к книге именной указатель. Без такой сверки в книге время от времени мелькают «Ирина» Светликова (с. 276, правильно «Илона»), «Вера» Сандомирская (с. 579, правильно «Ирина»), «Виктор» Волошинов (с. 711, правильно «Валентин»), «Всеволод» Иванов (с. 732, правильно «Вячеслав (Всеволодович)»), «Бурла и Старостинин» (с. 733, правильно «Бурлак и Старостин»), «Иван» Калинин (с. 757, правильно «Илья»), «Александр» Пригов (с. 753, как правильно, все помнят). На с. 66 автором книги «Введение в метрику» назван Виктор Шкловский вместо его тезки Виктора Жирмунского. На с. 767 перечислены советские структуралисты, «продолжившие свою работу в других странах, большинство из них в США (Александр Жолковский, Юрий Щеглов, Михаил Гаспаров)», — подразумевался, конечно, однофамилец последнего Борис Михайлович Гаспаров.

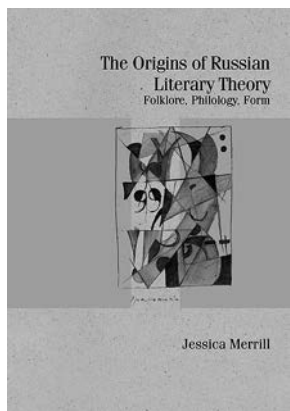
Наконец, в двух местах путаница коснулась не просто имен, а реальных лиц и фактов. На с. 139 описывается фотография⁷, изображающая торжественное открытие Института истории искусств 2 марта 1912 г.: среди гостей «стоит Анна Ахматова, “ассирийская богиня”, прозванная так из-за того, что ее вторым мужем был ассириолог Владимир Шилейко. В последнем ряду можно узнать Льва Гумилева, будущего сотрудника института...» Конечно же, на снимке фигурирует *Николай Степанович* Гумилев, сын же его Лев Николаевич, родившийся в октябре того же года, хоть и присутствовал в каком-то смысле на церемонии открытия, но лишь незримо — в чреве своей матери Анны Ахматовой; а та (кстати, на фото она не стоит, а сидит) стала женой Шилейко лишь шестью годами позже и тогда еще не

7 В кн.: Российский институт истории искусств в мемуарах / Под общ. ред. И.В. Сэпман. СПб.: РИИИ, 2003. С. 11.

могла носить прозвище, упомянутое современным историком ради красного словца. И второе *qui pro quo*, уже не анекдотическое во всех смыслах слова, а связанное с историей теоретических идей. В главе о советском структурализме говорится: «В своих размышлениях о “Семиотике культуры в тартуско-московской [семиотической] школе”, которые он написал в конце жизни и которые мы можем считать его (непреднамеренным) автонекрологом (*self-obituary*), Лотман (2002) разделял всех исследователей на две группы...» (с. 769). В действительности названная и излагаемая далее статья хоть и напечатана в качестве предисловия к посмертному сборнику Ю.М. Лотмана «История и типология русской культуры» (СПб.: Искусство-СПб, 2002), но принадлежит не самому Юрию Михайловичу, как считает автор, а ныне здравствующему Михаилу Юрьевичу Лотману — здесь тоже спутали отца с сыном⁸.

Не стану называть имена уважаемых коллег, в чьих текстах случились эти печальные ляпсусы. Опечатки и путаница, конечно, несколько подрывают доверие к фактической базе всего издания, но не затрагивают его концептуальной основы.

Одним из авторов книги «Центрально- и восточноевропейская литературная теория и Запад» является Джессика Меррилл, написавшая главу «Североамериканская рецепция русского формализма». Годом раньше она же выпустила собственную монографию «Истоки русской литературной теории»⁹ — не просто аналитическое изложение чужих концепций, а оригинальную историко-теоретическую работу, по-новому раскрывающую генезис и эволюцию своего предмета.



Книга следует современной тенденции — объяснять новаторские теории ОПОЯЗа и МЛК их собственно научным, академическим (а не литературным или общекультурным) контекстом. Вехой на этом пути стала монография Илоны Светликовой «Истоки русского формализма» (2006), которую ее американская коллега не раз сочувственно цитирует и название которой частично воспроизводит в своей собственной работе. Светликова сосредоточила внимание на *формальной школе* и на ее предшественниках в западноевропейской *психологии*; Меррилл, расширяя поле исследования на всю «русскую литературную теорию», тоже учитывает ее психологические подтексты, но все же делает акцент на другой дисциплинарной традиции — это «филологическая парадигма», особое проблемно-методологическое поле, образованное русской компаративной филологией XIX в. Оно возникло в результате частичного, избирательного импорта методов немецкой филологии (опять пример научной «миграции», но не с востока на запад, а наоборот): в Германии сосуществовали и конкурировали между собой классическая филология и компаративное исследование различных (в том числе современных) словесных культур, а в Российской империи оказалось усвоено по преимуществу второе направление, воспринятое Александром Веселовским, Александром Потембней и другими учеными. В нем изучались прежде всего *устные*, фольклорные традиции словесного творчества, а не письменные тексты, как в классической филологии.

8 Эта ошибочная атрибуция, к сожалению, не случайная описка, она повторена еще дважды в той же главе — в менее отчетливой форме на с. 729 и в библиографии на с. 777.

9 Merrill J. THE ORIGINS OF RUSSIAN LITERARY THEORY: FOLKLORE, PHILOLOGY, FORM. Evanston, IL: Northwestern University Press, 2022. 311 p.

По мысли Меррилл, «между филологической парадигмой и русским формализмом нет фундаментального концептуального разрыва» (с. 38), русские теоретики XX в. лишь попытались «превзойти филологов в создании “теории” словесного искусства» (с. 18–19). Для этого они воспользовались еще одной традицией немецкой науки — философией языка Вильгельма фон Гумбольдта, известной в России через посредство Потебни и утверждавшей процессуальную, деятельную природу языка (*energeia*, а не *ergon*): это позволяло ставить вопрос о специфике поэтического языка как непосредственно переживаемого процесса, в то время как компаративная филология уклонялась от этого вопроса, занимаясь скорее сопоставлением разных традиций, уже признанных художественными. Филология была методологически скрещена с психологией: первая трактовала о производстве высказываний, а вторая — об их восприятии. Так возникли рецептивно-психологические понятия русских формалистов — «остранение» и «установка»: ими описывается субъективный опыт читателя или слушателя, для которого далее следовало найти корреляты в объективном строении текста.

Происхождением теории формалистов из традиций компаративной филологии объясняется их интерес к устному произнесению текстов (или к его имитации, как в литературном сказе), а также и их прямые обращения к фольклорному материалу (у раннего Шкловского и Jakobsona, в отличие от более «литературных» Эйхенбаума и Тынянова): «Как и Веселовский и Потебня, они интересовались не “генералами” художественной элиты, а словесным искусством как одним из аспектов повседневного быта» (с. 69).

Имея в виду, более или менее сознательно, фольклор в качестве образца художественного творчества, формалисты мыслили литературного автора как *performer*: слово может означать и собственно фольклорного «сказителя», и театрального «исполнителя» (возможно, самым точным переводом был бы «артист» в специфически русском, сценическом значении). У Шкловского это проявлялось в гумбольдтианском понимании повествовательных текстов как «по сути своей незаконченных и податливых» (с. 126) для фигур и трансформаций: автор-«исполнитель» может сколько угодно продолжать свой рассказ. Он не является единоличным создателем своего произведения, но и не растворяется в безлично-коллективном «народном» творчестве, о котором вслед за романтиками мечтали современники формалистов — футуристы; он сохраняет свою индивидуальность, но лишь постольку, поскольку «творчески исполняет» общую художественную программу, «используя коллективный запас риторических и поэтических приемов» (с. 70). Здесь важно уточнение «коллективный»: писатель-ремесленник, который, по мысли формалистов, «делает» свои произведения, — не одиночка, а член профессиональной группы, каковую можно далее исследовать социологически, в категориях «литературного быта».

Формалисты развили введенное Веселовским понятие «психологического параллелизма»: у Jakobsona (правда, уже позднего) оно легло в основу теории «поэтической функции», выполняемой параллельными повторами; а у Шкловского «параллелизм» и «психология» были разделены. На параллелизме основаны обе основные схемы построения текста — «кольцевое» и «ступенчатое» построение, работающие как в элементарных шутках, так и в больших нарративных конструкциях. Что же касается психологии, то к ней отсылают используемые тем же теоретиком понятия нарративного «давления» и «задержания» (первое из них может быть соотнесено, еще конкретнее, с фрейдовским «влечением»).

Изучение диалектов, которым занимались русские филологи дореволюционного периода (в частности, в Московской диалектологической комиссии), нашло продолжение и литературное применение в деятельности МЛК. Роман Jakobson

еще в 1915 г. вместе с Петром Богатыревым участвовал в полевом описании русских диалектов, а во время Гражданской войны сам МЛК предлагал свои услуги большевистскому правительству для лингвистического (диалектологического) обоснования границ между Российской Федерацией и независимой на тот момент Украиной. Сочетаясь с идеологией художественного авангарда, эта академическая традиция породила не бинарное, а полицентрическое определение поэтического языка. Он не противопоставляется языку повседневному как единое целое, а образует ряд вариантов: например, «Хлебников или Пушкин <...> не индивидуальный художник, а скорее культурный центр» (с. 162), «своего рода языковая сила» (с. 166), распространяющая вширь свой диалект.

«Филологическая парадигма», а вместе с нею и теория русского формализма оказались преодолены в раннем структурализме конца 1920-х гг., знаками которого стали два методологических манифеста Романа Jakobsona, написанные в соавторстве: «Проблемы изучения литературы и языка» (с Юрием Тыняновым, 1928) и «Фольклор как особая форма творчества» (с Петром Богатыревым, 1929). В них произошел «отход от центральных предположений филологической парадигмы»: «психологический исток языковой структуры (ассоцианизм)» был заменен «социально осмысленным понятием коллективного сознания», а «эмпирическое внимание к индивидуальным, историческим фактам — абстрактной системой элементов, образующих настоящий предмет изучения» (с. 190); одновременно определяющим признаком литературы была признана ее текстуальность, в противоположность ориентации на устную речь. Формалист Лев Якубинский писал о «функциях» устной речи, понимаемой как «индивидуальный речевой акт», — структуралист Jakobson заменил их (уже после Второй мировой войны) функциями высказывания, основанными на «универсальной коммуникативной модели» (с. 194); а Тынянов уже в 1920-х гг. называл «функцией» не личное намерение говорящего, а социальный смысл текста. Структурализм изучает «словесность», то есть весь комплекс вербальной деятельности людей, а не «литературу» в ее отличии от устной речи (с. 192)¹⁰.

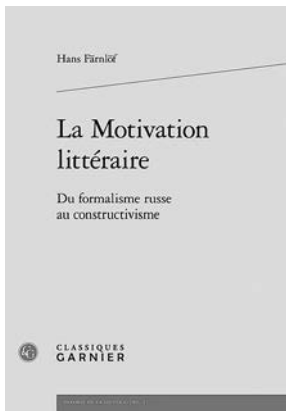
В заключительной главе история русской литературной теории спроецирована на новейшие тенденции науки о литературе — «возврат к форме» и «возврат к филологии». Приводя ряд недавних работ, в основном посвященных англоязычной литературе и критически отталкивающихся от традиций как марксистской, так и «новой критики», автор заключает, что русская наука столетней давности способна помочь в выработке «альтернативного подхода к форме — не внутреннего и не внешнего, по сути не только герменевтического понимания формы» (с. 220). Для этого следует четче специфицировать русский формализм, отграничить его от структурализма, который привыкли считать его непосредственным продолжением; в действительности, несмотря на личную преемственность этих двух методов

10 В данном случае Джессика Меррилл употребляет русское слово «словесность» без перевода; в ряде других мест своей книги она переводит его как *verbal art*, «словесное искусство». Такой перевод сужает смысл термина, оттого и оказывается не всегда подходящим: «словесностью» по-русски называют не только «искусство», но и вообще любое социально признанное применение языка. В повести Александра Kupрина «Поединок» (1905) есть сцена, где солдат обучают «словесности» — то есть заставляют складно, точно по уставу отвечать на вопросы командиров. Словарь Ожегова приводит и пейоративное употребление того же слова: «слова, разговоры, подменяющие дело», — также не имеющее отношения к искусству. Точность перевода в данном случае важна, поскольку от нее зависит основной вопрос русской литературной теории: как «словесность» соотносится с художественным творчеством — равна ли она ему или лишь включает его в себя как одну из частей?

(например, в научной биографии Якобсона), между ними есть различие, обусловленное отходом структурализма от «филологической парадигмы». С другой стороны, изучение «забытых троп формалистской науки» (с. 225), связывающих ее с прежней традицией компаративной филологии, тоже может пригодиться в методологической рефлексии: русские филологи, в противоположность неокантианству, понимали свою науку не как идеографическую, а как номотетическую, то есть строго «научную», ищущую общих законов, а не уникальных смыслов. Реконструкция этой «утраченной теории словесных форм» (с. 227) поможет преодолеть разрыв между науками естественными и гуманитарными (humanities). Таким образом, историческая контекстуализация русской теории XX в. заставляет по-новому оценить и ее актуальность в наши дни.

Джессика Меррилл смело идет на масштабные обобщения, восстанавливая единый процесс научного развития от немецкой филологии XIX в. до европейского структурализма века XX-го, проходящий через историю русской теории революционных десятилетий. Столь обширная картина неизбежно рискует оказаться лакунарной, в главах книги описываются сильно отличные одна от другой научные и общественные ситуации, между которыми недостает более детально проведенных переходов. Тем не менее впечатляет внимательность концептуального анализа и вызывает сочувствие стремление автора изучать давнюю уже теорию не просто как исторический объект, а как живую и плодотворную традицию.

О том, как русская теория 1920-х гг. — в данном случае нарратологическая теория формалистов — продолжает служить операциональной базой для современной науки, размышляет шведский ученый Ханс Фэрнлэф¹¹. Филолог-романист по специальности, он написал и издал свою книгу на французском языке; ее название не так-то легко перевести, потому что за заглавным словом *motivation* скрываются два разных русских термина, аналитическим различием и усложнением которых именно и занят автор, — «мотивация» и «мотивировка».



Историками формализма давно уже отмечена смысловая оппозиция этих этимологических дублетов¹²: «...русские исследователи вводят термин *мотивировка* для анализа собственно литературной мотивации, в отличие от мотивации референциальной, называемой *мотивация* и действующей во внелитературном мире» (с. 15). Изначально они соотносились с оппозицией «фабулы» (мотивировка включена в нее как объяснение событий с точки зрения персонажей) и «сюжета» (мотивация фактически совпадает — если уточнить терминологию автора — с *функцией* того или иного элемента в авторском построении текста)¹³. Как показывает анализ, у разных авторов — от Виктора Шкловского до позднейших интерпретаторов форма-

11 Färnlöf H. LA MOTIVATION LITTÉRAIRE: DU FORMALISME RUSSE AU CONSTRUCTIVISME. P.: Classiques Garnier, 2022. 273 p.

12 См., например: Ханзен-Лёве О. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения [1978] / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001. С. 189, 222; Hansen-Löve A. «Мотивировка», «мотивация» // Russian Literature. 1985. Vol. 18. No. 2. P. 91–101. Ханс Фэрнлэф ссылается на первую из этих работ (во французском переводе).

13 Автор книги бегло, не разрабатывая его, высказал предположение о параллелизме этих двух понятий с семиотической двойственностью коннотативного знака: явная мотивировка соответствует очевидному денотативному значению, а скрывающаяся

листической нарратологии, таких как Жерар Женетт, Меир Штернберг, Мике Бал, Вольф Шмид и др., — различение этих понятий фактически ведется по двум осям: одни относят их к разным *уровням* текста, а другие — к разным *модусам* речи. Их терминологическая оппозиция характеризует либо место некоторого элемента в повествовательной конструкции (мотивировка на внутреннем уровне, мотивация на внешнем), либо внутреннюю природу этого элемента (мотивировка опознается как «бытовая», а мотивация — как «художественная»). Описав эти возможности понятийной интерпретации, автор книги предлагает свою собственную, уточненную версию, которая образует таблицу из четырех членов. Два «мотивирующих» модуса он определяет как «миметический» (основанный на предполагаемых *каузальных* отношениях между событиями повествования) и «художественный» (основанный на их *корреляции* — здесь опять-таки хочется добавить уточняющее слово «функциональная»). Что же касается двух уровней, на которых «мотивируется» повествование, то это, во-первых, уровень «диегетический» (мотивировки внутри повествуемой истории), а во-вторых, уровень «теледиегетический» («композиционный эффект мотивации в перспективе общей композиции рассказа», с. 43). Две терминологические оси могут накладываться одна на другую. Так, диегетическая мотивировка может быть миметической (Шарль Бовари ведет жену в театр — это внутрифабульная причина дальнейших событий флорберовского романа, Эмма Бовари встретится в театре со своим будущим любовником), а может быть художественной (лунный свет, при котором происходит чье-то любовное свидание, не является его причиной, но мотивирует его аффективно, создает его внутрифабульную «атмосферу»); а кроме того, все такие элементы повествования обладают еще и теледиегетической мотивацией/функцией, то есть позволяют подготовить читателя к дальнейшему развитию текста. Мотивации/мотивировки могут актуально присутствовать в тексте или же оставаться имплицитными, их читательское переживание не обязательно совпадает с их дискурсивной манифестацией: читатель может додумывать те или иные мотивировки, стараясь сделать историю более каузально связной.

Этот сложный, сопровождаемый таблицами терминологический аппарат (вообще характерный для теоретической нарратологии) нужен, во-первых, для выделения разных трактовок предмета в теории самого русского формализма; во-вторых, для различения последующих научных традиций, которые из нее выросли; в-третьих, для демонстрации литературно-аналитических возможностей, предоставляемых каждой из этих трактовок. Соответственно, четыре главы книги (за исключением вступительной, посвященной общему разграничению понятий) состоят из трех частей, озаглавленных по единой схеме, например: «Шкловский» — «Вслед за Шкловским» — «В духе Шкловского».

Для самого Виктора Шкловского мотивировка — повествовательный элемент, определяемый в противопоставлении «обнажению приема», то есть, в терминах Фэрнлэфа, отсутствующей, имплицитной мотивировке. Она является внехудожественной, принадлежит «миметическому» субстрату текста, внелитературному «материалу». В эпоху структурализма такое понимание стало господствующим в нар-

за нею мотивация — коннотативному (с. 38). Это интересная мысль, хотя и требующая уточнений и оговорок: мотивация-функция вряд ли является *значением*, она не столько выражает смысл, сколько совершает некоторое действие (направляет внимание читателя и т.п.). Показательно, что в качестве источника своей гипотезы Фэрнлэф ссылается на Ролана Барта, но не на нарратологические его работы, а на «Мифологию», где теория вторично-коннотативного значения не прилагалась к устроению повествования.

ратологии — у Жерара Женетта, Ролана Барта, Филиппа Амона. Оно хорошо работает при анализе повествовательной прозы, например при структурном описании «служебного персонажа» (*personnage fonctionnaire*); такой «обезличенный, лишенный психологии» персонаж «является важнейшим орудием, которым пользуется автор для направления рассказа согласно своей телеодиегетической мотивации» (с. 94).

У Романа Якобсона понятие «мотивировки» встречается в статье «О художественном реализме» (1921) и трактуется как структурный, а не референциальный эффект: «...впечатление реализма производится скоплением мотивировок (а не специфической отсылкой к собственно реалистическим данностям)» (с. 99). В дальнейшем такое понимание подверглось критике как редуцированное: мотивировка, конечно, может применяться для реалистической иллюзии, но не только для нее, и автор книги различает ее разные структурные формы: с одной стороны — «метонимическую мотивировку» у Флобера, а с другой — «мифологическую мотивировку» у Бальзака (полковник Шабер в одноименной повести, считающийся погибшим, возвращается домой и сталкивается там с неузнаванием/непризнанием, уподобляясь Одиссеею или Агамемнону).

Богатые возможности понятие мотивировки получает у Юрия Тынянова, благодаря динамическому и эволюционному подходу к литературе. Мотивировка повествовательных событий зависит от историко-культурной системы правдоподобия (когда героиня «Принцессы Клевской» г-жи де Лафайет признается мужу, что любит другого, это могло казаться неправдоподобным в аристократической культуре XVII в., но вполне приемлемо для литературы наших дней). Мотивировки могут быть плавающими, в пределах одного текста вести читателя от одной формы правдоподобия к другой (скажем, от «реалистической» к «готической»); сам репертуар мотивирующих элементов исторически переменчив, подобно тыняновскому «литературному факту»: «...ни одна форма не является мотивирующей сама по себе, она может лишь становиться мотивирующей или утрачивать этот свой статус» (с. 137). В контексте новейших подходов к диегетической реальности это заставляет вспомнить теорию возможных миров: в каждом таком мире своя система мотивировок.

В «Теории литературы» Бориса Томашевского «мотивировкой» называется не отдельный прием, а «система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов»¹⁴; она обеспечивает связность, «органичность» повествования. При таком системном понимании изменяется сравнительный вес разных форм мотивации, создается основа «для постформалистской рефлексии о правдоподобии и натурализации рассказа, где материал следует рассматривать в первую очередь в его отношении к миметическим и идеологическим референциальным рамкам, а не в отношении к вводимым в текст литературным приемам» (с. 179). Популярный учебник Томашевского содержал в зародыше принципы анализа текста, включенного в общий строй социального дискурса. Фэрнлэф прослеживает дальнейшую судьбу этой теоретической идеи, от классического структурализма Жерара Женетта и Джонатана Каллера до конструктивистской нарратологии Дэвида Хермана, изучающей структуру читательского переживания и переходящей «от изучения рассказа как продукта к нарративности как опыту» (с. 203). Такой подход наиболее эффективен при анализе современных «постмодернистских» повествований, демонстративно порывающих с правдоподобием, но все же подерживающих последовательность познавательного процесса, переживаемого читателем: это и будет мотивацией в таких текстах.

14 Томашевский Б.В. Теория литературы (Поэтика). Л.: Госиздат, 1925. С. 147.

Здесь нет возможности подробно проследить сложный технический анализ, проводимый в книге, текст которой пестрит именами и ссылками на специальные нарратологические работы. Для нашей общей темы существенно, что опорой для этого анализа стали идеи отечественной литературной теории: «...мы хотели воздать должное трудам русских формалистов, выделив изменение, развитие и порой переформулировку их идей в зависимости от доминанты каждого из них» (с. 232). В предисловии Ханс Фэрнлёф признает, что не владеет русским языком и мог читать работы русских авторов лишь в переводе. То, что на их основе он сумел написать содержательную теоретическую монографию, лишний раз свидетельствует об интеграции русской теории XX столетия в современную науку: идеи формалистов, Бахтина или Лотмана прошли языковую и культурную «растаможку» и органически влились в течение мировой теоретической мысли.

Сегодня, в условиях (само)изоляции нашей страны, они остаются одной из тонких, но прочных связующих нитей между русской культурой и окружающим миром.

К теории разветвленного повествования в литературе и кино

(ОБЗОР АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_311

Повествовательные формы, получившие распространение на рубеже XX—XXI вв. в самых разных нарративных медиа, нередко характеризуются как сложные (complex)¹. На эту сложность указывает и обилие понятий, предлагаемых для их описания: нелинейные повествования², повествования-пазлы³, повествования-сети⁴, повествования — базы данных⁵, повествования-лабиринты⁶, повествования-головоломки⁷, повествования модульные, невозможные, хаотические и др. Это множество понятий указывает на пролиферацию сложных повествовательных форм как в литературе, так и за ее пределами. Стремление к усложнению нарратива, само по себе не новое, любопытно своей экспансивностью: усложненные повествовательные формы не столько воплощаются в отдельных экспериментах, сколько становятся явлением системным, в значительной степени характеризующим самые разные изменения в современной повествовательности.

И действительно, повествования этого типа получают большое распространение в англоязычных литературах последних десятилетий. Так, в романе П. Остера «4321» (2017, рус. пер. 2019) рассказывается не об одной жизни героя, а сразу о нескольких (то есть читателю предлагается следить за разными ее вариантами); Дж. Уинтерсон в «Разрыве во времени» (2015, рус. пер. 2017) выстраивает сюжет-

-
- 1 См., например: *Campora M.* Complex Narratives // Subjective Realist Cinema: From Expressionism to Inception. N.Y.; Oxford, 2014. P. 14—38; *Hven S.* Cinema and Narrative Complexity: Embodying the Fabula. Amsterdam, 2017; Narrative Complexity: Cognition, Embodiment, Evolution / Ed. by M. Grishakova, M. Poulaki. Lincoln, 2019.
 - 2 См., например: *Richardson B.* Linearity and Its Discontents: Rethinking Narrative Form and Ideological Valence // College English. 2000. Vol. 62. No. 6. P. 685—695; *Caracciolo M.* Narrating the Mesh: Form and Story in the Anthropocene. Charlottesville; L., 2021.
 - 3 См., например: *Cassone V.I.* Secret Games, Puzzle Narratives and Playful Decrypting: Gamified Dissimulations in Contemporary Media Narratives // Versus: Quaderni di studi semiotici. 2020. No. 1. P. 105—120; *Puzzling Stories: The Aesthetic Appeal of Cognitive Challenge in Film, Television and Literature* / Ed. by S. Willemsen, M. Kiss. N.Y.; Oxford, 2022.
 - 4 См., например: *Bordwell D.* Subjective Stories and Network Narratives // The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies. Berkeley: University of California Press, 2006. P. 72—103; *Ciccoricco D.* Reading Network Fiction. Tuscaloosa, 2007; *Mcfarlane A.* Hypertext Fiction and Network Narratives // The Encyclopedia of Contemporary American Fiction 1980—2020 / Ed. by P. O'Donnell, S.J. Burn, L. Larkin. Hoboken, NJ, 2022. Vol. 1. P. 658—666.
 - 5 См., например: *Database Aesthetics: Art in the Age of Information Overflow* / Ed. by V. Vesna. Minneapolis, 2007; *Durcan S.* Memory and Intermediality in Artists' Moving Image. Cham, 2021. P. 85—118.
 - 6 См., например: *Eckel J., Leiendecker B. et al.* (Dis)orienting Media and Narrative Mazes. Bielefeld, 2012.
 - 7 См., например: *Littschwager S.-N.* Making Sense of Mind-game Films: Narrative Complexity, Embodiment, and the Senses. N.Y., 2019; *Elsaesser T.* The Mind-game Film: Distributed Agency, Time Travel, and Productive Pathology. N.Y.; L., 2021.

ные линии, будто бы никак не связанные друг с другом, но в итоге все же сходящиеся вместе; С. Инг в романе «Все, чего я не сказала» (2014, рус. пер. 2017) излагает события в обратном порядке, а И. Уайльд в романе «Все птицы поют» (2013) запускает движение по двум сюжетным линиям, при этом одна направлена в будущее, а другая обращена вспять. В «Искушении» (2001, рус. пер. 2004) И. Макьюэна повествование лишь притворяется привычным, а на самом деле представляет собой рассказ о событиях, который впоследствии будет опровергнут самим нарратором. А Д. Митчелл в «Облачном атласе» (2004, рус. пер. 2007) проводит несколько сюжетных линий, но это лишь разрозненные фрагменты картины, и события внутри них тоже идут то в одном, то в другом порядке; связь между этими линиями проследить вроде бы и можно, а вот собрать пазл в цельную картину — едва ли. В этих примерах повествование представляет собой совокупность линий и точек, связь между которыми под вопросом, что сильно осложняет читательскую работу по реконструкции фабулы. С усложненными повествовательными формами экспериментируют также Ф. Рот, Дж. Эрпенбек, К. Аткинсон, Л. Санте, Б. Лернер, К. Мортон, Б. Эваристо, Д. Марксон, А. Смит и др.

Захватывают подобные формы и кинематограф: назовем таких режиссеров, как К. Кесльёвский, Т. Тыквер, А. Иньярриту, К. Нолан, Дж. Джармуш, К. Тарантино, Д. Линч, Т. Форд, М. Фиггис. Иными словами, изменения в литературной повествовательности органично соседствуют с изменениями в повествовательности кинематографической и даже опираются на них. На это указывают сами писатели. Так, Остер и Уайльд признаются, что нарративные формы их (вышеупомянутых) романов были выбраны под влиянием соответственно фильма Кесльёвского «Случай» (1981) и фильма Нолана «Помни» (или «Мemento», 2000); Л. Барнетт в романе «Три версии нас» (2016, рус. пер. 2018) вдохновлялась фильмом П. Хоуитта «Осторожно, двери закрываются» (1998), а Д. Николс в «Одном дне» (2009, рус. пер. 2010) — фильмом Р. Маллигана «В то же время в следующем году» (1978); С. Тёртон пишет «Семь смертей Эвелины Хардкасл» (2018, рус. пер. 2018) по модели «Дня сурка» (1993) Г. Рамиса и т.д. Интенсивный интермедийный обмен — примета усложненных повествований в целом. Другими словами, они отличаются не только разнообразием, но и трансмедийной экспансивностью, и представить их вне этого контекста бывает сложно.

Указанные повествовательные особенности требуют особого внимания исследователей — и все больше его привлекают. Разнообразие предлагаемых для их описания понятий не случайно и по-своему продуктивно: они подчеркивают разные аспекты феномена — основные параметры современной повествовательности, отличающие ее от форм, распространенных в предшествующие эпохи. Так, вслед за исследователями можно выделить следующие ее характеристики: модульность, нелинейность, сетевая структура, логика базы данных, принципы пазла, головоломки, лабиринта и др. Они связаны с проблематизацией фабулы, затруднением читательского доступа к ней, а также ставят под вопрос понятие события — последнее превращается из необратимого в обратимое, из уникального в повторяемое. Нередко при этом повествовательная логика сочетается с игровой⁸. Наконец, по мнению ряда исследователей, все это ведет к пересмотру самого понятия повествования⁹. Обсуждаемые нарративные формы находят воплощение в литературе, кино, видеоиграх, виртуальной реальности и сами по себе внутренне неоднородны, гибричны.

8 *Ryan M.-L.* From Narrative Games to Playable Stories: Toward a Poetics of Interactive Narrative // *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*. 2009. Vol. 1. P. 43–59.

9 См.: *Bode C., Dietrich R.* Future Narratives: Theory, Poetics, and Media-historical Moment. Berlin; Boston, 2013.

Особое место среди усложненных повествовательных форм занимает *разветвленное повествование* — *forking-path narrative* (название вдохновлено «Садом расходящихся тропок» Х.Л. Борхеса). Эта форма включает в себя несколько сюжетных линий, каждая из которых представляет собой версию развития событий. Все эти вариации — лишь «возможные миры», в которых оказывается герой, но ни один из них не становится актуализованным в пределах повествования: все остаются «возможными». Разветвленный нарратив воплощает в себе специфику развития современных повествовательных форм, но в то же время по-своему вписывается в традицию; является особой формой повествования, но и содержит в себе элементы иных форм (реверсивной, итеративной, полицентрической); встречается не только в экспериментальных произведениях, но и в интеллектуальном мейнстриме и популярных жанрах.

Разветвленное повествование изучается как на литературном, так и на кинематографическом материале. При этом литературоведы уделяют больше внимания его генезису, а киноведы — современному его использованию, сосредоточиваясь при этом на структуре повествовательной формы и оставляя в стороне особенности читательского и зрительского взаимодействия с нею, как и проблемы интермедийного взаимодействия литературных и кинематографических повествований. Исследования разветвленного повествования в литературе проводятся в рамках четырех основных направлений: неестественной нарратологии, теории возможных миров, исследований контрфактуальных повествований и теории «нарративов будущего».

Представители неестественной нарратологии¹⁰ рассматривают разветвленное повествование в длинном ряду феноменов, которые с их точки зрения не соответствуют критериям «естественного», или «нормального», повествования. К признакам неестественного нарратива относят антимиметичность, нереалистичность, невозможность с точки зрения физических законов и нарушение прочих конвенций¹¹. В том же ряду находятся временные искажения и нарушение порядка событий. В этом контексте нарратологи и рассматривают отдельные свойства разветвленного повествования. Так, например, Б. Ричардсон затрагивает проблематику разветвления в контексте «неестественных концовок»¹². Исследователь обращает внимание на такие повествовательные финалы, которые либо содержат в себе несколько вариантов на выбор читателя (как в романе Дж. Фаулза «Женщина французского лейтенанта»), либо опровергают рассказ о предшествующих событиях. Подобные финалы мешают построению событий в фабулу. Той же проблемы разветвления Ричардсон касается при обсуждении вариативных (то есть тоже «неестественных») начала и развития истории. Не размышляя о разветвленном повествовании как об отдельной нарративной форме, он все же делает важное обобщение: мы имеем дело с такой проблематизацией фабулы, которая даже требует ее переопределения в сравнении с классическим понятием, известным нам по XX в. В этой новой фабуле события больше не могут быть выстроены в единую хронологическую линию; она предстает не однолинейным порядком событий, а многолинейным¹³.

10 Подробнее об этом направлении см.: Барышникова Д. Беспорядок дискурса (обзор работ по «неестественной» нарратологии) // Новое литературное обозрение. 2014. № 130. С. 325–332.

11 См.: Richardson B. *Unnatural Narrative: Theory, History, and Practice*. Columbus, 2015.

12 Richardson B. *Unnatural Endings in Fiction and Drama* // *The Edinburgh Companion to Contemporary Narrative Theories*. Edinburgh, 2018. P. 332–346.

13 См.: Richardson B. *Unnatural Stories and Sequences* // *A Poetics of Unnatural Narrative* / Ed. by B. Richardson, J. Alber, H.S. Nielsen. Columbus, 2013. P. 28.

«За однолинейной, реконструируемой фабулой скрываются нереконструируемые (unknowable) фабулы; кольцевые, рекурсивные фабулы; базирующиеся на гипотетических, будущих событиях; внутренне противоречивые фабулы; многолинейные, разветвленные фабулы; и те, где события могут быть опровергнуты»¹⁴. Это один из важных параметров не только разветвленного повествования, но и, по видимому, современной повествовательности в целом.

Другой способ изучения разветвленного повествования — при помощи *теории возможных миров*, заимствованной нарратологией у философии. Ключевыми здесь являются работы Т. Павела, Л. Долежела, М.-Л. Райан и Р. Барони. Павел и Долежел осмыслили возможные миры в контексте литературной фикциональности, а Райан и вслед за ней Барони применили это понятие к повествовательным формам. Такой подход позволил выявить в повествовании и подвергнуть анализу виртуальные миры — мечты, желания, фантазии, воспоминания героев, — которыми полны литературные произведения разных эпох. Это еще один контекст для изучения современной разветвленной формы повествования — с акцентом на том, как литература прошлого подготавливала ее появление.

В одной из относительно недавних работ Райан обращается к таким типам повествования, которые предполагают одновременное существование нескольких возможных миров, соотношение которых друг с другом трудно определить¹⁵. Традиционное представление о повествовании Райан описывает так: один текст — один мир — одна история. Повествования, получившие распространение в последние десятилетия, явно избегают этой схемы. Исследовательница выделяет в них три модели: 1) один повествовательный мир со множеством историй внутри него; 2) одно повествование со множеством (несовместимых друг с другом) миров внутри него; 3) один мир, представленный в разных текстах (включая «тексты» иной медийной природы, например фильмы). Разветвленное повествование может быть описано при помощи второй модели, которую автор характеризует как «онтологическую пролиферацию»¹⁶. По словам Райан, указанные модели могут быть обнаружены отнюдь не только в современных повествованиях, но именно в последних наблюдается систематическое их воплощение, что позволяет говорить об особой «пролиферационной» эстетике.

«Виртуальные» нарративы в связи с идеей разветвления рассматривает и Барони. Вторя представителям неестественной нарратологии, он отмечает, что повествование определяется не наличием одной фабулы, а сложным взаимодействием нескольких, которые можно описать при помощи понятия «альтернативные возможные миры» и которые лучше раскрывают «работу» того или иного повествования, нежели традиционный взгляд, предполагающий сведение основных событий в единую, хронологически выстроенную линию¹⁷. Идея «расходящихся тропок», по его словам, лежит в самой основе повествования, иногда предполагающая иерархию актуальных и виртуальных миров внутри него, а иногда ее не до-

14 Richardson B. *A Poetics of Plot for the Twenty-first Century: Theorizing Unruly Narratives*. Columbus, 2019. P. 133.

15 Ryan M.-L. *The Aesthetics of Proliferation // World Building: Transmedia, Fans, Industries* / Ed. by M. Boni. Amsterdam, 2017. P. 31–46.

16 Зеркальное по отношению к нему повествование, которое можно обозначить как «сходящиеся тропки», относится к первой модели. О «сходящихся тропках» см. в: Ямпольский М.Б. *Сквозь тусклое стекло: 20 глав о неопределенности*. М., 2010 (глава «Момент и случай»).

17 Baroni R. *The Garden of Forking Paths: Virtualities and Challenges for Contemporary Narratology // Emerging Vectors of Narratology* / Ed. by P. Hansen, J. Pier, P. Roussin, W. Schmid. Berlin; Boston, 2017.

пуская¹⁸. Альтернативные возможные миры, пишет Барони, могут быть созданы на уровне репрезентации событий: например, посредством указания на то, чего с героем не произошло, но что рассматривалось им как возможное развитие событий, или посредством указаний нарратора на иной возможный ход событий. В этих случаях возможное не включается в фабулу, то есть может быть «удалено» из повествования без нарушения фабульной логики. Но еще Райан указала на другой тип возможного, который относится не столько к уровню репрезентации, сколько к уровню читательского взаимодействия с повествованием: читатель сам, в своем воображении, возвращается к тем возможностям, на которые указывало повествование и которые в нем были отброшены. Нарратология сегодня, заключает Барони, сама во многом является «садом расходящихся тропок», поскольку предлагает очень разные подходы к одному и тому же явлению. Возможные миры, создаваемые в современных повествованиях, требуют особого их описания, проблематизируя понятия фабулы, сюжета и повествовательного мира (*storyworld*). Достойный ответ на этот вызов, по Барони, только обогатит нарратологию.

Вдохновляясь идеями Райан, развивавшей их в основном на литературных примерах, исследование возможных миров продолжает Р. Перлмуттер, но уже на материале кинематографа¹⁹. В фильмах последних десятилетий она обнаруживает свойства виртуальных миров, которые прежде (в литературе) лишь намечались, а теперь нашли полное воплощение в повествовательной структуре. В кинематографических повествованиях тоже по-своему использовалось разветвление: при помощи повторяющихся начальных сцен и вариативных концовок, героев, чьи действия варьировались по мере постепенного развертывания сюжета. К фильмам XX в., предвосхитившим разветвленную повествовательную форму, Перлмуттер относит «Головокружение» (1958) А. Хичкока, «В прошлом году в Мариенбаде» (1961) А. Рене, «Персону» (1966) И. Бергмана, «Этот смутный объект желания» (1977) Л. Бунюэля, «Двойную жизнь Вероники» (1991) К. Кесльёвского и др. В названных картинах еще нет калейдоскопа из вариантов одной жизни, однако их авторы близко подходят к этому, вводя идею вариативности событий и предлагая зрителю самому включиться в смутное узнавание и различение героев и героинь²⁰. Обращаясь к фильмам Кесльёвского (использовавшего разветвленную повествовательную форму в «Случае»), Перлмуттер отмечает: эта форма не только открывает перед зрителем возможные (потенциальные, нереализованные) миры, но и позволяет выстраивать такие соотношения между сюжетными линиями, вследствие которых каждая новая линия может рассматриваться как второй (третий, четвертый...) шанс для героя, как новая попытка (достичь, например, цели). Для зрителя взаимодействие с такими мирами, указывает она, это источник опыта выбора,

18 Об этой же специфике повествовательных миров писала Х. Данненберг, отмечая, что и реалистические, и фантастические, и метафизические повествования — все в том или ином виде содержат в себе возможные миры, но с разной иерархией между ними, — она называет ее онтологической. См.: *Dannenberg H. Ontological Plotting: Narrative as a Multiplicity of Temporal Dimensions // The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology / Ed. by J. Pier. Berlin; N.Y., 2005. P. 159—190.*

19 *Perlmutter R. Multiple Strands and Possible Worlds // Revue Canadienne d'Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies. 2002. Vol. 11. No. 2. P. 44—61.*

20 Например, в фильме Бергмана две героини: они внешне не похожи друг на друга, но сюжет дает понять, что они могут быть двумя сторонами одной личности. В фильме Бунюэля одну и ту же героиню играют две разные актрисы, но эти актрисы внешне похожи — настолько, что не всякому зрителю сразу станет понятно, что это разные люди. А в «Двойной жизни Вероники» двух героинь играет одна и та же актриса, и у них к тому же одинаковые имена.

что в целом соотносится с изменениями, происходящими в культуре последних десятилетий.

В рамках теории возможных миров формируется еще одно направление исследований, сконцентрированное на рассмотрении *контрфактуальных повествований*. Они интересны тем, что позволяют проследить, как идея разветвления — еще до появления собственно разветвленной формы повествования — получила развитие в литературах предшествующих эпох. К этому вопросу обращается Х. Данненберг: под контрфактуальностью она понимает не только «переигрывание», переименование в художественном повествовании событий, происшедших в реальности, но и варьирование событий вымышленных, произошедших в том же повествовании²¹. Контрфактуальными, в частности, являются сюжеты, в которых по ходу действия опровергается изложение предыдущих событий²². Такие примеры внутрисюжетного варьирования можно обнаружить уже в литературе прошлых столетий.

Анализируя обширный литературный материал, относящийся как к XVIII—XIX вв., так и к XX в., Данненберг показывает, как по-разному работали авторы с альтернативными возможностями развития событий. В XVIII в. контрфактуальные элементы используются преимущественно для создания эффекта правдоподобия (в репрезентации сознания героев и при создании гетеродиегетичности нарратора). В XIX в. сфера использования контрфактуальности значительно расширяется, захватывая иные жанры (например, альтернативную историю), в результате чего она уже служит созданию отдельных миров внутри повествований. Эта тенденция усиливается в XX в., когда контрфактуальность расширяет свое присутствие в научно-фантастических повествованиях и оказывается весьма востребованной в постмодернистской прозе, где приобретает самостоятельное значение и даже выходит на первый план, проявляясь в создании нескольких возможных миров, представленных разными сюжетными линиями. Так, заключает Данненберг, возникнув в реалистическом повествовании, контрфактуальность расцвела в нереалистическом. Это исследование можно было бы продолжить анализом контрфактуальности в нелинейных формах нарратива XXI в., прежде всего в разветвленном повествовании, продолжающем рассмотренную в книге Данненберг традицию.

Разветвленным повествованием в современном контексте занималась в 2009—2013 гг. исследовательская группа «Нарративы будущего» («Narrating Future»), в которую входили К. Боде, Р. Дитрих, Ф. Майферт-Менхард, С. Шенк, С. Домш и К. Сингльс²³. «Нарративы будущего» они противопоставили «нарративам прошлого», понимая под последними рассказы об уже завершенных событиях. Первые же, напротив, стремятся имитировать (не тематически, а повествовательно) движение в будущее, уклоняются от указания на завершенность рассказываемой истории,

21 *Dannenberg H. Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction. Lincoln, 2008.*

22 Эта так называемая денаррация в силу своей необычности привлекает внимание и представителей неестественной нарратологии.

23 См.: *Bode C., Dietrich R. Op. cit.; Meifert-Menhard F. Playing the Text, Performing the Future: Future Narratives in Print and Digiture. Berlin; Boston, 2013; Schenk S. Running and Clicking: Future Narratives in Film. Berlin; Boston, 2013; Domsch S. Storyplaying: Agency and Narrative in Video Games. Berlin; Boston, 2013; Singles K. Alternate History: Playing with Contingency and Necessity. Berlin; Boston, 2013.* О четвертом из перечисленных здесь томов серии «Нарративы будущего» см. в: *Третьяков В. Видеоигра как новый тип повествования (обзор англоязычных книг о видеоиграх) // Новое литературное обозрение. 2016. № 137. С. 307—314.*

тем самым открывая перед читателем палитру вариантов на выбор, который он может совершать сам, продвигаясь по тексту или следя за киносюжетом. В этом контексте разветвленное повествование лишь промежуточная станция на пути к другому феномену, который, по-видимому, интересует исследовательскую группу намного больше. Они рассматривают разветвленное повествование в контексте интерактивных нарративов (книг-игр, интерактивного кино), по отношению к которым этот тип литературного или киноповествования является предтечей. Хотя он и пытается имитировать бесконечность вариантов и незавершаемость событий, но в действительности этими свойствами не обладает, а значит, не является «нарративом будущего» в строгом смысле.

Конечно, у разветвленного повествования есть кое-что общее с «нарративами будущего» (исследователи называют их узловыми, поскольку в них есть узлы, или точки бифуркации, из которых расходятся событийные линии), но все же они предлагают очень разный опыт. Интерактивные формы позволяют читателю книги-игры или зрителю интерактивного фильма делать выбор изнутри повествования, вторгаться в сюжет. И исследовательская группа концентрируется на этом аспекте: как совершается выбор, как предвидятся последствия, какие даются подсказки и предостережения, как сделанный выбор меняет что-то в сюжете или, наоборот, не меняет... Разветвленное же повествование не дает этого выбора в буквальном смысле, как не предполагает и взаимодействия с материальностью медиума. Вместе с тем оно находится в диалоге с этим интерактивным типом нарратива, испытывает его влияние и реагирует на него. А значит, исследование разветвленного повествования в литературе и кино требует внимания к его метарефлексии и о выборе читателя, и о проблематизации медиума.

Если исследователи литературного повествования пока еще нечасто обращаются к разветвленному повествованию рубежа XX—XXI вв., то кинонарратологи уделяют ему больше внимания (хотя и здесь по-прежнему остаются в тени проблемы зрительского отклика и метарефлексивного потенциала). Одна из первых важных работ на эту тему — статья Д. Бордуэлла, вышедшая еще в 2002 г.²⁴ В ней отмечается, что на рубеже XX—XXI вв. в кино все чаще используется повествовательная форма, предлагающая зрителю сразу несколько вариантов жизни одного героя. При этом вариации являются взаимоисключающими, а следовательно, каждая из них открывает отдельный, параллельный мир. Если точка отсчета едина, то все возможные линии развития событий разные. Бордуэлл делает акцент на ограниченности этой формы и на ее отличии от замысла Борхеса в «Саду расхождений тропок»: в фильмах, построенных по этому принципу, количество вариаций всегда ограничено (двумя-тремя), как ограничен и выбор героя (Бордуэлл называет это отсутствием «онтологического различия между предложенными вариантами»), поскольку подчинен либо контексту (как у Кесслёвского), либо предопределенной жанром цели героя (как у Тьквера).

Исследователь обращает внимание на свойства разветвленного повествования, составляющие его конвенцию, то есть повторяющиеся из раза в раз и связанные при этом с прежде известными повествовательными традициями: 1) каждая из представленных вариаций внутренне линейна; 2) в повествовании эксплицитно показана точка отсчета для каждой из линий, в которую они возвращаются; 3) несмотря на все различия, вариации в чем-то перекликаются: повторяются герои, отдельные события и т.д.; 4) внутри каждой линии повествование устроено традиционным образом, то есть опирается на конвенции, характерные еще для класси-

ческого Голливуда (достижение героем цели, наличие испытаний и т.д.); 5) каждая из вариаций эксплицитно отделена от другой; 6) при этом каждая не равна другой, так как более или менее учитывает то, что уже произошло с героем в предыдущей версии событий, хотя он об этом и не знает; 7) последняя из показанных вариаций воспринимается как более реальная, то есть как то, чем все закончилось «на самом деле». Таким образом, при исследовании разветвленной формой киноповествования Бордуэлл сосредоточивается на ее сходствах с линейной формой, а не на их различиях.

В определении места разветвленной формы среди ее предшественниц Бордуэлл придерживается «консервативной» позиции — не наблюдает ни разрыва с предшествующей традицией, ни радикальных изменений, вызванных появлением этой новой формы, — в отличие от нарратологов-«неестественников», отмечающих разрыв и даже называющих разветвленные повествования «экстремальными», «буйными», «непокорными». В «консерватизме» Бордуэлла имплицитно упрекает Э. Браниган в своей ответной статье, тоже ставшей в этой области классической²⁵. Признавая некоторую преемственность разветвленной формы по отношению к форме линейной, он уделяет больше внимания тем примерам, которые позволяют говорить о мало предсказуемом соотношении создаваемых миров, о его неопределенности. Браниган подчеркивает: в случае разветвленной формы киноповествования ключевым переживанием, которое формируется у зрителя, становится переживание потенциального (нереализованного), того, что остается похожим на реальное, но все же им не является. Ключевой вопрос здесь: «Что было бы, если...?» — и именно он (его появление) проблематизирует эту форму в ее сравнении с линейными формами. Если Бордуэлл настаивал на наличии каузальных связей между разными линиями (пусть и более имплицитных, чем в линейной форме), то Браниган ставит в центр внимания иной эффект — эффект разворачивания перед зрителем лишь гипотетических событий и миров, связь между которыми за счет этого усложняется.

В том же журнальном номере отвечает Бордуэллу и К. Янг²⁶. Она обращает внимание на другую особенность разветвленного повествования: во многом строящееся на идее предъявления зрителю разных вариантов будущего героя, оно тем не менее говорит скорее не о будущем, а о настоящем, последовательно погружая зрителя в каждую из вариаций, показываемых (чаще всего) не одновременно. Иными словами, за исключением некоторых экспериментов, разветвленное повествование дает зрителю пережить одновременность разных миров только в его воображении.

Позднее в заочный спор с Бордуэллом вступает Д.С. Диффриент, усматривающий в разветвленном повествовании значительное отступление от «линейной» нарративной традиции²⁷. Он также пишет о другом его возможном генезисе, указывая на раннюю рецепцию идеи о расходящихся тропках в кинематографе. Диффриент помещает разветвленное повествование в широкий культурный контекст, сравнивая его и с отдельными экспериментами в живописи, и с литературными

25 *Branigan E.* Nearly True: Forking Plots, Forking Interpretations: A Response to David Bordwell's 'Film Futures' // *SubStance*. 2002. Vol. 31. No. 1. P. 105–114.

26 *Young K.* 'That Fabric of Times': A Response to David Bordwell's 'Film Futures' // *SubStance*. 2002. Vol. 31. No. 1. P. 115–118.

27 *Diffrient D.* Alternate Futures, Contradictory Pasts: Forking Paths and Cubist Narratives in Contemporary Film // *Screening the Past*. 2006. December 4 (<http://www.screeningthepast.com/issue-20-first-release/alternate-futures-contradictory-pasts-forking-paths-and-cubist-narratives-in-contemporary-film/>).

экспериментами второй половины XX в., и с иными кинематографическими нелинейными формами, близкими к идее разветвления. Как и Янг, он рассматривает разветвленную форму в контексте проблематизации темпоральности повествования и смещает фокус с разных вариантов будущего, которые открываются разветвленной формой, на противоречивость представленного в ней прошлого. Таким образом, он обращает внимание на сложное соотношение прошлого, настоящего и будущего как в самом повествовании, так и в том, как переживает их следящий за развитием событий зритель.

В дальнейшем разветвленное киноповествование обсуждается все активнее. В 2008 г. выходит книга А. Кэмерона, посвященная сразу нескольким нелинейным формам нарратива, которые он называет «модульными»²⁸. Среди них он рассматривает и разветвленное повествование — с акцентом на темпоральных искажениях, которые оно порождает, и на особом статусе каждой из «реальностей», возникающей в таком повествовании. Возражая Бордуэллу, он пишет, что создаваемые миры не только не находятся в каузальных отношениях, но и уклоняются от четкого определения с точки зрения их объективности или субъективности. Не всегда ясно, относится ли показанное в каждой из вариаций к тому, что действительно происходит с героем, или к тому, о чем он думает, мечтает, вспоминает и т.д. Здесь кинонарратологические исследования пересекаются с тем, что делают (преимущественно на литературном материале) сторонники теории возможных миров.

В контексте нелинейных форм рассматривает разветвленное киноповествование и У. Баклэнд²⁹. Такие картины он называет фильмами-пазлами — и обнаруживает в них разветвленную форму. Продолжая все ту же дискуссию, он пишет, что подобные повествовательные формы в кино не могут быть сведены к трансформации классического линейного повествования: неклассическая форма повествования предполагает неклассического героя, неклассическое действие и событие (и, добавим, неклассический зрительский опыт). Тему продолжают М. Кисс и С. Виллемсен, отмечающие связь разветвленного повествования с логикой базы данных и с другими особенностями современной цифровой культуры³⁰. А Х. Хейдбринк указывает на лежащую в основе разветвленного повествования игровую логику³¹.

В 2016—2023 гг. выходят работы, посвященные конкретным реализациям разветвленного повествования в кино и продолжающие анализ связанных с ним проблем и сюжетов, таких как случай (непреднамеренный и непредсказуемый поворот событий)³², внутреннее разветвление линий, составляющих разветвленное повествование³³; медийный контекст этой формы нарратива³⁴, например контекст современной аудиовизуальной культуры³⁵. Разветвление повествования получает

28 Cameron A. *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. N.Y., 2008.

29 Buckland W. *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Malden, MA, 2009.

30 Kiss M., Willemsen S. *Impossible Puzzle Films: A Cognitive Approach to Contemporary Complex Cinema*. Edinburgh, 2017.

31 Heidbrink H. 1, 2, 3, 4 Futures — Ludic Forms in Narrative Films // *SubStance*. 2013. Vol. 42. No. 1. P. 146—164.

32 См.: Gordon R.S. *Modern Luck: Narratives of Fortune in the Long Twentieth Century*. L., 2023.

33 См.: Hven S. *Op. cit.* P. 161.

34 См.: Boillat A. *Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era: Essay on Multiverse Films and TV Series*. New Barnet, 2022.

35 См.: Elsaesser T. *Film History as Media Archaeology: Tracking Digital Cinema*. Amsterdam, 2016.

в исследованиях разные названия, но чаще всего они описывают один и тот же феномен — повествование, эксплицирующее разные варианты пути одного и того же героя. Исключение составляет понятие «расходящиеся тропки». Эта формула Борхеса получила широкое и многообразное распространение в культуре XX—XXI вв., оказавшись востребованной сначала в эргодической литературе второй половины XX в., а затем в гипертекстуальной и, шире, цифровой литературе³⁶, в комиксах и других нарративных медиа³⁷. Не остались в стороне и исследования видеоигр, которые уже традиционно включают в себя две ветви: людическую (анализ геймплея) и нарратологическую. Нарратологи предлагают свое понимание разветвленного, или ветвящегося, игрового повествования, но оно и само по себе сильно отличается как от литературного, так и от кинематографического. Дело не только в том, что в видеоиграх выбор совершается пользователем непосредственно, но и в том, повествовательность этого медиума определяется иначе: это не акт рассказывания уже произошедшей и завершенной истории — она конструируется здесь и сейчас при участии пользователя, и количество тропок, по которым он может пройти, хотя и ограничено внутренней нарративной логикой игры, но все же более обширно, даже по сравнению с интерактивным кино.

Итак, разветвленное повествование в литературе и кинематографе, как показывают исследователи, предполагает наличие взаимоисключающих с точки зрения событийности линий, не сводимых к единой фабуле и конструирующих возможные (виртуальные) миры. Читателю/зрителю эти линии предъявляются последовательно (сначала один вариант, затем другой), а не одновременно, хотя каждая новая линия не продолжает предыдущую с точки зрения времени истории (пользуясь термином Ж. Женетта). Внутри каждой из линий события развиваются преимущественно линейно. При этом акцент делается на выборе героя, тем самым задействуется соответствующий аспект читательского воображения, опциональное мышление (*optional thinking*). Наконец, в таком повествовании ставятся под вопрос отношения между мирами, создаваемыми в каждой из линий; оно относится к ряду контрфактуальных, то есть предполагающих опровержение предыдущих частей изложения истории.

Появление все новых работ о нелинейных повествованиях обнаруживает все новые пробелы в их понимании — и в литературе, и в кино, и в играх, а особенно в их интермедийном взаимодействии. Как соотносится современное разветвленное повествование с линейным? Что наследуется у литературных и кинематографических экспериментов XX в., а что изобретается? Как эта форма повествования устроена и какой опыт предлагает читателю? Какому влиянию подвергается и какое оказывает? В том числе и на сами нарратологические исследования, учитывая ее подрывное, по убеждению некоторых исследователей, воздействие на такие ключевые нарратологические понятия, как повествование, фабула и событие.

36 См.: *Ensslin A., Bell A. Digital Fiction and the Unnatural: Transmedial Narrative Theory, Method, and Analysis*. Columbus, 2021.

37 См.: *Wake P. The Unnatural Conventions of the Interactive Gamebook // Unnatural Narratology: Extensions, Revisions, and Challenges / Ed. by J. Alber, B. Richardson*. Columbus, 2020. P. 189—208; *Baroni R. (Un)natural Temporalities in Graphic Narratives // Ibid.* P. 165—188.

Эмиграция как литературная судьба и творческая стратегия

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_321

Livak L. Études sur l'histoire culturelle de l'émigration russe en France (1920—1950).

Paris: Eur'Orbem Éditions, 2022. — 364 p. — (Cultures et Sociétés).

Строев А.Ф. Литературные судьбы русских писателей во Франции.

М.: Литфакт, 2023. — 320 с. — (ROSSICA. Россия и Запад. Литературные связи и контакты. Вып. 4).

История литературы русской эмиграции межвоенных десятилетий, несмотря на обилие публикуемых материалов и неослабевающий интерес читателей и исследователей, еще не написана, и даже материалы для этой истории не собраны. И дело не только в том, что большая часть архивов находится в Великобритании и США, до которых не каждому исследователю удастся добраться, и не в том, что на протяжении советской истории эта часть литературного прошлого была почти не известна в России, да и за рубежом ею мало кто интересовался. Дело еще и в том, что за последние тридцать лет плодотворного изучения эмигрантской словесности постоянно переосматриваются теоретические подходы, релевантные для анализа этой литературы.

В науке об эмиграции можно заметить борьбу разных исследовательских нарративов, предлагающих рассматривать литературу русского зарубежья то как изолированную едва ли не от всего мира наследницу дореволюционных традиций, то в качестве последнего витка модернизма, то с точки зрения напряженных отношений культурной периферии с советской метрополией, то, наконец, в контексте мировой литературы. И если в 1990-х гг. исследователи склонны были во многом солидаризироваться с трагическим пафосом эмигрантских самоописаний, рисующих литературную жизнь изгнанника как череду лишений и судьбу эмиграции в качестве культурной миссии¹, то в начале 2000-х гг. появляются книги, которые подвергают критическому анализу подобные способы саморепрезентации в русском зарубежье. В работах Л. Ливака и И. Каспэ эмигрантская риторика понимается как литературная стратегия, нацеленная на овладение символическим капиталом².

Само понятие эмигранта/изгнанника, особенно с ростом числа постколониальных исследований и поворотом к транснациональной проблематике³, рассмат-

1 Ср., как акценты расставлены в работах этого двухтомника: Культурное наследие российской эмиграции: 1917—1940: В 2 кн. / Под общ. ред. Е.П. Чельшова и Д.М. Шаховского. М.: Наследие, 1994.

2 Livak L. How It Was Done in Paris: Russian Emigre Literature & French Modernism. Madison: University of Wisconsin press, 2003; Каспэ И. Искусство отсутствовать: незамеченное поколение русской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

3 Современные подходы к исследованию транснациональных феноменов см., например, в недавно вышедшем сборнике: L'Europe transculturelle dans le monde global. Transcultural Europe in the Global World / Éd. par A. Benucci, S. Contarini, G. Cordeiro, G. Dos Santos, J.M. Esteves. Paris: Presses universitaires de Paris Nanterre, 2023.

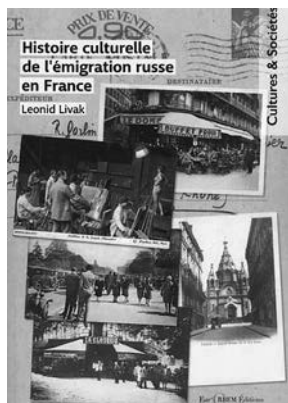
ривается не только в связи с реальными историческими обстоятельствами, но и в качестве культурной метафоры или продуктивной литературной позиции, позволяющей освободиться от национальной логики и осознать «обескорененность» как возможность освоить разные культурные феномены, стать литературным и культурным кочевником⁴. Скажем, именно такой путь переосмысления своей эмигрантской роли — от *émigré* (эмигранта) к *déraciné* (вырванному с корнем) — видит в творчестве «младшего» поколения парижской эмиграции 1920—1930 гг. Анник Морар⁵. Изменения, произошедшие в представлении о диаспоре и феномене культурного и языкового перехода, отразились на том, как ретроспективно изучается также и русская эмиграция межвоенных десятилетий⁶.

Важное место в изучении русского зарубежья занимает вопрос о мере и характере межкультурных взаимодействий в эмиграции. Сами участники литературного процесса в мемуарных высказываниях второй половины XX в. склонны были уменьшать интенсивность творческих контактов русской литературной эмиграции с французскими интеллектуалами. Между тем эти отношения были разнообразны и драматичны весь двадцатилетний период между двумя войнами⁷. Наверное, наиболее последовательно роль этих взаимодействий продемонстрирована в монографии М. Рубинс о русском Монпарнасе как части транснационального модернизма. В ней не только анализируются отдельные частные случаи интертекстуального взаимодействия, но и ставится вопрос о радикальном переосмыслении литературной работы в эмиграции. Участие русских писателей в литературе европейского модернизма не получится описать только на языке влияний и заимствований, поскольку в их текстах параллельно с текстами других авторов, оказавшихся в Париже в межвоенные десятилетия, разрабатывались схожие способы литературного освоения действительности⁸.

Проблеме русско-французских связей посвящены и две недавние работы по эмигрантской литературе. Это книги канадского ученого, специалиста по русскому зарубежью Леонида Ливака «Исследования культурной истории русской эмигра-

-
- 4 См. о разных способах толковать эмигрантский опыт: *Бузаева Л.* Мифология эмиграции: геополитика и поэтика // *Ent-Grenzen. Intellectuelle Emigration in der russischen Kultur des 20 Jahrhunderts / За пределами. Интеллектуальная эмиграция в русской культуре XX века.* Frankfurt a.M.: Lang, 2006. С. 51—71; *Геллер Л.* Мой отец — эмигрант // *Феномен русской эмиграции* / Под ред. О. Блашквив и Р. Мниха. Siedlce: Instytut kultury regionalnej i badan literackich im. F. Karpińskiego, 2020. С. 11—22.
 - 5 *Morard A.* De l'émigré au déraciné: la "jeune génération" des écrivains russes entre identité et esthétique (Paris, 1920—1940). Lausanne: L'Âge d'Homme, 2010. обстоятельный обзор различных подходов к изучению эмиграции см. также в работе: *Morard A.* De différentes approches critiques de la littérature russe émigrée: questions méthodologiques et enjeux idéologiques // *Histoire et mémoire dans l'espace postsoviétique: le passé qui encombre* / Éd. par K. Amacher et W. Berelowitch. Genève: Institut européen, 2014. P. 203—214. В этой статье как раз рассматривается, как постепенно формировался критический подход при анализе эмигрантской истории.
 - 6 Представление о том, как меняются эмигрантские исследования, проводимые с опорой на современные постколониальные и диаспоральные теории, см. в сборнике: *Век диаспоры: траектории зарубежной русской литературы (1920—2020)* / Под ред. М. Рубинс. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
 - 7 См. один из первых сборников, целиком посвященный русской эмигрантской литературе в контексте французской культуры: *Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу: 1920—1940: Международная научная конференция* / Сост., науч. ред. Ж.-Ф. Жаккара, А. Морар, Ж. Тассис. М.: Русский путь, 2007.
 - 8 *Рубинс М.* Русский Монпарнас: парижская проза 1920—1930-х годов в контексте транснационального модернизма / Пер. с англ. М. Рубинс, А. Глебовская. М.: Новое литературное обозрение, 2017.

ции во Франции (1920—1950)» (2022) и профессора Новой Сорбонны Александра Строева «Литературные судьбы русских писателей во Франции» (2023). Их объединяет желание продемонстрировать, сколь выразительны были русско-французские связи в XX в., авторы их стремятся показать, как эти контакты или последующее молчание о них помогли эмигрантам управлять собственной литературной репутацией.



В томе Ливака собраны его наиболее значимые работы, написанные более чем за двадцать лет изучения русского зарубежья. Для этого издания все русскоязычные и англоязычные статьи были переведены на французский. Любопытно, что кто занимается литературой и культурой межвоенных десятилетий во Франции, хорошо знаком с исследованиями Ливака. Не в последнюю очередь именно он перенес акцент в изучении эмиграции с обсуждения ностальгии и травмы изгнания на почву конкретных историко-литературных наблюдений, освобожденных от эмоциональной вовлеченности исследователя, столь характерной для науки об эмиграции. В первой монографии, «Как это было сделано в Париже: Русская эмигрантская литература

и французский модернизм» (2003), Ливак в том числе попытался проанализировать эмигрантскую идентичность как особый литературный конструкт, который необходимо рассматривать в контексте семиотики поведения и культурной политики. Он стремился развенчать распространенные мифы о русской эмиграции, в частности представление об ее изолированности от французской культуры и литературы, о чем часто писали сами изгнанники: наиболее полно этот замысел воплотился в обширной библиографии публикаций эмигрантов во франкоязычной печати⁹. Наряду с А. Устиновым и Р. Гейро Ливак продемонстрировал, что еще до 1925 г., когда Париж стал центром зарубежной России, в столице Франции активно действовали русские авангардисты. Сведения об этом периоде русской поэзии часто отодвигались на второй план, поскольку не согласовывались с антисоветским характером эмигрантского парижского нарратива¹⁰. Ливак собрал и прокомментировал значимые встречи Франко-русской студии, ставшие экспериментом по налаживанию культурных и творческих взаимодействий в эмигрантском Париже¹¹. Особенно много он сделал для исследования авторов так называемого незамеченного поколения, литераторов «парижского русского Монпарнаса» — литературной генерации, которая (символически в большей степени, чем поколенчески) противопоставляла себя поколению дореволюционных литераторов, оказавшихся в изгнании, и создавала литературу в согласии с модернистскими трендами послевоенного Парижа. Ливак, кроме того, пытался посмотреть на русскую эмиграцию с точки зрения ее этноконфессионального многообразия и, в частности, с учетом еврейского сообщества русского зарубежья.

-
- 9 Livak L. *Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay*. Montreal & Kingston, London; Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2010.
- 10 Ливак Л. «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920—1926) // Ливак Л., Устинов А. Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы. М.: ОГИ, 2014. С. 11—145.
- 11 Le Studio Franco-Russe / Textes réunis et présentés par L. Livak / Sous la rédaction de G. Tassis. Toronto: Toronto Slavic library, 2005.

Работы, посвященные всем перечисленным выше вопросам, вошли в рецензируемый том. Однако это не просто механически собранные статьи разных лет: последовательность входящих в книгу частей концептуальна. Работы распределены по двум большим блокам: «Жить в изгнании» («Vivre l'exil») и «Мыслить изгнание» («Penser l'exil»). Первый блок включает исследования историко-литературного характера и сосредоточен вокруг разных этапов русско-французского взаимодействия. В этой части собраны работы о деятельности Комитета помощи русским писателям и ученым во Франции, о раннем этапе русского литературного авангарда в Париже, об участии русских эмигрантов во французской печати, а также о заседаниях Франко-русской студии (1929—1931). Во втором блоке акцент сделан на том, как свое эмигрантское положение осмыслили литераторы зарубежной России. Ливака интересуют следующие вопросы: какую роль в эмигрантской риторике играло сопоставление и противопоставление «русского», «французского» и «советского» как эстетических и политических категорий; как формировался миф о «незамеченном поколении» зарубежья и почему он может быть осмыслен в качестве специфической стратегии достижения литературного успеха; почему в послевоенных мемуарах, в частности в автобиографии Берберовой, кросс-культурность эмигрантской жизни затушевывалась; можно ли посмотреть на межвоенную литературу как на модернистскую; наконец, как немецкая оккупация во Франции навсегда разделила русских и еврейских эмигрантов.

В межвоенные десятилетия русские эмигранты с большей охотой говорили о своих контактах с европейскими интеллектуалами, в то время как после Второй мировой войны в мемуарных сочинениях было распространено представление об уникальности и изолированности русского зарубежья. Почему? Ливак объясняет это тем, что после конца Второй мировой войны во Франции был резкий рост симпатий к СССР, росло влияние Французской коммунистической партии в культурных кругах, и это сильно осложнило положение антисоветски настроенных изгнанников. Недружелюбие и безразличие принимающей страны активизировало изгнанническую мифологию: представление об эмигрантской «культурной элите как элите пророческой, которая со стоическим самоотречением выполняет свою единственную «миссию»» (с. 12). Авторитет первых историков и мемуаристов эмиграции во многом объясняет и игнорирование компаративных аспектов истории русского зарубежья, поскольку эти историки и мемуаристы оставили последующим поколениям «идеологические предрассудки, культурные мифы и методологические подходы из другой эпохи» (с. 18). Прежде всего эта культурная мифология связана с представлением о мессианском и пророческом статусе «русского писателя» за рубежом, который соединялся с поствоенными литературными трендами Парижа, вроде роста влияния исповедальной литературы, неоромантических тенденций, поколенческой логики в изображении героя и др. Сама маргинализация и неуспех становятся в оптике Ливака легитимной литературной стратегией по борьбе за символический капитал¹². Показателен в этом смысле обширный анализ того, как Берберова в автобиографии «Курсив мой» склонна была принижать значение литературных контактов с французами и подчеркивать маргинальность молодых изгнанников (глава «Нина Берберова и культурная мифология русской эмиграции во Франции»).

Отдельный интерес представляет завершающая глава книги Ливака «Два одиночества интеллигенции в изгнании. Вторая мировая война и конец русской эмиграции во Франции». Она посвящена наименее изученному этапу культурной

12 Эту тему Ливак разрабатывает с начала 2000-х гг. Ср. его позднюю статью: *Ливак Л.* Неудача как идеальная модель творческого успеха в культуре позднего русского модернизма // *Литературный факт.* 2018. № 9. С. 97—123.

истории русского зарубежья, который рассматривается с точки зрения многонационального состава зарубежной России. «Эта первая антисоветская эмиграция включала в себя несколько этноконфессиональных групп — армянскую, азербайджанскую, балгийскую, грузинскую, еврейскую, татарскую, украинскую — участники которых, идентифицируясь в силу своего образования и профессиональной карьеры с русским большинством, имели гибридную или, по крайней мере, более сложную идентичность, чем у эмигрантов русского происхождения». Ливак убежден, что «потеря этноконфессионального разнообразия в русскоязычном сообществе во Франции — интеллектуальном ядре зарубежной России — была одной из причин ее стремительного упадка, ее неспособности восстановиться после войны» (с. 265). Глава посвящена истории еврейской русскоязычной эмиграции и драматичному непониманию между русскими и русско-еврейскими интеллектуалами в оккупированной Франции.

Складывается впечатление, что Ливак пытается слишком часто объяснить отдельные события в жизни эмигрантов соответствием авторитетной поведенческой модели. Скажем, в той же главе о Берберовой есть обширный пассаж о том, что бытовая неустроенность эмигрантов, их бедность и сложности в устройстве на постоянную работу были необходимой частью облика эмигрантского маргинального художника, и финансовое благополучие могло негативно сказаться на их репутации, вследствие чего многие изгнанники, в особенности представители «младшего» поколения, склонны были предпочитать подработки постоянной занятости, и тяготились «второй профессией» (с. 218—221). В доказательство этого представления исследователь приводит их высказывания в переписке. Кажется вместе с тем, что сами эти реплики могут быть восприняты критически, как рационализация объективных трудностей эмигрантской жизни, которые испытывали совсем не только подверженные культурной мифологии литераторы.

В монографии проводится линия, начатая еще в книге «Как это было сделано в Париже» (2003), согласно которой эмигрантский дискурс выстраивается вокруг концептуального треугольника «советское — французское — эмигрантское», где периодически меняются оценки этих категорий, но сама триада сохраняется. Но посредством такой концептуальной редукции не теряем ли мы из виду множество переходных или сложных явлений французской эмигрантской жизни, выходящих за границы противостояния «большевизанов», как называли сочувствующих советской власти, и непримиримых врагов СССР, или противостояния «старшего», «консервативного», и «младшего», «модернистского» поколений? Взять в пример хотя бы Г. Газданова: его обычно причисляют к русскому Монпарнасу, хотя в прозе и публицистике он эту эстетику критиковал и утверждал необходимость толстовского «морального отношения» к писательской работе. Более того, в 1935 г. Газданов пытался при помощи Максима Горького уехать в СССР¹³.

Это издание Ливака наиболее полно на сегодняшний день представляет проделанный ученым путь в изучении русского зарубежья. В предисловии указано, что книга издается на французском языке именно для того, чтобы создать платформу для нового демифологизированного этапа изучения русской эмиграции во франкофонных странах. Однако Ливак не предлагает критический обзор существующей литературы об эмиграции на французском и других языках, чтобы наглядно продемонстрировать эту нехватку. Приведенные замечания не мешают, конечно же, его исследованиям оставаться чрезвычайно нужными в науке об эмиграции.

13 О том, как Газданов относился к советскому миру, см.: *Матвеева Ю.В.* Советский мир в восприятии и оценках Гайто Газданова // *Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки.* 2013. № 4. С. 251—264.

Книга специалиста по литературе XVIII в. и компаративиста А. Строева в некоторых своих аспектах может быть сближена с монографией Ливака. Строев также стремится осмыслить конкретные судьбы литературной эмиграции с точки зрения контактов с французскими и европейскими авторами. Большую роль в исследовании играют неизвестные ранее франкоязычные источники. Монография посвящена компаративистским проблемам, притом Строев сосредоточивается на литературном быте своих героев: на том, как русские авторы создавали себе литературные репутации за рубежом посредством самых разнообразных способов взаимодействия с издательствами, переводчиками, литературными институциями и читающей публикой. «Речь идет не о традиционной рецепции, а об активном жизнетворчестве, самореализации, конструировании своего облика в чужом культурном пространстве» (с. 5)¹⁴. Герои исследования — М. Волошин, Д. Мережковский, И. Бунин, Андрей Белый, Е. Замятин. Строев рассматривает не только межвоенные десятилетия, но и более ранний период франко-русских отношений, что почти для всех перечисленных писателей, конечно же, справедливо, ведь их литературные карьеры начались задолго до революций 1917 г. В целом в книге Строева нет попытки подчеркнуть исключительность 1920—1930 гг., и благодаря этому видна преемственность межкультурных связей на протяжении всей первой половины XX в. Работы, составившие книгу, за исключением статьи об Андрее Белом, частично или полностью были опубликованы в течение последних нескольких лет в российских и зарубежных изданиях.



Несомненными достоинствами книги являются обширное включение ранее не известных на русском языке источников по французской рецепции русской литературы и активное использование архивных материалов. Это целый корпус впервые переведенных текстов. Исследовательское повествование то и дело прерывается обширными переводческими вставками, позволяющими поверять комментарии и выводы Строева работой с источниками.

Подобная интенсивная работа с французскими источниками стала возможна благодаря тому, что «Национальная библиотека Франции (BnF) оцифровала огромный массив периодики XVIII — первой половины XX века, поиск кардинально упростился и ускорился» (с. 7). Многие из источников были, кроме того, распознаны. Все это вызывает необходимость пересмотреть историю рецепции русской литературы во Франции. «Превосходная библиография Леонида Ливака нуждается в дополнении», — утверждает Строев (там же). Его книга во многом и есть последовательное историко-литературное уточнение отдельных событий в зарубежных судьбах выбранных пяти писателей. Конечно же, сильно разнится при этом методология Ливака и Строева. Если первый стремится подчинить свой материал конкретной общающей теории, структурной логике описания или семиотике поведения, то Строев скорее занимается отбором и описанием массива конкретных случаев французской рецепции, нежели предлагает какие-то теоретические суждения. Хотя

14 Под редакцией Строева вышел сборник, предлагающий обзор разных литературных стратегий, направленных на завоевание французской публики: *Les intellectuels russes à la conquête de l'opinion publique française: Une histoire alternative de la littérature russe en France de Cantemir à Gorki / Sous la direction d'Alexandre Stroeve*. Paris: PSN, 2019.

в книге можно выделить главную теоретическую предпосылку, не расходящуюся с социологическим подходом к исследованию литературы: результат борьбы за литературную репутацию зависит от успешного взаимодействия с литературными агентами: издателями, редакторами, журналистами и читающей публикой. События русско-французских взаимодействий первой половины XX в. в книге не даны в хронологическом порядке, а сгруппированы вокруг конкретных авторов.

Некоторые сюжеты Строева похожи на детективные истории: отдельный историко-литературный факт запускает череду уточнений, все более отдаляющихся от первоначальной проблемы, чтобы в конце повествования снова вернуться к заявленной теме. Так происходит уже в первой главе, посвященной анализу одной заметки про М. Волошина, опубликованной 31 марта 1918 г. в газете «*Le Siècle de Paris*». В этой заметке воспроизводится рассказ Волошина в «Ротонде» об одном выступлении, состоявшемся в России, во время которого из-за ошибки в афише трех разных участников, одним из которых был он сам, приняли за одного актера-трансформатора. Заметка заканчивается указанием на то, что Волошин как-то в парижском трамвае спросил у французского писателя: «А что вы скажете, если машины взбунтуются?» (с. 11). Из комментария к этой публикации во французской прессе вырастает исследование, затрагивающее целую череду перевоплощений этой истории в воспоминаниях и художественной литературе, а также способствующее прояснению того, что из приведенного рассказа произошло в действительности, а что выдуманно автором заметки. Но также предлагается и обширный историко-литературный, философский и теософский контекст, связанный с идеей бунта машин в творчестве М. Волошина и целого ряда писателей.

Большая часть книги посвящена Мережковскому: рассказ о нем длится со второй по шестую главы. Во второй главе речь идет о раннем периоде восприятия творчества Мережковского во Франции и не в последнюю очередь о попытках русского писателя контролировать процесс восприятия своих сочинений. Эта глава позволяет составить представление о том, как кажущиеся незначительными мелочи вроде издательской аннотации могут запустить на долгое время сценарии рецепции «молодого писателя», каким был Мережковский на рубеже XIX—XX веков для французской читающей публики. В третьей главе рассказывается об интервью, взятом у Мережковского Марили Маркович во время Первой мировой войны в 1915 г. В четвертой внимание сконцентрировано уже не только на Мережковском, но и на рецепции Бунина в год вручения Нобелевской премии. Как известно, эту знаковую премию по литературе ожидали в 1920—1930 гг. сразу несколько русскоязычных писателей, и небезосновательные надежды питали в том числе Бунин и Мережковский. Конкуренция между писателями нашла отражение не только в эмигрантской публицистике и мемуаристике, но и во французской прессе. Строева интересует в том числе, как совершилось «волшебное превращение в мировую знаменитость автора [Бунина], о котором французские журналисты и читатели почти ничего не слышали» (с. 92). К главе есть приложение с текстами французских критиков, а также интервью русских писателей.

В следующей и самой обширной части монографии последовательно изложена история жизни Мережковских на юге Франции в 1940—1941 гг. Эти «материалы для биографии писателя», как гласит подзаголовок, позволяют скрупулезно по неизвестным архивным источникам и многочисленным материалам из французской прессы получить сведения о лекциях, которые Мережковский готовил в Биаррице и Бордо, узнать подробности празднования семидесятипятого юбилея писателя, проследить историю его отношений с меценаткой графиней де Греффюль и перипетии, связанные с изданием его книг и переводами этих книг на французский. Отдельная часть главы сосредоточена на известном сюжете с радиообраще-

нием Мережковского предположительно конца июня 1941 г., в котором, по воспоминаниям Ю. Терапиано, писатель прославил Гитлера и сравнил его с Жанной д'Арк. Строев сомневается в точности этого рассказа, основываясь на ряде несопадающих фактов. По его предположению, слава «хвалителя Гитлера» могла быть вызвана публикацией статьи Мережковского «Большевизм и человечество» в эмигрантской газете «Парижский вестник» за 8 января 1944 г. Эта статья сперва была посмертно издана в 1942 г. в фашистской газете «Новая Италия» на французском языке. А в «Парижском вестнике» опубликован обратный перевод этой статьи, снабженный редакционными врезками, в которых появляется прославление Гитлера. В тексте самого Мережковского этого прославления нет. Строев полагает, что именно эта врезка повлияла и на воспоминания о радиовыступлении в последующих высказываниях мемуаристов. «Писатель поддерживал войну против Советского Союза, но не прославлял Гитлера» (с. 182), — считает исследователь. Это уточнение о публикации Мережковского и обратном переводе в эмигрантском издании важно для изучения биографии писателя. Оно меняет акценты в истории о коллаборационистской деятельности Мережковских, но не отменяет самого факта этой деятельности, как и не ставит вопрос об их отношении к евреям накануне и во время Второй мировой войны. В этом смысле главу Строева можно было бы читать параллельно с последней главой из монографии Ливака про два эмигрантских одиночества — русское и еврейское — в годы немецкой оккупации. Завершает блок о Мережковском комментированная публикация французских некрологов и посмертных статей о писателе.

В последних двух главах речь идет о литературной репутации Андрея Белого 1905—1935 гг. и четырех неизвестных сценарных заявках Евгения Замятина 1934—1936 гг. Анализ рецепции Андрея Белого приводит в том числе к любопытному выводу: его писательская слава складывается не совсем благополучно в межвоенные десятилетия во Франции. «Начиная со второй половины 1920-х гг. в стране интересуются в первую очередь советскими писателями, а Андрей Белый не относится ни к ним, ни к эмигрантам» (с. 218), потому многие пишут о нем как о явлении уже сложившейся истории литературы. В главе есть обширные примеры откликов на творчество Андрея Белого, в том числе в левых французских кругах. В главе о сценарных заявках Замятина Строев стремится, с одной стороны, рассмотреть эти заявки в контексте более широкой темы «Замятин и кино», а с другой — показать, как в них контаминированы тематические и мотивные комплексы, важные для всего творчества писателя и в первую очередь наследующие роману «Мы». В приложении к завершающей главе опубликованы четыре сценарные заявки Замятина, ранее не известные исследователям и обнаруженные в архиве Университета Нантера.

Книга Строева богата новыми материалами из истории русско-французских связей XX в. Ее отличает внимательность к биографическим и историко-литературным деталям каждого из предложенных повествований: вырастает сеть побочных сюжетов, объяснимая обилием персоналий и указаниями на малоизученные события. Иногда текст превращается едва ли не в коллаж источников с минимальным комментарием автора. Какие-то обозреваемые здесь сюжеты, вероятно, могут быть восприняты в качестве подготовительного этапа для дальнейшего теоретического осмысления. Однако именно благодаря тому, что Строев предпочитает теории историю, в его книге нет интеллектуального автоматизма, требующего ценностного или методологического суждения даже там, где материалы к этому не располагают.

В обеих книгах события эмигрантской истории рассмотрены в широком контексте культурной истории Франции. Оба издания вводят в научный оборот не из-

вестные ранее архивные материалы или не привлекавшие внимания исследователей печатные публицистические публикации. В монографии Ливака именно феномен первой русской эмиграции становится главным историко-литературным сюжетом и предлогом для концептуального осмысления эмигрантского положения писателя. В монографии Строева хронологические и концептуальные рамки в большей мере размыты, акцент же сделан на анализе литературной экономики и проблеме литературной репутации русского писателя во Франции.

Обретение смысла

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_330

Кириллин В.М. В поисках смысла: опыт интерпретации памятников древнерусской литературы.

М.: Издательский дом ЯСК, 2022. — 320 с. — 300 экз.

В отечественной медиевистике советского и постсоветского времени исследования, посвященные изучению символики в памятниках древнерусской словесности, немногочисленны: явственно преобладает анализ формы в разных аспектах, прежде всего в плане средств выразительности. При этом средства выразительности, например тропы, обычно рассматриваются вне общей семантической (символической) установки как конкретного памятника, так и древнерусского культурного сознания в целом. Эта тенденция (на первый взгляд кажущаяся довольно странной, поскольку символическая природа древнерусской словесности, как и древнерусской культуры в целом, является общепризнанной) объяснима по крайней мере двумя причинами. Во-первых, в советское время изучение символики официально не приветствовалось, так как оказывалось в опасной близости к богословию. Во-вторых, демонстрация специфики древнерусской словесности именно как художественного феномена, пусть и разительно непохожего на литературу Нового времени, представляется более простой и убедительной на примере образов героев, психологизма, поэтики пространства и времени или тропов, а не символики, поскольку эта символика существенно отличается от присущей Новому времени и поэтому сопоставление затруднено. Кроме того, древнерусская символика весьма часто носит неявный, «прикровенный» характер¹. Но, конечно, очень ценные работы по символике древнерусских литературных памятников имеются². И к их числу относится недавно вышедший сборник статей известного медиевиста В.М. Кириллина.



Как сказано в аннотации к новой книге, она «включает статьи, посвященные преимущественно общей теме и проблематике: в них заявляется семантическая специфика работы древнерусских писателей со словом и текстом. Исследователь последовательно стремится понять и описать свойственные тем или иным памятникам литературы Древней Руси особенности и характер повествовательных деталей, речевой тропеизации и структурного построения как рефлексии смысловых авторских установок и как отражения определенных литературных традиций» (с. 4). Хотя иносказательная природа образности, присущей древнерусской словесности, очевидна, символические коды, свойственные

- 1 См. об этом, например: Ранчин А.М. Вертоград златословный: Древнерусская книжность в интерпретациях, разборах и комментариях. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 42–51.
- 2 Прежде всего это монография М.Б. Плюхановой «Сюжеты и символы Московского царства» (СПб.: Акрополь, 1995), а также, например, работы О.В. Гладковой о символике образов и о символических мотивах в Житии Петра и Февронии.

ее памятникам, исследованы совершенно недостаточно. Особенно это относится к «эзотерической», неявной символике — такой, как различного рода числовые указания (даты, количественные характеристики временных отрезков и т.п.), повторы синтаксических элементов (например, однородных членов), соответствующие или кратные символически отмеченным числам. В.М. Кириллин еще почти четверть века назад издал ценную монографию, посвященную этой теме³; в новой книге числовая символика рассматривается в статьях «Таинственная поэтика “Сказания о Мамаевом побоище”» и «Число 15 как топос древнерусской агиографии». Эти две обстоятельные работы, на мой взгляд, — наиболее значимые из числа вошедших в книгу, так как важны не только в качестве исследований конкретных произведений, но и в методологическом отношении. Развивая наблюдения В.Н. Рудакова об «осьмом часе» в «Сказании о Мамаевом побоище» как о маркере символического времени⁴, благоприятного для победы над Мамаем, ученый в результате скрупулезного анализа, проведенного преимущественно на материале текстов группы У (соответствующих списку РГБ, собр. Ундольского, № 578) основной редакции «Сказания...», выявил многократные случаи использования в тексте числа 8, а также 4, в нем заключенного ($4+4=8$): князя Дмитрий Иванович и Владимир Андреевич «останавливаются на месте, “иде же лежат *осмеи* князеи белозерских вкупе побитых”», «прощание с убитыми и их погребение продолжаются 8 дней» (с. 146, курсив Кириллина), на восьмой день русские войска возвращаются с Куликова поля в Коломну, на восьмой день приходят оттуда в Москву. Причем в последнем случае «круг восьмеричных и явно условных деталей “Сказания”» акцентирован «именно восемь раз повторенным числительным 8, при троекратном, как бы нарочито усиленном, его повторе в завершение» (с. 137). Не менее показательны восьмикратные повторы: например, восемь раз используются глаголы движения в повествовании о выступлении Дмитрия Донского в поход и тоже восемь раз в описании возвращения русского воинства с победой в Москву. Не менее показательны примеры с числом 4 и с четырехкратными повторами: возглавляют русское воинство четыре князя, по четыре раза встречаются в этом тексте «Сказания о Мамаевом побоище» образы вкушения хлеба, выпивания чаши и награждения павших мученическими венцами, с четырьмя речами обращаются к Дмитрию митрополит Киприан и игумен Сергей Радонежский, в смысловые группы-четверицы объединяются речи московского князя и т.д.

Анализируя эти нумерологические элементы, Кириллин замечает: «Прежде всего, важны показания основополагающего для всей христианской культуры источника — Библии. Действительно, в Священном Писании числа 8 и 4 (и кратные им) как детали рассказа являются заметным элементом <...>. И в отдельных случаях их значение как бы связывается с некоей тайной, определяет нечто таинственное, символически соотносится со сферой сокровенного, с комплексом неких отвлеченных идей или представлений об идеальном, которые, во всяком случае, отражают Божественное предумышление о мире» (с. 195).

Доказывая соотнесенность нумерологии «Сказания о Мамаевом побоище» с Библией, Кириллин приводит примеры, как в Ветхом Завете «число 8 часто ука-

3 См.: Кириллин В.М. Символика чисел в литературе Древней Руси (XI—XVI вв.). СПб.: Алетей, 2000.

4 См.: Рудаков В.Н. «Дух южны» и «осьмой час» в «Сказании о Мамаевом побоище» // Герменевтика древнерусской литературы. Вып. 9 / Отв. ред. Е.Б. Рогачевская. М.: Наследие, 1998. С. 137—157. Символика числа 8 здесь, как показал ученый, связана с тем, что Куликовская битва произошла в 6888 году от сотворения мира и припала на 8 сентября, когда празднуется Рождество Богородицы.

зывает на завершительный момент сакрального периода, периода испытаний, очищения и праздника» (там же). Он напоминает, что восьмерица «символизировала вечность, то есть новое время в Царствии Божием, “пакибытие”» (с. 196), о чем древнерусские книжники прекрасно знали также из «Шестоднева» Иоанна, экзарха Болгарского. «Сказание о Мамаевом побоище» было составлено или в конце XV, или в первой четверти XVI в., то есть в период, когда на Руси или ожидался, или уже был пройден рубежный, эсхатологически значимый 7000 год «от сотворения мира» (1492 г. от Рождества Христова). Текст же версии, рассматриваемой Кириллиным, содержится в списке, датированном временем не ранее 1530-х гг. Ученый показывает, что восьмое тысячелетие мыслилось в православном богословии, в том числе и на Руси (в трудах Дмитрия Траханиота и Иосифа Волоцкого), как «стадия метафизического, преображенного, духовного, вне- или иновременного бытия твари» (с. 207). Совпадение Куликовской битвы с праздником Рождества Богородицы, приходящимся на 8 сентября, обусловило изощренные нумерологические построения книжника — автора версии списка Ундольского.

По мысли исследователя, текст этой версии созвучен богословским исканиям XVI в.: «Именно данный текст наилучшим образом отразил столь характерное для русского художественного опыта — в частности, опыта XVI в. (и особенно в архитектуре) — стремление преодолеть ощущаемую, например, Ермолаем Еразмом пропасть между малоспособной, *косящей, грубой* “мыслью” и благоговейным, возвышенным внутренним состоянием человека, его “чувствами” <...> выразить через видимое, посредством высшей формы или знака, понимаемых символически и иноказательно, невыразимое, заставить, согласно Зиновию Отенскому, “ум”, “помышления душевная” следовать “очесем”» (с. 208).

Таким образом, идейными представлениями, отразившимися в богословских размышлениях этих книжников, оказалась обусловлена и поэтика повествовательного произведения, композиция и числовые повторы которого в указанном В.М. Кириллиным контексте обнаруживают не столько собственно художественный, сколько мистический смысл.

В статье «Число 15 как топос древнерусской агиографии» обращено внимание на «постоянно встречающееся в древнерусских житиях число 15, обычно указывающее то на промежуток времени между событиями, то на возраст персонажей описываемых событий, то на расстояние между местами действия случившейся истории, то на количество» (с. 209). Примеры такого рода встречаются в агиографических произведениях начиная с Жития Феодосия Печерского — древнейшего из оригинальных восточнославянских преподобнических житий, сообщающего о поставлении Феодосия в пресвитеры в то время, когда в монастыре было 15 иноков, и о видении неким боярином Печерской церкви в воздухе под облаками, когда он был в 15 поприщах от монастыря. В Житии Павла Обнорского упоминается о 15-летнем пребывании в отшельнической келье, в Житии Евфимия Новгородского — об уходе святого в монастырь в 15-летнем возрасте и т.д. «Таким образом, практически на протяжении всего периода существования живой литературной древнерусской традиции число 15 использовалось в качестве типичной повествовательной детали. <...> Думается, повторяемость, регулярность возникновения означенного числа в рассмотренных текстах указывает, по крайней мере, на некоторую условность его применения, определяемую неписаными правилами литературного этикета. Не исключена и его символическая соотнесенность с областью христианского предания и представлений о реальном и духовном мире» (с. 213). По мысли исследователя, «употребление таких устойчивых повторяющихся чисел в качестве исторической и сюжетно-нарративной детали, несомненно, способствовало, во-первых, становлению предпочтительной литературной нормы, во-вторых,

закреплению за подобными элементами определенных символических ассоциаций, в-третьих, развитию в текстах с их помощью свойств иносказания или аллюзивности» (с. 209).

В.М. Кириллин объясняет символическое значение числа 15 прежде всего соотнесенностью с 15 августа — днем памяти Успения Богоматери. Предположение подкрепляется таким фактом, как частое посвящение храмов в монастырях, где подвизались преподобные, именно Успению. Но, помимо этого, он указывает и на другие символические ассоциации. Это и известный Древней Руси счет по индиктам — 15-летним временным отрезкам, и длительность половины лунного цикла, на которую в послании Мисюрю Мунехину указал создатель теории «Москва — Третий Рим» старец Филофей, и луна как символический атрибут Богоматери, и рождение Девой Марией в 15-летнем возрасте Иисуса Христа. И сообщение Дмитрия Ростовского, что Богородица после распятия Христа прожила 15 лет: «Стало быть, среди русских книжников, по крайней мере в XVII в., была широко известна версия, наделенная красотой симметричной фигуры: $15+33+15$ » (с. 216). Наконец, это 15 ступеней Иерусалимского храма, с которыми в Средние века соотносили 15 степенных песен, составивших 18-ю кафизму Псалтири, и 15 дней, прошедших, по указанию Жития Богородицы, составленного Епифанием Иерусалимским, между предсказанием Марии о своей кончине и ее успением. Кириллин указывает также и на христологическую семантику числа 15, напоминая, что «буквально в канун Светлого воскресения, на Вечерне Великой субботы, читались перед плащаницей Спасителя — единственный раз в году — *15 паремий*, в содержании которых усматривались ветхозаветные прообразы и пророчества о пришествии, искупительных страстях и воскресении Иисуса Христа» (с. 221, примеч. 22, курсив Кириллина).

Утверждая, что «литературные материалы свидетельствуют со всей очевидностью о действительном существовании в мире средневековых представлений ассоциативной связи числа 15 с образами Иисуса Христа и прежде всего Приснодевы Марии, воплотившими в себе весь смысл христианского вероучения» (с. 223), Кириллин подтверждает правильность сделанного вывода примером из молитвенной практики доминиканцев XIII в., а именно использованием четок, именуемых розарием, или Псалтирью Марии, из 15 больших и 150 малых зерен. Подтверждающий пример из католического обихода в качестве аргумента в пользу ассоциаций между числом 15 и Богородицей в древнерусском православии может показаться неуместным, а учитывая обилие таких ассоциаций в переводной и оригинальной восточнославянской книжности, даже излишним. Тем не менее стоит принять во внимание единую основу православия и католичества, а также важность западной практики как отражения рефлексии над богородичной символикой числа 15 — рефлексии, на Руси и в средневековой России не выявленной. Семантика доминиканских богородичных четок — словно бы пропущенное звено в древнерусском символическом мариологическом дискурсе.

Однако для еще более убедительного обоснования своей идеи относительно символики числа 15 ученый прибегает к анализу двух повестей, в которых фигурируют богородичные иконы, — Повести о Темир-Аксаке и Повести о Луке Колочском, в эволюции которых выявленная символика тоже выступает явственно. Таким образом, благодаря скрупулезному анализу древнерусской агиографии в сравнении с самыми разными текстами, от библейских до богослужебных, был выявлен новый житийный топос. Жаль лишь, что исследователь не попытался проверить, указывает ли этот топос в отдельных случаях, когда речь идет о расстояниях между обителями или монастырем и городом, еще и на реальные промежутки между объектами.

Из других работ, вошедших в книгу, отмечу статью «Исихазм и русская литература конца XIV — XVI в.»⁵. Подробно разбирая различные концепции, авторы которых находили в древнерусской словесности этого периода отражения исихастского учения, Кириллин справедливо отмечает, что выводы обычно делались «без опоры на отчетливо репрезентативный текстовый материал» (с. 129). В качестве примера произведения, отразившего исихастское учение об общении души с горним миром, с Богом, он называет «мало известный и изученный памятник древнерусской литературы» (там же) — «Слово похвално на святыхи Покровъ Пречистыя Богородица и Приснодѣвы Мариа», видимо созданное в начале XVI в.⁶ Обнаружение исследователем исихастского влияния выгодно отличается от других аналогичных случаев в том отношении, что при поиске богословских основ древнерусского памятника он опирается на строгие свидетельства текста. Рассматривая духовное состояние блаженного Андрея, он отмечает: «Прежде всего, нужно подчеркнуть, что подобное описание внутреннего состояния визионера, отмечающее его телесное и духовное преображение в ходе молитвы, уникально для древнерусской литературы. <...> Автор <...> анонимной Похвалы <...> весьма настойчиво говорит о полном духовном погружении своего героя в молитву, вернее, о всецелом молитвенном вознесении его души выспръ и о его — вследствие встречно исходящего “гамошнего” Сияния — преображении, прозрении и обожении. Так таинство общения человека и Бога еще никто из русских авторов не описывал» (с. 130). Этот вывод основывается на таких фрагментах текста, как «образомъ тѣла инако пребывая, умныма же крилы душа горѣ взлетая», «молитвы деиством отверзаеть тому умная очеса», «весь измѣняшеся преславнымъ и чуднымъ нѣкакo измѣнениемъ» и др. (там же), действительно передающих ту восхитенность души, о которой писали исихасты.

Другие работы, вошедшие в книгу, посвящены самым разным аспектам изучения древнерусской словесности — отдельным памятникам («О происхождении текста 1-й редакции первой службы Владимиру Великому», «Повесть о чудотворной Казанской иконе Богоматери в свете древнерусской литературной традиции»), в том числе на иконографическом фоне («Видение блаженного Андрея: связь текста с книжной и иконографической традицией»), группам произведений («Равноапостольный Владимир в гомилиях и гимнографии XI—XV вв.: исторические аналогии и эволюция образа»), историсофским концепциям («Святая земля — Римская империя — Византия — Русь: идея наследничества по памятникам древнерусской литературы»). Остановлюсь подробнее на еще одной статье — «“Арголай” и “лънии льви” Александра Македонского: к вопросу о трудностях перевода на русский язык славянского переводного Жития пророка Иеремии». Исследователь обратился к странному, кажущимся почти заумью словам из жизнеописания пророка Иеремии, содержащегося в Геннадиевской Библии 1499 г.: здесь говорится о змеях, которые именуются *аргола* и *лънии льви*. Если первое именование по-

5 По непонятной причине текст этой статьи, в отличие от остальных, не сопровождается ссылкой, указывающей на ее первую публикацию, из-за чего создается превратное впечатление, что в книге работа напечатана впервые. Между тем она впервые была издана в следующем сборнике: Материалы международной научной конференции «Актуальные вопросы текстологии: традиции и инновации»: (Кусковские чтения — 2015) / Сост. И.В. Дергачева. М.: МГППУ, 2015. С. 33—45. Различия текстов минимальны.

6 В.М. Кириллину принадлежит его научное издание и исследование: «Слово похвално на святыхи Покровъ Пречистыя Богородица и Приснодѣвы Мариа» / Подгот. текста, пер., коммент., исслед. В.М. Кириллина. М.; Брюссель: Conference Sainte Trinité du Patriarcat de Moscou ASBL; Свято-Екатерининский мужской монастырь, 2012.

нятно, так как речь идет о змеях, привезенных Александром Македонским в Александрию Египетскую из Аргоса, то две последние лексемы выглядят абсурдными, хотя и поддаются переводу как *ленивые левши*. Кириллин провел настоящее исследование, выглядящее как своеобразный интеллектуальный детектив. Он обнаружил источник этих диковинных слов в славянском переводном Житии пророка Иеремии, объяснил неудачной передачей греческого оригинала: переводчика сбили с толку ложные этимологии слова *Αρῶλας*, встречающиеся в греческих лексиконах византийской поры. Но также автор статьи объяснил и то, почему в Геннадиевской Библии этот фрагмент был оставлен, хотя редакторы книги Пролог, содержащей Житие Иеремии, его выбросили: семантические ассоциации корней *-lěp* и *lěv-* в западно- и южнославянских языках связаны со змеями и, возможно, ассоциировались также с латинскими корнями, указывающими на способность умирять (других змей) и на быстроту — свойства, которые змеям из Аргоса приписывались в Житии пророка Иеремии и в его переработке, сделанной для Библии 1499 г. Для составителей Геннадиевской Библии, среди которых был монах-доминиканец южнославянского происхождения Вениамин, переводивший с латыни, эти ассоциации могли оказаться значимыми. Переводить выражение *лньши лъви* надо не буквально, а в соответствии с подразумеваемым смыслом: «Учитывая семантику означенных этимонов, имеющих отношение либо к юго-западнославянской речи, либо к латинской, вполне допустимо предположить, что выражение *лньши лъви* могло осознаваться как метонимическое (когда название части переносится на все целое) обозначение змей и, соответственно, содержало в себе указание на нечто вроде *змеев змейских*; но могло быть осознано и как метафорическое, на основе смежности понятий отмечающее такие качества, как губительность и скорость, которые тоже, кстати, характеризуют змей» (с. 29). Объяснение остроумное и убедительное. Так ошибка перевода породила новый смысл.

Несогласие вызывает лишь заключение книги, названное «О древнерусском интеллекте. Вместо послесловия». Полемизируя с утверждением Г.П. Федотова⁷ и идеей Ф. Томсона⁸ «о неразвитости умственной жизни в средневековой Руси» (с. 259), Кириллин сам же признает: «В формальном отношении, особенно с точки зрения западного понимания того, что есть богословие и умственная деятельность вообще, Г.П. Федотов конечно же прав. Действительно, в средневековой Руси (по крайней мере, до создания преподобным Иосифом Волоцким к началу XVI в. книги “Просветитель”) не было собственных доктринальных богословских трудов, логически-дискурсивно излагавших христианское вероучение во всех его аспектах. Но по существу данная мыслителем оценка славяно-русской интеллектуальной христианской культуры и опрометчива, и несправедлива. Упущен из внимания ее своеобразный характер — не рациональная (через логику), а пророческая (через откровение) и риторическая (через настроение) обращенность» (с. 258). Исследователь утверждает: «...отсюда вся умственная работа древнерусского интеллектуала нацелена на мистико-символическое, духовное обнаружение, созерцание, постижение Бога и единение с Ним. О том, как мастерски, умно, изящно и точно это делалось, свидетельствуют, в частности, древнерусские нумерологические тексты (памятники символического богословия), обнаруживая вместе с тем совсем не убогий интеллект древнерусских книжников, например созданное Епифанием Премудрым Житие Сергия Радонежского или анонимное Сказание о Мамаевом побоище.

7 Fedotov G.P. The Russian Religious Mind. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1946. Vol. I: Kievan Christianity. The 10th to the 11th Centuries. P. 38, 40.

8 Thomson F.J. The Reception of Byzantine Culture in Mediaeval Russia. Alderhot, UK; Brookfield, USA: Ashgate, 1999.

Показательны также памятники панегирического и гимнографического свойства, обнаруживающие удивительное словесное мастерство собственно русских “писателей”» (с. 259).

Однако и Г.П. Федотов, и Ф. Томсон указывали именно на отсутствие в Древней Руси собственно оригинального формально-дискурсивного догматического богословия и философии. Переводные богословские сочинения, бытовавшие в Древней Руси, были единичными (Иоанн Дамаскин, позднее Псевдо-Дионисий Ареопагит и еще совсем небольшое число сочинений). Компилятивный «Просветитель» Иосифа Волоцкого полноценным теологическим трактатом не был. Замечательно прослеженные В.М. Кириллиным случаи отражения мистических представлений в древнерусской словесности нельзя назвать свидетельствами работы древнерусского *интеллекта*. Но отсутствие собственно богословских или философских трактатов на Руси — это зияющая лакуна, которая, конечно, говорит не столько об изъяде, сколько о культурном своеобразии.

Александр Кобринский

«Чтобы было все понятно...»:

АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ ОТ СОТВОРЕНИЯ
ДО СМЕРТИ МИРА

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_337

Ичин К. Мерцающие миры Александра Введенского.

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2023. — 406 с. — 1000 экз. —
(Avant-Garde; Вып. 25).

«Как это ни прискорбно, но Введенский до сих пор не занял в нашей культуре положенное ему место классика, крупнейшего поэта XX века, “такого же значения и масштаба, как Хлебников”, каким его видел уже прозорливый Кузмин»¹, — эти слова Глеба Морева из его рецензии 2010 г. остаются актуальными и сегодня. Несмотря на то что каждый год творчеству Введенского посвящаются все новые работы, масштаб его творческой личности до сих пор должным образом не определен. Думается, что важным шагом в этом направлении станет монография сербского профессора Корнелии Ичин, составленная из пятнадцати ее статей.

Когда филологу приходится выстраивать в определенной последовательности статьи, написанные в разное время, на первый план выходит проблема исследовательского сюжета. Структурирование книги одновременно создает логику задач в их последовательности и развертывании, а также эксплицирует научную методологию.



Монография открывается главой «Космогонический ужас», и дело, конечно, не в том, что автор начинает с темы «сотворения мира» у Введенского. Треть этой главы посвящена экскурсу в исследования мировой космогонической мифологии, а затем автор переходит к анализу уже собственно универсальной поэтической космогонии Введенского с ее бинарными оппозициями, мифопоэтическими аллюзиями, реализуемыми в алогическом (абсурдистском) контексте. Этот метод уже был одним из основополагающих для комментариев к подготовленному М. Мейлахом и В. Эрлем первому научному изданию А. Введенского², однако К. Ичин его всячески развивает, недвусмысленно указывая на важнейшую роль мифопоэтики уже

с начальной главы своей книги. Конечно, стоит сказать, что сам Введенский, избирая для автометаописания такие базовые категории, как Бог, время, смерть, насы-

- 1 Морев Г. И это «Всё» о нем // <https://os.colta.ru/literature/events/details/19123> (дата обращения: 09.01.2024).
- 2 См.: Введенский А. Полное собрание сочинений: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. М. Мейлаха. Ann Arbor: Ardis, 1980—1984. В России было переиздано с дополнениями и исправлениями: Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. / Вступ. ст., примеч. М. Мейлаха; сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993.

щая свои произведения мифопоэтическими и космогоническими знаками (иероглифами в терминологии Я.С. Друскина): лес, животные, растения, река, море, камень, дерево, луна, земля, солнце и т.п., во многом подготовил почву для подобного исследовательского языка.

Эта методология, учитывающая уникальность материала, оказывается действенной и во многом универсальной. Так, в главе о диалоге и диалогическом действе в стихотворной драме «Факт, теория и Бог» философские концепции диалога дополняются проекцией на древнеегипетскую мифологию и анализом языковых девиаций (что само по себе требует от ученого тончайшего чувства языка), а в главе о «Куприянове и Наташе» («Бескрылый Эрос») ожидаемый разбор антропокосмических мотивов (и последующей трансформации космологических мотивов в эсхатологические) идет бок о бок с археопозитикой: К. Ичин последовательно вскрывает «эротизированную семантику» имен персонажей, чей виртуальный половой акт проецируется на мифологический акт совокупления с землей и завершается темой «любви камней» («любовь камней не состоялась»), возводимой автором к греческому мифу о Девкалионе и Пирре, поскольку брошенные ими камни становились соответственно мужчинами и женщинами.

К. Ичин широко пользуется этим языком на протяжении всей книги, однако им далеко не исчерпывается исследовательский арсенал: автор отлично чувствует, какой тип анализа оказывается наиболее релевантен материалу. Так, например, в главе «Действо о человеке абсурда: “Кругом возможно Бог”» широко представлен анализ мистериальной формы и ее явных следов в этой драматической поэме, а также элементов комизма и способов его порождения. А в главе «От зауми к алогизму» преобладает уже сочетание интертекстуального и историко-литературного подходов: исследование эволюции поэтики Введенского от периода ученичества у И. Терентьева и А. Туфанова (период зауми) до более поздней поэтики алогизма, влияния на Введенского позднефутуристического творчества группы «41°». Немало места в книге уделено и концепции телесности: преобразование тела в таких текстах, как «Потец» и «Где. Когда» и взаимопревращения одушевленного и неодушевленного связывается с попыткой «разрешения загадки смерти через разрыв с обыденным временем» (с. 332).

Одной из самых сильных глав в книге следует признать главу «Поэтический мир и теория относительности», которая посвящена влиянию теории относительности и современных для первой трети XX в. физических концепций на поэтику обэриутов и прежде всего Введенского. Глава во многом является результатом многолетних штудий К. Ичин, а также масштабной конференции «Русский авангард и наука», состоявшейся благодаря ее усилиям в декабре 2009 г.³, на которой ею и был сделан доклад о преломлении теории относительности в творчестве Введенского.

Интерес Введенского к этой проблематике зафиксирован в «Разговорах» Леонида Липавского. Введенский интересовался у Липавского, правда ли, что двое ученых доказали неверность закона причинности и получили за это Нобелевскую премию⁴. Без сомнения, речь шла о Нобелевской премии по физике за 1933 г., которую получили Э. Шредингер и П. Дирак с формулировкой «За открытие новых форм

3 По итогам конференции был выпущен сборник статей: Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Филол. фак-т Белградского ун-та, 2011.

4 См.: «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. [Б.м., б.и.], 1997. Т. 1. С. 228.

квантовой теории»⁵. К. Ичин приводит большой материал, посвященный развитию физики и математики XIX — начала XX в. (достаточно сказать, что упоминаются работы Эйнштейна, Римана, Гаусса, Кристоффеля, Лобачевского, Инфельда, Минковского, Шварцшильда, Бора, Гейзенберга, Лоренца и др.), демонстрируя, как оказываются близки этим поискам ученых художественные принципы, развивавшиеся Введенским в его текстах (в центре ее внимания оказываются «Некоторое количество разговоров», «Факт, теория и Бог», «Кругом возможно Бог» и «Значение моря»). Введенский разрушает привычные причинно-следственные связи («Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал», — записывал он в «Серую тетрадь»), реализует взаимозаменяемость времени и пространства, проводит эксперимент с различными точками отсчета и системами координат. А обозначение времени каждым из участников диалога в «Кругом возможно Бог», по остроумному наблюдению исследовательницы, создает параллель физической концепции о роли наблюдателя, который меняет состояние квантовой системы. Действительно, история о том, как Введенский отказался от выбора между двумя вариантами в «Мне жалко, что я не зверь» («Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба»), на художественном уровне очень напоминает принцип суперпозиции в квантовой механике, ставший объектом критики с помощью знаменитого образа кота Шредингера, который одновременно оказывается и живым и мертвым⁶.

К этой тематикой связано также остроумное использование понятия фрактальности как способа организации текста. «Введенский своими поэтическими диалогами, — пишет К. Ичин, — как будто продемонстрировал природу фрактала: сложность, динамичность и нестабильность; бесконечное изменение самого себя, самодвижение (самоорганизацию); возможность “входа” во фрактал с любой точки» (с. 201). Конечно, сам термин «фрактал» является здесь научной метафорой, но, на мой взгляд, крайне удачной, так как он объединяет все основные нелинейные характеристики большинства текстов Введенского, в которых фрагмент равнозначен и изоморфен целому, а классическая сюжетная (фабульная) последовательность не имеет особого значения.

Особенно актуально в нынешнем историческом контексте прочитывается название главы, посвященной «Четырем описаниям»: «Война со смыслом войны». Собственно, обэриуты как раз и начинали с антивоенной тематики; видимо, этой теме был посвящен утраченный фильм «Фильм № 1. Мясорубка», продемонстрированный на вечере «Три левых часа» 24 января 1928 г. в ленинградском Доме печати. К. Ичин показывает, как Введенский сталкивает «патриотический угар» с личным, единичным переживанием (с. 343), создавая тот уровень раздробленности мысли и языка, который в наибольшей степени соответствует раздробленности мира во время войны. Война (в том числе в предельной форме ее проявления в обществе, как это сформулировано у Гоббса: «Война всех против всех») сталкивает человека с границей его существования, причем это столкновение оказывается максимально масштабным (через несколько лет это же ощущение другим языком отразит О. Мандельштам в «Стихах о неизвестном солдате», упомянув «небо крупных оптовых смертей»).

-
- 5 Следует отметить, что о присуждении ученым Нобелевской премии стало широко известно уже в октябре 1933 г., поэтому цитируемый К. Ичин разговор Введенского с Липавским, скорее всего, состоялся осенью того же года под влиянием новости, а не в 1934 г.
 - 6 Явление на лингвистическом уровне описывается как вариант редупликации, см. об этом: *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* Поэтические редупликации Александра Введенского // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12. № 4. С. 51—64.

Приближение к смерти превращает персонажей одновременно и в субъект наблюдения и в его объект, они оказываются одновременно и живыми и мертвыми. К. Ичин объясняет это влиянием теории относительности А. Эйнштейна, но скорее следовало бы снова говорить о квантовой теории и о принципе суперпозиции, позволяющей одновременно совмещать противоположные состояния. Как и последовательное нарушение причинно-следственных связей, этот прием дает Введенскому возможность создать язык, описывающий неопишемое, позволяющий мыслить о неммыслимом. Наконец, само название произведения — «Четыре описания» — заставляет задуматься о парадоксе смешения метаязыка и языка-объекта. Этот парадокс, видимо, наиболее ярко проявился в «Некотором количестве разговоров», где создаются несколько повествовательных уровней (последовательность событий, воспоминания о событиях, разговор о воспоминании событий и т.п.), причем эти уровни совершенно непринужденно и алогично переходят один в другой. Так, «Разговор о картах», как пишет К. Ичин, — это «разговор о невозможности начать событие и одновременно — о возможности начать разговор о готовности начать событие» (с. 226).

Следует кстати заметить, что проблеме события автор монографии посвящает отдельную главу, которая так и называется: «Что такое событие?». В полном соответствии с академическими требованиями (возможно, даже с избытком) в ней приводится целый ряд концепций события и событийности — как на философском, так и на литературоведческом уровне. К. Ичин ближе всего оказывается понимание события В. Подорогой, который указывает на уникальность этого явления, обретающего в своей воплощенности имя и отменяющего прежние наблюдения, так как событие никогда не может быть исчерпано предыдущим знанием. Этому определению близко и то, что писал о событии Я.С. Друскин: «...два мгновения, когда их соединяют». Умершие мгновения остаются в памяти, и связь между ними — время (с. 72).

Отдельно следует сказать о главе, посвященной детской поэзии А. Введенского («Поэт и художник: книги для детей»). В работах о Введенском (за редким исключением⁷) устоялась тенденция, согласно которой его детские произведения (в отличие от детских текстов Хармса) создавались практически исключительно для заработка и не несли на себе никаких черт поэтики, свойственных «взрослым» текстам. Так, А. Туфанов с некоторой завистью писал жене из ссылки: мол, «Введенский одну сказочку написал и живет»⁸ (имея в виду, что живет за счет гонораров за переиздания).

К. Ичин проводит последовательный анализ детского творчества Введенского, обнаруживая в нем фонетические и синтаксические игровые модели, признаки сюрреализма и абсурдизма (вплоть до прямых параллелей с творчеством Э. Лира), а также мотивные переключки со «взрослыми» его произведениями. Эта работа весьма интересна, но настоящее филологическое открытие автору книги удается сделать тогда, когда она предлагает рассматривать детскую книжку Введенского как результат сложного единства работы поэта и художника-иллюстратора. Рассматривая иллюстративные работы В. Таубера, В. Ермолаевой, Л. Юдина, К. Кузнецова, В. Стерлигова, Т. Глебовой, А. Порет, Е. Сафоновой, Е. Эвенбах, П. Миту-

7 Здесь можно назвать работу, на которую ссылается и сама К. Ичин: *Зубова Л.* Стихотворения Александра Введенского для детей // Поэт Александр Введенский: сборник материалов. М.: Гилея, 2006. С. 193—221.

8 Ссылаюсь на сальное литературное переписку А.В. и М.В. Туфановых (1921—1942) / Сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Т.М. Двигиной и А.В. Крусанова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 517.

рича и др., она приходит к справедливому выводу о неразрывности языкового и изобразительного рядов в детской книге, причем попытка их разъединить приводит к существенным смысловым потерям. При этом автор выявляет у иллюстраторов, которые были учениками П. Филонова, К. Малевича, К. Петрова-Водкина и других создателей целых направлений в живописи, попытки применить в детских иллюстрациях некоторые концептуальные для этих школ приемы и методы. «Стерлигов в своем рисунке, — пишет К. Ичин, — помещенном в квадратную рамку, показал, как может сочетаться кубистическая прямая, до предела развитая Малевичем, и пластичность, основанная на кубистической кривой» (с. 108). Не менее убедительными кажутся также и параллели с принципами аналитического искусства и с супрематизмом. При этом следует отметить, что автор монографии вовсе не замалчивает идеологический и агитационный аспект детских книг Введенского и не пытается изобразить все его детские публикации «кукишем в кармане».

Отметим и некоторые неточности в книге.

Николай Олейников был ответственным редактором «Ежа», но не заведующим редакцией (с. 85) — это разные должности. Рисунки к рассказу А. Введенского в стихах «Что кому?», опубликованному в № 1 журнала «Чиж» за 1933 г., делал не Б. Малаховский (с. 130), а А. Успенский, что легко проверить. «Период тюрьмы и ссылки» Введенского не 1932—1933 гг. (с. 256), а 1931—1932 гг.

Трудно согласиться с тем, что «отказ от буржуазной семьи Маркса и Энгельса и призывы Коллонтай к свободной любви» породили в Советской России «более полумиллиона беспризорников» (с. 290). Беспризорников было гораздо больше (до 7 миллионов⁹), но причиной этого явления были отнюдь не «призывы к свободной любви», которые никогда не находили существенной поддержки у большевистского руководства, а Первая мировая и Гражданская войны, голод, репрессии и др.

Безусловно, одной из интереснейших глав книги является разбор «Элегии», которую К. Ичин справедливо называет «одним из самых высоких образцов философской лирики» (с. 356). Указав на то, что лежащий на поверхности вопрос об отношении «Элегии» А. Введенского к «Элегии» И. Бахтерева в итоге сводится лишь к совпадению отдельных мотивов, не образуя общности даже на уровне метрики и рифмовки, исследовательница ставит задачу найти подлинные «чужие голоса» в одном из финальных текстов Введенского. По ее мнению, одним из главных таких «голосов» является историко-философская концепция П. Чаадаева, отраженная в его первом «Философическом письме» и продолженная его преемниками — «от Лермонтова до Владимира Соловьева и символистов» (с. 357). Доказательства выглядят достаточно убедительными, тем более что символический уровень «Элегии» действительно на порядок выше всех предыдущих текстов Введенского, не говоря уже о его раннем периоде, когда появление любого символического смысла рассматривалось как поэтический брак. И совершенно логичным кажется переход через подробный разбор интереса поэта к «Паркам» Д. Мережковского к пушкинским реминисценциям, которые пронизывают творчество Введенского, начиная с самых ранних произведений («Минин и Пожарский» и др.) вплоть до «Где. Когда». Текст «Элегии» действительно оказывается как бы «закольцован» пушкинскими мотивами: от «телеги жизни», к которой отсылает эпитафия, до контаминированных мотивов Медного всадника и «бедного Евгения» (с. 361)¹⁰. Однако при этом трудно со-

9 См.: Рожков А.Ю. Борьба с беспризорностью в первое советское десятилетие // Вопросы истории. 2000. № 11. С. 134.

10 Более подробно о пушкинских мотивах в «Элегии» см.: Успенский П.Ф., Файнберг В.В. Как устроена «Элегия» А.И. Введенского? // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 58. С. 1—76. (<http://sites.utoronto.ca/tsq/58/Uspenskij58.pdf> (дата обращения: 09.01.2024)).

гласиться с тем, что Введенский ориентировался на последние слова умирающего Пушкина, которые тем более цитируются не по источникам (В. Даль, В. Жуковский и др.), а по полухудожественному произведению («роман-исследование») Ю. Дружникова (с. 363), который, как известно, был создателем совершенно фантастической теории о том, что дуэль была для Пушкина способом самоубийства.

Серьезным недостатком книги (хотя это, конечно, претензия не к автору, а к редакции серии) является отсутствие именного указателя, что существенно затрудняет работу с ней.

Несмотря на эти мелкие неточности, книга профессора Корнелии Ичин, благодаря которой филологический факультет Белградского университета превратился в известнейший центр изучения русской литературы, и особенно русского литературного авангарда, безусловно, является очень существенным вкладом во второй этап понимания языка и текстов Александра Введенского. Первым этапом, согласно поэту, должно было быть признание самого факта непонимания. Этот этап, видимо, можно уже считать завершенным.

НОВЫЕ КНИГИ

Lowe V.
**Adapting Performance
Between Stage and Screen.**



Bristol; Chicago: Intellect, 2023. — 220 p.

Книга британской исследовательницы Виктории Лоу «Адаптирование спектакля между сценой и экраном» — одна из самых ярких работ за последние два-три года, посвященных интермедийным взаимодействиям театра и кино. В этом смысле она стоит в одном ряду с монографией Э. Салливан о «цифровом Шекспире» (Sullivan E. *Shakespeare and Digital Performance in Practice*. Cham, 2022; см. рец. в: Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 392—395) и книгой П. Канзи о театральных адаптациях анимационных фильмов (Kunze P.C. *Staging a Comeback*. New Brunswick, 2023).

Взаимоотношения театра и кино вот уже больше века интригуют исследователей, во многом потому, что позволяют фиксировать мельчайшие изменения в культурном ландшафте. Специфика этих медиа сформировала современного субъекта (немыслимого без перформанса и экрана, игры и ее опосредования); таким образом, рассматривая

разнообразные контакты театра и кино, мы размышляем и о собственной ситуации в цифровую эпоху. Кроме того, анализ любых видов интермедийного взаимодействия (поэзии и музыки, литературы и фотографии, перформанса и экрана) — это приближение к пониманию функций «медленной» культуры в век «быстрых» технологий.

Эмансипация кинематографа началась с разрыва с театром и изобретения, как тогда казалось, принципиально иного языка. Об этом — два классических текста по кинотеории: статья А. Базена «Театр и кино» и эссе С. Сонтаг «Фильм и театр» (Bazin A. *Théâtre et cinéma* // *Esprit*. 1951. № 180/181. P. 232—253; Sontag S. *Film and Theatre* [1966] // *Theater and Film: A Comparative Anthology* / Ed. by R. Knopf. New Haven, 2004. P. 134—151). Следующий этап изучения кинотеатральной конвергенции был связан с проблематикой адаптивования театральных пьес для экрана, перевода вербальных текстов в аудиовизуальный формат. Здесь Лоу называет такие книги, как «Театр и кинематограф» Р. Мэнвелла (Manvell R. *Theater and Film*. Rutherford, 1979), упомянутый выше сборник «Театр и кино» и книгу Б. Кардулло «Сцена и экран» (Cardullo B. *Stage and Screen*. L., 2012). Одновременно с этим происходило смещение фокуса с трансмедийного перевода драматургических текстов к адаптации представлений (performances), которые, как оказалось, успешно мигрируют между медиа. И если путь со сцены на экран достаточно хорошо описан, то обратное движение исследовано меньше. Лоу разрабатывает эту тему на материале работ бельгийского режиссера Иво ван Хове, успешно адаптировавшего для сцены два десят-

ка кинолент (среди них фильмы Л. Висконти, И. Бергмана и Дж. Кассаветиса). По своему подходу ее книга близка к работам канадца А. Луазеллы и гонконгского исследователя М. Ингэма, которые, размышляя об интермедийном потенциале театра и кино, пишут о разной культурной функции этих медиа и том, что может дать новое понимание их границ (см.: Stages of Reality / Ed. by A. Loisel, J. Maron. Toronto, 2012; Ingham M. Stage-play and Screen-play. Abingdon; N.Y., 2017; Loisel A. Theatricality in the Horror Film. L.; N.Y., 2019). К слову, обновлению этого понимания дополнительно способствовали и альтернативные медиапрактики периода пандемии COVID-19.

В центре размышлений Лоу находится спектакль как событие и территория зрительского (со)участия. Становясь объектом адаптации, театральное представление меняет привычные установки исследователей: оно изменчиво, непредсказуемо, подвержено влияниям извне; речь идет о некоей неустойчивой целостности, которая переносится в другой медиум. Импровизационный элемент спектакля связан для Лоу во многом с актерской работой — тонкой нюансировкой текста, передачей «эфемерного» содержания. Так, монолог или реплики в диалоге неотделимы от персоны исполнителя, их жестово-мимического воплощения, «феноменального тела» (Э. Фишер-Лихте) актера. Лоу настаивает на внимательном вслушивании и всматривании в актерский перформанс, который не воспроизводит, а переизобретает текст, приближая его к зрителю.

Первую из двух частей книги составляют три главы о разнонаправленных траекториях адаптации (от спектакля — к фильму, от фильма — к основанному на нем спектаклю, от спектакля — к его трансляции в кино). Вторая часть посвящена трем волнам медийных конвергенций: в период появления звуко-

вого кино; во время моды на британскую «новую волну» на сцене и экране; наконец, в начале XXI в., когда выросло число театральных адаптаций фильмов. Обсуждая в первой главе наиболее конвенциональный вид переноса, Лоу акцентирует внимание на четырех аспектах спектакля и его киноверсии: пространстве, визуальном решении мизансцен (интерьеры, костюмы), актерской игре и звуке. Одна из самых интересных частей главы — об изменении звукового решения в адаптации спектакля Т. Уильямса «Трамвай “Желание”» (1947) кинорежиссером Э. Казаном (1951). Исследовательница пишет о сохранившихся в архивах музыкальной партитуре спектакля и документах подробной дискуссии о роли звука в этой постановке, а затем показывает, как, работая над музыкой для фильма, композитор А. Норт не только решал художественные задачи (изменил звуковые лейтмотивы, намеченные в пьесе и спектакле), но и вынужден был учитывать требования цензуры (устранил слишком чувственные мелодические акценты).

Следующая глава посвящена тому, как театр переизобретает себя через кино. Автор анализирует адаптацию и отдельных аспектов киноязыка, и образов культурной памяти. Здесь интересна часть об адаптации (2004) британским драматургом Д. Элдриджем датской ленты «Торжество» (1995, реж. Т. Винтерберг): текст Элдриджа (как и, соответственно, спектакль по нему) стремится воссоздать и усилить аффективный отклик зрителя на фильм. Этому способствует как появление дополнительных персонажей, так и стимуляция зрительских чувств, которые задействовала и снятая в русле «Догмы 95» кинокартина (сверхкрупные планы, акцент на изысканной фактуре столовых приборов, накрахмаленных скатертей и салфеток, на материальности объектов и тел в кадре и т.д.). Спектакль продолжает эту работу с чувственными реакциями зри-

теля, но иными средствами, а именно при помощи аудиовизуальных эффектов в их «жутком» взаимодействии. Смех ребенка соположен с монотонным звуком капающей воды, напоминающим о причине смерти героини; лаконичная мизансцена становится злоедейшей из-за контрастов светотени; порой разные локации фильма «сплавлены» в одно место действия, представленное с повышенной интенсивностью.

Обращаясь к практикам трансляции спектаклей в кинотеатрах, Лоу пишет о средствах создания перформативного события. Непростой для перевода термин *liveness*, соединяющий в себе идеи о прямом эфире и о «живом» формате спектакля, используется для характеристики нового вида события — не театрального представления, не его записи, а третьего случая «ремедиации» — подключения на расстоянии к смоделированной ситуации театрального показа. В качестве театрализованной ремедиации рассматривается, в частности, лента В. Харрельсона «Отвязные приключения в Лондоне» (2017) — снятое одним дублем постановочное изображение ночных скитаний автора фильма по Лондону, транслировавшееся одновременно в пятистах кинотеатрах США.

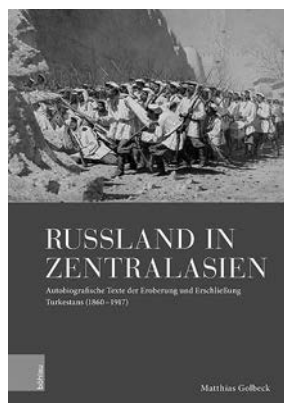
Большой ценностью обладает последняя глава книги — о переносе культовых лент на театральные подмостки в 2000-е гг. Обсуждаются спектакли «Замочить старушку» Г. Линехэна (2011; по фильму А. Маккендрика, 1955), «Тридцать девять ступеней» М. Эйткен (2006; по фильму А. Хичкока, 1935) и «Короткая встреча» Э. Райс (2008; по фильму Д. Лина, 1945). Эмоциональная память зрителей, заключенная в популярных кинообразах, определяет и объект, и процесс адаптации. Спектакль по фильму — своего рода реактуализация архивного документа, в ходе которой мы получаем доступ к знаменательному моменту в истории культуры. Но это особый вид доступа, пробуждающий

аффективную память о фильме и изображенной эпохе, а также о прошлых контекстах просмотра. Здесь хочется задать вопрос о связи между взаимодействием кино и театра с темой обращенного в прошлое ностальгического взгляда, меланхолического фантазирования о прошлом посредством переосмысления «старых» медиа. А также о том, не является ли потребность в «ремедиации» театра и кино еще и способом для современного субъекта приспособиться к медийному ландшафту, а сами «старые» медиа — средством стабилизации чувств в постоянно обновляющихся контекстах. Книга Лоу ответов не дает, но подталкивает к их поиску.

Полина Рыбина

Golbeck M.

Russland in Zentralasien: Autobiografische Texte der Eroberung und Erschließung Turkestans (1860—1917).



Wien; Köln: Böhlau, 2022. — 339 S. — (Imperial Subjects: Autobiographik und Biographik in imperialen Kontexten; Bd. 5).

В самом начале книги Маттиаса Гольбека «Россия в Центральной Азии: автобиографические тексты о завоевании и

освоении Туркестана (1860—1917 гг.)» цитируется фрагмент из «Анны Карениной» Л.Н. Толстого, где говорится о друге юности Вронского по фамилии Серпуховской, который уже в Пажеском корпусе отличался особыми успехами, а затем отправился служить в Туркестан, где быстро рос в чинах, получал награды и дослужился до генерала; теперь же он в Петербурге ожидает важного правительственного назначения. Здесь можно увидеть отсылку к знаменитой цитате из «Танкреда» Б. Дизраэли, предвещающей в качестве эпиграфа введение к «Ориентализму» Э. Саида: «Восток — это карьера» («The East is a career», передано как «Восток — это профессия» в обоих русских переводах «Ориентализма»). Такое сходство в понимании Востока двумя авторами указывает и на сходства между русским освоением Центральной Азии и колониальными проектами иных европейских держав в ту эпоху, но одновременно ставит и вопрос об отличиях, в частности в восприятии современниками тех событий. Как отмечает Гольбек, они проявляются уже в том, что завоеванию Центральной Азии, в отличие от покорения Кавказа, в русской литературе уделяется мало внимания. В этом своеобразии восприятия Центральной Азии также по сравнению с Индией и Ближним Востоком, образы которых активно использовались в европейской литературе того времени.

Тем важнее для понимания того, как осмыслялось русскими освоение Туркестана, автобиографические тексты — во второй половине XIX в. их пишется все больше, что совпадает с расцветом издательского дела. Такого рода тексты автор отбирает при помощи справочника П.А. Зайончковского «История дореволюционной России в дневниках и воспоминаниях» (М., 1976—1989). Большой частью это свидетельства об отдельных сражениях или целых военных кампаниях, записки путешественников, ученых, администраторов, мемуарные записи.

Таким образом, понятие автобиографического текста Гольбек трактует весьма расширительно, при этом собственно автобиографий, посвященных Центральной Азии, автор не нашел. Из 139 ученых Зайончковским текстов Гольбек отобрал 41, чтобы представить разные этапы освоения Центральной Азии, людей с различным социальным и профессиональным статусом, мужчин и женщин разного возраста (М.Н. Богданов, Г.П. Федоров, Н.П. Ломакин, Т.Ф. Духовская, А.Е. Россикова, Л.Х. Симонова и др.). Вслед за специалистом по советской истории Й. Хелльбеком Гольбек стремился понимать автобиографические высказывания не просто как литературные тексты, но и как «активные инструменты формирования концепции самого себя» (с. 22), хотя исследуемый материал тут иной, отличающийся от описанных Хелльбеком советских автобиографических практик (Хелльбек Й. Революция от первого лица. М., 2021).

Для начала автор дает краткий очерк истории завоевания Центральной Азии, в котором допускает досадные фактические ошибки. Так, на с. 12 и 36 утверждается, что попытки «продвижения» в регионе предпринимаются в 1839—1840 гг. при Александре I (имеется в виду неудачный поход оренбургского губернатора В.А. Перовского против Хивы, разумеется, в правление Николая I). На с. 39 сообщается, что Александр II уже в 1854 г. повелел соединить Сырдарьинскую укрепленную линию с Западно-сибирской. Видимо, речь о совещании в военном министерстве с участием западносибирского и оренбургского генерал-губернаторов в 1854 г., где обсуждалась возможность соединения линий, но по его итогам Николай I (ум. 18 февраля 1855 г.) поддержал мнение Перовского о затруднительности реализации плана в настоящее время и необходимости отложить его на отдаленное будущее (Терентьев М.А. История завоевания

Средней Азии. Т. 1. М., 2018. С. 257). Высочайшее повеление о соединении линий последовало действительно в следующее царствование, в 1863 г. Такого рода фактические ошибки тем более удивительны, что в основе книги лежит докторская диссертация (защищенная автором в 2019 г. в Боннском университете).

Дальше Гольбек обращается собственно к автобиографическим текстам, для начала пытаясь выяснить, в какой мере они воспроизводили официальное объяснение причин завоевания Центральной Азии. Как воплощение официальной идеологии, приводится циркуляр министра иностранных дел А.М. Горчакова 1873 г., периода подчинения Хивы, содержащий обоснование действий русских войск и разосланный в российские дипломатические представительства за рубежом. Циркуляр гласил, что всякое цивилизованное государство вынуждено стремиться к контролю над соседними с ним полудикими кочевниками для обеспечения безопасности границ и свободы торговли. Почему так важен именно этот циркуляр и почему именно с ним должны сопоставляться очень разные по времени высказывания отдельных авторов, Гольбек не поясняет. Автор не учитывает, что позиции разных ведомств Российской империи могли сильно различаться, достаточно упомянуть борьбу между МИДом, военным министерством и местным военным командованием по вопросу о присоединении Ташкента в 1865—1867 гг. Делая вывод в главе, что высказывания русских авторов, не во всем совпадая с официальным объяснением, тем не менее воспроизводят общие места колониального дискурса эпохи, не вполне убедителен, поскольку предполагает, что существовал какой-то единый дискурс, а не ряд различающихся и конкурирующих между собой дискурсов (либеральный, консервативный и пр.).

В следующей главе Гольбек рассматривает, как на содержание воспомина-

ний влияла форма их публикации. В основном это были небольшие по объему тексты, помещаемые в толстых журналах, и этим определялось стремление авторов сконцентрироваться на описании какого-то одного яркого эпизода из времен их жизни в Туркестане, часто по случаю юбилея описываемых событий. В то же время многие такого рода тексты печатались позднее в виде брошюр в небольших издательствах, и, как предполагает Гольбек, предназначались для распространения авторами среди своих знакомых, что должно было способствовать признанию их заслуг. Особо упоминаются редакторские вмешательства и цензурные ограничения. Небольшое количество воспоминаний сразу вышло отдельными книгами, но они не имели такого широкого распространения, как периодика.

Затем автор обращается к образам природы в изучаемых текстах и отмечает, что Центральная Азия предстает как весьма отдаленный и пограничный регион, для многих он располагался вне цивилизованного мира и виделся полным опасностей, там было очень жарко и не хватало воды. Наблюдения эти довольно банальны и основаны большей частью на вырванных из контекста цитатах, а ведь многие нарративы того времени строились на чередовании описаний чувств страха и очарования, угрозы и соблазна, таинственности и доступности, отдаления и приближения, что делало их весьма амбивалентными. Даже там, где Гольбек все-таки находит чередование образов опасной и приятной природы (вплоть до упоминаний «земли обетованной»), он сводит все к трактовке природы как врага, а позитивные образы, по его мнению, нужны лишь для контраста (с. 104—106, 110, 117, 126: свидетельства Д.Г. Колокольцова, М.П. Арнольди, П.Ф. Кольдевина и др.). Впрочем, исследование выявляет и противоречия: в поздних текстах Туркестан предстает зачастую более дале-

ким и чуждым, чем в ранних. По мнению Гольбека, это связано с тем, что процесс присвоения новых территорий в сознании русских авторов не был линейно-поступательным. Имели значение и личные мотивы пишущих: чем более диким был регион, тем более героическими представлялись деяния по привнесению туда цивилизации, а потому образы Туркестана были отмечены преувеличением как опасностей, так и достижений — вплоть до уподобления себя Александру Македонскому, также стоявшему на берегах Амударьи. Борьба с природой оказывалась особенно важной в случае неудачных походов, но и при описании побед ей уделялось много внимания, поскольку, как отмечает Гольбек, из-за технологического превосходства победы выглядели порой слишком легкими, и это было проблемой для репрезентации героизма всех колониальных армий тех лет. Отношение к природе как к врагу было характерно не только для военных, но и для гражданских чиновников и даже для исследователей. К неточностям в этой главе можно отнести упоминание о представлении унтер-офицера И. Куленка к ордену Святой Анны (с. 118): ордена получали только офицеры, а нижним чинам полагалась Аннинская солдатская медаль.

Далее Гольбек переходит к рассказам об «азиатах» как о варварах, которые обобщенно представлялись как жестокие и примитивные, и через противопоставление им конструировался позитивный облик русских. Такое восприятие местных жителей не менялось со временем. Они могли описываться позитивно только в тех случаях, когда были настроены прорусски и олицетворяли собой успехи цивилизующего воздействия.

Отдельная глава посвящена самоописаниям русских военных, в которых подчеркивалось, что они подвергают себя риску, противопоставят численно пре-

восходящему противнику, проявляют находчивость и решительность, заботятся о раненых товарищах. Особое значение имел рукопашный бой. Крайняя степень опасности, которой подвергали себя солдаты и офицеры, подчеркивала их необычайное мужество.

В следующей главе Гольбек отмечает, что для российских военных было важно осознание себя не только как слуг царя и империи, но и как части определенного сообщества, особенно отдельного подразделения, в котором сохранялась память об отличившихся сослуживцах. Здесь автор удивляется встретившемуся в воспоминаниях унтер-офицера П. Татьянина упоминанию «гальванической роты» и предполагает, что круг ее задач мог быть связан с антикоррозийным покрытием металлов (с. 232). Слово «гальваническая», однако, значило в то время «электротехническая» (Военная энциклопедия. СПб., 1912. Т. 7. С. 163). На той же странице об унтер-офицере Баландине сказано, что он служил в некоем (Гольбек использует неопределенный артикль) лейб-гвардейском батальоне, однако в воспоминаниях Татьянина точно назван лейб-гвардии Саперный батальон. По-видимому, автор не вполне представляет себе, кем были лейб-саперы, особенно после того, как утром 14 декабря 1825 г. успели взять под охрану Зимний дворец, и Николай вручил им своего семилетнего Сашу. Шефом батальона всегда был сам государь, казармы располагались по соседству с преображенцами, а кроме того, саперы как инженерная часть отличались особым уровнем подготовки. Служба в батальоне многое говорит о человеке, а упоминание этой части в тексте, опубликованном в правление Александра II, имеет особое значение.

Наконец, последняя глава посвящена ряду воспоминаний, написанных после 1917 г. и опубликованных в эмиграции. Подводя итоги, Гольбек отмечает, что автобиографические повествования

о Туркестане, будучи персонализированными историями успеха и прогресса, способствовали присвоению этого региона общественным мнением в России.

К сожалению, Гольбек не использует многие российские исследования. Из работ С.Н. Абашина автору известна лишь англоязычная статья о штурме кишлака Ошоба в 1875 г., но не гораздо более полный текст этого исследования, вошедший в качестве главы в книгу «Советский кишлак» (М., 2015. С. 56—115). В частности, Абашин цитирует не привлекаемые Гольбеком воспоминания В.П. Наливкина, в которых бессмысленно жестокими изображаются не «азиаты», а русские солдаты, убивающие по приказу М.Д. Скобелева мирных сартов, включая детей. Вовсе не используются работы Т.В. Котюковой, книга которой «Окраина на особом положении» (М., 2016) показывает, как российская администрация постоянно сталкивалась с проблемами, пытаясь применять в Туркестане опыт освоения других регионов, в том числе зарубежный (собственный кавказский опыт, французский опыт освоения Алжира и пр.), и как в итоге то и дело приходилось импровизировать. Исследования Котюковой заставляют более осторожно относиться к аналогиям с британскими и французскими колониальными дискурсами и практиками. Проблемы административной политики в регионе, как она виделась российскими чиновниками, рассматривались также Д.В. Васильевым в «Бремени империи» (М., 2018). Книга Е.Ю. Сергеева «Большая игра, 1856—1907» (М., 2012) помогла бы уточнить многие аспекты международной конкуренции в изучаемом регионе. По-прежнему полезны коллективная монография «Центральная Азия в составе Российской империи» (М., 2008) и другие работы.

Тем не менее предпринятая Гольбеком попытка комплексного анализа русских свидетельств о завоевании Цент-

ральной Азии представляет собой весьма ценный опыт, намечающий пути для дальнейших исследований.

Евгений Савицкий

Век как сюжет: Статьи и материалы /

Сост. А.Ю. Сорочан.



Тверь: Альфа-пресс, 2023. — 328 с. — 400 экз. — (Время как сюжет. 12).

СОДЕРЖАНИЕ: Денисенко С.В. «Ужасный век, ужасные сердца!»; **Золотой век:** Никишов Ю.М. Пушкин и его «жестокый век»; Громова П.С. «Век минувший»: образ прошлого в русской романтической прозе; Дроздова А.О. «Дивный век» в поэме Ф.Н. Глинки «Видение Маркария Великого»; Подгорная Е.Г. Борьба старого и нового веков в романах «Последний Новик» и «Ледяной дом» И.И. Лажечникова; Рыбакова А.А. «Один век нередко посмеивается над другим»: взгляд из настоящего в прошлое в произведениях Н.С. Лескова; Васильева С.А. «Век Екатерины славный» в творчестве Вс.С. Соловьева; Фролов С.В. П.И. Чайковский на грани веков; **Серебряный век:** Пинаев С.М. «Четверть века» Максимилиана Волошина; Грачева А.М. Полвека чаромутия Слова: литературный юбилей А.М. Ремизова 1952 г.;

Голубева А.А. Собратья по веку: переписка В.П. Барсова и А.М. Ремизова; Урюпина А.С. Из жизни «завековавших» в эмиграции: Алексей Ремизов и Игорь Чиннов; Гайдук В.Л. Ремизов и Евреинов: дружба длиною в век; **Бронзовый век:** Кузнецова О.А. Век под маской зверя в русском Средневековье; Лобачева И.А. Предатель или мученик? Правитель или тиран? Взгляд на события и героев век спустя; Мотеюнайте И.В. Что прячется в «тени века»: значение выражения в творчестве С.Н. Дурылина 1928 года; Карандашова О.С. Герой «века борцов и искателей» в романе В. Каверина «Два капитана»; Крячкова Ю.К. Роль временных категорий в русской и англо-американской языковой картине мира; Липинская А.А. Века темные и не очень: Историческое прошлое в антикварной готике; Сорочан А.Ю. Век жанра: антологии серии «Century» и проблема формирования беллетристического канона в 1930-х гг.; **Железный век:** Кольмагин Б.Ф. Брежневское безвременье как золотой век советской поэзии; Меркушов С.Ф. Сквозь «хищные вещи века»: онтология и метафизика эпохи 1960-х гг. в фантастической перспективе; Еланская С.Н. «Мой прекрасный жалкий век!»: XX век в отечественном кино (на примере творчества Саввы Кулиша); Лобин А.М. Эволюция мифа об «особистах» в военной прозе рубежа XX—XXI веков; Борисова О.К. Средние века в творчестве группы «Король и Шут»; Карпов Д.Л. Железный век русской поэзии; Белогорцев А.Д. Автофикшн как репрезентация века в литературе; **Приложение:** Программы конференций «Время как сюжет» 2012—2023.

Котрелев Н.В.
За 50 лет: избранные труды: В 2 кн.



М.: ИМЛИ РАН, 2023. — 744 с., 712 с. — 300 экз. — (Библиотека «Литературного наследства». Вып. 10).

Парадоксальный факт: у очень крупного исследователя Серебряного века, в том числе и религиозно-философской мысли этого времени, автора многочисленных статей и публикаций источников Николая Всеволодовича Котрелева (1941—2021) при жизни не вышла ни одна книга, рецензируемое издание — первое, в котором собраны его работы. Причин тут несколько. В содержательном предисловии А.В. Лавров пишет про его стремление «освежить» библиографический аппарат старых публикаций, кое-что изменить в них, до чего руки у Котрелева не доходили (кн. 1, с. 8). Но это касается лишь позднего периода его деятельности. Первая же половина ее пришлось на советское время, с его жестким идеологическим контролем, в рамки которого Котрелев явно не вписывался. Темы, которыми он занимался, и особенно трактовка, которую он им давал, были «некондиционными»; писать о них можно было лишь «на полях» литературной системы, то есть в малотиражных узкоспециальных изданиях. И главная причина малопечатности и безкнижности, на мой взгляд,

в том, что Николай Всеволодович был маргиналом. Слово «маргинал» я употребляю в положительном смысле. В советское время Котрелев не делал попыток приспособиться к существующей политической системе и публиковался в таких изданиях, где можно было обойтись без идеологических «реверансов» и компромиссов (периодический сборник рецензий и обзоров Всесоюзной государственной библиотеки иностранной литературы «Современная художественная литература за рубежом», реферативный сборник той же библиотеки «Современная зарубежная драматургия», «Труды по русской и славянской филологии Тартуского университета», «Краткая литературная энциклопедия» и др.). Кроме того, он выступал и как исследователь русской литературы, и как «зарубежник» (итальянист), что встречается довольно редко и приводит к сильной разнотемности, мешающей объединить отдельные работы в целостную книгу.

Далее, среди других литературоведов его выделяло и то, что он долго работал в Отделе редких изданий и коллекций упомянутой библиотеки и воспринимал литературу не только как собрание текстов, но и как комплекс материальных артефактов, учитывая и характер издания, и характер его распространения, и восприятие (в том числе цензурой). В этом плане приведу показательный пример — его обширную статью «Переводная литература в деятельности издательства “Скорпион”» (1985). Тема, казалось бы, весьма узкая. Но автор видит изучаемые процессы объемно, социологически: «В последней трети XIX — начале XX в. в России ведущая роль в оформлении литературного процесса переходит от журналов к издательствам. В России стремительно расширяется контингент читающих, идет сложная диверсификация их культурных запросов и вкусов. В частности, усложняются читательские потребности быстро растущей численно и изменяющейся ка-

чественно интеллигенции. Этот процесс находит себе отражение в индустриализации издательского дела. В этих условиях создаются гигантские капиталистические предприятия, обслуживающие и формирующие общественный спрос на печатное слово <...>. ...для писателей, выступавших с литературными новациями, еще не коммерциализованными, не имеющими рыночной стоимости, естественным оказывается путь создания литературной группы <...>. Группа либо собирается вокруг мецената, единомышленника-финансиста <...>, либо сама создает издательство, то ли в складчину, то ли перебиваясь на единовременно добытые пособия и пожертвования» (кн. 1, с. 394—395). Так, с учетом экономического и социального контекста, в 1980-х гг. в России никто из литературоведов не писал, да и сейчас эти аспекты учитывают очень немногие. Далее автор подробно, с использованием архивных материалов, реконструирует историю «Скорпиона» и лишь после этого переходит к анализу его переводной продукции и деятельности издательства как «предприятия, реализовывавшего организационные возможности определенной литературной группировки и ее реальный запас писательских сил, ее художественные вкусы и культурную тактику и т.д.» (кн. 1, с. 399). При этом в статье затрагиваются различные аспекты деятельности издательства: экономические, цензурные, формирование репертуара переводимых произведений и подбор переводчиков, учет вкусов и интересов потенциальных покупателей и читателей. А.В. Лавров так описывает исследовательский метод автора: «Его исходные, первичные черты — опора на конкретно очерченный документальный материал, описываемый скрупулезно и досконально; далее — суммарная оценка данного материала в плане его культурно-исторической значимости; наконец, осмысление раскрываемой темы под знаком определенных

универсалий, в систему которых вписывается данный сюжет» (кн. 1, с. 27—28).

Помимо литературоведения и книговедения, Котрелев выступал и в качестве философа, искусствоведа, библиографа, переводчика, а такая многодисциплинарность тоже затрудняла издание персональной книги. Кроме того, он работал не в академическом институте и не в вузе, а в библиотеке, а репертуар изданий библиотек, как правило, не предполагает выпуск персональных книг сотрудников.

В результате такой маргинальности Николай Всеволодович имел очень высокую репутацию среди квалифицированных профессионалов, но в более широкой среде был известен слабо, поскольку печатался в основном в малотиражных изданиях. Более полно и несколько более широко (несколько, поскольку тираж в 300 экземпляров тоже попадет в основном в библиотеки и в руки «серебряновечников») представить творчество Котрелева призван рецензируемый объемистый двухтомник, вобравший в себя все основные его литературоведческие и книговедческие труды (искусствоведческие, библиографические и тем более переводческие публикации остались за бортом).

Упомянутое выше ценное предисловие А.В. Лаврова «Несколько слов об авторе», несмотря на непритязательное название, очень четко и выразительно очерчивает и жизненный путь автора, и интересовавшие его темы, и стиль его литературного и жизненного поведения. Само издание состоит из следующих разделов: «Владимир Соловьев», «Из истории модернизма», «Вячеслав Иванов», «Varia», а также почти стостраничной «Автобиблиографии». В раздел «Из истории модернизма», помимо упомянутой статьи про «Скорпион», попали еще несколько важных работ: впервые публикуемая большая статья «Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов», написанная совместно с А.В. Лавровым; очень

содержательные тезисы «Писатель и искусство книги» и статья «Итальянские литераторы — сотрудники “Весов”»; в разделе «Varia» отмечу чрезвычайно важные тезисы «Рукописное и печатное (на материале русской письменности XIX — начала XX вв.» (1984), в которых намечена программа исследования этой проблемы, реализованная с тех пор лишь частично, а также статья «Музейная проблематика с точки зрения истории книги». В этот же раздел попали две яркие публицистические статьи: «Польза и бред библиофилии» и написанный «кровью сердца» «Плач о гибели русской библиотеки».

Стоит отдельно остановиться на «Автобиблиографии» (с обстоятельными комментариями редакции сборника). Это вообще очень редкий жанр, что меня всегда удивляло: воспоминания многие ученые пишут охотно, а ведь библиография собственных публикаций — это такой же отчет о собственном творчестве, как и воспоминания. Но еще реже публикуются комментированные автобиблиографии, в которых поясняются обстоятельства публикации той или иной работы. Собственно говоря, до библиографического списка Котрелева в отечественной практике мне был известен лишь один прецедент: автобиблиография известного библиографа М.Д. Эльзона (см.: Новое литературное обозрение. 2008. № 90). Котрелев в своих пояснениях описывает причины появления той или иной статьи или рецензии, отмечает случаи, когда редакция изменила название или текст, излагает свои переводческие принципы, называет тексты, которых не писал, но под которыми в силу тех или иных причин появилась его подпись, фиксирует пиратские перепечатки и т.д. Нередков «Автобиблиографии» встречаются очень колоритные мемуарные фрагменты; например, по поводу короткой справки в «Краткой литературной энциклопедии» о журнале «Современник» (1911—1915):

«Во внутренней рецензии [Ю.Г.] Оксман крепко выпорол меня, справедливо и поучительно. Все ж преступление перед человечеством — отмена телесных наказаний и родительских оплеух» (кн. 2, с. 583).

В целом сборник хорошо представляет читателю научное творчество Котрелева и подготовлен очень качественно, в чем заслуга сотрудников редакции «Литературного наследия» (А.В. Геворкян, К.В. Львов, В.В. Нехотин (умер в 2022 г.), В.А. Резвый, О.В. Федунина, М.А. Фролов, О.И. Шапкина; ответственный редактор М.Л. Спивак), в которой последние годы своей жизни работал Котрелев.

А. Рейтблат

Бирюков М.
Мстёрский ковчег: из истории художественной жизни 1920-х годов.



М.: Музей современного искусства «Гараж», 2023. — 468 с. — 2000 экз.

Создание книги «Мстёрский ковчег» началось с другого замысла, более частного и отчасти даже краеведческого. Владимирский историк Михаил Бирюков хотел написать о знаменитой уроженке Владимира, художнице-авангар-

дистке Ольге Розановой, в чьей биографии был некий не слишком исследованный эпизод: в 1918 г., буквально перед смертью, она успела поучаствовать в преобразовании иконописной школы в Мстёре в Свободные государственные художественно-ремесленные мастерские. В поисках подробностей Бирюкову удалось обнаружить в Государственном архиве Владимирской области комплект уникальных документов — материалы, подготовленные бывшими учениками мастерских для издания, которое не состоялось, — и это послужило толчком к дальнейшей работе, где в фокусе оказались уже трансформации учебного заведения на протяжении 1920-х гг., а сама Розанова стала одним из многих персонажей этого разветвленного и ни- кем до того не описанного сюжета. Сюжета, касающегося в равной степени и истории художественного образования, и собственно истории искусства, и социальной истории послереволюционного десятилетия: Мстёрская коммуна предстала своего рода точкой схода и волевых инициатив, характерных для времени, и турбулентных вихрей, которыми такие инициативы часто бывали чреваты.

Рассказ о том, как известнейший в дореволюционной России центр иконописи последовательно менял наименования (СВОМАС, коммуна, опытно-показательная школа, техникум и т.д.), специализацию, стилистическую ориентацию и в целом образ жизни, выстроен в книге строго последовательно, с опорой на документальные источники, и с критической оценкой этих источников, в частности мемуарных умолчаний, то есть как повествование с жесткой и подробной событийной канвой. Казалось бы, авторская позиция состоит в том, чтобы, избегая излишнего теоретизирования и прочих разглагольствований на тему, просто сообщить читателям, «как это было», однако именно такой подход в ряде случаев содержит в себе и ответ на вопрос, почему это

было именно так. А таких вопросов в той истории много. Почему вдруг советской власти в самые бурные и нищие первые ее годы понадобились иконописцы и гладкошвей? В чем здесь был государственный расчет? И как вышло, что реформу художественной институции, работая подчас совместно, осуществили люди, чьи представления о «правильном искусстве» не совпадали ни в одном пункте: приверженцы академических норм и авангардисты, иконописцы, мастера народных ремесел и апологеты реальности как таковой? Как ехидно характеризовал эту невероятную ситуацию Луначарский, «воинственный футурист Пунин <...> изо всех сил потеет над тем, чтобы спасти традиции мстёрской иконописи, и тревожится по поводу запрещения местной властью вывоза икон из Мстёры» (цит. по с. 49). Бирюков не искусствовед, и ситуация не слишком интересует его с искусствоведческой стороны, в частности, он не связывает первоначальные преобразовательские замыслы по поводу школы с восходящей еще к модерну идеей «новой красоты» (которая, конечно же, призвана спасти мир или же как минимум сообщить эстетическое измерение промышленности); но в его спокойном рассмотрении событий со всех возможных сторон и во всех возможных ракурсах история как бы «достраивает» свои неучтенные расширенные контексты, и вопросы получают косвенные разрешения, убедительные, хотя и не всегда сформулированные впрямую ответы.

Подробное повествование о том, как менялась Мстёрская школа, есть в первую очередь повествование о людях, которые там работали, учили студентов и учились сами, — о героях «ковчegovского» сюжета. Именно человеческое измерение стоит здесь во главе угла и является своего рода формообразующим принципом изложения, основой авторской оптики. И автор сохраняет объективность в оценках, даже когда речь идет

о самых важных для него персонажах. Например, о самом главном — о Федоре Модорове (в дальнейших планах Михаила Бирюкова написать о нем, стоящем у истоков мстёрских Свободных мастерских, отдельную монографию; будем надеяться, что этот проект осуществится).

Уроженец здешних мест, художник вполне ординарного дарования и академической выучки, в будущем Модоров сделает карьеру правоверного соцреалиста, борца с формализмом, — и это обстоятельство в книге не скрыто. Но в первые постреволюционные годы именно он, обнаружив талант организатора и дипломата, стал «менеджером» «сельской академии», сумевшим убедить официальные инстанции в нужности традиционных промыслов (в частности, иконописи) и спасти своих земляков — местных кустарей — практически от голодной смерти. Кустарей, конечно, переучивали, но Модоров с товарищами сумели и откорректировать в этом процессе чересчур радикальные методы авангардистской «перековки», и убедить мастеров в том, что новизна предлагаемых художественных ориентиров не затронет традиционных основ их профессии. Притом что программное кураторство Мстёрской школы переходило от инстанции к инстанции (Наркомпрос, Главпрофобр), и программа, таким образом, формировалась крайне импульсивно, меняясь на ходу, руководство заведением подчас напоминало «плавание в утлом челне по изменчивому морю» (с. 157). Бывало нелегко еще и оттого, что не все привлеченные сотрудники, учителя обладали «правильным» словесным бэкграундом, — и по этому поводу лучше привести длинную цитату, позволяющую заодно оценить язык, которым книга написана: «Биография самого Модорова не выглядела в этом смысле особо токсичной, но все же была неидеальной. Федор Александрович всю жизнь заботливо ухаживал за ней, как домовитый хозяин, ревнующий к чужо-

му мнению о себе, ухаживает за палисадником перед окнами, по которому скользят глаза прохожих. В самом первом сохранившемся списке преподавателей мастерских, объективно вполне лояльном с точки зрения социального происхождения, везде чувствуется заботливая рука Модорова — редактора собственной и чужих судеб» (с. 89). Кстати, имена этих преподавателей, в разные годы связанных с Мстёрой, в большинстве своем попадают здесь в научный обиход впервые. И то же самое можно сказать про имена многих художников, в разное время живших и учившихся в коммуне.

Уже косвенно упоминалось, что, «создавая в Мстёре свой “коммунистический монастырь”, Модоров видел в нем прежде всего крепость новой жизни в самом широком смысле, а не агента новых форм искусства» (с. 103—104). Михаил Бирюков вполне подробно пишет о борьбе «левых» с «правыми» (впрочем, иногда, не борьбе, а союзе) в педагогической практике, но еще подробнее — о том, как сама эта «крепость» сперва двигалась к своему «акмэ», а потом постепенно рушилась. Пожар 1922 г., устроенный беспризорниками (их навязали школе в качестве новых воспитанников, ничуть не думая о наличии или отсутствии у них художественных способностей), в котором обвинили того же Модорова; его недолгий арест и затем изгнание из Мстёры — в сущности, это финал истории, хотя школа продолжала существовать до 1929-го. Характерно, что именно в этот последний период здесь происходит временный конструктивистский поворот, инициированный Виктором Пальмовым, Сергеем Светловым, Антоном Лавинским и другими: таким образом «ковчег» оказывается в центре сюжетов, связанных с производственным искусством, пожалуй, самых в ту пору актуальных.

Книга Бирюкова, безусловно открывающая новую страницу в истории ху-

дожественной жизни 1920-х гг. (а также в истории педагогики и в советской истории в целом), прекрасно издана музеем современного искусства «Гараж». Огромное количество иллюстраций — живописи, графики, документальных фотографий, тоже по большей части публикуемых впервые, позволяет представить этот новый материал в числе прочего и визуально. Очень хотелось бы, чтобы эта книга была замечена и прочитана.

Галина Ельшевская

Кулагин А.

Высоцкий. Источники. Традиции. Поэтика.



М.: Булат, 2024. — 269 с. — 200 экз.

СОДЕРЖАНИЕ: Статьи и заметки: «Сначала он, а потом мы...»: крупнейшие барды и наследие Вертинского; «Тюменская нефть»: поэтика и контекст; Высоцкий и Межиров: поэтический диалог; «Симоновская» песня Высоцкого; Об одном источнике стихотворения «Из дорожного дневника»; Две заметки к проблеме «Высоцкий и Шукшин»; Из комментария к «Песне студентов-археологов»; «Упал двенадцатый час...»: к истории одного лирического мотива: Маяковский — Анчаров — Высоцкий;

Об источниках стихотворения «Он вышел, зал взбесился...»; Анчаров слушает Высоцкого, и не только его: по страницам телеповести «День за днем»; **Эссе:** «Словно семь заветных струн...»; Дорожные истории; «Пишу тебе, Володя...»; **Портреты и рецензии:** О Н.А. Богомолове и его книге; «Шауловский» Высоцкий; «Нужно провести глубокий поиск...»: по страницам высокоцковедческого журнала; Высоцкий и Библия?: о монографии Т.А. Бабенко; Дискурс прощания.

**Фигуры интуиции:
поэтика Алексея
Парщикова:** Сб. статей /
Сост. и ред. А.Е. Масалов.



М.: Эдитус, 2022. — 240 с. — 150 экз.

Книга — результат конференции 12 декабря 2020 г. на кафедре теоретической и исторической поэтики РГГУ. Часть входящих в нее статей была опубликована ранее. Собранные вместе, они позволяют сделать немало наблюдений о поэтике Парщикова и ее восприятии.

«То, что у АП выглядит как метафора, — это аппроксимация того, что следует описать, но нет слов, которые это определили бы прямо» (А. Левкин, с. 18). Не украшение речи, а ассоциативное описание/воссоздание. Слова для не

прямого, а косвенного описания подбираются в мире предметов. О большом значении визуального у Парщикова, вплоть до приоритета визуальных знаков над словесными, пишет О. Северская. Очень значительна связь Парщикова с фотографией (отметим, что фотографиями являются и близкие Парщикову И. Жданов и А. Драгомощенко). Но в видение включено и внутреннее зрение, посредством ассоциаций. И видеть означает проникать внутрь, а не скользить по поверхности. И. Кутик определяет метареализм (к которому принадлежит Парщиков) как синтез предметного и не представимого визуально.

Одним из источников смыслов, наряду с объектами природы или искусства, является техника. Она для Парщикова не столько сумма механизмов, сколько один из способов мировосприятия (Е. Самостиенко, А. Родионова). Велосипед, фотоаппарат, пишущая машинка, дирижабль, «взаимный интерес человека и вещи, которые тянутся друг к другу и вопрошают друг друга» (В. Аристов, с. 14). Например, в стихотворении «Славяногорск» органические и механические процессы «оказываются объединены на основании их общего перцептивного эффекта для наблюдающей (чувствующей) инстанции» (А. Родионова, с. 94).

Парщиков связан с современной физикой и математикой. Его слова из письма В. Аристову о том, что «до слова есть смутные картины, которые помогают нам воспроизвести их в слове, после чего они непредсказуемо меняются и могут нарушить наше изначальное ожидание» (с. 13), очень близки к физическому принципу о влиянии наблюдения на состояние объекта. Однако модное слово «фракталы» к стихам Парщикова следует применять осторожно, так как фракталам свойственно самоподобие на любом уровне, а Парщиков именно от этого самоподобия уклоняется. Бесконечное дробление фракталов также про-

тиворечит эллипсам и кругам у Парщикова, о которых говорит Ю. Поддубнова.

Парщикова относится к принципиально иной жизни не как к символу или аллегории чего-то человеческого, а как к самостоятельной сущности, сталкивающейся с человеческим миром. Таковы «Коты», которым посвящена статья Д. Ларионова, «Деньги» как некий орган чувств государства (о чем пишет К. Корчагин). Д. Ларионов соотносит образ Парщикова «как спонтанное соединение отдельных элементов, не связанных друг с другом логически, но ситуативно образующих никогда не монолитное, не утрачивающее гетерогенности целое», с идеями Ж. Делёза (с. 157).

В едином образе связаны концептуальное и чувственное. Соответственно, и при переводе такой поэзии, как прослеживает Е. Фридрихс на примере перевода Х. Джексона, следует стремиться скорее к переводу мира предметов, на которые опираются ассоциации, а звучанием порой приходится жертвовать.

Парщикова не схематичен и не избегает противоречий. У него одновременны связанность и взаимонепроницаемость объектов. «Непознаваемость целого соседствует с детализированным ощущением подробностей» (А. Родионова, с. 97). Одновременны точность и понимание ее относительности. «За каждым словом стоят другие возможности — приглушенные, но не снятые текстом» (А. Житенёв, с. 64). Текст — пучок возможностей, и вариативность не противоречит точности, наоборот, очень неточным было бы отражение только какой-то одной стороны. Парщикова свободно использует и рифмованный стих, и верлибр (Ю. Орлицкий). Многозначность, сосуществование у Парщикова различных реальностей, вариантов подчеркивает и Е. Воробьева: «Творческое поведение направлено и на создание, и на такую активацию среды, при которой происходит “прибавление реальности” и тем самым делается доступен

некоторый “смысл”» (с. 36). Текст рассматривается Парщиковым «не только как “локус”, но и как событие» (А. Житенёв, с. 62), и связанное с ним пространство постоянно меняется, а событие текста меняет пространство. «Сом как событие способен вывести в Космос» (Ю. Доманский, с. 122); точнее было бы сказать о событии встречи с сомом, воссозданном в стихе. Парщикову вообще свойственна радость встречи, безоглядная увлеченность происходящим (С. Соловьев, с. 67).

Пишущие о Парщикове порой с трудом соглашаются с его динамичностью. «С одной стороны, Парщикова сохраняет верность устойчивому комплексу мотивов, когда с поэзией соотносятся зрение, воображение и др. С другой стороны, для него важна апелляция к “необозначенному”, незаданному» (А. Житенёв, с. 59), но это не противоречие. Зрение и обращено к незаданному. «Одним из важных свойств такого рода эмблематически-комбинаторных текстов оказывается их статика» (Д. Давыдов, с. 139), но текст-событие в принципе не статичен, в нем происходит постоянная трансформация.

Применение Парщиковым поэзии для разговора о чем-то дальше непосредственно видимого — при отсутствии осторожности скептицизма — порождает порой редукцию к религии потустороннего мира или к религии техники. Если А. Левкин делает оговорки о применимости слова «визионер» к Парщикову (с. 17), то ряд других авторов свои восторги не ограничивают. «Это более пронзительно, чем у Данта», — пишет А. Иличевский (с. 180), за чем следуют рассуждения о топологии, мифологии, геологии, картах Таро и т.д.: «Сейсмический образ затмения, плюс его серпом оскопляющая слепота, дающая взамен Тирегию дар знания времен от конца до начала» (с. 187); а то, что Валдайская возвышенность оказалась водоразделом рек, текущих на юг

и на север, по мнению Иличевского, связано «с какими-то особенными геопсихическими свойствами этой возвышенности» (с. 183). Но Парщиков не мистик. Можно ли подойти к нему с цитатой из Владимира Соловьева о том, что «всё видимое нами — только отблеск, только тени от незримого очами», как это делает А. Тавров (с. 32—33)? Сила, как писал Парщиков в упомянутом Тавровым стихотворении, «в нас созревает и вне», она приходит от взаимодействия с миром, а не с чем-то вышним. Тавров приводит сравнение с «Пророком» Пушкина, но герой Парщикова ничего не получает ни от каких серафимов. Возможность выдержать силу, прорваться к творящей пустоте потенциальности — только его работа. Парщиков не символист, он слишком предметен, и его мир не иерархичен. Сом у него именно одновременно и рыба, и портал, соединяющий сегменты космоса.

Пространства Парщикова не ландшафт, а скорее некоторый внутренний мир взаимодействий (Ю. Подлубнова), в котором человек свободно плавает, подобно дирижаблю, как бы вне физических законов гравитации, значит, и вне времени (Е. Эберле). Это реальность, созданная поэтом. Едва ли тут необходимы отсылки к первородному раю

(С. Соловьев, с. 66), который слишком безличен. Сила у Парщикова «являет собой энергию, организующую, а не разрушающую мир» (с. 109), но вряд ли направляет предметы и явления «в метафизический континуум, близкий к непостижимому отсутствию» (Е. Зейферт, с. 112). Пустота — источник, а не пункт назначения.

Стихи Парщикова не только путь в реальность за физической реальностью, но и возврат оттуда к предметам. Обращенность не только к метафизике, но и к политике. Германская эссеистка Моника Ринк говорит о переводе Джексоном поэмы Парщикова «Нефть»: «...это могло бы быть подходящее место для попытки понять Россию» (с. 208; пер. Е. Фридрихс). Парщиков существует на грани катастрофы (А. Масалов). Но эта катастрофа не апокалипсис, а посторонние политика и предметы.

Многое сказанное о Парщикове можно отнести вообще к современной «сложной» поэзии, разговор о которой только начинается. Следует отметить усилия А. Масалова по проведению конференции и публикации сборника. Например, в 2016 г. в Петербурге состоялась хорошая конференция по Драгомощенко, но изданий после нее не было.

Александр Уланов

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Публикации А. А. Измайлова в газете «Русское слово» (1905—1916):

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_359

Александр Алексеевич Измайлов (1873—1921) — второстепенный беллетрист, талантливый журналист и замечательный пародист. В последние два десятилетия интерес к личности и творчеству А.А. Измайлова существенно вырос, что выразилось в ряде публикаций и исследований, посвященных ему. В 2002 г. была переиздана книга пародий «Кривое зеркало» со вступительной статьей Е.В. Хворостьяновой «Забытый смех»¹, в 2003 г. — монографическое исследование «Чехов: биография»², а в 2011 г. было напечатано по рукописи, хранящейся в Пушкинском Доме, исследование «Лесков и его время»³. Опубликованы переписка писателя с А.В. Амфитеатовым, Л.Н. Андреевым, В.Я. Брюсовым, Э.Ф. Голлербахом, В.В. Розановым, Ф. Сологубом, Ан.Н. Чеботаревской, И.И. Ясинским и др.⁴ и воспоминания В.Ф. Боцяновского об Измайлове⁵. Параллельно шло и научное осмысление творчества Измайлова. В 2008 г. А.С. Александров защитил диссертацию по теме «Александр Алексеевич Измайлов — критик, прозаик, журналист»⁶, позднее он продолжил свои исследования в ряде статей, посвященных этому писателю⁷, часть

- 1 Измайлов А.А. Кривое зеркало: книга пародии и шаржа / Подгот. текста, вступ. статья, коммент. Е.В. Хворостьяновой. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002.
- 2 Измайлов А.А. Чехов: биография. М.: Захаров, 2003.
- 3 Измайлов А.А. Лесков и его время / Подгот. текста О.Л. Фетисенко и А.С. Александрова; преамбула к коммент. А.С. Александрова; коммент. О.Л. Фетисенко // Н.С. Лесков: классик в неклассическом освещении. СПб.: Владимир Даль, 2011. С. 157—440.
- 4 Федор Сологуб и Ан.Н. Чеботаревская. Переписка с А.А. Измайловым / Публ. М.М. Павловой // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1995 год / Отв. ред. Т.Г. Иванова. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 194—293; Измайлов А.А. Переписка с современниками / Сост., вступ. статья А.С. Александрова; предисл., подгот. текстов и примеч. А.С. Александрова, Э.К. Александровой, Н.Ю. Грыкаловой. СПб.: Изд. «Пушкинский Дом», 2017; Александров А.С. Переписка А.А. Измайлова и И.И. Ясинского (1915—1916) // Русская литература и журналистика в предреволюционную эпоху: формы взаимодействия и методология анализа / Отв. ред. и сост. А.А. Холиков, при уч. Е.И. Орловой. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 375—399.
- 5 Александров А.С. Воспоминания В.Ф. Боцяновского о А.А. Измайлове // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Сер. 2: Искусствоведение. Филологические науки. 2016. № 4. С. 94—97.
- 6 Александров А.С. Александр Алексеевич Измайлов — критик, прозаик, журналист: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2008.
- 7 Александров А.С. Вяч. Иванов в критической оценке А.А. Измайлова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. Вып. I / Под ред. К.Ю. Лаппо-Данилевского, А.Б. Шишкина. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. С. 417—429; Он же. Александр Алексеевич Измайлов (по архивным материалам) // Контекст — 2013 / Сост. и отв. ред. Е.В. Иванова. М.: ИМЛИ РАН, 2013. С. 149—171; Он же. Никакой Достоевский в «Бесах» не провидел всего нынешнего ужаса... (В.В. Розанов и А.А. Измайлов в 1918 г.) // Русская филология: ученые записки Смоленского государственного университета. 2015. Т. 16. С. 91—103; Он же. «Пусть Бог смилуется над вами, над нами, над несчастной Россией...» В.В. Розанов и А.А. Измайлов после октября 1917 года // Наше наследие. 2016. № 116. С. 58—73; Он же. Быт сельского духовенства в беллетристике А.А. Измайлова: критические отклики, рецепция современников // Авра-

из них написана в соавторстве с Э.К. Александровой⁸. В 2014 г. В.Н. Крылов опубликовал статью «Пародии на литературных критиков в книге А.А. Измайлова “Кривое зеркало”»⁹. Исследователи отмечают, что наибольших успехов в литературе Измайлов достиг как литературный и театральный критик и пародист, поэтому поиск его текстов в дореволюционных периодических изданиях является важным шагом в освоении творческого наследия писателя.

Измайлов начал свою литературную деятельность с публикации рассказов в 1895 г. Они привлекли внимание редакторов нескольких периодических изданий, после чего его произведения стали печататься в различных газетах и журналах. С 1898 г. начинается журналистская карьера Измайлова, когда молодому писателю предложили стать сотрудником редакции газеты «Биржевые ведомости», в которой он впоследствии проработал много лет. Чаще всего исследователи рассматривают творчество Измайлова в контексте Санкт-Петербургских периодических изданий — газет «Биржевые ведомости» и «Петроградский листок», однако он много лет являлся также постоянным сотрудником «Русского слова» — одной из крупнейших газет Москвы.

Осенью 1904 г. И.Д. Сытин предложил Измайлову работу в издаваемой им газете «Русское слово». Первые его публикации там появились только в 1905 г. На протяжении нескольких лет он печатал рассказы, баллады, пародии, статьи, обзоры, рецензии, заметки, некрологи и другие материалы. Чаще всего темы для своих работ писатель выбирал сам, но иногда редакция заказывала ему вполне конкретные тексты, приуроченные к юбилеям или значимым литературным и театральным событиям. Измайлову было довольно комфортно сотрудничать в газете, подтверждение этому находим в его письме к Ф.И. Благову от 11 декабря 1913 г.: «Позвольте ненадолго затруднить Вас. И начать с глубокой душевной Вам благодарности за трогательное отношение дружественности и приветливости, какое я всегда и без единого исключения встречал в Вас как редакторе. Ваше необычайно чуткое внимание к сотруднику, хотя бы и далекому пространственно и фактически, я с сердечной признательностью буду помнить всегда. Такое сотрудничество было радостью, и близость к “Русскому слову” останется моею похвальбою»¹⁰.

Ниже приводится список всех публикаций А.А. Измайлова в газете «Русское слово». Этот перечень дает представление о диапазоне его творческих интересов и эволюции эстетических взглядов, позволяет ввести в научный оборот многие забытые тексты, которые позднее не перепечатывались или переиздавались автором,

амиевская седмица: материалы междунар. науч. конф. 2016 г. / Ред. Л.В. Павлова, И.В. Романова. Смоленск: Свисток, 2017. С. 152–161; *Он же*. Литературный быт и творчество писателей-современников в эпистолярном диалоге А.А. Измайлова с А.А. Тихоновым-Луговым // *Studia Litterarum*. 2022. Т. 7. № 2. С. 174–187; *Он же*. Медицинский текст в фельетонной критике конца XIX — начала XX в. // *Проблемы исторической поэтики*. 2022. Т. 20. № 3. С. 153–168.

8 Александрова Э.К., Александров А.С. «...Доставить <...> минуту доброго настроения в реванш прежних огорчений» (А.А. Измайлов и В.Я. Брюсов: по архивным материалам) // Брюсовские чтения 2016 года: сб. статей. Ереван: Лингва, 2017. С. 137–149; *Они же*. К.Д. Бальмонт и А.А. Измайлов: из истории взаимоотношений // *Русские поэты XX века: материалы и исследования*. Константин Бальмонт (1867–1942) / Отв. ред. Г.В. Петрова. М.: Азбуковник, 2018. С. 412–426; *Они же*. «Поэзия имеет право быть иногда неясной...» (А.А. Блок в рецепции А.А. Измайлова) // *Сибирский филологический журнал*. 2020. № 1. С. 122–134.

9 Крылов В.Н. Пародии на литературных критиков в книге А.А. Измайлова «Кривое зеркало» // *Филология и культура*. 2014. № 1 (35). С. 177–180.

10 Измайлов А.А. Письма к Ф.И. Благову // *ОР РГБ*. Ф. 259. Карт. 14. Ед. хр. 69. Л. 1–1 об.

но в переработанном виде. В список включены тексты со следующими подписями: А. Измайлов, А. Изм., А.И. «Русское слово» в библиографических записях обозначено аббревиатурой РС.

1905

- 1 Памяти А.П. Чехова // РС. 1905. 2 (15) июля. № 176. С. 1.
- 2 Литературные беседы (О свободном и рабьем слове. — «Требуйте литературной амнистии!..» — Литература с изъеденной сердцевиной. — Запечатленные книги. — «Чаем воскресения мертвых») // РС. 1905. 22 дек. (1906. 4 янв.). № 327. С. 2.
- 3 «Пропавшая грамота»: [рассказ] // РС. 1905. 25 дек. (1906. 7 янв.). № 330. С. 2—3.

1906

- 4 С берегов Невы [Письмо Л.Н. Толстого в Академию наук; принципы отбора авторов для академических изданий собраний сочинений] // РС. 1906. 6 (19) янв. № 5. С. 3.
- 5 С берегов Невы [Некролог Н.А. Лейкину] // РС. 1906. 9 (22) янв. № 8. С. 3.
- 6 Памяти Ф.М. Достоевского // РС. 1906. 28 янв. (10 февр.). № 27. С. 1.
- 7 С берегов Невы [Цензура; постановки пьес «Антигона» Софокла и «Тюрьма» А.И. Свирского] // РС. 1906. 29 янв. (11 февр.). № 28. С. 2.
- 8 С берегов Невы [Некролог актеру П.М. Медведеву] // РС. 1906. 2 (15) февр. № 32. С. 1—2.
- 9 Литературные беседы (Литературные контрасты. — «Свобода» печати и репрессии. — Амнистированные книги. — «Былое» и материалы по истории освободительного движения. — Тайны шлиссельбургской могилы. — Рассказ Леонида Андреева «Христиане») // РС. 1906. 15 (28) февр. № 44. С. 1.
- 10 С берегов Невы [Всероссийский съезд драматических и музыкальных писателей] // РС. 1906. 17 февр. (1 марта). № 46. С. 3.
- 11 В Шлиссельбургской крепости // РС. 1906. 9 (22) марта. № 66. С. 1.
- 12 Литературные беседы (Сегодняшний день в современной беллетристике. — «Бунт» г. Никандрова. — Рассказ А. Куприна. — «Капитан Рыбников». — Очерки В. Вересаева. — «История одного современника» В. Короленко. — Амнистированная литература. — Роман О. Шاپир «В бурные годы». — Два слова о «Чертовых куклах» Лескова) // РС. 1906. 15 (28) марта. № 72. С. 2.
- 13 Великий канун [Выборы в Думу] // РС. 1906. 23 марта (5 апр.). № 80. С. 2.
- 14 «Свой человек»: (рассказ) // РС. 1906. 2 (15) апр. № 90. С. 2—3.
- 15 Литературные беседы. (Новые страницы Достоевского. — Эмбрион «Братьев Карамазовых») // РС. 1906. 25 апр. (8 мая). № 111. С. 5.
- 16 «Так было, — так будет» [Размышления о революции; книга О. Кабанеса и Л. Насса «Революционный невроз»; рассказ Л. Андреева «Так было»] // РС. 1906. 11 (24) мая. № 125. С. 2.
- 17 Литературные беседы. (Новинки минувшего лета. — Амнистия романа Оммулевского «Шаг за шагом». — Роман О. Шاپир «В бурные годы». — Беллетристический репортаж на злободневные темы и художественный рассказ. — «Божеское и человеческое» Л. Толстого. — «Губернатор» Л. Андреева. — Роман И. Потапенко «Канун») // РС. 1906. 24 авг. (6 сент.). № 210. С. 2.
- 18 Литературные беседы. («Каины» и «Манфреды» российского производства. — Новая драма Леонида Андреева «Савва») // РС. 1906. 4 (17) окт. № 243. С. 2.
- 19 Литературные беседы. (Литературные фениксы. — Полные собрания сочинений Чернышевского и Оммулевского. — Повесть о Герцене Т. Пассек. — Первая био-

- графия Толстого. — Новые страницы яснополянского художника. — Кропоткин и «Записки революционера». — Трагедия шлиссельбургского Робинзона. — Записки М.В. Новорусского в «Былом» // РС. 1906. 11 (24) нояб. № 276. С. 5—6.
- 20 Затерянный роман Антона Чехова [«Драма на охоте»] // РС. 1906. 9 (22) дек. № 299. С. 2.
- 21 Затерянный роман Антона Чехова // РС. 1906. 13 (26) дек. № 302. С. 2.
- 22 Аппартаменто // РС. 1906. 25 дек. (7 янв. 1907). № 313. С. 4.
- 23 Затерянный роман Антона Чехова // РС. 1906. 31 дек. (1907. 13 янв.). № 317. С. 4.

1907

- 24 Литературные беседы. (Литературные лицемеры и пророчество о них Достоевского. — В ожидании русского маркиза де Сада. — «Счастье» М. Арцыбашева. — Новые рассказы А. Куприна и торжество здравого вкуса в его успехе) // РС. 1907. 27 янв. (9 февр.). № 21. С. 2.
- 25 Литературные беседы. (Непомерные претензии «модернистов». — Современный титанизм и эротоманство. — Лирика космоса и *mania grandiosa*. — «Ярь» С. Городецкого. — Поэзия хлыстовщины. — Возрождение народной песни) // РС. 1907. 10 (23) марта. № 56. С. 1.
- 26 Авгурь: [рассказ] // РС. 1907. 22 апр. (5 мая). № 93. С. 4.
- 27 Литературные беседы. (Последние моды в литературе. — Спор старого и нового. — Реальная проза и полудремотные настроения. — «Нечаянная радость» А. Блока. — Неоархаизм, Державин, Вячеслав Иванов и Вильгельм Кюхельбекер) // РС. 1907. 15 (28) мая. № 110. С. 2.
- 28 Литературные беседы. («Иуда» Леонида Андреева. — Русское богоборчество и флорберовское «Искушение Антония». — Повесть Горького «Мать». — Роман Арцыбашева «Санин» и «Новые люди») // РС. 1907. 15 (28) июня. № 136. С. 1.
- 29 У патриарха русской литературы. (В Ясной Поляне) // РС. 1907. 3 (16) июля. № 151. С. 1—2.
- 30 Памяти Антона Чехова // РС. 1907. 4 (17) июля. № 152. С. 1.
- 31 Когда нужно праздновать литературный юбилей Л.Н. Толстого? // РС. 1907. 10 (23) июля. № 157. С. 2.
- 32 Литературные беседы. (Измельчавший русский Мефистофель и передоношница. — «Мелкий бес» — роман Ф. Сологуба) // РС. 1907. 21 июля (3 авг.). № 167. С. 1.
- 33 Знамена времени [Эротомания в литературе] // РС. 1907. 29 июля (11 авг.). № 174. С. 2.
- 34 Литературные беседы. (Книжное наводнение. — Беллетристика психологического выкрутаса. — «Я хочу, чего не бывает». — О «новой любви» и новой свободе. — З. Гиппиус и А. Каменский) // РС. 1907. 22 авг. (4 сент.). № 192. С. 2.
- 35 Лев Толстой. (К 55-летию литературной деятельности) // РС. 1907. 6 (19) сент. № 205. С. 1.
- 36 Театр новых веяний. (Открытие сезона в театре г-жи Комиссаржевской) // РС. 1907. 19 сент. (2 окт.). № 214. С. 4.
- 37 «Бесы» в Малом театре. (Письмо из Петербурга) // РС. 1907. 2 (15) окт. № 225. С. 4.
- 38 История русской лирики от Тредьяковского до Кузьмина. (Наглядное пособие для изучения российской словесности) // РС. 1907. 7 (20) окт. № 230. С. 2.
- 39 Ода лироэпическая на сокрушение Крушевана // РС. 1907. 25 окт. (7 нояб.). № 245. С. 3.
- 40 Из записной книжки критика [Пушкинская премия Академии наук; порнография в литературе; настоящие писатели и «мелочь»] // РС. 1907. 4 (17) нояб. № 254. С. 4.

- 41 Новая пьеса Ф. Сологуба в театре Комиссаржевской // РС. 1907. 9 (22) нояб. № 258. С. 5.
- 42 Юбилей Г.К. Градовского // РС. 1907. 14 (27) нояб. № 262. С. 2.
- 43 Крестьянский «ходок» в литературе. (К 40-летию деятельности Н.Н. Златовратского) // РС. 1907. 16 (29) нояб. № 264. С. 3.
- 44 Литературные беседы. Потемки души. (По поводу нового рассказа Леонида Андреева «Тьма») // РС. 1907. 8 (21) дек. № 282. С. 2.
- 45 Страшная месть или райский сон. (Мечта рождественской ночи) // РС. 1907. 25 дек. (1908. 7 янв.). № 296. С. 3—4.
- 46 Памяти Н.А. Некрасова. (Мысли, замечания, нескромные догадки) // РС. 1907. 28 дек. (1908. 10 янв.). № 297. С. 2.

1908

- 47 Литература за 1907 год // РС. 1908. 4 (17) янв. № 3. С. 1.
- 48 Сегодняшние юбиляры. II. Е.П. Карпов. (К 25-летнему юбилею литературной деятельности) // РС. 1908. 24 янв. (6 февр.). № 20. С. 2.
- 49 Просыпанный бисер. (Неизданные стихи Некрасова) // РС. 1908. 1 (14) февр. № 27. С. 2.
- 50 Литературные беседы. (Клиническая литература. — «Проклятие зверя» Леонида Андреева) // РС. 1908. 17 февр. (1 марта). № 40. С. 3.
- 51 Жуки на навозе [Влияние беллетристики на читателя; порнография в современной литературе; альманах «Жизнь»] // РС. 1908. 20 марта (2 апр.). № 67. С. 2.
- 52 О Леониде Андрееве // РС. 1908. 8 (21) апр. № 82. С. 3.
- 53 Литературные беседы. (Новая драма Горького. — «Рассказ о семи повешенных» Леонида Андреева) // РС. 1908. 17 (30) мая. № 114. С. 2.
- 54 Потерян ли роман А. Чехова. (К годовщине смерти) // РС. 1908. 2 (15) июля. № 152. С. 2.
- 55 Литературные беседы. (Литературный муравейник вблизи и издали. — Нечто о духе времени и современных славах. — Литературное гробокопательство. — Ауслендер и его стилизованные новеллы. — Банкроты души) // РС. 1908. 3 (16) авг. № 180. С. 3.
- 56 Памяти Тургенева. (По поводу 25-летия дня смерти) // РС. 1908. 22 авг. (4 сент.). № 194. С. 2—3.
- 57 Лев Толстой // РС. 1908. 28 авг. (10 сент.). № 199. С. 7—8.
- 58 Памяти А.А. Потехина // РС. 1908. 19 окт. (1 нояб.). № 243. С. 3.
- 59 Художественный ребус. (Новая повесть Леонида Андреева «Мои записки») // РС. 1908. 23 окт. (5 нояб.). № 246. С. 2.
- 60 Инцидент с «Саломеей». Генеральная репетиция в театре Комиссаржевской // РС. 1908. 30 окт. (12 нояб.). № 252. С. 3.
- 61 «Любовь студента» Л. Андреева. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1908. 7 (20) нояб. № 259. С. 5.
- 62 «Дни нашей жизни». (Новая пьеса Леонида Андреева на сцене петербургского «Нового» театра) // РС. 1908. 9 (22) нояб. № 261. С. 3.
- 63 «Черные маски» Леонида Андреева. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1908. 3 (16) дек. № 280. С. 5.
- 64 «Черные маски» в театре Комиссаржевской // РС. 1908. 5 (18) дек. № 282. С. 2.
- 65 Гр. Е.А. Салиас. (Страничка воспоминаний) // РС. 1908. 9 (22) дек. № 285. С. 2—3.
- 66 «Жены» Айзмана в Михайловском театре // РС. 1908. 18 (31) дек. № 293. С. 6.
- 67 К.С. Баранцевич. (К 35-летнему юбилею литературной деятельности) // РС. 1908. 21 дек. (1909. 3 янв.). № 296. С. 7.

- 68 Гомункулос. (Рождественский рассказ) // РС. 1908. 25 дек. (1909. 7 янв.). № 299. С.5–6.

1909

- 69 Новый роман Ф. Сологуба // РС. 1909. 15 (28) янв. № 11. С. 2.
70 Новая драма Л. Андреева // РС. 1909. 21 янв. (3 февр.). № 16. С. 2–3.
71 У А.И. Куприна // РС. 1909. 6 (19) февр. № 29. С. 2.
72 А.А. Луговой. (К 25-летию литературной деятельности) // РС. 1909. 15 (28) февр. № 37. С. 4.
73 Юбилей Януса. (К 50-летию литературной деятельности А.С. Суворина) // РС. 1909. 27 февр. (12 марта). № 47. С. 2.
74 Бедные родственники и наследство Достоевского. (Новая повесть М. Арцыбашева) // РС. 1909. 7 (20) марта. № 54. С. 1.
75 Мелочи обер-прокурорской жизни. (К годовщине К.П. Победоносцева) // РС. 1909. 10 (23) марта. № 56. С. 2.
76 На тургеневской выставке // РС. 1909. 11 (24) марта. № 57. С. 2.
77 На толстовской выставке // РС. 1909. 17 (30) марта. № 62. С. 2.
78 Новое о Гоголе. Ненаписанная повесть // РС. 1909. 19 марта (1 апр.). № 64. С. 2.
79 Под звездами: [рассказ] // РС. 1909. 29 марта (11 апр.). № 72. С. 3.
80 Гастроли московских «художественников» в Петербурге. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1909. 1 (14) апр. № 73. С. 5–6.
81 Чарованья красных вымыслов. (Новая книга Ф. Сологуба) // РС. 1909. 17 (30) апр. № 87. С. 1.
82 Альманашная литература. I // РС. 1909. 18 апр. (1 мая). № 88. С. 2.
83 Альманашная литература. II // РС. 1909. 19 апр. (2 мая). № 89. С. 5.
84 Под красным фонарем. (Новая повесть Куприна — «Яма») // РС. 1909. 22 апр. (5 мая). № 91. С. 2.
85 «Испорченный молебен» [Речь В.Я. Брюсова на праздновании юбилея Н.В. Гоголя] // РС. 1909. 28 апр. (11 мая). № 96. С. 4.
86 «Театральный разъезд» в Малом театре // РС. 1909. 29 апр. (12 мая). № 97. С. 4.
87 Идиллия русской старины. (К 50-летию смерти Аксакова) // РС. 1909. 30 апр. (13 мая). № 98. С. 2.
88 «Шелковичные черви» кн. Барятинского. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1909. 6 (19) мая. № 102. С. 6.
89 Сын человеческий или Роковой граммофон. (Из книги пародий) // РС. 1909. 10 (23) мая. № 105. С. 3.
90 Русский мозг под микроскопом. (На книжной выставке) // РС. 1909. 13 (26) мая. № 107. С. 1.
91 Около чужих алтарей. (О Розанове и его новой книге) // РС. 1909. 3 (16) июня. № 125. С. 1.
92 Пряная литература [«Сад пыток и смерти» О. Мирбо, «Страшные рассказы» Г.Г. Эверса] // РС. 1909. 24 июня (7 июля). № 143. С. 1.
93 Прерванные аккорды. (Несбывшиеся замыслы Чехова) // РС. 1909. 2 (15) июля. № 150. С. 2.
94 Махровая реторика [Современная литература; повесть С.И. Гусева-Оренбургского «Грани»] // РС. 1909. 22 июля (4 авг.). № 167. С. 2.
95 На ковче-самолете. (Роман Ф. Сологуба: «Королева Ортруда») // РС. 1909. 25 июля (7 авг.). № 170. С. 2.
96 Христос и Магдалина. (Новая драма Метерлинка) // РС. 1909. 5 (18) авг. № 179. С. 2.

- 97 Рассыпанный набор. («Серебряный голубь» Андрея Белого) // РС. 1909. 6 (19) авг. № 180. С. 3.
- 98 Возвышающий обман и низкие истины. (Новые воспоминания о Чехове) // Русское слово. 1909. 15 (28) авг. № 187. С. 3.
- 99 Памяти О.Н. Чюминой // РС. 1909. 28 авг. (1 сент.). № 197. С. 2.
- 100 У Леонида Андреева // РС. 1909. 16 (29) сент. № 211. С. 3.
- 101 Владимир Соловьев в переписке. (К выходу 2-го тома) // РС. 1909. 25 сент. (8 окт.). № 219. С. 2.
- 102 Новая пьеса Бориса Зайцева. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1909. 29 сент. (12 окт.). № 222. С. 6.
- 103 Воронежский самоцвет. (К столетию рождения Кольцова) // РС. 1909. 3 (16) окт. № 226. С. 1.
- 104 «Анфиса» Л. Андреева в «Новом драматическом театре» // РС. 1909. 14 (27) окт. № 235. С. 5.
- 105 Около великой тени. (К двадцатилетию смерти Н.Г. Чернышевского) // РС. 1909. 17 (30) окт. № 238. С. 2.
- 106 Академия Аполлона. («Аполлон», художественно-литературный ежемесячник, № 1-й, октябрь) // РС. 1909. 31 окт. (13 нояб.). № 250. С. 2.
- 107 И.А. Бунин и Н.Н. Златовратский. (По телефону из Петербурга) // РС. 1909. 3 (16) нояб. № 252. С. 2.
- 108 Пьеса Н.Н. Ходотова — «Госпожа пошлость». (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1909. 7 (20) нояб. № 256. С. 5.
- 109 Пятидесятилетие Литературного фонда // РС. 1909. 8 (21) нояб. № 257. С. 3.
- 110 Карикатурный идеал. (Роман Ан. Каменского «Люди») // РС. 1909. 26 нояб. (9 дек.). № 271. С. 2.
- 111 Песнь мухи [Второй том книги П.П. Гнедича «Песнь мухи»] // РС. 1909. 2 (15) дек. № 276. С. 2.
- 112 В партийных цепях. («Лето» М. Горького) // РС. 1909. 11 (24) дек. № 284. С. 2.
- 113 Слабый пол: рассказ // РС. 1909. 25 дек. (1910. 7 янв.). № 296. С. 5.

1910

- 114 «Куда надлежит мещанская душа?» («Городок Окуров» Максима Горького) // РС. 1910. 3 (16) янв. № 2. С. 2.
- 115 «В благодарной памяти потомства». (Новое о Некрасове и Гоголе) // РС. 1910. 13 (26) янв. № 9. С. 2.
- 116 Между верой и неверием. (Религия Чехова) // РС. 1910. 17 (30) янв. № 13. С. 3.
- 117 Литературные беседы. («Плен страстей человеческих» Е. Чирикова. — Беллетристика à la fourchette. — Последние альманахи. — «Друкарь». — Бунин, Скиталец, Телешов, Серафимович, Вересаев, Марк Криницкий. — Новые народники по Гиппиус. — «Аполлон» и повесть гр. Ал. Н. Толстого. — «Нешастный граф Ригель» С. Соловьева. — Остановившиеся «Весы») // РС. 1910. 5 (18) февр. № 28. С. 2.
- 118 «Поэзия женского горя» [Кончина В.Ф. Комиссаржевской]. (По телефону из Петербурга) // РС. 1910. 11 (24) февр. № 33. С. 4.
- 119 Из записной книжки критика. (Нечто о популярности в России. — Богоугодные иноки и блудодейные воробы. — Марко-Вовчок в дружеских воспоминаниях. — Иннокентий Анненский в модернистской характеристике. — Еще о «Городке Окуров» Горького. — Литература веселых домов. — Книга для взрослых с иллюстрациями для детей) // РС. 1910. 23 февр. (8 марта). № 43. С. 2.
- 120 Новый рассказ Салтыкова-Щедрина. «Глуповское распутство» // РС. 1910. 27 февр. (12 марта). № 47. С. 3.

- 121 «Когда цветет молодое вино». («Общестуденческий литературный сборник», Москва, 1910) // РС. 1910. 18 (31) марта. № 63. С. 2—3.
- 122 Поминки. Сборники памяти Стасова и Башкина // РС. 1910. 24 марта (6 апр.). № 68. С. 2.
- 123 Новые книги. (Альманах «Любовь»: Блок, Дымов, Гофман, Кожевников, Лазаревский, Архипов, Чулков, Городецкий, гр. А.Н. Толстой, Аничков. Изд. «Нового журнала для всех». СПб. 1910 г.) // РС. 1910. 27 марта (9 апр.). № 70. С. 5.
- 124 Мережковский и большая Россия // РС. 1910. 30 марта (12 апр.). № 72. С. 2.
- 125 Еще одна тризна. (Сборник памяти В.А. Гольцева и гольцевский архив) // РС. 1910. 2 (15) апр. № 75. С. 2.
- 126 Новые книги. [К. Бальмонт «Морское свечение». — Г. Фреймарк «Окультизм и сексуальность». — Сборник статей «Интеллигенция в России»] // РС. 1910. 3 (16) апр. № 76. С. 2.
- 127 Памяти Костомарова // РС. 1910. 7 (20) апр. № 79. С. 2.
- 128 Новые книги. [Н. Морозов «Что может принести нам встреча с кометой». — М.Ю. Лермонтов «Полное собрание сочинений» (Т. 1). — А. Вознесенский «Хохот»] // РС. 1910. 10 (23) апр. № 82. С. 2.
- 129 Человек, который смеялся [Некролог М. Твену] // РС. 1910. 10 (23) апр. № 82. С. 3.
- 130 Северный богатырь. (Памяти Бьернстерне-Бьернсона) // РС. 1910. 15 (28) апр. № 86. С. 3.
- 131 Новые книги. [С.А. Венгеров «Источники словаря русских писателей» (Т. 2). — Н.Д. Санжарь «Записки Анны». — Тэффи «Семь огней». — «Фиорды» (Сб. 4). — В.Н. Гордин «Одинокие люди»] // РС. 1910. 17 (30) апр. № 88. С. 2.
- 132 Новые книги. [М.А. Кузмин «Первая книга рассказов». — С.М. Городецкий «Рассказы» (кн. 2). — Ж. Экоут «Полное собрание сочинений» (Т. 1)] // РС. 1910. 24 апр. (7 мая). № 93. С. 2.
- 133 Две исповеди по седьмой заповеди. (Новые дневники Добролюбова и Чернышевского) // РС. 1910. 30 апр. (13 мая). № 98. С. 2.
- 134 Элиза Ожешко. (По телефону из Петербурга) // РС. 1910. 7 (20) мая. № 103. С. 2.
- 135 Новые книги. Отзвуки кровавого кошмара [В.Б. Гюббенет «В осажденном «Порт-Артуре». — Л.Н. Соболев «Куропаткинская стратегия». — Сакураи Тадаиоси «Сталью и кровью». — А.Н. Куропаткин «Задачи русской армии»] // РС. 1910. 8 (21) мая. № 104. С. 2.
- 136 Гастроль О.Н. Миткевич в Малом театре. (По телефону из Петербурга) // РС. 1910. 8 (21) мая. № 104. С. 5.
- 137 Исторические журналы // РС. 1910. 11 (24) мая. № 106. С. 2.
- 138 Новые книги. Русский человек «на действительной службе» // РС. 1910. 15 (28) мая. № 110. С. 2.
- 139 Исторические журналы. (Первые шаги пашковцев. — Раздавленный рабочий и русская совесть. — Протестующий Гааз. — Русская в недрах Турции. — Правда о хунхузах. — Магнатская дурь и переехавшее село. — Александр III среди кадет. — «Камаринская» в костеле. — Анекдоты русской старины) // РС. 1910. 1 (14) июня. № 123. С. 2.
- 140 Новые книги. («Воспоминания» К. Головина. — В реакционном подполье. — Плевэ. — Игнатьевский земский собор. — Вл. Соловьев. — «Когда начальство ушло» Розанова. — Письма заживо похороненного) // РС. 1910. 5 (18) июня. № 127. С. 2.
- 141 Литературные беседы. (Сологуб и фантазерство ради фантазерства. — Молодая, но многотомная беллетристика. — Олигер, Муйжель, Сергеев-Ценский) // РС. 1910. 12 (25) июня. № 133. С. 1.
- 142 Новые книги. Не-сказки о коврах-самолетах. (Литература по авиации) [Н. Орловский «Воздухоплавание без технических объяснений». — Х.С. Максим «Естественное и искусственное воздухоплавание»] // РС. 1910. 19 июня (2 июля). № 139. С. 2.

- 143 Мария Всеволодовна Крестовская (†). (1862—1910) // РС. 1910. 26 июня (9 июля). № 145. С. 4.
- 144 Под фиолетовой мантией. (Дневники двух архиереев) // РС. 1910. 29 июня (12 июля). № 147. С. 2.
- 145 Исторические журналы. («Русская старина», «Исторический вестник» и «Русский архив» за июль) // РС. 1910. 3 (16) июля. № 151. С. 1.
- 146 В прихожей Аполлона [Сборник «Студия импрессионистов». — И. Северянин «Колье принцессы». — И. Анненский «Кипарисовый ларец». — П. Якубович-Мельшин «Стихотворения». — Сатиры Саши Черного. — Книга стихов К.А. Иванова. — Сборник любовной лирики XVIII века] // РС. 1910. 23 июля (5 авг.). № 168. С. 2.
- 147 Исторические журналы. (Записки сенатора Лебедева. — Современник о смерти Пушкина. — Наполеон о Христе) // РС. 1910. 14 (27) авг. № 186. С. 2.
- 148 Бегом по Европе [Поездки русских учителей по Европе. — Книга «Русские учителя за границей»] // РС. 1910. 3 (16) сент. № 203. С. 2.
- 149 «Gaudeamus» Л. Андреева. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1910. 17 (30) сент. № 213. С. 4.
- 150 Новые книги. Современный человек на приеме у психиатра // РС. 1910. 18 сент. (1 окт.). № 214. С. 2.
- 151 Обезьяна и солнце [Юмористическая литература. — Пародия П. Ребу и Ш. Мюллера на Л. Толстого] // РС. 1910. 21 сент. (4 окт.). № 216. С. 2.
- 152 Могикане идеализма. (Памяти Н.И. Познякова) // РС. 1910. 22 сент. (5 окт.). № 217. С. 2.
- 153 Новые книги. «Помни войну!..» // РС. 1910. 25 сент. (8 окт.). № 220. С. 2.
- 154 Новые книги. (Что читал Пушкин? — Его «труды и дни». — Новая «История литературы». — Новое о Чехове. — Об Андрее Белом и «мозговых спиральных») // РС. 1910. 2 (15) окт. № 226. С. 2.
- 155 Исторические журналы [«Записки сенатора Лебедева» и «Записки адмирала Арсеньева» в «Русском архиве»; воспоминания И.И. Янжула в «Русской старине» и др. публикации] // РС. 1910. 6 (19) окт. № 229. С. 2.
- 156 Новые книги. (Библиотека оккультизма. — «Великие посвященные» Шюрэ. — «Каббала» Папюса. — «Оккультизм» Брандлер-Прахта. — «Тайны индусов») // РС. 1910. 9 (22) окт. № 232. С. 2.
- 157 Писатель, который всем интересовался. (К юбилею П.Д. Боборыкина) // РС. 1910. 15 (28) окт. № 237. С. 2.
- 158 Победа Петра Зудотешина [Порча русского языка профессорами, педагогами и сотрудниками газет] // РС. 1910. 20 окт. (2 нояб.). № 241. С. 2.
- 159 Новые книги. (Арцыбашев и его ошибки перспективы. — Литература Поприщина и Д. Крачковский. — Уэльс и фантастический роман. — Воскресающий смех) // РС. 1910. 23 окт. (5 нояб.). № 244. С. 3.
- 160 Новые книги. («Ванькина литература» и настоящий хлеб для народа. — «Народная энциклопедия» харьковского общества грамотности. — «Историко-литературная библиотека». — Пушкин, Гоголь, Грибоедов, славянофилы, западники. — «Труды педагогической академии») // РС. 1910. 30 окт. (12 нояб.). № 250. С. 2.
- 161 Две легенды. (Лев Толстой и Григорий Сковорода) // РС. 1910. 3 (16) нояб. № 253. С. 2.
- 162 Новые книги. О самоубийцах // РС. 1910. 6 (19) нояб. № 256. С. 2.
- 163 Исторические журналы. (А.Ф. Кони о былых жрецах Фемиды. — Щедринский исправник. — Адмирал Макаров в молодости. — Кавелин, как человек) // РС. 1910. 7 (20) нояб. № 257. С. 3.
- 164 Вечный диссонанс [Беседа с Л. Толстым о вере] // РС. 1910. 11 (24) нояб. № 260. С. 2.

- 165 Новые книги. (Фантастический роман А. Амфитеатрова. — Новый роман Пшибышевского. — Книжный омут. — Нашествие иноплеменников. — Рассказы Сургучёва) // РС. 1910. 20 нояб. (3 дек.). № 268. С. 2.
- 166 Новые книги. (Писатель, описанный им самим. — «Дневник знаменитости» А. Свирского. — Pamфлет Галунова — «Сосуды скудельные». — Апофеоз художника у д'Аннунцио) // РС. 1910. 27 нояб. (10 дек.). № 274. С. 2.
- 167 Новые книги. («Деревня» И. Бунина. — Ан. Каменский и ряженые в литературе. — Собрание сочинений Тана. — Гусев-Оренбургский и освобожденческие утопии. — Тринадцать девушек Б. Лазаревского и беллетристика à la fourchette) // РС. 1910. 11 (24) дек. № 286. С. 2.
- 168 Исторические журналы. (Воспоминания проф. Янжула о министре Плеве. — Плевенский проект спасения России от революции. — Плеве — юдофил. — Старая педагогика и одуроченный ревизор. — Мелочи из жизни Вел. Кн. Михаила Николаевича. — Архивные мытарства. — Цезарепапистские затеи императора Павла) // РС. 1910. 14 (27) дек. № 288. С. 2.
- 169 Новые книги. (Накануне великого дня. — «Великая реформа». — Кошмары дней крепостничества) // РС. 1910. 18 (31) дек. № 292. С. 2.
- 170 А.М. Скабичевский — критик // Русское слово. 1910. 30 дек. (1911. 12 янв.). № 301. С. 4.

1911

- 171 Исторические журналы. (А.Ф. Кони о былых лжесвидетелях. — Проф. Янжул и его мытарства с пожертвованием. — Чернышевский, как учитель. — Письма Александра I к сестре и матери к нему. — Из дней крепостничества. — Григорович, Потехин и Вейнберг на акварели П. Гнедича) // РС. 1911. 5 (18) янв. № 3. С. 2.
- 172 И.И. Ясинский. (К 40-летию юбилею литературной деятельности) // РС. 1911. 8 (21) янв. № 5. С. 2.
- 173 Новые книги. (Русский на «второй родине». — «Образы Италии» Муратова. — Русские учителя за границей) // РС. 1911. 15 (28) янв. № 11. С. 2.
- 174 Новые книги. (О В. Розанове и смертной тени христианства) // РС. 1911. 22 янв. (4 февр.). № 17. С. 2.
- 175 Мафусаил русской журналистики [Некролог М.М. Стасюлевичу] // РС. 1911. 25 янв. (7 февр.). С. 3.
- 176 По журналам. (Боборыкин о нынешних «богоискателях». — Новые рассказы М. Горького — «Мордовка» и «Жалобы». — «Рассказ змеи о том, как у нее появились ядовитые зубы» Леонида Андреева. — Беллетрист-модерн и читатель-дурак) // РС. 1911. 2 (15) февр. № 26. С. 2.
- 177 Исторические журналы. (Император Александр I в Лондоне. — Просвещенный мракобес и Пушкин — «кинжалщик». — Грановский в частной жизни. — Как в старину судили политических. — Старый сенатор о конституции в России. — Анекдот о наместнике Кавказа кн. Воронцове. — Эпиграмма на Плеве и Дурново. — Гнедич у Льва Толстого. — Цензор, ждущий восстановления крепостного права. — Воспоминания И. Ясинского) // РС. 1911. 4 (17) февр. № 27. С. 1.
- 178 Новые книги. («Гнев Диониса». Поэзия страсти и поэзия семейного очага. — Сочинения О. Шапир. — «Бабы и дамы» Амфитеатрова. — Апофеоз проституции. — «Закладованная принцесса» Санжарь. — Покойник с декадентского погоста и «Землянка» Каменского. — Тихие люди А. Грузинского) // РС. 1911. 5 (18) февр. № 28. С. 2.
- 179 Новые книги. (Помин великого дня. — «Великая реформа 1861 года». — О «божественном институте» рабов. — Освобождение крестьян в Англии, Германии и Франции. — Хрестоматия народной неволи, Мельгунова. — Как устроить школьный праздник 19-го февр. — Школьная пьеска Аникиной) // РС. 1911. 12 (25) февр. № 34. С. 2.

- 180 Крестовый поход [Отношение русских писателей к крепостному праву] // РС. 1911. 19 февр. (4 марта). № 40. С. 2.
- 181 Новые книги. (Чеховские россыпи. — Венгерские романы 20-летнего Чехова. — «Гранатовый браслет» Куприна. — Полный Мережковский. — Зайцев и поэзия тихого человека. — Беллетристика Криницкого) // РС. 1911. 26 февр. (11 марта). № 46. С. 1.
- 182 Исторические журналы. (Последние минуты Тургенева. — Первые шаги Чехова. — Столкновение Пальма с Надсоном. — Гончаров — цензор. — Сватовство Наполеона за русскую княжну. — Александр II в Смоленске. — Бытовые апокрифы: дворянин-фрейлина и «сентябрейший» монарх. — Архиерей Порфирий о спиритах и Юме) // РС. 1911. 3 (16) марта. № 50. С. 2.
- 183 Владимир Соловьев в переписке // РС. 1911. 9 (22) марта. № 55. С. 2.
- 184 Новые книги. (Новинки из-за моря. — Новый Мольер. — Испанский Мопассан. — Ибаньес. — Кошмарные рассказы Эверса) // РС. 1911. 12 (25) марта. № 58. С. 2.
- 185 П.Ф. Якубович: [некролог] // РС. 1911. 18 (31) марта. № 63. С. 2.
- 186 Новые книги. (Культурные варвары. (Русские в Китае, по книге д-ра Корсакова)) // РС. 1911. 19 марта (1 апр.). № 64. С. 2.
- 187 «Царь Эдип» Софокла в постановке Рейнгардта в Санкт-Петербурге // РС. 1911. 29 марта (11 апр.). № 71. С. 7.
- 188 Исторические журналы. (Александр I на одре смерти. — Его дружба с сестрой Екатериной Павловной. — Витте и Захарьин в мемуарах старого сенатора. — Салтыков дома. — Русские анекдотические генералы — Драгомиров и Иедлинский. — Дело об Андреюшке юридивом у старицы в келье) // РС. 1911. 31 марта (13 апр.). № 73. С. 2.
- 189 Новые книги. (Юбилейные отзвуки. — 19-е февраля и Филарет. — Книги о «воле». — Амнистированный Шевченко. — Литература о Толстом. — Имитация Толстого. — Достоевский и иностранцы. — Парадоксы Мережковского. — Конец Мопассана) // РС. 1911. 2 (15) апр. № 75. С. 2.
- 190 Новые книги. (Новые воспоминания о Толстом. — Лев в борьбе с мышами и мухами. — Талмудисты толстовства. — Урок непризнанным писателям. — Мытарства литературного Макара. — Развенчанные Толстой, Горький и Гр. Петров. — О литературе и протекции) // РС. 1911. 9 (22) апр. № 81. С. 2.
- 191 Ангел благого молчания: [рассказ] // РС. 1911. 10 (23) апр. № 82. С. 3.
- 192 Новые книги. (Падучая звезда. — Вениамин Корчемный. — От «Лунной сонаты» до «Казни») // РС. 1911. 16 (29) апр. № 86. С. 1.
- 193 Новые книги. Верлен // РС. 1911. 30 апр. (13 мая). № 98. С. 2.
- 194 Исторические журналы. (Русский полковник перед далай-ламой. — Загадка веков без флера. — Очевидец об убийстве министра Сипягина. — Впечатления французского дипломата при дворе Екатерины. — Генералы старой школы — Ванновский) // РС. 1911. 4 (17) мая. № 101. С. 2.
- 195 Аполлоновы занозы. (Заметки на полях) [В. Нарбут «Стихи». — Э. Штейн «Я». — С. Алякринский «Цепи огней». — М. Папер «Парус»] // РС. 1911. 10 (23) мая. № 106. С. 2.
- 196 Новые книги. («Великая реформа». — Юбилей 12-го года. — «Война русского народа с Наполеоном». — «Современный Китай». — «Необходима ли религия», Бывшего Богослова. — Собрание сочинений: Лермонтова, Салова. — Д'Аннунцио и Мопассан) // РС. 1911. 14 (27) мая. № 110. С. 2.
- 197 Памяти К.М. Фофанова // РС. 1911. 18 (31) мая. № 113. С. 3.
- 198 Новые книги [Н.А. Рубакин «Среди книг». — «Жизнь и творчество Врубеля». — «Пожар Москвы» по воспоминаниям и переписке современников. — В.В. Розанов «Люди лунного света». — Б. Грифцов «Три мыслителя». — Е. Бобров «Дела и люди». — П. Коган «Очерки по истории западноевропейских литератур». — Ю. Айхенвальд «Этюды о западных писателях». — Я. Тугендхольд «Французское искус-

- ство и его представители». — А. Амфитеатров «Зверь из бездны». — Г. Петров «У пустого колодца» // РС. 1911. 31 мая (13 июня). № 123. С. 2.
- 199 Исторические журналы. (Ничему не удивляющийся генерал. — Эффект появления «Горя от ума». — Ревнивая современность о Пушкине. — Как Величко завоевал армян России. — Встречи журналиста с Толстым) // РС. 1911. 1 (14) июня. № 124. С. 2.
- 200 И.Л. Щеглов: [некролог] // РС. 1911. 5 (18) июня. № 128. С. 6.
- 201 Новые книги. (Амфитеатровский Нерон. — Сборник о Вл. Соловьеве. — Новые письма митрополита Филарета. — «Модная Ева» Сигеле и «Будущая Ева» Вильде-Лиль-Адана. — Современный маг Папос о масонстве. — «Из воспоминаний» Шадрова. — Бумаги проф. Назимова. — Левитов, Мачтет, О. Шапир. — Закат Микулич. — «Моему читателю» Вербицкой) // РС. 1911. 11 (24) июня. № 133. С. 2.
- 202 Камаринская на могиле [Публикации по поводу смерти К.М. Фофанова] // РС. 1911. 14 (27) июня. № 135. С. 2.
- 203 М.Н. Альбов: [некролог] // РС. 1911. 15 (28) июня. № 136. С. 2.
- 204 Новые книги. (А. Бенуа о сокровищах Эрмитажа. — И. Лапшин. «Вселенское чувство». — «Испанские народные песни» Бальмонта. — «Без размера и созвучий» Льдова. — XI том Сологуба. — «Пылающее сердце» Вяч. Иванова. — 30 поэтов старых и новых в «Антологии») // РС. 1911. 18 июня (1 июля). № 139. С. 2.
- 205 Цыплята по осени [Вяч. Иванов. «Сог Ardens»] // РС. 1911. 24 июня (7 июля). № 144. С. 1.
- 206 Исторические журналы. (Мукденская страда в описании русского офицера. — Русский исследователь в мертвом городе Хара-Хото. — Пушкин и Грибоедов в письмах современника. — Французский дипломат о дворе Екатерины. (Записки Корберона). — Восход звезды Островского, по записи современницы) // РС. 1911. 6 (19) июля. № 154. С. 1.
- 207 Исторические журналы. (Автобиография кн. Вяземского. — Пушкин и его русофильство. — П. Бартенева о м. Исидоре. — Ланжерон, развенчивающий Кутузова. — Дореформенная бурса в Подолии. — Переписка Катенина. — Левитов в воспоминаниях Соколовой. — Бутлеров о спиритизме. — Энгельгардт у Павла Первого) // РС. 1911. 31 июля (13 авг.). № 176. С. 4.
- 208 Новые книги. (Пятый альманах «Северных цветов» и рецидив декаданса. — «Поэзы» Игоря Северянина. — «Сатирико-юмористические журналы» Масанова. — Некрасов в воспоминаниях современников. — «Есть ли у русских религия» Зосимовского. — Назимов и Яцко о «Русском потешном войске») // РС. 1911. 5 (18) авг. № 180. С. 2.
- 209 Новые книги. (Трезвый о пьяных. — Психиатр проф. Чиж о современности. — «Наука о земле и небе» Игнатъева. — Польский историк о России. — «Первые Романовы» Валишевского. — Мопассан и д'Аннунцио. — Сборник «О Сологубе». — Рассказы Елеонского. — Разоблачения о редакционных корзинах Артемьева) // РС. 1911. 13 (26) авг. № 186. С. 2.
- 210 За 75 лет. (К 75-летию П.Д. Боборыкина) // РС. 1911. 14 (27) авг. № 187. С. 4.
- 211 По журналам. (Посмертное слово Гофмана. — «Юность» Чирикова. — Новый роман Амфитеатрова «Закат старого века». — «Двуглавый орел» Садовского. — «Сказки» Горького. — Литература воспоминаний. — Письма Тургенева к Виардо) // РС. 1911. 19 авг. (1 сент.). № 190. С. 2.
- 212 Новые книги. (Архив братьев Тургеневых. — В. Чернышев в защиту русского языка. — «Марья Лусьева за границей» Амфитеатрова. — Русские и иноземные юмористы) // РС. 1911. 20 авг. (2 сент.). № 191. С. 3.
- 213 Новые книги. (Юбилейный Никитин за рубль. — «Внук Онегина», роман в стихах Руадзе. — «Чертополох» А. Быкова. — «Драма мира» Бодянского) // РС. 1911. 27 авг. (9 сент.). № 197. С. 2.

- 214 Новые книги. («История инквизиции» Генри Чарльса-Ли. — «Жизнь Фридриха Ницше» Даниеля Галеви. — «Силуэты русских писателей» Ю. Айхенвальда. — Профессор Арнольди. «По островам Малайского архипелага». — Полное собрание сочинений Мережковского) // РС. 1911. 3 (16) сент. № 203. С. 2.
- 215 Исторические журналы. (Александр II на «потешных» маневрах. — Адмирал Рожественский в воспоминаниях. — Как проскользнул в литературу роман «Что делать». — Карамзин наедине с Александром I. — Зловещие предзнаменования в год смерти Александра I. — Лермонтов и — «собаке собачья смерть». — Воспоминания о Пастухове. — Посол и осел. — Аскоченский в подольской бурсе. — Симония епископа Елпидифора) // РС. 1911. 6 (19) сент. № 205. С. 2.
- 216 Новые книги. («Слово и дело государевы». — «Народ и театр» Щеглова. — Феодосий Левицкий и Александр. — Проф. Ковалевский об отсталых и ненормальных делах) // РС. 1911. 14 (27) сент. № 211. С. 3.
- 217 Человек великих страстей. (Новое о Некрасове) // РС. 1911. 29 сент. (12 окт.). № 223. С. 2.
- 218 «Живой труп» на Александринской сцене. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1911. 29 сент. (12 окт.). № 223. С. 6.
- 219 Новые книги. (Фемелиди и его монографии о Гюго и Сенкевиче. — «Петр Великий» Валишевского. — «Ренессанс» Эдуарда Фукса. — Биография Бласко Ибаньеса. — «Знаменитые русские девушки» В. Русакова) // РС. 1911. 1 (14) окт. № 225. С. 3.
- 220 Исторические журналы. (Александр II и оригиналка-институтка. — Николай I и цесаревич Константин в дни польского восстания. — Легенда о Ванновском и курсистке. — От карьеры Азефа до профессуры. — Графоман или гений (о Гоголе в молодости). — Гончаров в новой переписке. — Литературное кулачество Благосветлова и поэт Мей. — Подольские антики) // РС. 1911. 4 (17) окт. № 227. С. 2.
- 221 Забытый [Писатель Г.И. Недетовский] // РС. 1911. 6 (19) окт. № 229. С. 7.
- 222 Новые книги. (Академический Кольцов. — Еще сборник воспоминаний о Толстом. — «В мире рясы» Толшемского. — Собрание сочинений Немировича-Данченко. — Восьмидесятники пред судом Амфитеатрова. — Старое старится, молодое гниет) // РС. 1911. 8 (21) окт. № 231. С. 2.
- 223 Коленкоровый цветник. («Проклятый род», роман И. Рукавишников) // РС. 1911. 12 (25) окт. № 234. С. 2.
- 224 Новые книги. (Архив М.М. Стасюлевича. — Книги о Рихарде Вагнере. — Александрова о безумном Людовике. — Новые книги Амфитеатрова) // РС. 1911. 15 (28) окт. № 237. С. 2.
- 225 Реквием надорвавшейся душе. (К 50-летию смерти поэта Никитина) // РС. 1911. 16 (29) окт. № 238. С. 2.
- 226 Новые книги. (7-й альманах «Земли» и роман Арцыбашева. — Третий том писем Толстого. — «Бездна» Гюисманса. — Новые томы Мачтета. — Мопассан и д'Аннунцио. — Новые томы Левитова) // РС. 1911. 22 окт. (4 нояб.). № 243. С. 2.
- 227 Новые книги. («Мое бытие» — записки архимандрита Евгения. — Пругавин о Толстом и толстовцах. — «Освобожденный Иерусалим» в новом переводе Лихачева. — Альманах «Ладо». — Книга Сысоевой для детей. — Сочинения Тана. — Полные собрания сочинений) // РС. 1911. 29 окт. (11 нояб.). № 249. С. 2.
- 228 Из записной книжки критика [Рассказ А.С. Рославлева «Чересполосица»; присуждение Пушкинской премии] // РС. 1911. 30 окт. (12 нояб.). № 250. С. 5.
- 229 Исторические журналы. (Гончаров и его боязнь света. — Жизненные воспоминания А.Ф. Кони и ошибки Фемиды. — Путешествующий Цесаревич Александр Николаевич. — Переписка Николая I с братом Константином. — Николаевские орлы — Нахимов и Лазарев. — Подольская старина. — Пародия на ломоносовскую оду) // РС. 1911. 1 (14) нояб. № 251. С. 2.

- 230 Наследство великого богача. (Посмертные произведения Л.Н. Толстого. Том I. Издание А.Л. Толстой) // РС. 1911. 6 (19) нояб. № 256. С. 4.
- 231 Новые книги. (Пушкин без многоточий, 5-й том, ред. Венгерова, и переписка поэта, под ред. Сайтова. — Владимир Соловьев в новом издании. — Конспект русской философии Э.Л. Радлова. — Сибирская переписка Чернышевского. — Толстой в воспоминаниях И. Наживина) // РС. 1911. 12 (25) нояб. № 261. С. 2.
- 232 Памяти Добролюбова. (1861 г. — 17-го ноября — 1911 г.) // РС. 1911. 17 (30) нояб. № 265. С. 3.
- 233 Новые книги. (Воскресшая память К.Н. Леонтьева. — Убийственная биография. — Мечта сослать Толстого в Сибирь. — «Ключ к загадкам мира» П. Успенского. — Толстой и «Добротолюбие». — «Ищущие Бога» Панкратова. — Патер Пирлинг о самозванце) // РС. 1911. 19 нояб. (2 дек.). № 267. С. 2.
- 234 Новые книги. (Юбилей Ломоносова и Добролюбова. — Современники о Пушкине. — Письма сестры Пушкина. — Игорь Северянин и его приемы. — Поэзия одинокого поколения у Л. Василевского) // РС. 1911. 26 нояб. (9 дек.). № 272. С. 2.
- 235 Исторические журналы. (Святой доктор (Гааз) в старых воспоминаниях. — Чаепитие в... мужской уборной. — Голубки, поучающие арестантов. — Смиренномудрие. — Как в старину давали взятки. — Судебные воспоминания сенат[ора] Кони. — Шантажисты старого Пассажа. — Николай I и Цесаревич Константин. — Дубровский нашего времени (похождения Савицкого). — Водевилст Ленский о реализме Островского. — Развенчание «Войны и мира») // РС. 1911. 1 (14) дек. № 276. С. 2.
- 236 Новые произведения Л.Н. Толстого. (Второй том) // РС. 1911. 2 (15) дек. № 277. С. 3.
- 237 Окровавленный нимб. (Новый роман Леонида Андреева «Сашка Жегулев») // РС. 1911. 10 (23) дек. № 284. С. 2.
- 238 Романтик в деревне: [некролог Н.Н. Златовратскому] // РС. 1911. 11 (24) дек. № 285. С. 7.
- 239 Аполлон Коринфский (1887—1911) // РС. 1911. 14 (27) дек. № 287. С. 2.
- 240 Бегство Габриеля Шиллинга. (Новая драма Г. Гауптмана) // РС. 1911. 17 (30) дек. № 290. С. 2.
- 241 Подарки рождественского деда. (Детская рождественская литература) // РС. 1911. 22 дек. (1912. 4 янв.). № 294. С. 4.

1912

- 242 Литература: [обзор книг 1911 г.] // РС. 1912. 1 (14) янв. № 1. С. 3.
- 243 Исторические журналы. (Воспоминания А.Ф. Кони. — Великий князь инкогнито в тюрьмах. — Переливание крови из живого человека. — Сватовство Екатерины Павловны. — Катковский гипноз. — Начальник цензуры М. Соловьев в роли защитника тещ. — Каракозовская неделя. — Досужая г-жа Виницкая у занятого Тургенева. — Российские синекуры. — Великие князья на провинциальном бале. — Прижизненный гроб) // РС. 1912. 5 (18) янв. № 4. С. 1.
- 244 Третий посмертный том Л. Толстого. «Хаджи Мурат», «Записки сумасшедшего», «Ходынка» и др. // РС. 1912. 6 (19) янв. № 5. С. 2.
- 245 Новые книги. (Юбилей 12-го года. — «Отечественная война» Дживелегова, Мельгунова и Пичета. — История, а не легенда. — «Двенадцатый год» И. Троицкого. — «Северный сфинкс» А. Соколовой. — Архив Александра Тургенева. — Академический Грибоедов. — Картинная галерея Эрмитажа. — Польский историк России за недоступностью русских. — «Петр» К. Валишевского) // РС. 1912. 17 (30) янв. № 13. С. 2.
- 246 Запоздалый романтик [С.Я. Надсон] // РС. 1912. 19 янв. (1 февр.). № 15. С. 2.
- 247 Диккенс. 1812—1912. (К столетию рождения) // РС. 1912. 25 янв. (7 февр.). № 20. С. 2.
- 248 Чехов о своей жизни. (Первый том переписки) // РС. 1912. 28 янв. (10 февр.). № 23. С. 1—2.

- 249 Пушкин: [75 лет со дня кончины] // РС. 1912. 29 янв. (11 февр.). № 24. С. 3.
- 250 Исторические журналы. (Цензор Держиморда под пером бывшего собрата. — Вычеркнутое многолетие Царствующему Дому. — Никанор Херсонский в роли крамольника. — Сизов о встречах с Гапоном. — Пророчество задним числом. — Русский дипломат и голубиный суп Бисмарка. — Как проходило толстовское «Воскресение» через цензурную Сциллу. — Чего ждал император Павел от 1801 года. — Фальшивые русские кредитки Наполеона) // РС. 1912. 2 (15) февр. № 27. С. 3.
- 251 Новые книги. (Архив Стасюлевича. — Алексей Толстой в борьбе с «нигилизмом». — Книга А. Кондратьева об А. Толстом. — Кто был отцом А. Толстого? — «Стихи духовные» Е.А. Ляцкого. — «Песня жизни царя Антары» А. Данилевского. — Десятый том Мережковского. — Великий человек в мании величия («Се человек» Ницше)) // РС. 1912. 4 (17) февр. № 28. С. 2.
- 252 Новые книги. (Ключевский в воспоминаниях и характеристиках. — Щеголев о Пушкине. — Нестор Котляревский о Лермонтове. — Замотин о романтизме 20 гг. — М. Морозов о модных героях. — «Вскрытие» «Живого трупа». — Муратов о Риме и Неаполе. — «Крым» Евг. Маркова. — Русские учителя за границей) // РС. 1912. 11 (24) февр. № 34. С. 2.
- 253 В.П. Долматов: [некролог] // РС. 1912. 16 (29) февр. № 38. С. 2.
- 254 Два года со Львом Толстым // РС. 1912. 18 февр. (2 марта). № 40. С. 2.
- 255 Новые книги. (Двенадцатый год и Александр I. — История инквизиции в Средние века. — Обзор записок и дневников Минцлова. — Проф. Сикорский о даровитости и талантливости. — Китайский дневник д-ра Корсакова. — Новые наброски Левитова. — Чем живет журналист («Эфемериды» Николаева). — Литература о литературе русской и иностранной. — Собрание сочинений Кареева) // РС. 1912. 25 февр. (9 марта). № 46. С. 2.
- 256 Сон ипохондрика. («У последней черты» М.П. Арцыбашева) // РС. 1912. 17 (30) марта. № 64. С. 2.
- 257 Больная совесть. (К десятилетию смерти Глеба Успенского) // РС. 1912. 24 марта (6 апр.). № 70. С. 3.
- 258 Курбский новой России: [А.И. Герцен] // РС. 1912. 25 марта (7 апр.). № 71. С. 4.
- 259 А.Н. Будищев. (К 25-летию литературной деятельности) // РС. 1912. 5 (18) апр. № 79. С. 2—3.
- 260 Тени в зеркале. (Новый Алексей Толстой и его романы) // РС. 1912. 12 (25 апр.). № 85. С. 2—3.
- 261 Памяти А.И. Косоротова // РС. 1912. 15 (28) апр. № 88. С. 4.
- 262 Обанкротившиеся души. (Новый роман О. Дымова «Томление духа») // РС. 1912. 25 апр. (8 мая). № 96. С. 3.
- 263 Рецидивисты декадентства [И. Северянин «Очам твоей души»] // РС. 1912. 26 апр. (9 мая). № 97. С. 2.
- 264 Август Стриндберг // РС. 1912. 3 (16) мая. № 101. С. 3.
- 265 Исторические журналы. (Былые медики под пером Бертенсона. — «Легче сделать целого человека, чем один нос». — Грубер и полицеймейстер Трепов. — Протодиакон, рвущий барабанные перепонки. — Надменное письмо Наполеона Александру. — Последние минуты Пржевальского. — Молодой Чернышевский в Петербурге) // РС. 1912. 5 (18) мая. № 102. С. 2.
- 266 Исторические журналы. (К юбилею Гончарова. — Три общественных несчастья по Гончарову: тротуары, собаки и извозчики. — Воспоминания д-ра Бертенсона. — Шутки и острофы Алухтина. — П.И. Чайковский, поджигающий дробь. — Его смерть. — Анекдот об Островском. — Пруссаки, желающие подданства русскому императору) // РС. 1912. 1 (14) июня. № 125. С. 3.
- 267 Поэт житейской мудрости. (К 100-летию рождения Гончарова) // РС. 1912. 6 (19) июня. № 129. С. 2.

- 268 Злостные банкроты [Беллетристы о психологии революционера; В. Винниченко «На весах жизни»] // РС. 1912. 14 (27) июня. № 136. С. 2.
- 269 Арцыбашев или Вилье-де-Лиль-Адан? // РС. 1912. 20 июня (3 июля). № 141. С. 2.
- 270 Балаганчик г. Пуришкевича // РС. 1912. 23 июня (6 июля). № 144. С. 2—3.
- 271 Джэк Лондон // РС. 1912. 1 (14) июля. № 151. С. 3.
- 272 Исторические журналы. (Тревоги Петербурга в ожидании Наполеона. — Дневник статс-секретаря Вилламова. — Приготовление императрицы и вывоз смолянок. — Переписка императора Павла и Нелидовой. — Полководец печальной судьбы (Барклай, его отставка, его критика высших инструкций). — Русский врач около турецкого гарема. — Невидимая пациентка. — Судьба русского масона (Н. Державин о А. Лабзине). — Царский кучер Илья в качестве кандидата на членство в Академию художеств) // РС. 1912. 4 (17) июля. № 153. С. 1.
- 273 Исторические журналы. (Дань двенадцатому году. — Записки Ермолова. — Кто же был Барклай-де-Толли? — Очевидец об августовских днях. — Проект вывоза памятника Петра из Петербурга. — Воспоминания д-ра Бертенсона. — Причуды знаменитого Захарьина. — Композитор Мусоргский. — Благочестивые легенды о принце Ольденбургском. — Пятковский и его жидомания. — Святитель, закопавший живую монахиню. — Кадет — царский родственник (из николаевских анекдотов)) // РС. 1912. 1 (14) авг. № 177. С. 3.
- 274 Новые книги. (Юбилейная литература двенадцатого года. — Энциклопедия «исторической комиссии». — «Рабство спасло Россию». — История, а не легенда. — Протест страны против Александра. — Внешний образ Наполеона у Гюго, Гейне и Стендаля. — Мемуары современников-французов. — Жаркое из павшей лошади. — «Записки офицера армии Наполеона». — «Вечный сон», роман Михаэлис) // РС. 1912. 4 (17) авг. № 180. С. 1.
- 275 Новые страницы Толстого. (Восстановленный текст «Войны и мира») // РС. 1912. 10 (23) авг. № 184. С. 2.
- 276 Новые книги. (Рихард Вагнер о своей жизни. — Дружба с Людовиком и Ницше. — Тридцатитомный Мопассан. — Посмертные романы его. — «История живописи» Александра Бенуа. — Труд Маслова о Рылееве. — Эпиграммы Соболевского) // РС. 1912. 11 (24) авг. № 185. С. 2.
- 277 Посмертная повесть М. Альбова «Ночная жуть» // РС. 1912. 11 (24) авг. № 185. С. 6.
- 278 Памяти А.С. Суворина // РС. 1912. 12 (25) авг. № 186. С. 4.
- 279 Добровольный эмигрант. (Тургеневские письма из «Архива Стасюлевича») // Русское слово. 1912. 15 (28) авг. № 188. С. 4.
- 280 Новые книги. (Поэт Мицкевич в двухтомном исследовании проф. А. Погодина. — Мицкевич и Пушкин. — «Жизнь Бетховена» Ромэна Ролана. — Глухой гений. — «Достоевский в воспоминаниях современников» Ветринского. — Достоевский и летаргия) // РС. 1912. 18 (31) авг. № 190. С. 2.
- 281 Новые книги. (Французский историк об императоре Павле. — Архиерейство Павла и солёные покойники. — Норвежский Санин под пером Булля. — Полный Тютчев) // РС. 1912. 30 авг. (12 сент.). № 200. С. 5.
- 282 Новый роман Ф. Сологуба // РС. 1912. 27 сент. (10 окт.). № 222. С. 3.
- 283 «Слаще яда». (Новый роман Ф. Сологуба) // РС. 1912. 19 окт. (1 нояб.). № 241. С. 2.
- 284 Юбилей Д.Н. Мамина-Сибиряка // РС. 1912. 26 окт. (8 нояб.). № 247. С. 2.
- 285 Юбилей И.А. Бунина (1887—1912) // РС. 1912. 28 окт. (10 нояб.). № 249. С. 3.
- 286 Д.Н. Мамин-Сибиряк (+) // РС. 1912. 3 (16) нояб. № 254. С. 3.
- 287 Толстовский ежегодник 1912 г. // РС. 1912. 7 (20) нояб. № 257. С. 2.
- 288 Новости литературы [Сборник «Три века». — Воспоминания А.Ф. Кони «На жизненном пути». — Б. Гуревич «Вечно человеческое». — П.Д. Боборыкин «Обмирщение». — Н.С. Лобас «Убийцы». — Новые издания «Всеобщей библиотеки». — «Де-

- шевая библиотека для семьи и школы» Д.И. Тихомирова] // РС. 1912. 8 (21) нояб. № 258. С. 6.
- 289 Новости литературы. «Пятая язва» [А.М. Ремизова] // РС. 1912. 10 (23) нояб. № 260. С. 5.
- 290 Новые книги [С.П. Бартенева «Московский Кремль в старину и теперь». — А.Г. Горнфельд «О русских писателях». — Д.Н. Мамин-Сибиряк «Золото». — Вас.И. Немирович-Данченко «Гроза» и «Разжалованный»] // РС. 1912. 17 (30) нояб. № 266. С. 6.
- 291 Две веры [И.И. Мечников «Сорок лет искания рационального мировоззрения». — М.В. Лодыженский «Свет незримый»] // РС. 1912. 18 нояб. (1 дек.). № 267. С. 4.
- 292 Два счастливых года [Второй том писем А.П. Чехова] // РС. 1912. 24 нояб. (7 дек.). № 271. С. 3.
- 293 Деревянный бог. (Новый рассказ М. Арцыбашева) // РС. 1912. 29 нояб. (12 дек.). № 275. С. 3.
- 294 Печать // РС. 1912. 1 (14) дек. № 277. С. 2—3.
- 295 Новости литературы [«Ундина» В. Жуковского с картинами А. Рекгама. — В. Новицкая «Безмятежные годы». — О.И. Рогова «Под игом Турции» и др. книги] // РС. 1912. 1 (14) дек. № 277. С. 7.
- 296 Книжные новости [Н. Вавулин «Безумие, его смысл и ценность». — М. Фридман «Психология ревности». — Н.Я. Абрамович «Женщина и мир мужской культуры» и др. книги] // РС. 1912. 8 (21) дек. № 283. С. 6—7.
- 297 «Профессор Сторицын» Л.Н. Андреева на Александринской сцене. (По телефону от нашего петербургского корреспондента) // РС. 1912. 15 (28) дек. № 289. С. 7.
- 298 Хихикающие и рыдающие [Рассказ К. Тренева «Владыка»] // РС. 1912. 16 (29) дек. № 290. С. 6.
- 299 «Анна Каренина» в новом издании // РС. 1912. 21 дек. (1913. 3 янв.). № 294. С. 3.
- 300 Ночь в Вифлееме: [рассказ] // РС. 1912. 25 дек. (1913. 7 янв.). № 297. С. 4.
- 301 Наш грех перед Некрасовым (1877—1912) // РС. 1912. 29 дек. (1913. 11 янв.). № 299. С. 2.
- 302 Новости литературы [П. Виллари «Джироламо Савонарола и его время». — А. Морской «Зубатовщина». — З. Фрейд «Толкование сновидений» и др. книги] // РС. 1912. 29 дек. (1913. 11 янв.). № 299. С. 5.

1913

- 303 Литературные итоги // РС. 1913. 1 (14) янв. № 1. С. 3—4.
- 304 Исторические журналы. (Воспоминания Кони, Боборыкина, княгини Волконской. — Как белый генерал взял Хиву. — Толстой и тульский архиерей Никанор. — Интимная жизнь детей Царя-Освободителя. — Дядька в игре с Царем. — Оригиналы и чудачки недавних дней) // РС. 1913. 4 (17) янв. № 3. С. 2.
- 305 Новости литературы [«Письма А.С. Суворина к В.В. Розанову». — П.П. Муратов «Новеллы итальянского возрождения». — В.Э. Мейерхольд «О театре» и др. книги] // РС. 1913. 5 (18) янв. № 4. С. 5.
- 306 Просыпанный жемчуг. (Новые страницы из «Детства, отрочества и юности» Толстого) // РС. 1913. 6 (19) янв. № 5. С. 3.
- 307 Новости литературы [Планируемое издание прозы и пьес Н.А. Некрасова] // РС. 1913. 12 (25) янв. № 10. С. 2.
- 308 Предтеча Лермонтова. (К 75-летию со дня смерти Полежаева) // РС. 1913. 16 (29) янв. № 13. С. 2.
- 309 Голос минувшего [Новый журнал] // РС. 1913. 18 (31) янв. № 15. С. 2.
- 310 Новости литературы [В.Е. Жаботинский «Фельетоны». — А.В. Амфитеатров «Славянское горе». — «Литературные направления Александровской эпохи» Н.А. Котляревского и др. книги] // РС. 1913. 19 янв. (1 февр.). № 16. С. 5.

- 311 Поэма русского староверия. (К 30-летию со дня смерти Мельникова-Печерского) // РС. 1913. 1 (14) февр. № 27. С. 2.
- 312 Исторические журналы. (Писательница В. Микулич в гостях у Толстого. — Толстой и Лесков. — Наследство графа Д.А. Милютина. — Великие князья и строгий генерал. — Казнь цареубийц. — Стихотворец-лицеист в редакции Салтыкова. — Старая бурса и Благосветлов. — Кадетская бурса 30-х гг.) // РС. 1913. 1 (14) февр. № 27. С. 2.
- 313 Вой на луну [Эльстер о русской литературе. — 11-я книжка сборника «Фиорды». — Первый альманах издательства «Союз»] // РС. 1913. 6 (19) февр. № 30. С. 2—3.
- 314 Книжные новости [Л.А. Ростопчина «Семейная хроника». — Э.Л. Радлов «Владимир Соловьев: жизнь и учение». — А.В. Амфитеатров «Зверь из бездны» (Т. 3). — П.П. Муратов «Образы Италии» (Т. 2) и др.] // РС. 1913. 9 (22) февр. № 33. С. 7.
- 315 Две загадки [Овидий «Баллады-послания» в переводе Ф. Зелинского. — С. Дамблон «Лорд Рётланд — Шекспир»] // РС. 1913. 13 (26) февр. № 36. С. 2.
- 316 Новости литературы [В.Н. Всеволодский (Гернграсс). «История театрального образования в России». — А.Л. Погодин. «Лекции по истории польской литературы». — Иванов-Разумник. «Лев Толстой» и др.] // РС. 1913. 16 февр. (1 марта). № 39. С. 6—7.
- 317 Слава и зависть [Письма А.П. Чехова (Т. 3)] // РС. 1913. 20 февр. (5 марта). № 42. С. 2.
- 318 Новое в литературе [А.А. Марков «Пример статистического исследования над текстом “Евгения Онегина”, иллюстрирующий связь испытаний в цепь». — Статья В. Николенко-Гильченко о Н.К. Михайловском в «Заветах». — Дневник А.И. Эртеля в «Голосе минувшего»] // РС. 1913. 22 февр. (7 марта). № 44. С. 2.
- 319 Новости литературы [В.В. Князев «Жизнь молодой деревни: частушки-коротушки». — В.М. Фриче «Поэзия кошмаров и ужаса». — Г.С. Петров «Наши пролежни» и «Под чужим окном»] // РС. 1913. 9 (22) марта. № 57. С. 6.
- 320 Д.Н. Овсяннико-Куликовский. (К 35-летию литературной деятельности) // РС. 1913. 23 марта (5 апр.). № 69. С. 2—3.
- 321 Среди богов. (Из книги пародий «Осиновый кол») // РС. 1913. 27 апр. (10 мая). № 97. С. 2.
- 322 Исторические журналы // РС. 1913. 1 (14) мая. № 100. С. 3.
- 323 Новые книги // Русское слово. 1913. 4 (17) мая. № 102. С. 3.
- 324 Художественный репортаж // РС. 1913. 10 (23) мая. № 107. С. 2.
- 325 Новые книги // РС. 1913. 11 (24) мая. № 108. С. 3.
- 326 Красавица, нюхающая табак [Поэзия И. Северянина, его отношение к К.М. Фофанову] // РС. 1913. 16 (29) мая. № 112. С. 2—3.
- 327 Заколдованный царевич. (Памяти К.М. Фофанова) // РС. 1913. 17 (30) мая. № 113. С. 2.
- 328 Новые книги // РС. 1913. 21 мая (3 июня). № 116. С. 3.
- 329 Знакомые [З.Н. Гиппиус «Роман-царевич»] // РС. 1913. 31 мая (13 июня). № 124. С. 2.
- 330 Новые книги // РС. 1913. 1 (14) июня. № 125. С. 2.
- 331 Исторические журналы // РС. 1913. 4 (17) июня. № 127. С. 3.
- 332 Новые книги // РС. 1913. 8 (21) июня. № 131. С. 2.
- 333 Новые книги // РС. 1913. 15 (28) июня. № 137. С. 2—3.
- 334 Мексиканский быт [А.С. Грин «Остров Рено» и «Пролив бурь»] // РС. 1913. 18 июня (1 июля). № 139. С. 2.
- 335 Новые книги // РС. 1913. 22 июня (5 июля). № 143. С. 2.
- 336 Новые книги // РС. 1913. 29 июня (12 июля). № 149. С. 3.
- 337 Исторические журналы // РС. 1913. 2 (5) июля. № 151. С. 2—3.
- 338 Конченная сказка [К. Гамсун «Последняя отрада»] // РС. 1913. 12 (25) июля. № 160. С. 1.
- 339 Исторические журналы // РС. 1913. 2 (15) авг. № 178. С. 2.
- 340 «Тайны» русской сцены [С.И. Суkenников «Петербургская гниль»] // РС. 1913. 18 (31) авг. № 190. С. 4.

- 341 Тургеневский рецидив [Интерес к творчеству И.С. Тургенева в связи с 30-летием со дня его смерти] // РС. 1913. 22 авг. (4 сент.). № 193. С. 2.
342 Новые книги // РС. 1913. 24 авг. (6 сент.). № 195. С. 2—3.
343 Новые книги // РС. 1913. 31 авг. (13 сент.). № 201. С. 3.
344 Исторические журналы // РС. 1913. 1 (14) сент. № 202. С. 4—5.
345 Зеркало жизни // РС. 1913. 6 (19) сент. № 206. С. 3.
346 Новые книги // РС. 1913. 13 (26) сент. № 212. С. 3.
347 Счастливые. (Святочная баллада) // РС. 1913. 25 дек. (1914. 7 янв.). № 297. С. 6.

1914

- 348 Ключи тайн [Издание летописи Императорской Публичной библиотеки] // РС. 1914. 8 (21) янв. № 5. С. 3.
349 Гусеница и бабочка [Издательство «Гриф» и его альманах] // РС. 1914. 15 (28) янв. № 11. С. 3.
350 Боемструй и Влетубух [Книги А.А. Шемшурин «Стихи В. Брюсова и русский язык» и «Футуризм в стихах В. Брюсова»] // РС. 1914. 18 (31) янв. № 14. С. 4.
351 Рыцарь почетного караула: [Н.К. Михайловский] // РС. 1914. 28 янв. (10 февр.). № 22. С. 2—3.
352 «Петербург». (Новый роман Андрея Белого) // РС. 1914. 8 (21) февр. № 32. С. 2.
353. Песня о Касьяне раскаявшемся. (Фантазия) // РС. 1914. 16 февр. (1 марта). № 39. С. 3.
354 Несовременная книга [Десятый том рассказов А.И. Куприна] // РС. 1914. 1 (14) марта. № 50. С. 3.
355 Первая любовь. (Из хрестоматии литературных эволюций) [Н.М. Карамзин, А.С. Пушкин, М.Ю. Лермонтов, Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, И.С. Тургенев, В.Я. Брюсов о первой любви] // РС. 1914. 9 (22) марта. № 57. С. 4.
356 Скатный жемчуг [«Записная книжка» А.П. Чехова, опубликованная в сборнике «Слова»] // РС. 1914. 12 (25) марта. № 59. С. 3.
357 Принцесса-Греза. («Златолира» Игоря Северянина) // РС. 1914. 14 (27) марта. № 61. С. 2.
358 Куприн и «Яма» // РС. 1914. 23 марта (5 апр.). № 69. С. 5.
359 Звездная сказка. («Пророки» Н.А. Морозова) // РС. 1914. 5 (18) апр. № 79. С. 3.
360 Без догмата. (Новые повести гр. А.Н. Толстого и Сергеева-Ценского) // РС. 1914. 19 апр. (2 мая). № 90. С. 3.
361 Сатирик XX века. (Из фантастической лекции будущего ученого) // РС. 1914. 27 апр. (10 мая). № 97. С. 4.
362 Медный всадник [Роман А. Белого «Петербург»] // РС. 1914. 7 (20) мая. № 104. С. 3.
363 Симфония ревности. (Новый роман Сергеева-Ценского «Преображение») // РС. 1914. 10 (23) мая. № 107. С. 3.
364 В.А. Тихонов: [некролог] // РС. 1914. 15 (28) мая. № 111. С. 4.
365 Мертвые с погоста [Повесть Ф. Сологуба «Барышня Лиза»] // РС. 1914. 22 мая (4 июня). № 116. С. 2—3.
366 Нестареющая легенда. (Поэма А. Черного «Ной») // РС. 1914. 30 мая (12 июня). № 123. С. 2—3.
367 Русью пахнет [Н.В. Гоголь хотел написать рассказ о молебне в доме терпимости] // РС. 1914. 4 (17) июня. № 127. С. 3.
368 Ученик и учитель [Предисловие Ф. Сологуба к «Громокопящему кубку» И. Северянина. — 17-й том собрания сочинений Ф. Сологуба] // РС. 1914. 7 (20) июня. № 130. С. 2—3.

- 369 Заметки на полях [Академическое издание стихов Е.А. Баратынского; принципы издания стихов современных авторов] // РС. 1914. 14 (27) июня. № 136. С. 2.
- 370 Попоида [П.А. Радимов «Земная риза» и поэма «Попоида»] // РС. 1914. 19 июня (2 июля). № 140. С. 2—3.
- 371 Легендарный архиерей [Н.Н. Глубоковский «Высокопреосвященный Смарагд (Крыжановский), архиепископ Рязанский: его жизнь и деятельность»] // РС. 1914. 25 июня (8 июля). № 145. С. 2.
- 372 Катастрофа с «Чайкой» // РС. 1914. 2 (15) июля. № 151. С. 4.
- 373 Король рифмы. (К 25-летию смерти Д.Д. Минаева) // РС. 1914. 12 (25) июля. № 159. С. 2.
- 374 Дыхание бури: [Столетие со дня рождения М.Ю. Лермонтова] // РС. 1914. 2 (15) окт. № 226. С. 2.
- 375 Басни Крылова. (Для детей старшего возраста). (I. Тришкин кафтан. II. Напраслина. III. Ротмистр на воеводстве) // РС. 1914. 8 (21) окт. № 231. С. 4.
- 376 А.А. Луговой: (некролог) // РС. 1914. 28 окт. (10 нояб.). № 248. С. 5.
- 377 Александровские орлы [А.Ф. Кони «Отцы и дети судебной реформы»] // РС. 1914. 20 нояб. (3 дек.). № 268. С. 2.
- 378 А.И. Куприн. (К 25-летию юбилею) // РС. 1914. 3 (16) дек. № 278. С. 6.
- 379 Художественный театр. «Смерть Пазухина», комедия Щедрина-Салтыкова // РС. 1914. 4 (17) дек. № 279. С. 6.
- 380 Испорченный бал. (Рождественская баллада) // РС. 1914. 25 дек. (1915. 7 янв.). № 297. С. 6.

1915

- 381 Перед судом вечности. (Новогоднее) // РС. 1915. 1 (14) янв. № 1. С. 4.
- 382 Кончина жены поэта Некрасова. (По телефону от нашего петроградского корреспондента) // РС. 1915. Бюллетень. 26 янв. С. 2.
- 383 Два поцелуя. (Баллада) // РС. 1915. 31 янв. (13 февр.). № 25. С. 5.
- 384 Выставка русской талантливости. («Русское народное искусство», 1915. Петроград) // РС. 1915. 7 (20) марта. № 54. С. 3—4.
- 385 «Клич»: [сборник] // РС. 1915. 17 (30) марта. № 62. С. 5.
- 386 1915. (Мемуары барона Мюнхгаузена) (перевод с берлинского): [пародия] // РС. 1915. 22 марта (4 апр.). № 67. С. 6.
- 387 [Г.К.] Градовский: (некролог) // РС. 1915. 14 (27) апр. № 84. С. 3.
- 388 «Невский альманах» // РС. 1915. 28 апр. (11 мая). № 96. С. 4.
- 389 Памяти поэта: [некролог великому князю Константину Константиновичу] // РС. 1915. 3 (16) июня. № 126. С. 2.
- 390 Памяти К.А. Варламова // РС. 1915. 4 (17) авг. № 179. С. 6.
- 391 А.Ф. Кони. (К 50-летию литературной деятельности) // РС. 1915. 30 сент. (13 окт.). № 223. С. 2.

1916

- 392 Кармен-Сильва: [некролог] // РС. 1916. 19 февр. (3 марта). № 40. С. 5.¹¹

11 Исследование выполнено в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00003-П, <https://rscf.ru/project/20-18-00003/>).

Хроника научной жизни

Новые исследования об исторической памяти 1990-х годов

Междисциплинарный научно-исследовательский
семинар с международным участием
**«“Лихие” или “святые”: 90-е годы в фокусе
памяти и исторической политики»**

*(Центр прикладной истории Института общественных наук
РАНХиГС, 7 июня 2023 года)*

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_379

Трудно отрицать, что современный режим в России весьма увлечен исторической политикой. Об этом свидетельствует и постоянное обращение к событиям прошлого в речах руководителей страны, и стремление к унификации исторического образования в школах и вузах. Между тем власть не стремится к формированию целостного нарратива, а скорее использует модель полезного прошлого (usable past). В результате поиска пригодных для использования в современных контекстах фактов прошлого одни события активно продвигаются, другие оказываются фигурами умолчания. Ярким примером этого стал 2017 год и отсутствие масштабных мероприятий, связанных со 100-летием февральских и октябрьских событий 1917 года¹. Но если молчание 2017 года можно объяснить антиреволюционным консенсусом современных элит, то события 1991 и 1993 годов являются точкой отсчета современной России и должны быть включены в мемориальную политику. Но и тут мы можем обнаружить отсутствие активности государства в сфере коллективной памяти. 1991 и 1993 годы связаны с распадом Советского Союза и остатков советской системы, что делает эти события неудобным прошлым в рамках актуальной политики памяти. 1990-е в официальном публичном дискурсе позициони-

1 Колоницкий Б.И., Мацкевич М.Г. Десакрализация революции и антиреволюционный консенсус в современной России: юбилей 2017 года и его политическое использование/неиспользование // Мир России. Социология. Этнология. 2018. № 4. С. 78—101.

ругуются как время кризиса государства и власти и тем самым противопоставляются политике Владимира Путина, который укреплял «вертикаль власти». Это касается и сферы административного управления, и экономики, и социальных вопросов, и внешней политики. «Стабильные» путинские десятилетия противопоставлялись «лихим» 1990-м и как бы возвращали Россию в верное русло истории. Поскольку со стороны властных институтов нет интереса, а общество в России отстранено от формирования исторической политики, академическое сообщество не получает запроса на рефлексию событий 20-летней давности. Конечно, нельзя сказать, что 1990-е являются полностью *terra incognita* на карте отечественной историографии. Можно вспомнить конференцию 2019 года в НИУ ВШЭ «1990-е. Социальная история России»² или конференцию 2021 года в Ельцин-центре «1990-е годы как предмет политики памяти»³. С одной стороны, семинар, организованный Центром прикладной истории Института общественных наук РАНХиГС, является логическим продолжением этих мероприятий (можно найти даже некоторую преемственность в датах 2019, 2021 и 2023 годов). С другой стороны, семинар позиционируется как регулярная площадка для обсуждения актуальных проблем изучения истории 1990-х годов, который приглашает исследователей не только из России, но и из-за рубежа. В работе семинара приняли участие иностранные ученые, а также некоторые доклады отечественных исследователей прозвучали на английском языке. В этот сложный период представляется особенно важным организовывать площадки для диалога исследователей из разных стран, для взвешенного обмена опытом и мнениями. Семинар Центра прикладной истории междисциплинарный, на нем выступают специалисты из различных областей социогуманитарных наук. В этот раз в мероприятии приняли участие историки, антропологи, экономисты и философы.



Прожектор локализации памяти о 90-х. Художник С. Щербина

В первой секции семинара внимание было сосредоточено на политике памяти о 1990-х в России и за рубежом. Открыл мероприятие профессор, глава международной ассоциации исследователей российского общества АИРО-XXI, преподаватель Московской школы экономики МГУ *Геннадий Бордюгов* докладом «Управление пространством памяти о 90-х гг». В начале выступления он кратко изложил свою концепцию пространства памяти, которая была сформулирована в работе 2005 года⁴. Пространство памяти используется для адресной актуализации прошлого для нужд настоящего. В нем «властвует» тот, кто стоит у так называемого прожектора, которым «освещаются» те или иные события или деятели прошлого, для того чтобы преподнести их под определенным углом (*рис.*). В случае с 1990-ми этой фигурой становит-

-
- 2 Международная научная конференция «1990-е. Социальная история России». <https://www.hse.ru/war/history1990/announcements/245539331.html> (дата обращения: 20.08.2023).
 - 3 Научная конференция «1990-е годы как предмет политики памяти». <https://yeltsin.ru/affair/nauchnaya-konferenciya-1990-e-gody-kak-predmet-politiki-pamyati/> (дата обращения: 20.08.2023).
 - 4 *Андреев Д.А., Бордюгов Г.А.* Пространство памяти: Великая победа и власть. М.: АИРО, 2005. С. 8–9.

ся, к примеру, Б.Н. Ельцин, который представляется в выгодном для актуального проекта памяти ключе. Одновременно с ним в пространство памяти, независимо от желания «осветителя», попадают его контрагенты, такие как Р.И. Хасбулатов или А.В. Ручкой. В данной схеме «антипамять» — это «невывешенная» прожектором область прошлого. Туда власть стремится поместить неугодных ей героев или события, которые мешают представить проект с нужной точки зрения. В зону «антипамяти» о 1990-х попадают, например, трудные вопросы об этом периоде: расстрел Белого дома, манипуляции на выборах 1993 года, дефолт. Примерно с 2010-х годов для современного проекта памяти характерна демонизация 1990-х. В.В. Путин неоднократно высказывался по этому поводу. Так, например, в декабре 2017 года он отметил, что в этот период «мы жили в условиях гражданской войны»⁵. В июне 2019 года президент высказался не менее радикально: «За это время у нас развалилась социальная сфера, оборонка, мы практически... поставили страну на грань утраты суверенитета и развала»⁶. В заключение Бордюгов сделал акцент на том, что рано или поздно 1990-е станут историей, но пока этого не произошло. Для этого нужна более длительная временная дистанция и смена конъюнктуры.

Доклад вызвал длительную дискуссию. Обсуждался вопрос о том, кто в представленной докладчиком схеме находится «у руля» памяти. В рамках дискуссии Бордюгов пояснил, что сейчас нет монополии власти на освещение 1990-х. За «прожектором» может стоять не только политик, но и художник, блогер, какая-то другая альтернативная сила или движение. И монополия власти невозможна именно потому, что в «освещении» пространства памяти на современном этапе активно участвуют другие игроки — и мемуаристы, и блогеры, и исследователи.

Доцент, заведующий Лабораторией актуальной истории Института общественных наук РАНХиГС Андрей Бельх (Москва) выступил с докладом «*Особенности памяти о революционных событиях (1917 г. и начало 1990-х гг.)*». Он также поспорил с тезисом Бордюгова о том, что события становятся историей тогда, когда вокруг них улеглись страсти и когда «о них можно говорить все». С позиции Бордюгова, И.В. Сталин, в отличие, например, от В.И. Ленина, — это еще не история, ведь он по-прежнему весьма спорная и политизированная фигура. Бельх же считает, что историей может стать и 2022 год: все зависит от качества исследования ученого, анализирующего выбранный период. Рассуждая об особенностях памяти о 1990-х, экономист сделал акцент на том, что как раз качественных исследований по периоду крайне мало. При этом многие достаточно принципиальные вопросы, связанные с историей 1990-х годов, остаются невыясненными. Так, высказываются противоположные позиции по поводу того, был ли приказ о штурме Белого дома в 1993 году.

Старший научный сотрудник Института всеобщей истории РАН, научный сотрудник Центра прикладной истории Института общественных наук РАНХиГС Александра Жидкова (Москва) в выступлении «*Парадокс спячки русского медведя: конструирование образа перестройки на евроатлантическом пространстве*» крупными мазками наметила основные тенденции заявленной проблемы. Она проанализировала преимущественно американские, а также французские, немецкие и нидерландские карикатуры. Исследовательница считает, что настроения по отношению к СССР/России меняются: от совсем пессимистичных в 1980-е до

5 Большая пресс-конференция Владимира Путина // <http://www.kremlin.ru/events/president/news/page/264#sel=48:174:9YU,48:179:UV1> (дата обращения: 26.08.2023).

6 Путин напомнил, как Россия оказалась на грани развала в 90-е годы // <https://ren.tv/news/politika/430087-putin-napomnil-kak-rossia-okazalas-na-grani-razvala-v-90-e-gody?ysclid=lsxb7oemx3384229210> (дата обращения: 22.02.2024).

осторожного оптимизма в 1990-е. Несмотря на это, основной тенденцией данного периода можно считать восприятие СССР в качестве угрозы, что выражено, например, в карикатурах, где СССР/Россия предстает в виде медведя в спячке. Расшифровать этот важный для своего времени образ можно снижением тревожности в отношении к России периода перестройки, но вместе с тем сохранением определенных опасений — ведь непонятно, когда медведь проснется и как себя поведет. Кроме того, в карикатурах прослеживаются сомнения относительно того, насколько радикальны реформы М.С. Горбачёва. С этой точки зрения характерна карикатура 1987 года, на которой СССР изображен как старая, полуразваленная фабрика. Между тем Горбачёв и его соратники уверены, что нужны лишь небольшие изменения — подкрасить, поменять окна — и получится дом мечты. Еще одна важная тенденция, которая прослеживается в карикатурах периода, — это борьба Горбачёва с бюрократией. Так, на немецкой карикатуре 1989 год Горбачёв сражается с пятиглавым драконом — бюрократией — с помощью перестроечных реформ.

Доцент кафедры истории, научный сотрудник Лаборатории социальной истории и антропологии науки НИЯУ МИФИ *Ольга Голечкова* (Москва) выступила с докладом «*Дискурс развала СССР в современной политике памяти России*». Совместно с коллегой, историком Ольгой Чагадаевой, О. Голечкова провела мониторинг теле- и радиопрограмм и документальных фильмов в 2021—2022-м — юбилейные годы распада и создания СССР. Относительно дезинтеграции Союза повсеместно преобладает идея о том, что он был именно развален. Так, подчеркивается мысль о насильственном разрушении страны, активно ищутся виновные. Параллельно проводится тезис о том, что СССР можно было спасти. В этом контексте не удивительно, что основной тенденцией стало восхваление Советского Союза на телевидении и радио, а также построение образа «хорошего СССР», о котором уже писали исследователи⁷. К тому же характерна ностальгия по Советскому Союзу, которая не является новой для старшего поколения россиян, ведь им свойственны позитивные воспоминания о молодости, связанные с СССР. Между тем более новым трендом можно считать апроприирование этой ностальгии представителями современной молодежи, которые подхватывают идеи о «хорошем СССР» и ностальгируют по «великой державе», в которой никогда не жили.

Вторая секция семинара получила название «90-е в материалах устной истории», и открыл ее доклад научного сотрудника Базельского университета *Барбары Мартин* (Швейцария) «*Религиозное возрождение 1990-х гг. в устных рассказах русских православных верующих*». На основе серии интервью был представлен взгляд верующих на религиозную ситуацию после распада СССР. Многие респонденты отмечали двойственное положение, когда, с одной стороны, церковь получила больше возможностей для своей деятельности и были сняты ограничения, наложенные советской системой, а с другой стороны, церковь как институт сосредоточила свое внимание на внешних формах, а не на внутреннем содержании. Так, верующие зачастую противопоставляли священников советского периода («стариков»), которые были включены в жизнь общины и были носителями подлинного благочестия, и современных священников, которые не могли выступать моральными авторитетами. Негативно на имидж церкви влияла и экономическая деятельность в виде беспешинной торговли сигаретами и образ священника на дорогой иномарке, что

7 См., например: *Гельман В.Я., Обьеденкова А.В.* Изобретение «наследия прошлого»: стратегическое использование «хорошего Советского Союза» в современной России. Препринт М-92/22. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2022 (<https://eusp.org/sites/default/files/inline-files/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%82%20%D0%9C-92.22.pdf> (дата обращения: 12.12.2022)).

отталкивало часть верующих от церкви как института. В результате многие респонденты даже оспаривают саму идею религиозного возрождения 1990-х годов, поскольку говорят, что это было возрождение института, а не веры.

Продолжила секцию ведущий научный сотрудник ТюмНЦ СО РАН Вера Ключева (Тюмень) докладом «1990-е годы в памяти жителей Российского Севера». В начале сообщения докладчица проблематизировала понятие «Север», отметив, что и среди североведов и среди самих жителей Севера нет однозначного понимания границ этой территории. То есть «Север» оказывается очень пластичной структурой, слабо соотносящейся с географическими и территориальными границами. Например, туда же респонденты зачастую относят Камчатку, которая принадлежит к Дальнему Востоку. Особой частью Российского Севера стали районы индустриального развития. В советский период они были экономически благополучными и привлекали массы населения «длинным северным рублем». Многие из тех, кто приезжал на заработки, оставался на Севере, сохраняя при этом двойную идентичность. Вера Ключева высказала идею, что к концу советского периода Север перестал восприниматься как место постоянного подвига, а приобрел черты повседневной рутины. С распадом СССР на Севере начали происходить схожие процессы, что и в остальной России: закрытие предприятий, невыплата зарплат, упадок экономических связей. Как следствие, многие регионы Севера испытали массовый отток населения в центральные регионы. При этом нарративы о качестве жизни на Севере в 1990-е оказываются более разнообразными. Так, истории упадка и изоляции соседствуют с воспоминаниями о «золотом веке» в нефтегазовых городах.

Финальным докладом в секции было выступление старшего научного сотрудника Центра прикладной истории Института общественных наук РАНХиГС, старшего преподавателя кафедры этнологии МГУ им. М.В. Ломоносова Марьяны Архиповой, посвященное теме «Вспоминая „лихие“ 90-е. Опыт антропологического исследования памяти жителей современной России». В современном российском медиапространстве существует определенный разрыв. Если блогеры позиционируют 1990-е как время свободы и возможностей, то традиционные СМИ говорят о 1990-х как о времени крушения надежд. В течение полугода сотрудники Центра прикладной истории Института общественных наук РАНХиГС брали глубинные интервью у жителей Москвы и Подмосковья о 1990-х. Первоначально была выделена группа респондентов, которых отбирали по ряду критериев: возраст 50+ и высшее образование. Эти критерии, по мнению докладчицы, позволили сформировать более-менее однородную выборку. Изначальная гипотеза заключалась в том, что советская интеллигенция наиболее болезненно переживала 1990-е. Для обработки материалов интервью использовалась программа «PolyAnalyst», которая позволяет определять тональность текстов. В результате было выявлено в три раза больше позитивных лингвистических конструкций, чем негативных. Автоматические результаты также были дополнены ручной обработкой, по итогам которой обнаружилось два основных тропа в рассказах об изучаемом периоде: 1) материальные трудности и резкий рост цен, прежде всего на хлеб; 2) время возможностей и свободы выбора собственной жизненной траектории. Исследователи объяснили наличие двух тем возрастным разрывом интервьюированных: более молодые вспоминают возможности, которые давали 1990-е, а более взрослые ностальгируют по советским ценностям, которые позволили «достойно» пройти это время.

Третья секция семинара получила название «Образы 90-х в публичном пространстве и массовой культуре». Доцент Школы исследования окружающей среды и общества, заведующий Лабораторией междисциплинарных исследований пространства ТюмГУ, Александр Фокин выступил с темой «Поколение П: образы 90-х на экране». В докладе был представлен анализ современной русскоязычной кино-

и телепродукции, которая использует 1990-е как «особое время». Важной характеристикой 1990-х является тот факт, что мифология десятилетия сформировалась в течение 1990-х, а не после. Появление обилия книжной продукции про «ментов» и бандитов привело к возникновению культовых сериалов: «Улица разбитых фонарей» (1998), «Бандитский Петербург» (2000) и «Бригада» (2002). Как и фильм «Брат», создавший образ народного героя 1990-х, эти сериалы активно эксплуатировались массовой культурой более позднего периода. Показательно, что режиссер «Брата» Алексей Балабанов, снявший впоследствии фильм «Жмурки», представил и другое, ироническое прочтение «лихих» 1990-х. С течением времени возникают фильмы и сериалы, направленные на ностальгию по 1990-м, которую сейчас могут испытывать не погруженные в социально-экономические проблемы своего времени дети и подростки первого постсоветского десятилетия (они же — нынешняя целевая аудитория российских каналов). Своеобразным итогом переосмысления эпохи становятся строчки песни певицы Монеточки⁸: «В девяностые убивали людей / И все бегали абсолютно голые / Электричества не было нигде / Только драки за джинсы с кока-колой». На эту песню был снят клип, повторяющий многие сцены из фильма «Брат». Таким образом, 1990-е превращаются, словами певицы, в «пост-пост-» и «мета-мета-» прошлое.

Следующим выступил ведущий научный сотрудник Института истории и археологии УрО РАН, профессор кафедры истории России УрФУ *Константин Бугров* (Екатеринбург) с докладом «*Кризисоград: 1990-е годы в градостроительном пространстве индустриальных центров Урала*». По мнению докладчика, образ 90-х распадается на две части, одна из которых тяготеет к советскому времени, а вторая к более позднему периоду. То есть 1990-е воспринимаются либо как деградация позднего СССР, либо как пробник «сытых» нулевых. Эту проекцию можно наложить и на историческую урбанистику, в частности при изучении мало изученных до сих пор позднесоветских и постсоветских городов. Главной особенностью города 1990-х был факт огромного падения жилищного строительства. Так, в Свердловской области жилая застройка сократилась почти в два раза. На это накладывалась проблема территориальной разбалансировки. Если в СССР строительство происходило не только в крупных, но и в небольших городах, то в 1990-е жилье строилось преимущественно в областных центрах. В результате такой пересборки городского пространства офисы и ТРК внедрились в пространства НИИ и заводов, а первые этажи домов обросли витринами. Сама ткань города стала основой для ressentимента: подкрепленный картинками из журналов или кадрами из фильмов советский образ города как целостного явления вступил в противоречие с тем, что человек видел, каждый день передвигаясь по городу. Этот разрыв был и в 1990-е, сохраняется он и сейчас. Как его преодолеть и что с ним делать, является важным вопросом для докладчика.

В докладе доцента кафедры истории, научного сотрудника Лаборатории цифровых технологий в гуманитарных науках НИЯУ МИФИ *Ольги Чагадаевой* (Москва) «*Памятники челноку как низовая инициатива коммеморации эпохи 1990-х*» центральной фигурой выступили представители научно-технической интеллигенции, которые в условиях экономического упадка вынуждены были искать новые способы заработка. Одной из новых профессий 1990-х становится челнок. Уже в 2000-х годах начинается коммеморация этой профессии. В 2003 году планировалось открыть памятник в Багратионовске, на границе с Польшей, поскольку это был важный центр транзитной торговли с Европой, но проект не реализовали. Па-

8 Включена Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

мятники челноку открылись в 2006 году в Славянске, в 2007-м — в Белгороде, в 2009-м — в Екатеринбурге, в 2017-м — в Набережных Челнах и т.д. Таким образом, от западных до восточных границ бывшего СССР челнок оказывается «отлитым в бронзе». При этом неотъемлемой частью памятников является образ огромных сумок, в которых челноки возили товары. Все имеющиеся памятники челноку являются примерами низовой коммеморации и желанием сохранить и артикулировать социальный опыт, полученный в 1990-е.

В четвертой секции исследователи рассуждали о том, как работает коллективная память. Сначала стажер-исследователь Центра прикладной истории РАНХиГС Анна Головина (Москва) выступила с докладом «Теоретическое осмысление коллективной памяти: существуют ли “общие” воспоминания и как мы можем их осмыслять». Она остановилась на серии работ ключевых теоретиков вопроса, а также рассмотрела серию примеров. И наконец, философ, независимый исследователь Мария Фокеева (Тиват, Черногория) рассказала о посттравматической работе памяти на примере опыта свободы и ресентимента 1990-х годов в России. При исследовании этого периода можно говорить о двойном травматическом сдвиге. Первый травматический сдвиг произошел как следствие того, что 1990-е были наиболее активным периодом работы памяти по переосмыслению советского прошлого. Политические стратегии 1990-х годов, касающиеся работы памяти, предоставляли возможность переоценки прошлого (законы о реабилитации жертв политических репрессий, открытие архивов). Ожидалось, что опыт свободы и исследование прошлого будут способствовать формированию новой несоветской идентичности. Однако этого не произошло, так как попытки осмыслить прошлое были омрачены вторым травматическим сдвигом — самим травматическим опытом 1990-х годов, который наложился на посттравматическую работу памяти о советском прошлом. Согласно исследованию Е.С. Синельниковой и Е.В. Зиновьевой, с 1990-ми годами связаны наиболее негативные коннотации россиян по сравнению с другими историческими периодами, такими как советская эпоха и современность. Среди ключевых проблем 1990-х годов, упомянутых респондентами, были отсутствие законности и порядка, а также финансовые трудности⁹. По мнению М. Фокеевой, травматический опыт 1990-х вызвал ресентимент, который усугублялся другим ресентиментом, связанным с распадом Советского Союза. К схожему выводу приходит и социолог А. Левинсон, который подчеркивает негативную оценку 1990-х годов среди населения, к которой «добавляется... неушедшая ненависть к тем, кто внушил тогда надежду, и злость на самих себя, этой надеждой искушившихся»¹⁰.

Чем ближе эпоха к нашему времени, тем одновременно и проще, и сложнее ее изучать. С одной стороны, есть множество живых очевидцев событий прошлого: как рядовых граждан, так и людей, принимавших решения на разных уровнях системы. С другой стороны, одному исследователю или даже небольшой группе крайне сложно проинтервьюировать их всех и потом проанализировать полученный массив информации. Сложно дистанцироваться и от политической конъюнктуры, которая пронизывает практически любую интерпретацию относительно недавнего прошлого, а события 1990-х годов еще сильнее связаны с текущей внутренней и внешней политикой, чем феодальная раздробленность или эпоха дворцовых пере-

9 Синельникова Е.С., Зиновьева Е.В. Историческая память о 90-х годах XX века в России: психологические аспекты // Вестник Московского университета. Сер. 14. Психология. 2018. № 4. С. 80.

10 Левинсон А. 1990-е и 1990-й: социологические материалы // Новое литературное обозрение. 2007. № 2. С. 489—503.

воротов. Участники конференции стремились взглянуть на 1990-е с определенной дистанции, в то время как в обществе в большей степени есть запрос на оценочные суждения. Ведь для значительной части населения страны 1990-е являются переломным моментом и травматичным опытом. Конечно, одно мероприятие не может дать полную картину сложной эпохи. Проведенный семинар скорее показал амбиции команды Центра прикладной истории РАНХиГС¹¹, которая стремится стать авторитетом в постсоветских исследованиях вообще, и в теме 1990-х в частности.

Александр Фокин, Ольга Голечкова

Научная конференция
**«Между поэтическим и повседневным:
дискурс — медиа — коммуникация»***
(Институт языкознания РАН, 16–17 июня 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_386

16–17 июня 2023 года в Институте языкознания РАН состоялась научная конференция «Между поэтическим и повседневным: дискурс — медиа — коммуникация» (организаторы О.В. Соколова, В.В. Фещенко), посвященная существованию современной поэзии в контексте цифровой коммуникации. Распространение социальных сетей, работа поэтов с интерфейсами и нейросетями, использование ими различного софта и языков программирования приводят к изменению стратегий поэтической коммуникации, а также к трансформации междискурсивного взаимодействия. В ходе конференции обсуждались новые коммуникативные модели в современной поэзии в контексте поэтической прагматики, способы существования поэзии в интернете, механизмы интердискурсивного взаимодействия поэтического языка и обыденной речи в контексте новых медиа, трансфер знаний между медиатеорией и разными областями лингвистики (лингвопоэтикой, лингвопрагматикой, лингвоэстетикой, лингвосемиотикой) и многие другие темы.

Конференцию открыл доклад *Максима Кронгауза* (НИУ ВШЭ / РГГУ, Москва) «*Новые жанры интернет-поэзии: формальные и содержательные особенности*», в ходе которого были рассмотрены комические жанры интернет-поэзии («пирожки» и «порошки», «депрессяшки») в контексте истории их возникновения, а также сделан обзор существующих исследований этих форматов сетевого творчества. Кроме того, в докладе были представлены метрические, графические, сюжетные и другие особенности «пирожков» и «порошков», характеризующихся уменьшением роли автора, что связано с фольклорной тенденцией, а также использованием

11 11 июля 2023 года на базе Центра прикладной истории Института общественных наук РАНХиГС прошло еще одно мероприятие — междисциплинарный круглый стол «Реформы 1990-х гг. в России: могло ли все пойти иначе?».

* Обзор подготовлен в рамках гранта Российского научного фонда (проект «Поэтический язык и обыденная речь в эпоху новых медиа: корпусно-дискурсивный анализ», № 22-28-00522) в Институте языкознания РАН.

строчных букв при отсутствии знаков препинания — с установкой на создание эффекта устной речи. Эти жанры сетевой поэзии были определены как постфольклор, для которого свойственна языковая игра, черный юмор, каламбур, краткость и анонимность, а также активная апелляция к культурным стереотипам как базы для их переосмысления и развития.

Тему отношений поэтического и прозаического продолжил *Валерий Демьянков* (ИЯз РАН, Москва), представив в своем докладе «*Поэтичность, прозаичность и обыденность по данным словоупотребления*» результаты исследования с позиций контрастивной социологии дискурса на материале русского, английского, немецкого, французского и итальянского языков. Исследователь рассмотрел ограничения, накладываемые обществом на язык, когда одни явления оцениваются как поэтические и креативные, а другие — как обыденные и прозаичные. Так, слова *поэзия* и *стихи* как оценочные термины обозначают совершенство и красоту речи, в то время как слова *проза* и *прозаичный* отказывают произведению в эстетичности формы и намекают на его обыденность. Докладчик привел лексикографические данные из немецких и английских словарей в качестве подтверждения выдвинутой выше гипотезы, а затем обратился к этимологии слова *обыденный* в русском языке, которое связано с идеей однодневности в противовес *заветности* — тому, что можно завещать следующим поколениям. Сегодняшнее значение будничности это слово приобрело в начале XIX века. Также в докладе была рассмотрена оппозиция «обычайный — необычайный». Демьянков пришел к выводу о том, что в дискурсе обыденное более частотно, в то время как поэтическое более ценностно маркировано.

В ситуации цифрового взаимодействия трансформируется не только вербальная речь, но и невербальная. *Ольга Иришанова* (МГЛУ / ИЯ РАН, Москва) в сообщении «*Поэтика повседневности в речи и жестах*» представила результаты исследования речи и жестов на материале интервью, содержащем вопросы о самоизоляции в период пандемии COVID-19. Записи интервью аннотировались по следующим категориям: метафорическое (метафтонимическое) высказывание о локдауне с позитивной или негативной оценкой; жесты, сопровождающие выделенные выражения, и их функциональные типы. В заключение было отмечено, что на 240 минут устной речи был выявлен 161 случай метафоризации и метафтонизации, в основном относящихся к негативной оценке, при этом для негативного типа оценки преобладали мономодальные метафоры, а для позитивного типа — мультимодальные.

В докладе *Ольги Северской* (ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, Москва) «*Поэзия в сети и границы писательско-читательского социолекта*» обсуждался феномен интернетизации поэзии, а также функционирование социолектов: сетевая поэзия и сетература, библиотеки и журнальные залы, поэтические социальные сети и т.д. Поэтическая коммуникация сближается с массовой коммуникацией, однако сохраняет межличностный характер, что формирует так называемый мультидиалог, понимаемый как сочетание частного интерперсонального общения и публичного полилога. Было также отмечено, что современные поэты превращают поэзию в «переговоры» с читателем, в ходе которых задается общий «когнитивный план общения», позволяющий контролировать речевые действия читателя и формировать писательско-читательский социолект. В этих целях используются разнообразные стратегии вовлечения адресата в коммуникацию: прямые призывы вступить в коммуникацию, формирование «своего круга», императивы, вопросы, инклюзивные «мы» и «ты» и т.д. Также в докладе было рассмотрено явление соавторства в ситуации публикации на различных, зачастую не относящихся к поэзии ресурсах, с ошибочно подписанным автором или без подписи, что запускает формирование социолекта с подвижными границами и неограниченным числом потенциальных носителей.

Вопрос о границе поэтической и обыденной речи в поэзии рассмотрела *Лариса Шестакова* (ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, Москва). В своем выступлении под названием «*Разговорное как поэтическое: к характеристике лексикона современной поэзии*» исследовательница представила анализ сниженной лексики в современной поэзии на материале стихотворений, включенных в издание «Русская поэтическая речь — 2016. Антология анонимных текстов» (Челябинск: Издательство Марины Волковой, 2016). Отмечается, что слова со сниженной стилистической окраской самим своим присутствием в поэтическом тексте маркируют его, оказываясь в фокусе восприятия читателя. Стилистически сниженная лексика интерпретируется как языковой материал со специфической выразительностью, отражающей общую языковую ситуацию и картину мира в ее актуальных фрагментах в тех измерениях и реалиях, в которых живет современный человек и в которых он реализует себя как поэт.

Людмила Зубова (СПбГУ) посвятила свой доклад культуре поэтического интернет-комментирования. В своем выступлении «*Перевод с поэтического языка на бытовой в сетевом эксперименте*» ею был рассмотрен «живой журнал» Марины Цветаевой, состоящий из постов и комментариев, оставленных от имени многих поэтов, писателей и политиков эпохи Серебряного века. Проект имеет ярко выраженный интертекстуальный характер, так как большинство комментариев создано на основе поэтических текстов М. Цветаевой, ее дневников и писем, а также текстов других авторов (как в прямом цитировании, так и с изменениями). По мнению докладчицы, такое перенесение поэтического высказывания в бытовой контекст во многом позволяет увидеть характер интердискурсивного взаимодействия в языковой динамике.

Активное развитие нейросетей создает новую зону междискурсивного взаимодействия между поэтическим языком и полем текстов, созданных искусственным интеллектом. *Татьяна Цвигун* и *Алексей Черняков* (Балтийский федеральный университет им. И. Канта) в докладе «*Нейропоэзия как баттл поэтических языков*» проанализировали произведения, созданные нейросетями. В рамках такого взаимодействия человеческого агента («антропного» автора) и нейросети (цифрового, или нейроавтора) формируется особое поэтическое пространство со своими внутренними границами и лингвопрагматическими показателями. Тема нейросетевой коммуникации была продолжена *Денисом Ахапкинъм* (СПбГУ), который в своем выступлении на тему «*ChatGPT и поэтическая функция языка*» представил результаты своих наблюдений в ходе работы по созданию поэтических текстов в стилистике известных англоязычных поэтов с ChatGPT-bot в мессенджере Telegram.

Следующей выступила *Мария Ковшова* (ИЯЗ РАН, Москва), которая в своем докладе «*Особенности языка сетевой микропоэзии (на материале русских стихов)*» обратилась к языковым особенностям произведений этого жанра. Стишки создаются с опорой на разговорный язык с элементами грубой лексики. Исследовательница показала, что именные обобщенные структуры неverifiedируемы и безразличны к конкретности действующего актанта, при этом ко всеобщности добавляется категория вневременности. В сетевой микропоэзии широко используются антропонимы для обобщения и типизации объектов и их характеристик, а также прецедентные имена, которые обогащают смысл стихков и повышают их культурный вес, усиливая пародийность и карнавальность характер, в целом свойственный сетевой культуре. Также было отмечено изменение эмоциональной тональности стихков, в которых доминирующими стали темы страха, смерти и насилия.

На конференции также обсуждалась связь интердискурсивного взаимодействия поэзии и кино. *Ирина Зыкова* (ИЯЗ РАН, Москва) рассмотрела стратегии включения поэтического дискурса в киноповествование. В сообщении «*Взаимодейст-*

вие поэтического и повседневного в художественном пространстве кинопроизведения» докладчица представила результаты исследования, материалом для которого послужил электронный корпус «Кинодискурс» (русскоязычные и англоязычные фильмы, вышедшие в период с 1960-х по настоящее время, 91 единица). В центре внимания Зыковой оказались две кинокартины: «Уроки вождения» Дж. Брока и «Я думаю, как всё закончить» Ч. Кауфмана, при анализе которых использовались методы параметризации лингвокреативности и метод корпусного аннотирования параметров лингвокреативности. Все параметры были разделены на макродискурсивные, микродискурсивные и интердискурсивные, при этом кинодискурс определен как художественно переработанный и эстетически адаптированный повседневно-разговорный дискурс с влиянием поэтического, научного, философского, медийного, рекламного, дискурса детской литературы и других. Влияние поэтического дискурса реализуется посредством непосредственных вставок стихотворений, песен и т.д. При этом вставки могут быть диегетическими и метадиегетическими, что также влияет на характер междискурсивного взаимодействия.

Взаимопроникновение дискурсов поэзии и обыденного языка реализуется также и в городском пространстве. Наталья Брагина (Государственный институт русского языка им. А. Пушкина) в своем сообщении «Поэтическое освоение пустующих пространств: уличная поэзия» останавливается на уличной поэзии, которая понимается как «жанр интернет-поэзии, работающей со смеховыми городскими вербально-визуальными контекстами и практика конструирования поликодового текста». Исследовательница проанализировала материал публика «Вижу рифмы» и авторский проект М. Скотаренко «Стихи на карте. Уличная поэзия Калининграда», который представлен также как сборник стихов с метками геолокации. Брагина пришла к выводу, что в первом случае речь идет о массовом искусстве, в то время как проект М. Скотаренко, отсылающий к психогеографии Ги Дебора, можно рассматривать как авторскую поэзию.

Следующий участник конференции представил результаты корпусного исследования. Тимур Радбиль (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) в своем докладе «Выявление оценочного потенциала нейтрального слова в поэзии (по данным поэтических интернет-корпусов)» обратился к феномену оценочности, которая не зафиксирована в словарях, но при этом обнаруживается в дискурсе. Опираясь на идею о «семантической ауре» (Дж. Р. Ферт и Дж. МакХарди) как о регулярно воспроизводимой оценочной характеристике, которая не закреплена в словарях, но выявляется при корпусных исследованиях у сходных по значению слов, Радбиль провел сравнительный корпусный анализ глагола «случиться» (Национальный корпус русского языка в сравнении с Поэтическим подкорпусом). Докладчик пришел к выводу о преобладании негативной оценочности (в три-четыре раза) в обоих корпусах. В качестве возможной причины этого явления исследователь называет общую когнитивную тенденцию маркировать негативность, а также заложенный на уровне этимологии элемент случайности.

Георгий Векшин и Марина Лемешева (Московский политехнический университет) рассмотрели феномен стилистического скольжения и предложили критерий для разграничения дискурса массовой поэзии и дискурса современной профессиональной поэзии. В докладе «Стилистические шифтеры поэтичности между искусством и массовым стихотворством: пред» исследователи сосредоточились на поэтизмах (в частности, на употреблении предлога *пред*) в связи с функциональными языками общения и свойственными им операциями (приемами, сценариями, тактиками и стратегиями). Докладчики сделали вывод о том, что тактика непосредственной манифестации фигуры поэта посредством высказывания лирического субъекта характерна для современного дискурса массового стихотворства,

в то время как остраняющая тактика для субъекта или персонажа при сильном контекстном семантико-стилистическом конфликте характерна для современного поэтического языка.

Линию интермедиальных корпусных исследований продолжила *Светлана Савчук* (ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, Москва). В выступлении «*Звучащая поэтическая речь в Национальном корпусе русского языка (о мультимедийном поэтическом корпусе)*» был представлен проект мультимодального параллельного поэтического корпуса. В нем собраны не только поэтические тексты, но и аудиовизуальные варианты их исполнения, сопровождающиеся расшифровками с многоуровневой разметкой. Мультимодальный корпус позволяет проводить параллельный анализ вербальных и невербальных уровней поэтического текста.

Новая прагматика тесно связана с новыми типами интеракции в поэтическом тексте. *Юрий Орлицкий* (РГГУ, Москва) в докладе «*С твоим участием: Сапгир интерактивный, 1960–1990-е гг.*» рассмотрел поэму-предостережение «Быть — может», которая, с одной стороны, укладывается в контекст формального эксперимента, восходящего к историческому авангарду, а с другой стороны — в контекст интеракции автора и читателя, который становится продолжением постоянного диалога с читателем, часто прибегая к включению в стихотворение вакуумного (пустотного) текста. В итоге это приводит к доминированию роли читателя, в то время как автор занимает роль инициатора, организатора или режиссера потенциального языкового события.

Современные поэты используют стратегии интермедиального перевода как лингвокреативный инструмент. *Анна Швец* (МГУ) в своем докладе «*Интермедийный перевод поэзии: футуристическая “заумь” на странице и на экране компьютера*» исследовала лингвоэстетические средства, возникающие благодаря использованию нового медиума, в этом случае — программирование и возможности аудиовизуального монтажа. В центре внимания докладчицы оказался поэтический перевод стихотворения А. Крученых «Дыр бул щыл», сделанный Дж. Баяшем, исследовавшим возможности перевода зауми в цифровую плоскость. Изначально заумный текст выступал одновременно и как фонетический субстрат русского языка в модусе остранения, и как выведенные в центр периферийные (графико-тактильные) элементы. При этом специфика перевода заумного текста заключается в том, что затекстовый референт в ней отсутствует. Баяш, опираясь на «скриптуральное воображение» поэта-авангардиста, переписывает его текст, используя javascript, что приводит к невозможности читательского подключения на уровне записи в качестве соавтора.

Конкретная поэзия является пограничной зоной между субъективностью и объективностью, фактуальностью обыденного опыта и опыта технологического, для которого большое значение имеют документ, протокол, инструкция. *Екатерина Белавина* (МГУ) выступила с докладом «*Французская поэзия и повседневность цифровых технологий*» и обратилась к практике сонорного поэта А.-Дж. Шатона, для которого перформанс первичен по сравнению с записью текста на бумаге. Шатон конструирует свои «События» из машинного текста, который ему встречается на чеках и других документах в течение дня, озвучивая немой текст и совершая попытку элиминировать «я», однако позже, отказавшись от этой утопической идеи, ищет способы включения голосов в пространство города. Противоположной стратегией является комбинаторная поэзия группы ОУРОСО, в которую входят лингвисты, вдохновлявшиеся деятельностью УЛИПО. Они создали цифровой корпус сонетов, схемы рифмовки в котором вычленяются с использованием компьютерных инструментов и открыты для самостоятельного выбора читателем, который может на этой основе создать комбинаторным способом свой собственный сонет.

Идея машинного как изъятие субъективного начала сочетается в практике этих поэтов с полифункциональностью монтажа.

Интермедальность тесно связана с интердискурсивностью. Елена Логинова (Рязанский государственный университет имени С.А. Есенина) в своем докладе «Почему интердискурсивность важна для конструирования художественного события» подробно остановилась на театральном дискурсе и трансформации понятия «диалогичность» в интердискурсивном контексте. Интердискурсивность отражает взаимодействие различных систем знания и кодов, запускает в действие новые механизмы смысло- и текстообразования и стратегии их переключения.

В докладе Ольги Соколовой (ИЯз РАН, Москва) «Новые технологии и лингвопрагматические техники в современной поэзии» были рассмотрены особенности поэтической прагматики, которая меняется в современной поэзии, с одной стороны, под влиянием новых технологий, а с другой — в связи с активизацией взаимодействия с разговорной речью. Эти изменения проявляются в частотном употреблении прагматических маркеров в поэтическом дискурсе. То, что в современной поэзии прагматика выходит на первый план и получает новые формы реализации под влиянием новых медиа, было осмыслено в докладе с точки зрения «лингвопрагматических техник», позволяющих акцентировать сдвиг от нормативного к аномальному функционированию этих языковых средств в результате взаимодействия обыденного и поэтического дискурсов. Для удобства классификации прагматических параметров О. Соколова предложила систематизировать их, опираясь на коммуникативную модель Р.О. Якобсона, и выделила прагматические параметры, соответствующие коммуникативным факторам адресанта (персональный дейксис, интерперсональные дискурсивные маркеры, показатели модальности), адресата (разновидности онлайн-коммуникации, выражающие перлокутивный эффект сообщения), канала («параязык» интернета: смайлики, эмоджи), кода (метатекстовые дискурсивные маркеры) и контекста (контекстуальные дискурсивные маркеры).

Интермедальность и интердискурсивность новейшей поэзии, а также других художественных практик связана с целым спектром идей лингвопрагматики, контур которых очертил Владимир Феценко (ИЯз РАН, Москва). В сообщении «На путях к поэтической прагматике: из истории лингвистических подходов» докладчик представил экскурс в некоторые теории художественного дискурса, намекающие перспективу лингвопрагматического подхода к поэтическому тексту, т.е. подхода, при котором поэтическое высказывание рассматривается как действие, осуществляемое при помощи слов. Хотя в докладе не говорилось о современной ситуации новых медиа, эти теории, относящиеся в основном ко второй половине XX века, как представляется, могут быть актуальны для любых форматов поэтической коммуникации и могут быть приложимы в том числе и к поэтическим практикам цифровой эры, или, по крайней мере, могут быть на них протестированы. В докладе был проведен обзор теорий поэтического высказывания в его сопоставлении с высказыванием обыденным, то есть разговорной речью. Вслед за Э. Бенвенистом под высказыванием здесь понимается «приведение языка в действие посредством индивидуального акта его использования». Докладчик коснулся четырех групп таких теорий, каждая из которых связана с национальной традицией в лингвистике, поэтике и философии языка — соответственно русской, французской, немецкой и англо-американской.

Функционирование современной поэзии в интернете актуализирует новые модели и стратегии коммуникации, проблематизирует институт авторства и границу своего и чужого письма. Екатерина Захаркив (ИЯз РАН, Москва) в докладе «(Авто)коммуникация в новейшей поэзии: множественная адресация и смена

коммуникативного кода» рассмотрела такой феномен, как коллаборативная поэзия. Автор этого термина Дж. Ди Россарио говорит об «открытой коллаборации», в которой участвуют разные люди, не обязательно знакомые друг с другом, и «закрытой коллаборации», когда в проекте задействовано определенное количество людей (обычно двое или трое), обладающих определенной специальностью (поэт, программист, художник и т.д.). Захаркив обращается к новейшей поэзии, которая по своей прагматике тесно связана с мессенджерами и другими платформами коллективной коммуникации, либо так или иначе затрагивает их лингвоэстетику. В докладе были проанализированы поэтические тексты А. Черкасова, С. Могилевой, Т. Присталовой, поэтический проект Г. Улунова и В. Вязовской и другие. Докладчица пришла к выводу о трансформации коммуникативного кода и формировании новых лингвокреативных техник в новейшей поэзии.

Тему метатекстовых элементов новейшей поэзии, существующей в интермедialном контексте, продолжила *Сабина Бусарева* (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского) в своем докладе «*Паралингвистические элементы в поэтической практике Брайана Билстона*». В докладе были рассмотрены тексты современного британского поэта Б. Билстона в аспекте их семантической и синтаксической организации, а также эксперимента автора с паралингвистическими (визуальными) элементами. В его текстах наблюдается использование как традиционных паралингвистических средств (форма, шрифт), так и элементов новых медиа, к которым можно отнести визуализацию данных (блок-схемы, диаграммы, таблицы) и эмодзи. Докладчица сделала вывод о том, что для поэтических текстов Б. Билстона значимость и содержательность формата коммуникации, связанного с проблемой концептуализации цифровой действительности, выполняют текстообразующую функцию.

Евгения Самостиенко (Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского, ИЯз РАН, Москва) расширила сферу междискурсивного взаимодействия за счет рассмотрения языкового субстрата технического объекта. В сообщении «*Лингвопоэтика сайта в свете медиалингвистики, медиаискусства и Media Studies*» исследовательница показала, что, как в генезисе, так и в специфике коммуникационного функционирования техники лежит метафора. Именно с метафорическим и коммуникационным потенциалом технического объекта и работают поэты (как на лексическом, так и на когнитивно-дискурсивном уровнях). Докладчица остановилась на рассмотрении сайта как технического объекта, занимающего пограничное место между физическим и виртуальным. На примере новейшей поэзии (А. Парщиков, А. Родионова, О. Цве, Г. Улунов и другие) Е. Самостиенко показала, каким образом моделируется опыт взаимодействия с мобильными устройствами и реализуются такие явления, характерные для междискурсивного взаимодействия, как неразличимость внешней и внутренней речи, поликодовость и полифреймовость.

Данила Давыдов (Государственный академический университет гуманитарных наук, Москва) в докладе «*Поэзия в “SCP Foundation”: “внутримировые” примеры и творчество фэндомы*» обратился к техноцентричной любительской поэзии в сети — закрытому фэндому SCP Foundation, объединенному вокруг фикционального мира, русскоязычный филиал которого возник в 2010 году. SCP Foundation — это секретная организация, исследующая различные аномальные явления в духе «Секретных материалов». Основной контент сайта составляют описания вымышленных объектов, организованных особым образом и построенных по четкой схеме, в основе которой лежит контраст строгого документального описания и гротескность описываемого объекта. При этом часто эти описания переходят в поэтические тексты или новеллы, зачастую имеющие автопародийный характер, что гово-

рит об уровне языковой метарефлексии сообщества. Подводя итоги, докладчик обозначил SCP Foundation как платформу, нацеленную на деконструкцию различных дискурсов и их контаминацию.

Изменение семиосферы человеческого знания, связанного со вхождением в мир человека компьютерных технологий, приводит к взаимовлиянию двух дискурсивных сфер: познавательная деятельность описывается в терминах компьютера, при этом работа самих компьютеров описывается через термины познавательной деятельности человека и в современной прозе, и в поэзии. Доклад *Зои Петровой* и *Натальи Фатеевой* (ИРЯ им. В.В. Виноградова РАН, Москва) «*Интернет-и компьютерная терминология в метафорах и сравнениях современной художественной литературы*» был посвящен компьютерной терминологии, которая становится своего рода топливом для создания метафор и сравнений в поэтическом тексте. Компьютерные термины в поэзии характеризуют как человека в целом, так и его ментальный мир (мозг, память, сознание) или части тела (например, глаза). Компьютерные функции и процессы тоже метафорически переносятся на человека, а также компьютерные команды («Ctrl», «Сохранить», «Скачать» и др.). Отдельную группу составляют негативные компьютерные явления (сбои и вирусы), которые используются для описания чувств и отношений. По мнению докладчиц, компьютерная лексика в поэтическом дискурсе создает новое семиотическое пространство в языке.

Виртуальное пространство в силу своей специфики становится питательной средой для новых слов, а также развивается институт авторства слов. *Михаил Эпштейн* (Университет Эмори, США) в докладе «*Нетологизмы: Электронные технологии и словотворчество*» рассмотрел сетевые неологизмы — «нетологизмы». Среди нетологизмов приводятся такие, как *виртонавтика*, *виртоман*, *нетософия*, *нетификация*, *текстоит*, *синтекст*, *электронат*, *сетезяз*, *сетебоязнь*, *вампьютеризация*, *осетенеть*, *эгонетик*, *нейробот* и др. Докладчик также привел примеры нетологизмов, созданных в соавторстве с ChatGPT: *нетник*, *вебник*, *нетоид*, *сетяч* и др. В завершение своего доклада Эпштейн представил сетевой проективный словарь «Дар слова» (создается с 2000 года), словари «PreDictionary: Experiments in Verbal Creativity» (2011) и «PreDictionary: An Exploration of Blank Spaces in Language» (2011), а также «Проективный словарь гуманитарных наук» (2017).

Подводя итоги, можно сказать, что новые условия функционирования современной поэзии в контексте цифровых технологий приводят к активной трансформации поэтического дискурса, динамизации его отношений с другими дискурсами, в частности с дискурсом обыденной речи, возникновению новых форматов поэтической интеракции, актуализации нетривиальных лингвокреативных стратегий и коммуникативных моделей.

Евгения Самостиенко, Екатерина Захаркив

Международная конференция «Право свидетельствовать. Общественный статус свидетеля в эпохи перемен»

(Центр литературных и культурных исследований
им. Лейбница, Берлин, 22—24 июня 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_394

Конференция «Право свидетельствовать», прошедшая 22—24 июня 2023 года в Берлине, очень своевременно предоставила площадку для переработки и переосмысления ряда волнующих вопросов, относящихся как к истории XX века, так и к настоящему времени. В эпоху разгорающихся конфликтов «публичный статус свидетеля» подвергается новым интерпретациям.

Как точно заметила во вступительном слове организатор этой конференции *Ольга Розенблюм* (Центр литературных и культурных исследований им. Лейбница, Берлин, Германия), вопрос «Кто за кого говорит?» (Who speaks for whom?) в последнее время стал очень важным и породил новую рефлексию в разных научных областях.

Если в советских условиях ограниченная публичная сфера помогала государству в подавлении свидетельств, что привело к появлению полупубличной или неформальной сферы, то после распада СССР с открытием границ и переводом западных научных трудов на русский язык область изучения памяти закрепились в историко-литературных исследованиях во всех бывших республиках Советского Союза.

С методологической точки зрения на современных теоретиков проблемы свидетельства наибольшее влияние оказали переводы работ Жака Деррида, Жана-Франсуа Лиотара, Примо Леви и Джорджо Агамбена. Эти исследования посвящены свидетелю как выжившему, свидетелю как жертве политического насилия и в целом невозможности полноценного свидетельства. Они поднимают такие темы, как недостаточный язык, лживый свидетель, а также свидетель как замещающий (substitute) тех, кто не выжил. Однако эти работы, как правило, сосредоточены на этических и политических вопросах, связанных со свидетельством и мало учитывают социальный статус свидетеля.

Несмотря на массив научных трудов, посвященных концептуализации понятия свидетельства, многие вопросы остаются открытыми и нуждаются в дальнейшей рефлексии. Двумя основными полюсами, определяющими направления и трактовку вопроса, являются политические суды и такие преступления против человечества, как голодомор, массовые убийства в Катыни и на Курапатах или блокада Ленинграда. Как заметила в своем выступлении *Аурэлия Калиски* (Центр имени Марка Блока, Германия), «при всем многообразии подходов к феномену массового насилия и множестве историко-культурных контекстов, в которых рассматриваются свидетельства, прежде всего право и история остаются центральными научными векторами для интерпретации прошлого и его интеграции в коллективную память». Конференция преследовала несколько тесно связанных между собой задач: во-первых, она стремилась к ясному и точному пониманию практик и форм свидетельства; во-вторых, к осмыслению продуктивности и жизнеспособности подходов, разработанных в рамках западной теоретизации свидетельских показаний, к специфическим обстоятельствам советской и постсоветской политических и правовых систем.

В рамках вышеуказанных задач четкая тематически ориентированная структура трехдневной конференции позволяет идентифицировать разные фокусы, вокруг которых развернулись сюжеты, затронутые ее участниками.

Доклады, прозвучавшие на конференции, охватили большой пространственно-временной срез: от начала XX века до сегодняшнего дня, и включили как отдельные кейсы, произведения или авторов, так и более широкие концепции относительно исторических и современных событий в Украине, Беларуси и России.

Весьма удачным оказался выбор основных спикеров: Аурелия Калиски, например, работает с такими темами, как политическое насилие, литература и свидетельство, история памяти и историография геноцидов и преступлений против человечества. Широкий научный межкультурный диапазон и междисциплинарный бэкграунд позволили А. Калиски рассмотреть советский опыт со стороны и соотнести его с сегодняшней ситуацией, продемонстрировав необходимость подвергнуть сомнению теории, связанные со свидетельством, точнее, с формами свидетельства, в свете последних трагических мировых событий. Другой ключевой спикер, искусствовед *Сандра Фриммель* (Цюрихский университет, Швейцария), много лет работавшая куратором и арт-критиком в Германии и России, представила фигуру свидетеля в контексте современного искусства. Фриммель разрабатывает новую категорию, пока еще не имеющую устоявшегося перевода на русский язык — *impact witness* («воздействующий свидетель») и указывает на эволюцию статуса свидетельства в новую эпоху, унаследовавшую советские практики, в контексте судебных процессов против организаторов выставок современного искусства в начале 2000-х годов.

В своем докладе *«Многомерность свидетельств. От Украины до Сирии и обратно»* Аурелия Калиски сразу озвучила главную цель теоретиков и ученых, занимающихся темой свидетельства: «Пролить свет на слепые пятна истории прошлых форм свидетельства и разработать новые, более гибкие и актуальные способы мышления о настоящем для борьбы с политическим насилием». Политическое насилие в его связи с категорией свидетельства — главный объект исследования Калиски. Хотя историк Аннет Вивьерка совершенно права, рассматривая процесс над Эйхманом¹ как момент появления фигуры свидетеля на международном уровне или, скорее, в пространстве западного мира, в действительности *констелляция свидетельств* (как совокупность форм и типологий свидетельств), характерная для опыта политического насилия в начале XX века, возникла еще до 1960-х годов. По мнению Калиски, эта констелляция неотделима от появления с конца XIX века определенного устройства бюрократической государственной власти — национального государства и его специфической формы суверенитета, и, следовательно, прочно связана с утверждением определенной формы насилия, осуществляемого государствами во имя идеологии, которая, утверждает докладчица, отдаляет человечество от самого себя и от все возрастающего понимания важности юридического и историографического дискурсов, необходимых для оценки и анализа исторических событий.

Калиски также подчеркнула сложность в определении форм свидетельства, упомянув, что в теориях 1990-х и 2000-х годов часто проводится четкое различие между юридическим, историческим, этическим, или моральным, и религиозным свидетельствами. Эти различия, по мнению Калиски, очень важны для рассмотрения опасностей сведения свидетельства к диктату архива (когда важными признаются только документы, включенные в архив) или подчинения его западному закону доказательств. С другой стороны, какой бы полезной и даже концептуально необходимой ни была система противопоставлений между юридическими, историческими, этическими свидетельствами, способными принимать литературную форму, она в итоге не позволяет нам учесть разнообразие форм свидетельств, появившихся в обстоятельствах, отличных от тех, что характерны для послевоенных

1 *Wieviorka A. Le Procès Eichmann. Complexe, «La Mémoire du Siècle». Bruxelles, 1989.*

западных стран. Вывод для Калиски очевиден: подход к этим текстам и документам с эпистемологической точки зрения означает приобретение инструментов, которые в основе своей являются междисциплинарными и могут помочь преодолеть фундаментальное деколониальное измерение той парадигмы, которая и сегодня господствует среди теоретиков свидетельства.

Другой значительный момент, подчеркнутый исследовательницей, — это переход от теоретизирования, сосредоточенного на индивидуальных голосах свидетелей, к герменевтике, учитывающей коллективную ценность опыта свидетельства: «Это коллективный голос одного ядра, состоящего из множества отдельных голосов, которые затем представляют собой множественность форм морального и духовного сопротивления свидетеля или, напротив, разнообразие форм насилия, которому он подвергается».

Репликами на последнее замечание открылась оживленная дискуссия, в которой под вопрос была поставлена граница между коллективным и индивидуальным свидетельствами и добавлено важное уточнение: коллективное свидетельство никогда не ставит под сомнение право или возможность свидетельствовать, в то время как западный подход, основанный на индивидуальном свидетельстве, ставит под сомнение саму возможность такой практики.

Тем не менее участники дискуссии признали, что остается проблематичным, особенно в деколониальной перспективе, навешивать ярлыки, такие как свидетель, на авторов или группы, которые не чувствуют себя таковыми (например, А. Солженицын говорит о себе как об историке, который проводит исследование, а не как о свидетеле, который дает показания).

Отвечая заявленному в программе конференции хронологическому порядку, первое заседание было посвящено показательным процессам в СССР в 1930-е годы. В нем рассматривались три примера: Московский процесс, процесс по Шахтинскому делу 1928 года и процессы в сельском хозяйстве БССР.

Анне Хартманн (Рурский университет, Германия) в своем докладе «*Свидетели обвинения. Свидетельства западных интеллектуалов о московских показательных процессах*» акцентировала внимание на театральном характере московских показательных процессов и их воздействии на наблюдателей. «Если у них были документы и свидетели, почему они держали документы в ящике, а свидетелей за кулисами, довольствуясь невероятными признаниями?» — этот главный вопрос задал наблюдатель второго московского процесса Лион Фейхтвангер в своем нашумевшем путевом очерке «*Москва 1937*». Несмотря на то что писатель был апологетическим комментатором, приверженным советской идеологии, его описание московских процессов было прозорливым, а замечания об инсценировке процесса — верными. Для него было важно качество представления, игра на сцене, звучание голосов, а не убедительность обвинений или обоснованность аргументов.

Как справедливо отметила Хартманн, в Советском Союзе пропагандистский потенциал театрализации правосудия или, точнее, распространения большевистских политических и правовых идей театральными средствами был осознан довольно рано: вспомним популярные агитсуды 1920-х годов и их трехчастную обязательную финальную формулу — признание, покаяние и возвращение в лоно общества, — которая должна была вселить надежду в обвиняемых.

По мнению второго докладчика, Лоренца Эррена (Майнцский университет имени Иоганна Гутенберга, Германия), чье выступление носило название «*Легитимность должной процедуры? Роль свидетельских показаний в политических процессах при Сталине*», возбужденное Шахтинское дело и соответствующий процесс 1928 года — это, вероятно, последний пример, когда целью партии было сохра-

нение фасада «надлежащей процедуры». Адвокаты по-прежнему вели себя в соответствии со своей традиционной ролью: они старались использовать доступные, но все более сокращающиеся возможности, чтобы поставить под сомнение достоверность свидетельских показаний и побудить подсудимых отказаться от признаний, сделанных на более ранних стадиях обвинения. Однако, как продемонстрировала в предыдущем сообщении Анне Хартманн, в московских показательных процессах 1936—1938 годов различие между фактической и символической юрисдикцией, между правосудием и театром было полностью стерто, процесс стал, если можно так сказать, еще более показательным: каждый принял свою роль.

Оба докладчика сосредоточились на эффекте и влиянии показательных процессов на Западе. Так, Хартманн упомянула, что документы, речи и другие тексты были напечатаны в немецких газетах и, по ее словам, имели сокрушительный эффект на Западе, например для социал-демократов и коммунистов, которые пытались наладить диалог, но понимали, что после таких судов это невозможно. Эррен же предложил по-новому взглянуть на Шахтинский процесс благодаря расширенной базе источников: он рассмотрел почти 2000 страниц документов, собранных С. Красильниковым², а также обратился к онлайн-архивам зарубежных газет. В частности, он уделил внимание тридцати статьям из «New York Times» о Шахтинском процессе, написанным в 1928 году Уолтером Дюранти (1884—1957), который представил совсем другую картину роли свидетелей и адвокатов во время процесса и в основном высмеивал процесс как безумное шоу: свидетелей обвинения запугивали, подкупали или пытали, честили «иудами», «каинами», «негодьями».

Оба докладчика видят Сталина в таких процессах политическим победителем. Завершением Шахтинского дела, несмотря на все странности и неловкости, стал приговор основных обвиняемых к тюремному заключению, команда Бухарина не осмелилась оспаривать сталинские нарративы. По мнению Хартманн, Сталину удалось отвлечь внимание от своих неудач и экономических трудностей, в том числе благодаря соучастию публики.

Как показало выступление *Ирины Раманавы* (Гисенский университет имени Юстуса Либиха, Германия) «*Свидетельство на показательных процессах по сельскому хозяйству в БССР (1937—1939)*», такая же театрализация была заложена и в других показательных процессах, проходивших по всему Советскому Союзу. Главные вопросы, которыми задалась докладчица: какова была роль свидетелей в этих процессах? как и когда свидетели могли выступать? Судебные процессы в БССР стали результатом кампании, развернутой по всей территории страны против людей, отвечающих за сельское хозяйство, которым вменяли в вину разжигание недовольства крестьян. Согласно документации, крестьяне были готовы к этим процессам, были собраны материалы против местных лидеров, с которыми они были знакомы, а пресса участвовала в подготовке судебных процессов. По мнению докладчицы, любая возможность импровизации была исключена, обвинения уже были выдвинуты, мнимые виновные найдены. Схема была очень стандартной, а итоги предсказуемы: подсудимые признавались врагами советского народа, шпионами, обижавшими крестьян и готовившими саботаж против советской власти.

Следующие секции были посвящены периоду после Второй мировой войны. В центре внимания оказалась тема голодомора, увиденного через призму двух очень разных фигур: *Виктория Суковата* (Институт еврейской истории и культуры имени

2 Шахтинский процесс 1928 г.: подготовка, проведение, итоги: В 2 кн. / Под ред. С.А. Красильникова. М.: РОССПЭН, 2010—2011.

С. Дубнова, Германия) в докладе «*Врач-партизан Альберт Цессарский и его свидетельства о холокосте в Украине*» рассказала историю врача-партизана А. Цессарского, а Анна Красникова (Католический университет, Италия) сделала сообщение на тему «*Эволюция в редакции книги Василия Гроссмана “Все течет”*», представив попытку анализа книги Гроссмана «Все течет» (1980), в которой писатель открыто затронул такие темы, как голодомор и значительную роль не только Сталина, но и Ленина в государственном терроре.

Врач-партизан Альберт Цессарский написал документальную повесть и другие произведения, посвященные теме голода на Украине. Его «Записки партизанского врача» были подготовлены на основе записей, которые Цессарский вел во время войны в партизанском отряде, опубликованных в 1956 году. По мнению докладчицы, «Записки» стали основой для всей последующей литературы свидетельств о холокосте. В этом романе Цессарский продемонстрировал особую субъективность, представив себя не как еврейскую жертву, а как одновременно советского бойца и еврейского человека, который описал увиденное им в своих записках. При этом главная ценность «Записок», помимо ряда художественных достоинств, заключается в том, что это документ эпохи, личное повествование советского еврей-бойца на войне и одно из самых ранних размышлений о холокосте и послевоенном советском еврейском населении. Его книга стала свидетельством присутствия темы холокоста в советской литературе и доказательством связи холокоста и уничтожения украинского, русского, белорусского³ народов.

В своем выступлении Анна Красникова постаралась показать, как изучение всех версий произведения Гроссмана «Все течет» может выявить причины его необычной структуры, а также доказать желание писателя превратить книгу в личное свидетельство.

Благодаря цифровым инструментам и данным, извлеченным из разных текстовых корпусов, исследовательница смогла сравнить две основные версии романа: первую, написанную в 1955 году, и вторую, завершённую незадолго до смерти Гроссмана в 1964 году. Вторая версия намного длиннее первой, содержит больше нехудожественных частей и в большей степени вводит новаторские темы. Прочитав и расшифровав все, в том числе «промежуточные» версии и сравнив структуру текста, команда исследователей, в которую входила докладчица, смогла полностью восстановить текст и выделить части, добавленные Гроссманом позднее.

По мнению Красниковой, Гроссман хотел использовать предыдущую версию романа как основу, чтобы донести до читателей свои мысли и свидетельства. Добавленные части можно разделить на два основных типа: первый представляет собой свидетельства ужасов и страхов того времени, второй — исторические и философские размышления. Интересно, что слово «страшный» появляется в списке наиболее употребимых прилагательных только во второй версии, состоящей из 27 глав, и сосредоточено в новых вставках-свидетельствах. Поэтому, заключила докладчица, новые части «Все течет» — это не только свидетельства об ужасах первых 30 лет советской эпохи, но и свидетельства о страхах, царивших в то время.

В следующих секциях вопрос свидетельств о репрессиях сталинской эпохи рассматривался не через конкретные тексты, а глазами двух основополагающих авторов этой тематики: Варлама Шаламова и Алеся Адамовича. Трое докладчиков, обратившихся к проблеме свидетельства в творчестве Шаламова, являются очень известными специалистами по его художественному и интеллектуальному наследию.

3 Форма «беларуский» выбрана автором намеренно. — *Примеч. ред.*

Франциска Тун-Хоэнштайн (Центр литературных и культурных исследований им. Лейбница, Германия) и Люба Юргенсон (Университет Сорбонна, Франция) представили доклады под общим названием «Перспективы чтения литературных свидетельств о ГУЛАГе: биография, контекст и литературные стратегии на примере Варлама Шаламова». В частности, исследовательская гипотеза Тун-Хоэнштайн заключается в том, что Шаламов развил и отточил свою концепцию прозы как документа через критическое взаимодействие с современными ему советскими литературными дебатами о документальном письме 1950—1960-х годов, выявив их фундаментальные недостатки путем переформулирования некоторых понятий. Цель Шаламова при этом — обработать литературное слово таким образом, чтобы оно соответствовало статусу свидетельства. Иными словами, придать литературе новую *достоверность* после того, как произведения социалистического реализма сталинской эпохи обманывали читателя и выдавали образы политически желаемого мира за реальность. По мнению Шаламова, это была ключевая проблема, не только эстетическая, но прежде всего этическая, художественного письма в целом. Учитывая терминологию Шаламова и его концепцию, выраженную в таких словах, как «документарность» и «точность», Тун-Хоэнштайн показала, что писатель понимал свою прозу и теоретические размышления как полемическое вмешательство в современную ситуацию русской литературы. Докладчица обратила внимание на дискуссию, развернувшуюся в 1950—1960-е годы вокруг понятия «искренность», очертив круг авторов, принимавших в ней участие, и убедительно объяснив позицию Шаламова, который, по мнению Тун-Хоэнштайн, превратил свою аргументацию в значимое размышление о художественной правде. В основе его поиска новых повествовательных форм для описания событий в лагерях лежало осознание того, что существует разница между правдой в искусстве и правдой в реальности. По его мнению, автор должен исследовать жизнь на собственной шкуре и превратить ее в искусство, а конечным объектом является не историческая верифицируемость повествования, а художественная убедительность повествовательного текста. Иными словами, отмечает Тун-Хоэнштайн, «в своем диалоге с читателем Шаламов опирается на эпистемический потенциал повествовательной прозы». В этом контексте цель «Колымских рассказов» становится более понятной: рассказать истории, в которых лагерный опыт (то, что было «выстрадано») словесно стущается таким образом, что выходит за рамки личного. Шаламов хотел компенсировать отсутствие реальной дискуссии о литературном письме после Колымы, Освенцима и Хиросимы с помощью «Колымских рассказов» и теоретической аргументации, которую можно интерпретировать как прямое полемическое вмешательство в современные дебаты о документальном письме.

Если доклад Тун-Хоэнштайн был сосредоточен на дебатах в Советском Союзе, то выступление Любы Юргенсон было посвящено предполагаемым связям, которые можно обнаружить между Шаламовым и Западом. Не фокусируясь на выявлении реальных случаев взаимодействия русских и французских интеллектуалов, докладчица постаралась показать, как определенные модели мышления формировались и проявлялись в различных контекстах. В частности, на примерах книг Робера Антельма «Род человеческий» (1947) и Мориса Бланшо «Литература и право на смерть» (1948) докладчица показала, как они повлияли на мышление М. Фуко и идеи, высказанные в его знаменитой лекции «Что такое автор?». Лекция была прочитана в Философском обществе в том же 1969 году, когда С. Беккету была присуждена Нобелевская премия по литературе, вдохновившая Фуко на исследование понятия автора. Известно, что Шаламов положительно откликнулся на присуждение награды С. Беккету, признавая, что «за Беккетом литературная правда сегодняшнего дня». Докладчица предположила, что слова Фуко, обращенные к Бек-

кету, могли быть адресованы и Шаламову, хотя маловероятно, что французский исследователь читал его работы в конце 1960-х годов («Колымские рассказы» появились во Франции в 1969 году).

Принимая во внимание транснациональное содержание, более отдаленные об- щие источники и сопоставимые исторические ссылки, Юргенсон предположила, что можно обнаружить соответствия, которые, в свою очередь, помогут исследова- телям увидеть литературное свидетельство не как чистое подтверждение истины, а «как сложную конструкцию, требующую изучения не только непосредственного культурного окружения свидетеля, но и, в более широком смысле, транснацио- нальной циркуляции идейных течений и косвенных, анахроничных смысловых передач».

В заключительной части секции *Елена Михайлик* (Университет Нового Южно- го Уэльса, Австралия) представила доклад «*Письмо старому другу — кому оно адресовано?*», вернув слушателей в советский контекст с помощью оригинальной темы — поиска реального адресата «Письма старому другу», написанного В. Ша- ламовым в феврале 1966 года. Как известно, на «процессе четырех», по приговору суда, текст был признан антисоветским. По мнению Михайлик, такой вердикт яв- ляется косвенным доказательством высокой оценки текста своим «адресатом» — той самой средой, на которую пытался воздействовать автор. По свидетельствам современников, Шаламов принимал активное участие в событии: читал самодель- ные стенограммы процесса, присутствовал при обсуждениях и на общественных выступлениях — и до поры хранил молчание. Если поверхностно прочитать «Пись- мо», то позиция автора в нем может показаться внутренне противоречивой. Ша- ламов считал «процесс четырех» 1968 года примером физического государствен- ного террора, а Ю. Даниэля и А. Синявского — героями этого события. Однако он отмечал, что такого рода героизм был обусловлен трансформацией властей, не ре- шившихся переступить условную границу зла. Наконец, Шаламов ставил в заслугу обвиняемым то, что они «сумели удержать процесс на литературоведческой грани, в лесах гротеска и научной фантастики, не признаваясь и не признавшись в анти- советской деятельности, требуя уважения к свободе творчества, к свободе совести». По мнению докладчицы, в рамках письма никакого противоречия нет, а скорее речь идет о разных гранях одной позиции.

Другим масштабным автором, без которого невозможно обойтись, когда речь идет о документальной прозе, является Алесь Адамович — основоположник жанра, основанного на многоголосых свидетельствах выживших, открывший новый под- ход к литературному свидетельству не только в советской литературе. В книге «Я из огненной деревни...» (1975) Адамович и его коллеги Янка Брыль и Уладзмир Ка- лесник дали возможность высказаться выжившим жителям Хатыни и других де- ревень, сожженных немцами в 1941—1943 годах, и собрали эти свидетельства в по- лифоническую книгу. Для этого метода Адамович придумал различные термины: «эпически-хоровая проза», «роман-оратория», «соборный роман», «магнитофон- ная литература». Несколько лет спустя он развил свой метод в «Блокадной книге» (1977—1982), в которой в соавторстве с писателем Даниилом Граниным собрал го- лоса и свидетельства людей, переживших блокаду Ленинграда. Доклад «*Расска- зывать историю снизу. О концепции живого свидетельства в творчестве Алеся Адамовича и в дискурсе о шестидесятниках*» *Нины Веллер* (Центр литературных и культурных исследований им. Лейбница, Германия) был посвящен сравнению Адамовича с Шаламовым и Гроссманом, с целью подчеркнуть различие их подхо- дов. Если Гроссман продолжал выбирать традиционный путь художественной мас- штабной прозы, то для Шаламова письмо было возможно только через отказ от прежнего языка и литературы в процессе самого писания. По мысли Веллер, подход

Адамовича — путь между этими двумя полюсами: с помощью концепции «сверх-литературы» и письма, основанного на «живой памяти / живом свидетельстве», он отошел от традиционных литературных моделей, но не отказался полностью от концепции авторства.

Веллер рассмотрела литературный путь Адамовича и его теоретические высказывания о роли литературы в контексте исторических событий и о художественном методе работы со свидетельствами. В основе сборника воспоминаний «Я из огненной деревни...» и «Блокадной книги» лежат две фундаментальные проблемы: с одной стороны, поиск и сбор личных историй, чтобы «сохранить всю правду о войне от забвения» и персонифицировать места памяти о Хатыни и блокаде Ленинграда как документальную трагедию. С другой стороны, передача «живых голосов людей» несла миссию коллективного просвещения о забытых и репрессированных жертвах травмы советской, национальной (российской, белорусской) и не в последнюю очередь европейской истории. Голосам выживших, таким образом, придается моральный вес в передаче «исторической правды», они же — «свидетели правды». Сам Адамович вместе с Граниным (и другими авторами) понимал свою работу прежде всего как возможность решить гуманистическую, моралистическую задачу, которая не отказывается от авторства и направлена на то, чтобы передать читательской аудитории непосредственную достоверность. Докладчица же пошла дальше и попыталась рассмотреть этот метод с позиции свидетеля, так как Адамович выступает не просто посредником, но и «защитником» очевидцев. Таким образом, только став частью хора голосов, индивидуальные голоса этих людей могут быть перенесены из зоны неслышимости и невидимости в книгу, обращенную к публике. Перенос акцента на читательскую аудиторию — не только советскую, но и мировую — позволяет обратить внимание на ее позицию по отношению к свидетелю: косвенным способом, заключает Веллер, «читательской аудитории приписывается статус суда, перед которым выступают оставшиеся в живых свидетели, рассказывая о страданиях и несправедливости, пережитых ими, их семьями и соседями, и выдвигая тем самым требования признания и справедливости».

Акцент, сделанный на читателе, становится еще очевиднее при сопоставлении двух произведений, которое провела в своем докладе «Документальная проза Алеся Адамовича: сравнение “Хатынской повести” (1972) и повести “Каратели: Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев” (1981)» Филине Бикхардт (Цюрихский университет, Швейцария). Первая книга описывает события с точки зрения ветеранов и выживших жителей Хатыни и ее окрестностей после вступления немецких войск в деревню в марте 1943 года. Книга «Каратели», вышедшая почти десять лет спустя, также была посвящена уничтожению белорусских поселений, но еще более радикальна и предоставляет возможность описания переплетения документальных и вымышленных материалов, а также пересечения точек зрения преступников и жертв: здесь высказываются виновники и палачи — и это очень смелое, но далеко не бесспорное начинание. Бикхардт показала, что изменение представления о статусе и законности свидетельских показаний напрямую влияет на изменение литературной формы, в котором представлено свидетельство.

Последняя секция второго дня была посвящена теме «Свидетели нового поколения. Литературные и иные пространства для свидетельства в 1950—1980-е годы». Эта секция, пожалуй, более разнородная по содержанию, чем все остальные, включила в себя: сравнительный анализ книги «Суд идет» (1969) Абрама Терца / Андрея Синявского и гораздо менее известного произведения «Медная лошадь и экскурсовод» (2005) Бориса Иванова, рассмотренные через категорию Другого в понимании психоаналитической теории Лакана; исследование политики памяти в Рос-

сийской Федерации на примере судебного процесса, состоявшегося 20 октября 2022 года, о признании блокады Ленинграда актом геноцида; изучение мемуаров советских диссидентов для переоценки этого наследия и его дальнейшего анализа. Таким образом, на примере этих кейсов были затронуты такие важные для понимания свидетельства темы, как онтологический статус свидетельского письма (Максим Лепехин, Дрезденский университет, Германия), отношение российского политического дискурса к политике памяти в современной России (Татьяна Воронина, Цюрихский университет, Швейцария) и трансформация свидетельства при изменении востребовавшего его контекста (Энн Комароми, Университет Торонто, Канада).

Главный тезис доклада «Свидетельства в присутствии Другого: советский субъект на суде» Максима Лепехина заключался в том, что и Синявский, и Иванов рассказывали историю преследования, будучи сами преследуемы «контекстом», в котором они писали, и именно ситуация, контекст — понимаемый в лакановских терминах как Другой — заставлял их писать так, как будто они были уличены в бездействии, когда требовалось их слово.

Татьяна Воронина в докладе «Свидетельство как политический акт: ленинградские общества выживших и советская политика памяти» представила тщательную реконструкцию судебного процесса, состоявшегося в 2022 году и приведшего к признанию блокады Ленинграда геноцидом. Этот процесс показывает изменение восприятия статуса «русского народа» — от героя к жертве. Проанализировав и сам процесс, и его контекст, Воронина пришла к следующим выводам: 1) происходящие в России судебные процессы о геноциде военного времени переворачивают страницу в политике памяти о войне, и либо советская память окончательно уходит в прошлое, либо сильно трансформируется в свете современных проблем; 2) судебные процессы о геноциде начались как реакция российского руководства на текущую ситуацию; 3) социалистический реализм больше не доминирует в нарративах молодого поколения; 4) признание блокады геноцидом представляет собой некоторую демократизацию политики памяти в России.

Столь прямолинейные оценки вызвали оживленную дискуссию, поскольку многие участники конференции выразили сомнение в демократизации политики памяти в современной России и указали на новый поворот в войне за память, состоявшийся в середине 2010-х годов и приведший к значительному переосмыслению исторической памяти страны.

Исследование Энн Комароми, представленное в докладе «Мемуары диссидентов как свидетельство» видится весьма многообещающим благодаря методологическому подходу, который отталкивается от замечания американского историка Бенджамина Натанса: «Менее зависимые от диссидентов в плане получения исходной информации об истории [диссидентства], мы теперь в некотором смысле можем читать их мемуары именно как мемуары, то есть как сконструированные нарративы, и ставить перед ними различные вопросы». Пример мемуаров Елены Боннэр «Alone together» (1986), рассмотренных в докладе, указывает на плодотворность такого направления. Потребуется некоторое время, чтобы разработать конкретные траектории и дать им научно фундированные объяснения, но предпосылки обнадеживают, в том числе и потому, что корпус работ, находящихся в центре исследования, до сих пор недооценивался специалистами-историками.

В шестой секции конференции первое выступление было вновь посвящено Андрею Синявскому. На этот раз Наталья Борисова (Тюбингенский университет, Германия) в своем докладе «В поисках реальности: “Голос из хора” Андрея Синявского» сосредоточилась на анализе произведения «Голос из хора» (1973): сложном, по

мнению многих специалистов, тексте, не имеющем линейного сюжета и состоящем из впечатлений, фрагментов, антропологических наблюдений и литературных реминисценций. Борисова попыталась ответить на вопрос, почему мы можем говорить о текстах Синявского как о «текстах-свидетельствах», то есть текстах, моделирующих специфические отношения между переживающим и говорящим субъектом и создающих определенную эквивалентность между переживанием и его нарративизацией. Борисова обозначила метод, используемый Синявским для рассказа о собственном опыте пребывания в лагере, и провела четкое различие между писателями-диссидентами и писателями ГУЛАГа. По ее мнению, в отличие от Евгении Гинзбург или Варлама Шаламова, Синявский не стремился рассказать, «как все было на самом деле», а предложил иную эстетическую парадигму повествования о личном опыте, в которой опыт принципиально важнее его репрезентации в тексте. В качестве свидетеля Синявский отказывается от статуса абсолютного знания, а как художник — от возможности передать и репрезентировать это знание. Именно поэтому он отвергает и соцреализм, и реализм в целом, и не склонен верить ни в трансформационную репрезентацию жизни, ни в ее реалистическую репрезентацию, как предполагают эти две модели соответственно.

То, чего Синявский добивается в «Голосе из хора», по мнению докладчицы, — это глубокая критика советской эстетики, представление радикально противоположного проекта, в котором свидетельские предпосылки текстов отказываются от традиционных черт свидетельства, таких как биографическое самопозиционирование или претензия на реалистическую репрезентацию, и предлагают вместо этого своего рода нарратив, фиксирующий эстетику опыта в процессе наблюдения.

Интересная дискуссия после выступления сосредоточилась на аспекте, который был кратко упомянут в докладе, а именно на восприятии Синявским лагеря как «положительного опыта», что кажется весьма проблематичным и «настораживающим», по выражению самой исследовательницы. Рефлексия по поводу «ориентализации» лагерного опыта, которая, по мнению Борисовой, является нарративной рамкой, использованной Синявским, указывает на колониальный подход автора к теме. Однако, как заметила докладчица, такая конструкция восходит к давней литературной традиции, в том числе советской, которую Синявский возобновляет.

Разговор о видах свидетельства в культуре диссидентства продолжился в следующем докладе, в котором Ольга Розенблюм рассказала об открытых письмах и записях судов и попыталась доказать прочную связь между понятиями «свидетельство» и «общественность» на материале «суда четырех» и судебного процесса против И. Бродского. Принимая во внимание «процесс четырех», Розенблюм подчеркнула важность письма П. Литвинова и Л. Богораз «К мировой общественности» (1968), с помощью которого Литвинов развил свою идею о создании общественности, альтернативной советской, позаимствовав у советской риторики слово-клише «общественность» и наделив его новым содержанием. Для достижения такой цели Литвинов и Богораз как будто примиряют на себя разные роли (квасисвидетелей, авторов-составителей). Интересно, что они не присутствовали в зале суда, хотя в письме подробно изложили ход процесса, в частности о правонарушениях законодательства, жертвами которых стали подсудимые и свидетели защиты. Но Литвинов был у здания суда и разговаривал с теми, кто оттуда выходил, а Богораз говорила со своим сыном, который был у здания суда и, в свою очередь, общался со свидетелями защиты. Однако авторы берут на себя ответственность за точность свидетельства о свидетелях, хоть и никак не поясняют и не отстаивают свое право на это свидетельство. Можно предположить, что удостоверением точности их утверждений является степень риска, на который они идут. Реконструкция записей суда обусловлена также памятью свидетелей защиты, которые собирались после

каждого заседания и восстанавливали по памяти сказанное всеми участниками процесса. Таким образом, прямые и непрямые свидетели выполняли функцию общественного контроля.

Процесс над молодым писателем Бродским тоже представляется интересным в свете размышлений об общественности. Как правильно заметила Розенблюм, в этом не уголовном, но и не общественном суде свидетелями были тем не менее представители общественности. Они не были свидетелями события, более того, самого события (преступления или правонарушения) не было: как известно, вопрос, вокруг которого развернулось заседание, касался предполагаемого тунеядства Бродского. Свидетели защиты, однако, пришли свидетельствовать об образе жизни литератора — и тем самым они повторили ход свидетелей обвинения. Столь необычный тип свидетельства напрямую связан с понятием «общественность»: не с конструированием общественности нового типа, как в письме Литвинова и Бого-раз, но с поиском обоснования собственного права на свидетельство.

Розенблюм обратила внимание и на выписки из стенограммы суда, которые во время заседания в Союзе писателей Ленинграда, состоявшегося уже после суда над Бродским, стали поводом для вынесения выговора литераторам, выступившим на суде свидетелями защиты, и на записи, сделанные Ф. Вигдоровой и отправленные редактору «Литературной газеты» А. Чаковскому и генеральному прокурору СССР Р. Руденко. Тщательное изучение такого рода материалов позволило отрефлексировать и проблематизировать вопрос о праве на свидетельство в середине 1960-х годов и рассмотреть поиск инстанции, заверяющей право на свидетельство, в качестве одного из значимых факторов этой проблематизации.

Связь между свидетельством и историческим контекстом, в котором свидетельство возникает или перерабатывается, оказалась в центре внимания доклада *Аники Вальке* (Университет Вашингтона в Сент-Луисе, США) «*Свидетель геноцида в эпоху авторитаризма: свидетельства о холокосте в Беларуси*», открывшего седьмое заседание конференции, носившей название «Свидетельства о/в ситуациях насилия: Прошлое и настоящее в современной Беларуси». Вальке сформулировала два главных вызова, касающихся свидетельства о холокосте: 1) кто за кого говорит? 2) как и на что влияет недавняя инструментализация трагедии холокоста и свидетельств о нем в современном белорусском режиме?

Относительно первого вопроса Вальке отметила, что мы переживаем переходный момент, потому что выжившие почти все умерли, и теперь мы имеем дело со свидетельствами «второй степени». Второй вопрос имеет решающее значение в белорусском контексте, где мы можем наблюдать задействование свидетелей в других целях, например когда правительство хочет доказать геноцид белорусов во время Второй мировой войны.

Вальке проследила историю ряда проектов, которые собрали и систематизировали огромный массив текстов со времен перестройки с акцентом на местный контекст и местный опыт. Эти документы помогли реконструировать события, заполнили пробел в общественной памяти и историографии и могли быть использованы также в правовых рамках для интеграции различных свидетельств о холокосте, включая свидетельства выживших. Коллекции видеоматериалов также помогли восстановить историю и предоставить информацию о локациях самого события. Ситуация радикально изменилась, когда правительство начало регулировать доступ к информации о свидетельствах холокоста. Новые систематические исследования утверждались для совершенно разных целей. Вальке привела пример новых интервью в 2018 году с государственно утвержденными списками людей, которые предполагалось опросить при посредничестве «агентов безопасности». В то же время материалы и документы, спонсируемые и распространяемые

властями, не являются публичными: архив Генеральной прокуратуры Республики Беларусь полностью закрыт для ученых.

Современная Беларусь также оказалась в центре внимания выступления *Ирины Кашталян* (Бременский университет, Германия), рассмотревшей 37 интервью о политической эмиграции из Беларуси. Интервью проводились на русском и белорусском языках, в режиме онлайн и офлайн, со свидетелями, родившимися в период с 1947 по 1998 год и проживающими сейчас в разных странах Европы и Америки. Кашталян рассказала о формате интервью и реакции интервьюируемых, подчеркнув тем самым главную функцию устной истории — дать представление о том, как общество воспринимает то или иное явление, событие. Примеры показывают разное отношение к действиям режима и разные стратегии переживания этого опыта. Важно отметить, что воспоминания собирались вплоть до конца 2022 года, в процессе событий. Более поздние свидетельства, добавляет Кашталян, покажут дополнительные перспективы, возможно, будущие интервью с теми же респондентами продемонстрируют динамику изменения отношения к теме. Но, как отметила докладчица, фиксация в настоящий момент важна для большей детализации впоследствии.

Два выступления последнего заседания конференции, не имевшего точного названия, но вполне подходящего под определение «новые звуки и новые слова для бесконечного насилия», органично подхватили многие темы, затронутые в предыдущих секциях. В своем основном докладе, открывавшем конференцию, Аурелия Калиски заявила, что «распространение в глобальном масштабе информационных текстов и фото-, а вскоре и киноизображений опыта насилия также имеет решающее значение для понимания условий появления современной фигуры свидетеля». Этот тезис оказывается верным и для фильмов Сергея Лозницы, снятых всегда на грани художественности и архивной документалистики.

Творчеству режиссера был посвящен доклад «*Правильно ли я услышал? Звучащие архивные образы в фильме Сергея Лозницы “Бабий Яр. Контекст” (2021)*» Даниэля Шварца (Макгиллский университет, Канада), который сосредоточился на звуке в архивном документальном фильме Лозницы. Звуковая тема киноленты часто недооценивается, но, по мнению Шварца, она важна для понимания стратегии Лозницы и его работы с архивным изображением как формой постсвидетельства. В частности, докладчик обратил внимание на технику добавления квазииндексальных звуков (таких как смех и хлопки, а также бормотание или диалог). Это звуки, которые кажутся частью исторического изображения, но на самом деле записаны в современных студиях или заимствованы из других источников, например звуковых библиотек. Такой прием, по словам Лозницы, призван «погрузить зрителя в атмосферу того времени». Другими словами, режиссер намеренно создает эффект реальности, который позволяет воссоздать условия определенного документального жанра (обозначаемого как «observational cinema») в ущерб достоверности самих архивных изображений. Эпистемическая нагрузка свидетельства ставится под сомнение и в выступлении *Джулии Де Флорио* (Государственный университет Пармы, Италия), сфокусировавшейся в своем докладе «*Право говорить правду: последние слова обвиняемых в современном российском суде*» на «последних словах» подсудимых в России, признаваемых правозащитными организациями заключенными по политическим мотивам. В основу исследования был положен сборник «Сохрани мою речь», изданный в 2022 году, в котором собраны 25 «последних слов», высказанных в российских судах за период с 2017 по 2022 год.

В своем выступлении Де Флорио обсудила два основных вопроса: как рассматривать речи подсудимых с эпистемической точки зрения и какого рода свидетель-

ства они собой представляют. В теоретизации этих вопросов двумя важнейшими элементами являются категории искренности и истины. Как утверждает американский философ и исследователь Миннесотского университета Бенджамин Макмайлер, юридический свидетель не предоставляет никаких особых свидетельских знаний (testimonial knowledge), такому свидетелю не доверяют «вслепую», ведь его/ее личная достоверность и пропозициональная согласованность исчерпывающе проверяются судом. Однако докладчица отметила, что Макмайлер не принимает во внимание идеологически предвзятые суды авторитарных режимов. В этом контексте мы часто имеем дело с ложными или, по крайней мере, «скомпрометированными» свидетелями и экспертами: во многих политических делах их физически принуждают, либо они остаются анонимными, либо просто коррумпированы. С другой стороны, это парадоксальным образом повышает доверие к обвиняемым как к носителям правды не только с юридической точки зрения, но и с точки зрения моральной ответственности и этики.

Более того, в словах подсудимого правда не просто дискурсивна. Она в значительной степени зависит от условий, в которых эти речи производятся и произносятся. Здесь важно не только лингвистическое высказывание, сам человек играет важную роль при описании того или иного события, которое должно быть засвидетельствовано. В связи с этим, чтобы проанализировать последние слова с эпистемологической точки зрения, следует обратить внимание на разные факторы: контекст, в котором произносятся эти речи, их содержание и функции, статус и стиль говорящего, а также роль адресата/слушателя. Проанализировав каждый из этих элементов, Де Флорио завершила выступление открытым вопросом о возможности применения модели свидетельства от первого лица, разработанной Сибилле Крамер, к последним словам политических заключенных. Модель исходит из того, что эпистемологическая зависимость является составным элементом эпистемологической ситуации человека. Именно перформативная сила речи свидетеля определяет ее статус как знания; под «перформативной силой» здесь понимается социальное отношение, связывающее свидетеля и адресата свидетельства друг с другом, в той мере, в какой аудитория вступает со свидетелем в интересубъективные отношения доверия, аутентификации и аккредитации. Этот вопрос остается открытым и должен стать объектом дальнейшего исследования.

Еще одной ключевой фигурой в политических процессах является свидетель обвинения, который стал объектом исследовательского интереса в другом основном докладе *«Театральные показания. Подготовка свидетелей от ранних советских инсценированных процессов до Петра Павленского»* Сандры Фриммель, представленном в финале конференции. Фриммель посвятила множество работ изучению судебных процессов над художниками, кураторами и выставками в России в период с 1999 по 2015 год и той решающей роли, которую в ходе их проведения сыграли свидетели.

Докладчица сфокусировалась на театральных практиках подачи показаний в контексте современного искусства и на конкретном типе свидетелей, порождаемых этими практиками. Для того чтобы обрисовать достоверную картину и правильно поставить вопрос, исследовательница обратилась к советским процессам первой половины XX века, чьи приемы и стратегии были применены в наши дни.

Суды над организаторами двух выставок, оба показанные в Сахаровском центре в Москве — «Осторожно, религия!» (2003) и «Запретное искусство 2006», — являются новаторскими в этом контексте. Организаторы были признаны ответственными за разжигание религиозной, национальной и расовой ненависти. Рассматривая статус и роль свидетелей в этих процессах, докладчица убедительно описала цели суда и стратегии их достижения, подчеркивая необычное количество

театральных приемов, взятых из инсценировок процессов 1930-х годов, с дополнительными элементами, продиктованными реалиями нашего времени. Поскольку свидетели обвинения не могут быть адекватно описаны существующими категориями свидетелей, Фриммель выдвинула новую категорию, типичную для российских процессов по делам искусства: «*impact witness*» (воздействующий свидетель), по мысли докладчицы, представляющую собой обновленную версию советского «свидетеля сознания» (*witness of consciousness*, термин Дж. Фрёлхер и С. Сассе⁴), созданного в агитсудах в 1920-х годах.

По мнению Фриммель, специфическая фигура воздействующего свидетеля оказывает решающее влияние на характер современных судебных процессов по делам искусства и, как и свидетель сознания, является коллективным свидетелем, активно проявляющим инициативу по подаче жалоб, обвинений или по участию в судах. По словам Фриммель, «*impact witness* — это еще одна модель свидетельствования в тоталитарных государствах наряду со свидетелем сознания». Однако докладчица напомнила и примеры художественной реапроприации зала суда искусством, например акцию Петра Павленского «Свобода», в рамках которой художник использовал процедуру обвинения, превращенную им в художественный процесс, конечной целью которого было выявление произвола судебной системы.

Тем не менее заключительные замечания, озвученные в докладе, довольно пессимистичны: по мнению Фриммель, характер дачи показаний в российском правосудии практически не изменился от советского к постсоветскому контексту, который все еще находится под сильным влиянием советской эпохи, и понимание свидетельствования в нем скорее идеологическое, чем юридическое (то, что можно обозначить как свидетельствование о сознании или о влиянии события). Как показали в своих выступлениях многие участники конференции, несанкционированные выступления в суде сегодня встречаются в основном в заявлениях подсудимых, которые, как и герои процессов над современным искусством, отказываются играть в игру по правилам, не соответствующим ни морали, ни этике, ни ценностям демократии.

Кроме открыто заявленных целей конференция предоставила возможность подвести некоторые важные итоги и сформулировать тезисы, которые в будущем смогут дополниться новыми рассуждениями: о различии в практике свидетельствования в разных странах, входивших в состав бывшего Советского Союза; о необходимости на уровне терминологии постоянного уточнения концепции свидетельствования, применимой в разных контекстах; о дальнейшем обсуждении эпистемологического значения свидетельствования в определенных системах, в частности в трех разных, но концептуально связанных пространствах: в правовых институтах, в историографических дискуссиях о трактовке преступлений против человечества и в художественных произведениях.

Следует также отметить, что не все вопросы, поднятые Ольгой Розенблюм во вступительном слове, получили достаточное внимание: утратила ли значение знаменитая реплика Солженицына Шаламову «Литературе надо доверять, в отличие от документов, которые могут быть подделаны»? отличается ли свидетельствование «против» от свидетельствования «за» в отношении его формы и вида? каким было свидетельствование антисоветских активистов, которые, по многим оценкам эмигрантских журналов 1970-х и 1980-х годов, воспроизводили советские модели поведения,

4 В немецком языке используется слово *Bewusstseinszeugen* в противоположность *Bekennniszeugen*. См.: Frölicher G., Sasse S. Das “richtige” Sehen: Zeugen im sowjetischen Gerichtstheater // Zeugen in der Kunst / Hrsg. von S. Krämer, S. Schmidt. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016. S. 61–83.

в том числе социальные? как меняется подход исследователя в современном контексте, характеризующем изобилие и доступность аудиовизуального материала, в том числе свидетельского характера? Подобные вопросы — хороший сигнал, демонстрирующий необходимость таких событий и важность междисциплинарного подхода к разработке новых ответов на вызовы — не только научные — XXI века.

Джулия Де Флорио

Международная научная конференция «**Translatio studii: тексты, контексты и люди**»

(Лаборатория историко-литературных исследований, Лаборатория историко-культурных исследований ШАГИ РАНХиГС при участии ИВГИ РГГУ им. Е.М. Мелетинского, 13–14 октября 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_408

У большой двухдневной конференции, первый день которой прошел в стенах РАНХиГС, а второй — в зуме на площадке ИВГИ РГГУ, было три темы: «Переводим классиков сегодня»; «Текст и комментарий» и «Перемена места и поиск (само)-идентичности в русской и европейской культуре». Началось все, как и полагается, с классиков.

Конференцию открыла *Вера Мильчина* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) докладом, название которого на первый взгляд кажется парадоксальным: «*“А безвидный Хаос — неографию?”: должен ли переводчик понимать смысл переводимых слов?*». Казалось бы, ответ очевиден: а как же иначе? Однако в тех случаях, когда переводчик ограничивается транскрипциями переводимых терминов, понимания, как выясняется, можно избежать. Можно, но не нужно. Докладчица показала это на примере романа Шарля Нодье «История короля Богемии и его семи замков» (1830). Этот стернианский роман, не только название, но и многие приемы которого заимствованы из «Тристрама Шенди», никогда не переводился на русский язык (да и ни на какой другой, кроме испанского); докладчица готовит его перевод для издания в серии «Литературные памятники». Нодье, пожалуй, пошел даже дальше Стерна: повествователь у него разделяется на три ипостаси (лирического Теодора, педанта Дона Пика де Фанферлюкио и шута Брелока), одна глава целиком состоит из звукоподражаний, место сквозного сюжета занимает соперничество разных жанров внутри романа, а внутри этих вставных жанров происходит регулярная замена синтагмы на парадигму: Нодье нанизывает цепочки из нескольких десятков имен, глаголов, прилагательных, вплоть до перечня двух сотен названий насекомых. В число вставных произведений входит некое «Похвальное слово госпоже туфле»; оно именуется гениальным, однако проверить это невозможно, поскольку читавший его вслух заснул от скуки, и «Похвальное слово» сгорело в пламени свечи. Оплакивая его пропажу, повествователь перечисляет тридцать пять изобретений, названия которых оканчиваются на «-графия» (какография, технография, стеганография и др.) и которые, по его мнению, все оказываются бесполезны, коль скоро «Похвальное слово госпоже туфле» не сохранилось.

Так вот, строго говоря, для того чтобы перевести эти тридцать пять «-графий», переводчику вовсе нет нужды понимать их смысл и вообще знать, существовали они в действительности или выдуманы изобретательным автором. Какография (cacographie) в любом случае останется какографией. Между тем вопрос о реальности «-графий» не чисто формальный. Он имеет большое значение для понимания поэтики Нодье. Исследователи конца XX века, потрясенные игровым богатством «Истории короля Богемии», называют ее пустой формой без содержания, а все «-графии» считают произвольным каскадом неологизмов. Однако если переводчик не ограничится транскрипцией этих мнимых неологизмов, он обнаружит, что практически все они обозначают изобретения реально существовавшие, причем преимущественно в XVI—XVII веках. Большая часть из них, включая финальную «неографию», то есть новое правописание (оно-то и названо порождением Хаоса), связаны с реформами орфографии, и потому Нодье их не одобряет (ведь старинная орфография дает ключ к первобытному языку). Тем не менее и они тоже часть того прошлого, которое Нодье считал необходимым изучать и сохранять (одна из его статей оканчивается призывом «Читайте старые книги!»). Одним словом, «-графии» свидетельствуют: роман Нодье — не просто пустая форма, и если переводчик хочет убедить в этом читателя, ему приходится комментировать их все одну за другой, какой бы трудоемкой ни была эта операция.

Если Мильчина говорила о собственном переводе, то Михаил Андреев (ИМЛИ РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) посвятил свой доклад «Границы вольности. Новый перевод “Освобожденного Иерусалима”» переводам чужим. Впрочем, отметив, что сейчас в России происходит своеобразный бум переводов итальянской классики, Андреев сконцентрировался только на одной новинке — переводе поэмы Тассо «Освобожденный Иерусалим», выпущенном в 2022 году Романом Дубровкиным (о вышедшем годом раньше «Неистовом Роланде» Ариосто в переводе Александра Триандифилиди он отозвался как о «фантастическом по кошмарности» и потому не заслуживающем серьезного разговора). Работа Дубровкина — дело другое, однако она позволила докладчику поставить вопрос о том, каковы могут и должны быть добавления переводчика к оригиналу. Ни один стихотворный перевод не обходится без словесных «прокладок»; однако желательно делать их максимально пустыми, лишёнными смысловой нагрузки. Напротив, у Дубровкина они во многих случаях очень далеко отходят от оригинала и вносят в текст отсутствующие у автора «красивости». Так, если Тассо пишет: «Тщетно любовь гнетет и терзает», — то у переводчика в этом месте появляется: «Страсть томит его кольцом змеиным». «Мрак темнее ночи», «два сердца, две нетающие льдины» — это все образы, которыми переводчик «обогащает» Тассо, и надо сказать, что многим современным критикам эта «вышивка по канве» очень нравится (Вера Калмыкова в своей рецензии отметила как особо понравившиеся как раз те места, которые вызвали недоумение у Андреева). Порой же вставки и дополнения просто неточны по интонации. Армида у Дубровкина внезапно заговаривает на языке классового анализа: «Я научилась у простонародья»; там, где у Тассо сказано: «Хотела бы я своей рукой уврачевать раны своего господина», — у Дубровкина возникает: «...у постели сарацина ей стала ненавистна медицина». Дубровкин выбрал свою стратегию вполне осознанно; в послесловии он настаивает, что хранит верность русской поэтической традиции и приближает оригинал к читателю. Цель почтенная, но нужно помнить, что и на этом пути бывают издержки.

Игорь Шайтанов (РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) прочел доклад «Новый перевод шекспировского “Ричарда II”: мотивировка проекта». Вначале Шайтанов охарактеризовал заглавного героя шекспировской пьесы (средневековый рыцарь, но в то же самое время любитель музыки, интеллигент на троне, которому припи-

сывают изобретение носового платка) и саму эту пьесу (хроника, в которой переплетаются несколько стилистических пластов: острые сцены столкновений, элементы тронного ритуала и рождение нового метафизического стиля). Затем докладчик проанализировал 3-ю сцену 1-го акта (Ричард отменяет поединок герцогов) во всех существующих русских переводах: Н. Холодковского (1902), М. Чайковского (1906), А. Курошевой (1936), М. Донского (1957), а в заключение привел свой собственный вариант, поскольку все предыдущие его не удовлетворили затянутостью, описательностью и даже неуклюжестью, а главное отсутствием хотя бы попыток передать шекспировский метафизический стиль, в частности сознательный повтор слов в близком контексте, способствующий «выбиванию» мысли. В русской поэзии образец такого стиля продемонстрировал Иосиф Бродский в переводах из Джона Донна. В прениях Елена Луценко спросила, как искать консенсус между темными для современного зрителя оборотами Шекспира и стремлением быть понятным? Ведь известно, что Шекспира не понимали уже англичане более поздних эпох. Куда же двигаться в сложных случаях — к точности или к понятности? Ответ Шайтанова был предсказуемо гармоничен: хорошо бы соблюдать и то, и другое.

Ирина Ершова (ИМЛИ РАН / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «Как переводить средневековый эпос?», причем сразу же пояснила, что вопрос этот она адресует прежде всего самой себе. Ершова начала с параллельного рассмотрения поэмы «Взятие Оранжа» в недавнем английском переводе Майкла Ньюта (2011) и русском переводе Ю. Корнеева (1985). Английский перевод довольно приближителен в смысле передачи реалий, но лишен избыточной эмоциональности и прост в хорошем смысле слова. Корнеев гораздо более эмоционален и, как почти всякий переводчик старинной поэзии, хочет сделать свой текст повозвышеннее, отсюда появление дополнительных эпитетов, отсутствующих в оригинале (применительно к другому материалу повторяется диагноз, указанный Андреевым). Главный же недостаток и английского, и русского перевода заключается в том, что оба не учитывают и даже не пытаются передать фольклорную природу переводимого текста. А между тем для средневекового книжного эпоса (промежуточная стадия между литературой и фольклором) важна не столько красота звучания, сколько повторяемость, формульность, которой, однако, до публикации в 1960 году книги А. Лорда «Сказитель» не придавалось большого значения. От «Взятия Оранжа» Ершова перешла к «Песни о Роланде» и сравнила одну строфу из нее в двух переводах: опубликованном Б. Ярхо и неопубликованном О. Смолицкой. Докладчица пояснила, что не сравнивает качество переводов, ее интересует соблюдение формульности при одновременном сохранении деталей. Выходит, что Смолицкая по обоим этим параметрам впереди. Однако даже без сравнений нельзя было не заметить смешной неловкости в переводе Ярхо (при всем огромном уважении к этому ученому и переводчику): «Идет поганый род. Стольких зараз не видел никто». Докладчицу, специалиста по испанскому эпосу, все это интересовало применительно к «Песне о моем Сиде». Здесь опять-таки главное — не разнообразие и красота, а повторяемость простых формул при соблюдении исторической достоверности. А с этим у переводчиков тоже не все благополучно. Например, Корнеев в переводе упоминает шпагу, а их во времена, к которым приурочено действие «Песни о Сиде», еще не изобрели. А у Ярхо Сиде сопровождают «шесть десятков всадников отборных», тогда как в оригинале фигурируют «шестьдесят штандартов» — специальных флажков у рыцарей; сопровождали же каждого рыцаря четыре воина, значит, всего при Сиде было триста всадников, и это тоже повторяющаяся формула.

Перевод эпических поэм — текстов устного происхождения — сложен именно потому, что приемы, наработанные для переводов более поздних текстов, здесь не подходят. Но еще более трудную задачу поставила перед собой *Ирина Стаф*

(ИМЛИ РАН, Москва), которая назвала свой доклад «*Как переводить абсурд? «Средство преуспеть» Бераольда де Вервиля*». Стаф тоже, как и Ершова, пояснила, что вопрос в названии доклада не риторический, что она адресует его прежде всего самой себе, но ответ приходится выработать в процессе работы, готовых рецептов тут еще меньше, чем применительно к эпосу. «Средство преуспеть» (сочинение, классическое определение которого — «самая странная книга в мировой литературе») впервые было напечатано в 1616 году. Книга вышла анонимно, и споры о ее авторстве велись до середины XX века, да и после этого не прекратились полностью. Текст книги располагается не в историческом прошлом, а в делящемся настоящим или в вечности, отсюда и анонимность. Формально «Средство преуспеть» представляет собой некий гигантский загробный симпозиум с участием четырех сотен персонажей прошедших времен; большинство говорящих произносят всего одну реплику, прежде чем исчезнуть бесследно, причем зачастую эти реплики, подобно замерзшим словам у Рабле, даже не связаны с субъектом речи и нарушают правила грамматики. Сам текст изначально делился только на 111 глав, членение на абзацы было введено в XVIII веке, а разбивка на реплики — только в XX веке. Книга, определяющая сама себя как «центр всех книг», цитатна, и многие цитаты опознаны, но переводчику от этого мало проку, так как нужно, чтобы их смог опознать и русский читатель. Помимо цитатной природы книги, переводу противится сам французский язык, с которым автор постоянно играет. Он, например, употребляет, пародируя возвышенный стиль, изысканные глагольные формулы (*plus-que-parfait du subjonctif*), но в русском языке ничего подобного нет. Большую проблему создает даже маленькое слово *sosi* (обманутый муж — герой многих эпизодов книги); по-французски оно короткое и звучит похоже на *soisou* (кукушка) и *soq* (петух), и автор это всячески обыгрывает, но русский язык эту игру не поддерживает, и приходится выстраивать новые словесные ряды (рогоносец — рогач — жук-рогач). Несколько примеров этой работы головокружительной сложности Стаф продемонстрировала в ходе доклада.

От переводческих проблем участники конференции перешли к проблемам поиска (само)идентичности. Анна Стогова (ИВИ РАН, Москва) в докладе «*Меморандумы Пипса: движение и остановки памяти в дневнике*» продолжила разговор о дневнике Сэмюэла Пипса (1633—1703), чиновника английского морского ведомства, который начала на прошлой конференции Лаборатории историко-культурных исследований ШАГИ¹. Впрочем, если в предыдущем докладе речь шла не столько о самом дневнике, сколько о его современных читателях в интернете, то на сей раз предметом анализа стал именно дневник, а точнее, способы его ведения. Пипс вел дневник почти десять лет (1660—1669). Вообще любой дневник запечатлевает линейное движение времени, но в данном случае все несколько сложнее. Подобно тому, как Пипсу случается блуждать в пространстве Лондона, он нередко блуждает во времени на страницах дневника. Дневник вообще не писался спонтанно. Пипс делал разрозненные заметки в течение дня (методом тахиграфии — между прочим, одним из тех, что упомянут в романе Шарля Нодье), потом располагал их последовательно в кратком черновике, а уж потом (иногда по прошествии нескольких дней) отделявал чистовик. Порой он несколько дней не брался за дневник, но потом наверстывал упущенное, непременно это отмечая. Блуждания во времени на страницах дневника докладчица связала с удлинением в тогдашней Англии срока актуальности (когда, например, события декабря стало возможным объяснять тем, что произошло еще в сентябре). Пипс своей практикой отсрочен-

1 См. отчет об этом докладе: Новое литературное обозрение. 2023. № 180. С. 411—412.

ного письма создает для себя собственный режим актуальности. Следы такого отсроченного письма в рукописи многочисленны: Пипс вносит исправления даже в чистовой экземпляр, между строк вписывает забытое, помечает на полях те абзацы, которые написал много позже описываемых событий. Но означает ли это, что для Пипса дневник не содержал непосредственных впечатлений? Нет, просто это была непосредственность с другой темпоральностью, свидетельство нажитого опыта. Известно, что Пипс сверялся с дневником в сложных случаях жизни, а о том, какую важность он придавал своему творению, свидетельствует следующий факт: при пожаре он спас деньги, драгоценности — и дневник!

Екатерина Лямина (ИМЛИ РАН, Москва) посвятила свой доклад другому высокопоставленному чиновнику, оставившему письменный рассказ о своей судьбе, однако и человек, и судьба, не говоря уже о национальности, в этом случае совсем иные. Доклад назывался «*“Ma vie” Александра Стурдзы: автобиография политика или частного человека?*». Александр Скарлатович Стурдза (1791—1854), сын молдавского боярина, вынужденного переселиться в Россию, был дипломатом и религиозным писателем, но можно ли его назвать литератором? Докладчица предположила, что нет, поскольку об успехе своих писаний у публики он беспокоился менее всего. Не назвал бы он себя и мемуаристом, хотя мемуарные очерки оставил, и они были опубликованы частью при его жизни, частью посмертно. Что же касается неопубликованного франкоязычного рассказа о своей юности «Моя жизнь, история моего детства и ранней юности, написанная для моей сестры», Стурдза написал его в 1823 году, когда, демонстративно выйдя в отставку, сделался частным лицом и тяжело переживал за судьбу греков, борьба которых за освобождение от турецкого владычества казалась в тот момент проигранной или по крайней мере перешедшей в замершую фазу. В это же время нежно любимая сестра Стурдзы Роксана вышла замуж и утратила былое влияние на императора Александра. Брат и сестра взаимно вдохновляли друг друга на сочинение мемуаров, видя в этом способ хотя бы частично излечиться от тоски. Но если записки Роксаны гораздо более конвенциональны, то текст ее брата показывает, насколько мало этот религиозно-политический мыслитель был создан для мемуарной прозы. Он много говорит в них о сестре, о которой пишет с позиции вечно благодарного брата и восхищенного современника, но ни деталей психологического рисунка, ни «истории домашним образом» в его сочинении не найти. Прежде всего Стурдзу интересуют извивы политологии и проявления Божьего промысла; его текст — это рассказ о политикомистическом опыте.

Русскую тему на западном фоне продолжила *Светлана Волошина* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) в докладе «*Запад нам чужой, а может <в Москве> все чужое*»: *А.И. Герцен и его попытки “виртуального” возвращения в Россию*. Речь шла о том, как изменялось отношение Герцена и к России, и к Западу после его, выражаясь современным языком, релокации в Европу. Уехал он из России в 1847 году по личному разрешению императора (предлогом стало здоровье Натальи Герцен), и первоначально впечатления его были очень положительными, но касались по преимуществу материально-гедонистической стороны жизни: «удивительные устрицы» и «по омару на человека» за обедом. Однако очень не хватало «своих», русских друзей, и Герцен готов был «многое дать» за час беседы с ними, но вместо них главным его собеседником постепенно становился Гервег. Как известно, дружба эта не кончилась ничем хорошим, потому что любимый собеседник нечувствительно обернулся соблазнителем жены. Но и со многими из бывших русских друзей связи обрывались очень болезненно, особенно когда, уже после открытия в Лондоне Вольной русской типографии, эти друзья стали печатать в России по поводу герценовских публикаций бранные статьи, которые Герцен в письме к И.С. Тургеневу назвал

со свойственной ему экспрессией «навозом золотушного гиппопотама, страдающего холерой». Существование Герцена в эмиграции — это постоянные попытки устроить свой дом за границей, заново создать сообщество «своих». Однако попытки эти регулярно терпят неудачу: даже с другом юности Огаревым восстановить прежнюю тесную связь не удалось из-за любовной истории (на сей раз романа самого Герцена с Тучковой-Огаревой). «Колокол» после 1863 года начал терять популярность, старшие дети разъехались. С молодой эмиграцией контакт тоже не налаживался («все так узко, ячно, лично — и ни одного интереса, ни научного, ни в самом деле политического»). Рассмотренная в этой перспективе заграничная судьба Герцена — это история неудачи.

Екатерина Дмитриева (ИМЛИ РАН / ИРЛИ РАН, Москва) назвала свой доклад «*В поисках идентичности: “Тарас Бульба” между Малороссией, Россией и Польшей*». Можно было назвать его и по-другому: «“Тарас Бульба” между двумя редакциями». В самом деле, Гоголь выпустил свою повесть дважды: в 1835 и 1842 годах, и различия между этими двумя редакциями очень значительны. О них можно судить хотя бы по двум цитатам: «Черт побери! Да есть ли что на свете, чего бы побоялся казак?» (1835); «Да разве найдутся на свете такие огни и муки, и сила такая, которая бы пересилила русскую силу!» (1842). Если вариант 1835 года — это апология казацкой малороссийской вольницы (главное — гулять, против кого, не важно), то в 1842 году Гоголь прославляет русскую силу, противостоящую ляхам. Встает вопрос: какую редакцию следует печатать? В XIX веке этот вопрос решали по-разному: П.А. Кулиш в Собрании сочинений, напечатанном сразу после смерти Гоголя (1857), воспроизвел первую редакцию, Н.С. Тихонравов в почти академическом Собрании (1889) — вторую. В советское время в текстологии прочно установилась практика искать основной текст и считать таковым тот, что соответствует последней авторской воле. Однако современные текстологи, например во Франции, исходят из того, что гораздо важнее возможность наблюдать за изменениями, которые происходят с текстом от варианта к варианту. Но это проблемы сугубо научные, а в случае с «Тарасом Бульбой» в науку вмешивается идеология. Современные консервативные историки литературы яростно защищают от «посягательств» редакцию 1842 года — не столько потому, что она последняя, сколько потому, что она любезна им своим «патриотическим духом». Меж тем гоголевская группа ИМЛИ готовит сейчас к печати второй том нового Собрания сочинений, куда входит «Миргород», — поэтому совершенно естественно напечатать в его составе редакцию 1835 года, а рядом поместить ту, что вышла в 1842 году (раньше редакцию 1835 года печатали, но не рядом с поздней, а в приложении, среди «других редакций»). Казалось бы, решение абсолютно оправданное. Однако оно вызвало резкое неприятие у защитников редакции 1842 года и при утверждении тома они устроили скандал (хотя настоять на своем, к счастью, не сумели). В ходе доклада Дмитриева подробно сравнила две редакции и показала, какие изменения претерпела в ходе переработки польская тема. Было бы неверно считать, подчеркнула она, что в 1842 году Гоголь только воспевае русских и бранит поляков. Поздняя редакция во многом двусмысленна, и в ней концы с концами не сходятся. Гоголь и усиливает полонофобию, и скрывает ее. Отдельная часть доклада была посвящена восприятию «Тараса Бульбы» в XIX—XX веках. Выяснилось, например, что первые русские критики не считали проблемой русско-польские отношения, а вот поляки, видимо, были другого мнения, поскольку первый польский перевод «Тараса Бульбы» появился только в 2001 году! Выяснилось также, что не только Кулиш, после того как стал украинским националистом, но и Андрей Белый осуждали Тараса за то, что он гнет выю перед русским царем. Менялся взгляд на изображение евреев в повести. Как юдофобское его начали осмыслять только на рубеже XIX—XX веков; зато

в советское время ухитрялись находить в «Тарасе Бульбе» интернационализм. А самую неожиданную претензию предъявил второй редакции О.И. Сенковский, сказавший, что в ней «все утопает в степном ковыле».

Мария Неклюдова (ШАГИ РАНХиГС, Москва) начала свой доклад «*Жизненный путь в картах и играх XVI—XIX веков*» с указания на то, что он вполне мог бы вписаться и в рамки первой секции, посвященной переводу, поскольку речь в нем пойдет о переводе идей с вербального языка на графический, а именно об изображении жизненного пути в виде морализаторских, или аргументативных, карт. Их существовало не меньше, чем гораздо более известных любовных карт, но сохранились они плохо, порой до нас вообще дошел один-единственный экземпляр, а то и реконструкция XIX века. Как устроены морализаторские карты, Неклюдова продемонстрировала на примере «Карты различных земных путей» (1794), приписываемой квакеру Джону Диллвину. Карта организована вертикально сверху вниз (хотя для нас привычнее «восхождение» — расположение снизу вверх). Слева от дома и «родительской заботы» находятся «хорошие территории», а справа — «край дурного человека». На каждом этапе пути человека поджидает выбор: попасть в «графство небрежения» или двинуться в «графство осмотрительности»; после обучения можно оказаться на «пастбище знаний», откуда пролегает путь к славе, а можно — на «ярмарке тщеславия», где подстерегают «врата соблазна» и «манящая беседка». Цель маршрута — «дом счастливой старости», куда автор карты, добрый квакер, позволяет прийти даже несправедливыми путями, если эти дурные пути — не безнадежно дурные. Эта карта была очень популярна, ее перерисовывали в квакерских школах, использовали в качестве пазлов (*dissected map*). По-видимому, самая ранняя карта такого рода — «Путешествие по жизни, или Точная карта всех дорог, графств и городов» (в книге «Дорожное развлечение для бодрых христиан», 1775). Здесь путешествие начинается из центра карты, где расположен город Разума, или Естественного человека; вверх ведет путь к небесам, вниз — в ад. А спустя три года пользовавшееся чрезвычайной популярностью сочинение Джона Беньяна «Путь паломника» (1678—1684) впервые было переиздано с приложением гравированного «Плана дороги от города Погибели к Небесному граду». Это трехчастная раскладывающаяся карта, где в левом нижнем углу обозначено начало пути Христианина, а в правом верхнем расположен Небесный Град. Каждая часть ориентирована снизу вверх, и их можно рассматривать поочередно. Это первая карта, сопровождающая книгу Беньяна, но далеко не последняя; традиция иллюстрировать «Путь паломника» картами продолжилась в XIX и даже в XX веке. Подобную «духовную картографию» докладчица назвала промежуточной стадией между высокой культурой и лубком².

Завершился первый день конференции докладом *Ксении Гусаровой* (ИВГИ РГГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) «*Не-место или место памяти? Парижские скотобойни на фотографиях Доры Кальмус*». Дора Кальмус (1881—1963), еврейка, уроженка Вены, с 1925 года занималась в Париже (где она была известна как *Madame d'Ora*) в основном модной гламурной фотографией. Во время оккупации она была вынуждена скрываться, а ее старшая сестра погибла в Освенциме. После войны Кальмус продолжала выполнять коммерческие заказы, но параллельно в течение десяти лет регулярно посещала парижские скотобойни и фотографировала там мертвых животных, а тела некоторых даже транспортировала в свою сту-

2 Более подробно о жизненных картах см. в статье, вышедшей уже после конференции: *Неклюдова М.С.* Карта, или границы метафоры. Послесловие // Шартье Р. Карты и вымысел (XVI—XVIII века) / Пер. с фр. М. Неклюдовой. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2024. С. 155—158.

дию. То была ее попытка интерпретировать неинтерпретируемое — холокост, произвести работу по созданию «места памяти» (поскольку, как писал создатель этого термина Пьер Нора, «места памяти рождаются и живут благодаря чувству, что спонтанной памяти нет, а значит, нужно создавать архивы, нужно отмечать годовщины, произносить надгробные речи, нотариально заверять акты, потому что такие операции не являются естественными»). Впрочем, к фотографиям скотобоен, сделанным Кальмус, в неменьшей степени подходит другой термин, предложенный антропологом Марком Оже, — «не-место». Это современные транзитные пространства (аэропорт, метро, шоссе, парковка и т.д.), которые пропускают людей через себя, но сами лишены исторической памяти. Бойня — такое не-место для животных. Но путем сложных, неочевидных сравнений она может быть превращена в место памяти для людей. Голова освежеванной коровы на фото, сделанном Кальмус, поразительно напоминает сделанную ею же и, по-видимому, примерно в то же время, в середине 1950-х годов, фотографию Сергея Лифаря, коллаборациониста во время оккупации, в роли фавна, причем подпись под фото коровьей головы парадоксальным образом гласит: «Победитель, или Фавны». В подобных метафорических перебросках докладчица усмотрела один из способов решения важной для второй половины XX века (эпохи деколонизации) проблемы: как помыслить такую ситуацию, при которой разные группы жертв не противоречили бы друг другу, как, уважая уникальность каждого трагического события, находить между ними связь? Сама Кальмус своего внимания к скотобойням не объясняла, но очевидно, что ее страшные фотографии плохо сочетаются с программой современных защитников животных, предполагающей, что такая защита должна быть исполнена сентиментальности. Вот этого качества в фотографиях Кальмус не было и в помине.

Второй день конференции начался снова с обсуждения переводов классики. *Ольга Смолицкая* (ШАГИ РАНХиГС, Москва) выступила с докладом «*Проблема перевода средневековой лирики: трубадуры и труверы на русском языке*». Проблема, как показала докладчица, стоит довольно остро. Смолицкая начала с рассмотрения двух переводов одной из так называемых песен о несчастном замужестве (*chansons de mal mariées*), сочиненной Кретьеном де Труа; первый выполнен В. Микушевичем, второй — А. Париным. Однако понять, что перед нами перевод одного и того же стихотворения, практически невозможно. У Микушевича лирический герой — мужчина, рассказывающий, как для борьбы с тоской он «созовет друзей в полночный час». У Парина героиня — женщина, рассказывающая о том, как проведет ночь с другом, а мужу будет принадлежать только днем. Точный перевод, конечно, второй. Микушевичу было скучно переводить то, что написано; он зацепился за отдельные слова и дал свою версию, которая к оригиналу не имеет практически никакого отношения. Но зато получилось «красиво». Однако проблема здесь не просто в своеволии отдельного переводчика. Тексты трубадуров и труверов не соответствуют их резонансу в русской поэзии от Пушкина до Блока и Брюсова. Они другие. И «приближающие переводы» (термин М.Л. Гаспарова) не дают представления об их своеобразии, а переводов «дистанцирующих», способных показать, что средневековая лирика сочинялась не по правилам русской классической поэзии XIX века, мало; есть только отдельные исключения — А. Парин, А. Найман. Но и они не всегда удерживаются от соблазна расцветить оригинал дополнительными поэтизмами, которые не только не соответствуют стилю переводимого текста, но порой даже искажают его смысл: «мне не нужна никакая другая женщина» превращается в «даю безбрачия обет». Но главный недостаток практически всех переводов средневековой лирики заключается в том, что они используют привычную поэтическую форму, которая заслоняет от читателя тот неопровержимый факт, что средневековая поэзия слагалась по другим правилам. И для

перевода этой очень старой поэзии требуется новая форма — не силлабо-тонические стихи с рифмами, а, например, свободный стих, который сейчас тоже воспринимается как поэзия. Смолицкая закончила доклад своего рода воззванием: жду переводчика!

Как показал следующий доклад, ждать его приходится не только читателям трубадуров и труверов. Не меньшие проблемы возникают с русским Вийоном, которому Елена Ключева (МГУ) посвятила доклад «Франсуа Вийон и “бирюли”». Ключева проанализировала недавний (2023) том «Франсуа Вийон: Вийон и вийонады. Французская лирика и сатира XV в.», вышедший в издательстве «Престиж БУК». Из текстов самого Вийона в сборник вошли переводы, которые выполнили четыре поэта: Ярослав Старцев («Заветы»), Геннадий Зельдович («Большое завещание»), Аркадий Застырец (разные стихотворения), Елена Кассирова (баллады на воровском жаргоне, относительно которых, впрочем, не доказано точно, что они написаны именно Вийоном; вдобавок этот перевод уже печатался раньше). Издание можно назвать полунаучным: Ярослав Старцев, который выступил также и составителем сборника, предупреждает, что оно не претендует на академизм. И в самом деле: в нем есть комментарии, но нет ссылок на издания, по которым сделаны переводы (между тем в случае Вийона это крайне важно). Со своей стороны Евгений Витковский, фактический вдохновитель издания и автор эссеистического предисловия к нему, не доживший до выхода книги в свет, презрительно называет посвященные Вийону диссертации нечитабельными. А между тем из этих диссертаций переводчики могли бы узнать много полезного относительно реалий, упоминаемых в текстах Вийона, о смысле употребляемых им слов, да и о самом его стиле. И тогда, возможно, они не превращали бы «венериных богов», то есть богов любви, в «венерических», а «дела» (œuvres) в «дары». Но главный изъян переводов Старцева и Зельдовича (Аркадия Застырца, напротив, докладчица оценила очень высоко) заключается в неумении или нежелании сохранять верность стилю переводимых стихов. Очевидно исходя из биографической легенды о Вийоне — преступнике и цинике, они насыщают перевод самых нейтральных его строк сугубо современными грубыми словами, например употребляют в стихотворении, написанном на языке куртуазной лирики, слово «паскуда». Уже не первый раз на протяжении конференции разные докладчики на примере разных переводов диагностировали одну и ту же проблему: переводчикам скучно, неинтересно уважать стиль и смысл оригинала, им гораздо удобнее, сподручнее, сочинять свои стихи поверх, а то и просто помимо него. И тогда Вийону, который всего лишь собирался спокойно обдумать предстоящие ему дела, приписывается (переводчиком Старцевым) признание в том, что он «чуял жопою пожар», а о «мудром римлянине Вегеции» (военном стратеге и тактике) от лица того же Вийона сообщается, что он был «мудёр и стар». Еще ярче выступает переводчик Зельдович, по воле которого «испил чашу своего позора» превращается «испил теперь свои пилюли», а о враге Вийона епископе Тибо д'Оссини сообщается, что называется, на ровном месте, поскольку в оригинале нет даже намек на что-то подобное: «ему теперь — свои бирюли». В результате, закончила Ключева свое выступление, возникает подозрение, что перед нами не перевод, а скорее пародия на него³.

Свои трудности у переводчиков, работающих с текстами более поздних эпох. Им Надежда Бунтман (МГУ) посвятила доклад «“Натуральная история четвероногих, птиц, рыб и некоторых гадов” Бюффона: сложности перевода». В на-

3 Желающих более подробно познакомиться с содержанием доклада отсылаю к рецензии Ключевой на сайте «Горький Медиа»: <https://gorky.media/reviews/pozhar-i-biryuli/> (дата обращения: 29.02.2024)

чале доклада Бунтман рассказала о самом Бюффоне и его монументальной тридцатишеститомной «Естественной истории» (1749—1788), в которой одним только минералам посвящено пять томов, а упомянутым в заглавии доклада четвероногим, птицам, рыбам и гадам — 24 тома. Сочинение это стало бестселлером, отдельные тома которого продавались лучше, чем тома «Энциклопедии» Дидро и д'Аламбера или роман Жан-Жака Руссо «Юлия, или Новая Элоиза». Современников пленял стиль Бюффона, яркий и перифрастический. Это те самые качества, которые в XIX веке стали казаться напыщенными и бесчувственными. Впрочем, стиль Бюффона критиковали и при его жизни. По этому поводу докладчица, естественно, вспомнила вердикт, вынесенный Бюффону Пушкиным: «Д'Аламбер однажды сказал Лагарпу: “Не выхваляйте мне Бюффона, этот человек пишет: Благороднейшее из всех приобретений человека было сие животное гордое, пылкое и проч. Зачем просто не сказать лошадь”. Лагарп удивляется сухому рассуждению философа. Но д'Аламбер очень умный человек — и, признаюсь, я почти согласен с его мнением». Историки литературы давно выяснили, что Пушкин ошибся в имени собеседника д'Аламбера и назвал Лагарпа вместо Ривароля, но это не мешало позднейшим читателям согласиться с его мнением. В России в конце XVIII — начале XIX века Бюффон был тоже очень популярен. С 1789 по 1808 год вышло десять томов перевода «Естественной истории», выполненного коллективом авторов при активнейшем участии академика Лепёхина (он самостоятельно перевел последние пять томов). Бесчисленное множество отрывков из Бюффона рассеяно по русским журналам того времени; здесь можно было прочесть о таких увлекательных вещах, как «черты кротости слонов» или «польза и услуги, получаемые от обезьян». После этой преамбулы Бунтман перешла к основному сюжету доклада — рассказу о «Натуральной истории четвероногих, птиц, рыб и некоторых гадов», которую в 2014 году выпустил коллектив переводчиков: Мария Аннинская, Наталья Шаховская, Михаил Хачатуров и сама докладчица. Для перевода они выбрали «Избранные страницы Бюффона» («*Le Buffon choisi*») — книгу с цветными иллюстрациями Бенжамена Рабье, которая впервые вышла в 1913 году и затем многократно переиздавалась. Бунтман рассказала о том, как переводчики искали язык и стиль для русского Бюффона, ориентируясь на русские описания животных, сделанные в XIX веке, а также на русский перевод «Жизни животных» Брема (двухтомник 1866 года). Переводить страницы, где Бюффон дает моральные характеристики своим «героям», например сообщает, что «волк противен во всем, морда у него подлая, нрав развращенный», а крот обладает «приятной склонностью к покою и одиночеству», — одно удовольствие. Но вот поиски русских эквивалентов различных пород доставляли массу хлопот (притом что один из переводчиков, Михаил Хачатуров, биолог по образованию). А иногда проблемы возникали в совершенно неожиданных местах. Так, обнаружилось, что Бюффон не употребляет слова *patte* (лапа), и у него звери имеют *mains* (руки), *petites mains* (маленькие ручки) и *pieds de devant* (передние ноги). Для всего этого нужно было подыскивать эквиваленты в зависимости от животных: обезьянам оставлять руки, крота наделять лапками, а барсука — лапами.

От проблем собственно перевода конференция постепенно перешла к проблеме «перевод и комментарии». Начало этому процессу положил Сергей Зенкин (ИВГИ РГГУ, Москва) докладом «*Похвала артистам (из комментариев к статье Бальзака “О художниках”)*». Статья Бальзака в русском переводе Раисы Линцер называется «О художниках», что по-русски отсылает прежде всего к живописцам, и напечатана она была в феврале-апреле 1830 года в трех номерах художнической газеты «Силуэт», но французское ее название — «*Des artistes*», и его смысл шире. В самом деле, художники, которые интересуют Бальзака, — это, в сущности, любые

творцы и прежде всего его товарищи по цеху, литераторы. Бальзак отстаивает их материальные интересы. Он хочет, чтобы людям искусства платили вознаграждение (через десяток лет он будет принимать активное участие в создании Общества литераторов, преследующего ту же цель). Впрочем, и литераторы — далеко не единственные из тех, кто у Бальзака входит в категорию творцов; он трактует это понятие так широко, что включает в него и полководцев-разрушителей («...все проявления интеллекта равны, и Наполеон столь же великий поэт, как и Гомер»), и дилетантов — любителей искусства, так что это понятие могли отнести к себе и читатели «Силуэта». Художник-артист у Бальзака — это культовый герой, но одновременно и трикстер, и безумец. По Бальзаку, функции художника в культуре — это, во-первых, оказывать влияние на современников, на публику («...искусство — это могучая сила»), а во-вторых, познавать высшие истины. Первую функцию докладчик назвал риторической, а вторую — когнитивной. Познание высших истин (о которых Бальзак позже, в 1830-е годы, рассказал в своих сочинениях, полных вдохновенной мистики) совершается художником независимо от публики, для самого себя. В разговоре об этой второй, когнитивной функции Бальзак затрагивает и религию; он почти называет художником Христа. Впрочем, когнитивную природу художника Бальзак отстаивает в статье очень осторожно; он не доходит до такого откровенного противопоставления искусства для искусства искусству для прогресса, каким эпатировал читателей Теофиль Готье в предисловии к роману «Мадемуазель Мопен». В статье Бальзака различимо присутствие нескольких жанров. Один из них — панегирик литераторам (то есть, в сущности, самому себе), доходящий в восхвалении почти до пародийного уровня. Другой жанр — физиологический очерк, тогда еще только зарождающийся во Франции, с присущими ему чертами фельетонного стиля, когда все говорится то ли в шутку, то ли всерьез, ради привлечения читателя. Поэтому вдохновенные похвалы творцам органически соседствуют здесь с напоминаниями о необходимости платить им как следует. Подводя итог, Зенкин заключил, что все сказанное в статье превращает ее в один из первых манифестов европейской интеллигенции.

Если Зенкин посвятил свой доклад монографическому анализу одной статьи, то Александра Борисенко (МГУ) вместила в доклад «*“Старая добрая Англия”: три века перевода британской классики в проекте “Аннотация к переводам”*» едва ли не всю английскую литературу. Проект, упомянутый в заглавии, — это работы, которые выполняли студенты магистратуры НИУ ВШЭ «Литературное мастерство» (трек «Художественный перевод»). Проект этот удачно совмещает теоретический и практический аспекты. Это попытка восполнить ту лауну, о которой многие сожалеют, ничего, однако, не предпринимая для ее ликвидации; имеется в виду квалифицированная, не импрессионистическая критика переводов (образец ее был продемонстрирован в первый день конференции в докладе М. Андреева). Проект был задуман как своего рода навигация, помогающая читателю сориентироваться среди множества переводов одного и того же произведения английской литературы — дореволюционных и новейших, выполненных признанными мастерами и неизвестными новичками. Для описания судьбы английских романов в русских переводах до 1917 года, в советское время и в постсоветскую эпоху Борисенко предложила формулу «много — один — много», то есть множественность дореволюционных переводов сменилась господством одного-единственного перевода, а затем, после 1991 года, переводов опять стало много. В проекте каждый из магистрантов Александры Борисенко разбирал переводческую судьбу одного произведения. В докладе она обобщила этот опыт и рассказала о тех путях — порой очень непростых, — какими английская литература доходила до русскоязычного читателя. Например, «Приключения Тома Сойера» Марка Твена: мало того, что существует

около десятка русских переводов, но и самый известный из них, выполненный Корнеем Чуковским, в четырех разных изданиях от 1929 до 1958 года — разный. А Джейн Остин, сегодня в России очень популярная, до 1967 года, когда вышел роман «Гордость и предубеждение» в переводе И. Маршака, вообще никогда не переводилась, и Нина Демурова, окончившая романо-германское отделение филофака МГУ по специальности «Английский язык и литература» в 1953 году, вообще не знала о существовании такой писательницы, пока, оказавшись в Индии, не купила на развале один из ее романов. О том, по каким критериям магистранты Борисенко оценивали переводы, можно судить, например, по анализу романа Джейн Остин «Эмма», выполненному Анной Гайдено. Исследовательницу интересовали сохранение синтаксической структуры романа, последовательность соблюдения темпоральной стилизации, точность речевых характеристик персонажей, наличие в издании научного аппарата. По всем этим критериям очень высокую оценку получил перевод Марии Кан (1989), однако он довольно тяжеловесный; два других перевода — некоего Мансурова (скорее всего, чей-то псевдоним) и Марии Николенко — проигрывают в точности, но зато легче читаются. Нет ничего удивительного, что в судьбу переводов в советское время вмешалась история страны: многие переводчики были репрессированы, переводы выходили без их имен, а заменой авторства становилась редактура (так, например, произошло с «Ярмаркой тщеславия», переведенной Михаилом Дьяконовым для издательства «Academia»; перевод вышел в 1933 году, Дьяконов был расстрелян в 1938-м, и позже перевод выходил без его имени, но с именами тех, кто его редактировал, — далеко не всегда к лучшему). В короткий отчет невозможно вместить все колоритные детали, о которых Борисенко каким-то чудом успела рассказать в получасовом докладе. Поскольку работы, выполненные в рамках проекта, были опубликованы на сайте «Горький Медиа»⁴, отсылаю читателей к ним.

Новую и неожиданную интерпретацию старой и всем известной сказки предложил Александр Строев (независимый исследователь, Париж, Франция) в докладе «Искусство убивать: “Синяя борода” Шарля Перро». Заурядные читатели привыкли думать, что «Синяя борода» — история о жестоком муже и бедняжке жене, которая чуть было не стала жертвой его свирепости. Строев предложил взглянуть на сказку по-другому — как на историю о предприимчивой жене, которая, заранее сговорившись с сестрой и двумя молодыми дворянами, спровоцировала гнев мужа. Трудность была в том, чтобы спасители прибыли в замок Синей Бороды не раньше и не позже, а ровно в тот момент, когда жена была уже на волосок от гибели. Убийство Синей Бороды в такой ситуации предстало законным спасением невинной жертвы, а поскольку эта самая жертва была единственной наследницей, все неисчислимые богатства мужа (подробно описанные в сказке) достались ей, после чего она смогла и сестрицу Анну выдать за любимого, и сама вторично выйти замуж, на сей раз за хорошего человека. Если это прочтение верно, то в чем была цель Перро? Цель, как предположил Строев, была в его полемике с женщинами-писательницами (так называемыми «прециозницами»), о которых Перро регулярно отзывался весьма иронически. Строев даже назвал по имени одну возможную мишень Перро; это госпожа д’Онуа, прославленная сказочница, а до того, как она начала публиковать литературные сказки, — преступная жена, которая в сговоре с собственной матерью и любовниками, своим и материнским, облыжно обвинила мужа, за которого была выдана в тринадцать лет, в государствен-

4 См., например: <https://gorky.media/context/annotatsii-k-perevodam-emma-dzhejn-osten/>; <https://gorky.media/context/annotatsii-k-perevodam-gordost-i-predubezhdenie-dzhejn-osten/> (дата обращения: 29.02.2024) и др.

ной измене. Правда, судьба госпожи д'Онуа сложилась не так удачно, как у героини «Синей бороды». Обман вскрылся, казнили не барона д'Онуа, а лжесвидетелей, а сама баронесса двадцать лет провела в изгнании. Однако затем она вернулась во Францию и в 1690 году открыла салон в Париже. Так вот, Строев предположил, что Перро в своей сказке метил в свою литературную соперницу. Проблема только в том, что «Синяя Борода» была написана в 1695 году, когда госпожа д'Онуа была автором одной-единственной сказки «Остров Блаженства», вошедшей в состав ее романа «История Ипполита, графа Дугласа», опубликованного в 1690 году. Все остальные ее знаменитые сказки вышли уже после 1695 года. Строев не скрыл от аудитории эту неувязку, но концепция его так соблазнительна, что он не смог удержаться от ее обнародования. Во время обсуждения доклада Андрей Топорков поднял важнейший вопрос о цвете бороды главного героя сказки Перро: почему, она, собственно, синяя? Были высказаны самые экзотические объяснения, от того, что этим цветом борода была обязана одной из стадий алхимического превращения, до того, что бороды вообще не было, а на ее месте виднелась иссиня-черная бритая кожа, но к общему мнению участники дискуссии так и не пришли.

Елена Луценко (РГУ / ШАГИ РАНХиГС, Москва) назвала свой доклад «*Почему Василий Померанцев приписал пьесу г. Мерсьера Шекспиру? Шекспир в России в 1780—1790-х годах*». Василий Петрович Померанцев (1736—1809), актер театра Медокса, выступавший в амплуа благородных отцов, мало разбиравшийся в поэзии и действовавший в основном по наитию, в 1790 году выпустил пьесу «Ромео и Юлия». По ее названию можно подумать, что это перевод или адаптация шекспировской трагедии, однако на самом деле Померанцев переводил не Шекспира, а гораздо более известного в России в конце XVIII века Луи-Себастьяна Мерсье, чья пьеса «Веронские гробницы» (1782), конечно, восходит к Шекспиру, но радикально меняет жанр его сочинения. Мерсье превращает трагедию в мещанскую драму, изображающую семейные конфликты и оканчивающуюся счастливой развязкой. О Шекспире Померанцев мог узнать многое от своего учителя актера Ивана Дмитриевского, с которым познакомился в 1768 году сразу после возвращения того из Лондона. Кроме того, посредником между оригинальной трагедией Шекспира и пьесой Померанцева мог стать трактат Антонио Стикотти «Гаррик, или Английские актеры» (1769), вышедший в русском переводе в 1781 году; в нем описано представление «Ромео и Джульетты», причем в адаптации прославленного английского актера Гаррика, которая уже была «облегченной» версией изначального текста Шекспира. Но версия Мерсье, в которой шекспировская поэтика петраркизма преломлялась сквозь призму сентиментального сознания, оказалась Померанцеву ближе. Как происходила эта «перекодировка», Луценко показала на примере рассказа Юлии (Джульетты) об апельсиновом дереве. Мерсье рассказывает о нем не в петраркистском ключе, а в духе очень популярного в его время поэта Парни, у которого есть «эротическое стихотворение» «Стихи, вырезанные на коре апельсинового дерева». Померанцев переводил «г. Мерсьера», но дал своей пьесе шекспировское название, что косвенным образом свидетельствует об уже установившейся в России к этому времени положительной репутации английского трагика. В обсуждении доклада Мария Неклюдова напомнила о крайне сложной судьбе трактата Стикотти: написанный по-французски, он был переводом английского трактата (что указано на его титульном листе), а тот, в свою очередь, представлял собой перевод другого французского трактата (что на титульном листе не указано).

Наталья Мазур (ЕУ СПб) в докладе «*Воображаемое путешествие из Москвы в Петербург: “Ночное панно” Бориса Пастернака*» перешла от проблем перевода и комментария всецело к комментарию, хотя можно представить дело и так, что представленный ею комментарий способствовал своего рода переводу стихотворе-

ния Пастернака из трудного до заумности сборника «Близнец в тучах» (1913) на общепонятный язык. В начале доклада Мазур процитировала толкование этого стихотворения, предложенное М. Гаспаровым и К. Поливановым: ночное общение друзей-поэтов; при этом исследователи опирались на эпитафию из Сергея Боброва, предпосланный первой редакции стихотворения. Мазур предложила другую интерпретацию: адресат «Ночного панно» не Бобров, а город. В докладе на Гаспаровских чтениях — 2021 Мазур убедительно доказала, что следующее за «Ночным панно» стихотворение «Сердца и спутники» тоже обращено к городу, а именно к Венеции⁵. В разбираемом же стихотворении Мазур увидела достаточное число зашифрованных топонимов, связанных с Петербургом, и предположила, что Пастернак говорит в нем именно об этом городе. Строки «Чтоб за оконными бассейнами // Эскадру дремало джентри» докладчица проиллюстрировала как изображением Английской набережной, по свидетельству современника «отчасти сохраняющей аристократический вид», так и видом доходного дома Бурцева на Бассейной (!) улице, где имелись два нижних этажа с огромными окнами и двор-atrium со стеклянной крышей. Параллелью к строкам «Когда ж костры колоссов выгорят // И покачнутся сны на рейде» стало изображение петербургских ростральных колонн, пьедестал которых украшают колоссальные каменные статуи (а сами колонны напоминают о колоссе Родосском — знаменитом маяке древности). «Взошли кумиры тусклым фронтом» — это многочисленные питерские памятники, начиная с самого главного, «кумира на бронзовом коне», а также статуи на крыше Зимнего дворца. Доклад назван «Путешествие из Москвы в Петербург», но подчеркнуто, что путешествие это воображаемое. Оно стало возможным благодаря разнообразным техническим новинкам начала XX века, для которых в стихотворении также нашлись параллели. Это, например, аэрофотосъемка, на которую намекает упоминание «двойковогнутых линз», или как раз начинавшиеся в это время перелеты из Петербурга в Москву и обратно («воздушные пути», которые позже, в 1933 году, стали названием одного из сборников Пастернака). Мазур закончила доклад сопоставлением отношения к Петербургу Андрея Белого и Пастернака в «Ночном панно». Символист Белый традиционно пророчит городу гибель; футурист Пастернак, хотя и задается вопросом «в какие бухты рухнет пригород», в гибель не верит.

Александр Долинин (Висконсинский университет в Мэдисоне, США) прочел доклад «Судьба афоризма “*Ce qui excuse Dieu, c'est qu'il n'existe pas*” (Франция — Германия — Россия/СССР/РФ)». Долинин начал с предыстории своего доклада. Два года назад коллега попросил его помочь откомментировать следующий пассаж из записной книжки Бунина, датированной 1947–1951 годами: «О боге Стендаль очень хорошо сказал: “Извинить бога может только то, что он не существует”. Горький. Какие оба скоты — и Стендаль, и Горький!» Источник бунинской записи нашелся быстро: это предисловие Горького к роману Анатолия Виноградова «Три цвета времени» (1931), где этот афоризм Стендаля приводится даже дважды. Слова Стендаля впоследствии цитировались так часто, что приобрели статус мема. Иногда, правда, автором афоризма объявлялся не Стендаль, а совсем другие люди: Вольтер, Гейне, Монтень. Но это, заверил Долинин как опытный исследователь мемов⁶, те исключения, которые только подтверждают правило и которыми настоящий мем обязательно должен обзавестись. Однако если автор фразы — Стендаль, то из какого его произведения она взята? Ни в романах, ни в письмах обна-

5 См. отчет об этом докладе: Новое литературное обозрение. 2022. № 174. С. 423–424.

6 См. его книгу «Гибель Запада» и другие мемы. Из истории расхожих идей и словесных формул» (М.: Новое издательство, 2020).

ружить ее невозможно. Наводку дал Ницше в сочинении «Ессе homo», где, восхищаясь Стендалем и его «честным атеизмом», прибавил, что он «воздаёт должное Просперу Мериме». Казалось бы, причем тут Мериме? А притом, что после смерти своего друга Стендаля Мериме посвятил ему сочинение под названием «Н.В.» (то есть Henri Veyle), которое напечатал анонимно в 1850 году в количестве 25 нумерованных экземпляров; 17 из них он раздал близким знакомым, один оставил себе, а остальные сжег. Искомая фраза относительно того, что может извинить Бога, в этой брошюре Мериме в самом деле присутствует среди многих других шокирующих деталей и вольнодумных высказываний. В дальнейшем в XIX веке брошюра Мериме выдержала два пиратских переиздания: в 1857 году она была напечатана в Париже тиражом 36 экземпляров за подписью Р.М. (то есть Проспер Мериме), а в 1864 году в Бельгии тиражом 140 экземпляров и с приложением эротической гравюры Фелисьена Ропса; автор был здесь обозначен как «один из сорока» (то есть член Французской академии, которым Мериме в самом деле был с 1844 года). Это французские издания, но существовало и русское: под названием «Разоблаченный Стендаль» ее напечатал в 1924 году в Ленинграде (на титульном листе, впрочем, обозначен Петербург) в собственном переводе все тот же Анатолий Виноградов. Весь тираж (333 штуки) он забрал себе и сам рассылал экземпляры; Горькому достался 26-й. Таким образом, Горький мог познакомиться с атеистическим кредо Стендаля (в передаче Мериме) прямо по первоисточнику.

Лада Панова (Университет Калифорнии в Лос-Анджелесе, США) назвала свой доклад «*Какие розы заготовил Михаилу Кузмину Шекспир: цикл “Форель разбивает лед” и “Сонеты”*». Речь в докладе шла о том, как в цикле «Форель разбивает лед» (написан в 1927 году, опубликован в 1929-м) Кузмин использует язык цветов для изображений разных видов любви. Особенно подробно Панова остановилась на образе розы. Поскольку двенадцать «ударов», из которых состоит цикл, соответствуют календарной последовательности месяцев, то роза и шиповник приурочены к летним месяцам. Но это цветы в их природном бытовании. Между тем у Кузмина розы становятся фактом культуры. Роза — традиционный символ любви и женщины, но в изображенном Кузминым любовном треугольнике роковая красавица Эллинон розу не получает. Поскольку Кузмин действует методом опущенных звеньев, эта смена обладателя розы (ее получает один из двух героев, появляющийся в кепке цвета «нежной rose champagne») призвана указать на гендерную конверсию, главенствующую в цикле. Параллель роза — юноша (а не девушка/женщина) у Кузмина восходит, по предположению докладчицы, к сонетам Шекспира (Кузмину тем более хорошо известным, что он их переводил, и фраза «Шекспир еще тобою не дочитан» к нему относиться не может). Таков, например, сонет 54, где «достойный любви» юноша уподобляется именно «сладостным розам». А в сонете 95 проступки юноши ассоциируются с ароматными розами, у которых внутри червь. Таким образом, Кузмин в «Форели» осуществляет перевод с русского языка цветов на шекспировский язык любви.

Завершил конференцию *Александр Жолковский* (Университет Южной Калифорнии, США) докладом «*О трех маленьких секретах знаменитой “Федры” Мандельштама*». Жолковский начал доклад с рассказа о замеченном им в стихотворении межязыковом каламбуре (одном из многих у Мандельштама): «Глубокими морщинами волнуя, // Меж ним и нами занавес лежит». Занавес действительно может морщиниться, но эти слова в стихотворения стоят рядом и по иной причине: морщины по-французски *ride*, а занавес — *rideau*. Впрочем, добавил Жолковский, даже носитель французского языка может не разглядеть эту пару, если он не осведомлен о принципиальной филологичности поэтики Мандельштама и о его установке на «пропущенные звенья» смысла. Далее Жолковский остановился на стро-

ках: «И, равнодушен к суете актеров, // Сбирающих рукоплесканий жатву». Они сильно маркированы даже на формальном уровне: так, дерево грамматического подчинения представляет собой иерархическую конструкцию из шести ярусов, и слово «равнодушен» располагается на самом верхнем из них. Вдобавок его значение усилено постановкой обособленного оборота перед сказуемым («равнодушен... не услышу»). Слово это формально не является отрицанием, но имплицитно его значение именно таково. Жолковский показал с помощью многочисленных примеров, что для Манделъштама такой рассказ о присутствии своего «я» в мире очень характерен: «Я не слышал рассказов Оссиана...»; «Ах ничего я не вижу, И бедное ухо оглохло»; «Я тебя никогда не увижу, // Близорукое армянское небо...»; «С важностью глупой, насупившись, в митре бобровой // Я не стоял под египетским портиком банка, // И над лимонной Невою под хруст сторублевый // Мне никогда, никогда не плясала цыганка» и др. Однако этими конструкциями дело не исчерпывается. Для Манделъштама характерно совмещение реальной обездоленности с показной, вызывающе великолепной — *вельможашеяся* — позой, принимаемой для ее преодоления. Именно таково «вельможашеяся равнодушие» поэта в «Я не увижу знаменитой Федры...». Но почему же Манделъштам равнодушен к старинному театру, если он сам говорил о своей «тоске по мировой культуре»? Частное объяснение состоит в том, что Манделъштам ставил в вину театру (впрочем, современному) равнодушие к слову, к стиху; противопоставляя действиям актеров расиновский *стих*, лирическое «я» совершает типичный для Манделъштама «вельможашеяся выбор». Более же общее истолкование описывается формулой «Утрата мысленно достигнутого» (собственного виртуального присутствия в недоступном мире), применимой ко многим стихотворениям Манделъштама⁷.

На замечательной картинке, украшающей программу конференции, средневековый монах работает над рукописной книгой, а напротив него сладко спит ангел. Докладчики, конечно, не ангелы, но зато можно поручиться, что ни они, ни их слушатели в течение всей конференции ни спали ни минуты.

Вера Мильчина

7 Поскольку в моем пересказе тоже много «пропущенных звеньев», отсылаю читателей к публикации, вышедшей после конференции: Жолковский А. О трех маленьких секретах знаменитой «Федры» Манделъштама // Летняя школа по русской литературе. 2023. Т. 19 (3–4). С. 316–345.

Мы и/как медиа

Международная конференция «Аффективная интермедийность»

(Венгерский университет Трансильвании Сапиентия,
Клуж-Напока, Румыния, 20–21 октября 2023 года)

DOI: 10.53953/08696365_2024_186_2_424

Исследования интермедийности¹ (как область медиаисследований в целом) предполагают особую чувствительность к тому, как различные средства постоянно перестраивают свои границы и существуют на пределе этих границ. Медиа «раскрываются» друг в друга, делая актуальным разговор о подвижности и текучести материальных форм коммуникации. Эта непростая тема вдвойне усложнилась на конференции «Аффективная интермедийность», организованной и проведенной Венгерским университетом Трансильвании Сапиентия 20–21 октября 2023 года².

Причина усложнения — совмещение проблематики интермедийного взаимодействия с проблематикой аффекта. Как пишет Стивен Эйхерн в предисловии к сборнику «Теория аффекта и литературно-критическая практика: ощущение текста»³, недавние работы об аффекте сделали исследователей более восприимчивыми к разным процессам взаимодействий — телесных субъектов и окружающей среды, в которой они существуют. Исследование аффекта в гуманитаристике предполагает внимание к тому, как субъект одновременно подвергается воздействию и воздействует сам, как он обживает, создает пространство, в котором находится, и оказывается подвержен импульсам этого пространства; как среда и субъект приходят в движение. Аффективность⁴ — это тоже, как и интермедийность, проблематизация привычных материальных форм и взаимодействия на границах, в местах контакта.

- 1 Оригинальное название конференции — «Affective Intermediality». Термин «intermediality» имеет две формы перевода на русский язык: «интермедийный» и «интермедиаальный». В статье использован первый вариант, который мы считаем предпочтительным. Согласно толковому онлайн-словарю русского языка Т.Ф. Ефремовой, «медиаальный» — это анатомический термин, означающий «расположенный ближе к срединной продольной плоскости тела», а «медийный» — это «связанный с медиа» в широком смысле (<https://gufo.me/dict/efremova?page=2&letter=%D0%BC> (дата обращения: 31.01.2024)). Отсюда — другие русскоязычные термины медиаисследований: «медийный инструмент», «трансмедийный». Выражаю благодарность за консультацию профессору В.В. Красных и И.В. Захаренко.
- 2 Центр кинематографической интермедийности и визуальной культуры при университете регулярно организует конференции, посвященные диалогу медиа в экранных текстах и проблемам современной гуманитаристики (цифровой среде, визуальному удовольствию, эффекту жуткого).
- 3 Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text / Ed. by S. Ahern. Cham: Palgrave Macmillan, 2019. См. также статью Т. Венедиктовой «Аффект — на “А”» // Новое литературное обозрение. 2020. № 164 // https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/164_nlo_4_2020/article/22589/ (дата обращения: 31.01.2024).
- 4 Приведу формулировку Х. Каттенбелта (Университет Утрехта, Нидерланды), который в докладе на этой конференции остроумно замечает, что не следует путать аффект и «the kick experience», а затем продолжает: аффект — процесс, связанный

Три основных докладчика — Джулиан Ханих (Университет Гронингена, Нидерланды), Лора Раскароли (Университетский колледж Корка, Ирландия) и Йорген Брун (Университет Линнея, Швеция) — обозначили направления дискуссии о медиа и аффектах, которые получили развитие на конференции. В духе постгуманизма это общее движение окрашено доминантой аффективного взаимодействия между средами — от «нечеловеческой» медиасреды до «природной» окружающей среды (климатический кризис, экологические проблемы); от «атмосферы» конкретного места до медиации «атмосферности» разными средствами; от исследований кинописьма к развитию идей о мыслящем кино⁵ (Л. Раскароли) и его аффектах.

Важный результат конференции и итог многообразных дискуссий заключается в том, что представление об «аффективной интермедийности» получило три развернутых определения. Они не исключают друг друга, но ставят разные акценты. Румынская исследовательница (организатор этой конференции) Агнеш Пето⁶ (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Клуж-Напока, Румыния) в анонсе конференции⁷ подчеркнула важность категории «промежуточного положения» (in-betweenness) и в разговоре о диалоге медиа, и в теории аффекта: так открываются новые пограничные зоны и области за пределами репрезентативного, текстового и «человеческого». При таком понимании «аффективная интермедийность» описывает то, как протекает взаимодействие медиа (и наше взаимодействие с ними), когда в основе контакта находятся интенсивные точечные чувства, усиливающие, трансформирующие или направляющие наше восприятие и понимание. Медиа «чувствуют» друг друга и нас, а мы чувствуем их и себя, включаясь в аффективно заряженную среду, находящуюся в постоянном процессе становления. Джулиан Ханих, размышлявший в своем докладе («Атмосферы тишины: о фильме и безмолвии (*quietude*)») об атмосферности, пожалуй, понимает центральный тезис сходным образом.

Обратившись к проблеме атмосферности в кино, Джулиан Ханих рассмотрел то, как моделируются экраном разные среды, способные вызывать в зрителе ощущение тишины. Представление об атмосфере, связанное с нашим восприятием пространств как аффективно нагруженных (Г. Шмитц, С. Хвен), — ключ к пониманию тишины на киноэкране. Становясь ее медиатором, кинематограф использует многообразные доступные ему средства, чтобы сформировать эффект беззвучия. Например, Ханих предлагает обращать внимание на то, как создаются на экране ощущения движения (оно центробежно или центростремительно?), переживания масс объектов (тяжесть или легкость?), а также особое понимание темпоральности — направленности в прошлое или будущее либо сосредоточенности на настоящем. Эффекты, создающие атмосферу, принципиально неустойчивы, подвижны, открыты превращениям — из состояния в состояние. Более того, точечные и неуловимые настроения (аффекты) могут быть преобразованы в нечто качест-

со становлением и действием, в противоположность существованию (the matter of becoming and doing, rather than being). Здесь же стоит вспомнить о том, что С. Томкинс, заново «открывший» аффект в середине XX века, занимался проблемами мотивации, то есть в широком смысле — тем, что нами движет.

5 Rascaroli L. *How the Essay Film Thinks*. New York: Oxford University Press, 2017.

6 А. Пето также составитель сборника, посвященного интермедийности восточно-европейского кинематографа: *Caught In-Between: Intermediality in Contemporary Eastern European and Russian Cinema* / Ed. by Á. Pethö. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.

7 Ссылка на анонс конференции: <http://film.sapientia.ro/en/conferences/affective-intermediality> (дата обращения: 31.01.2024).

венно иное — эмоцию, процесс более сложного порядка (Б. Массуми). То есть «эффекты тишины» непросто ухватить и локализовать, но последствия их воздействий на адресата могут быть велики и — зачастую — трудно прогнозируемы.

И для Пето, и для Ханиха в основе представления об «аффективной интермедийности» оказывается возможность поддержания *промежуточных контактных зон*, где происходят изменения.

Другой взгляд был представлен в докладе «*Аффект как инструмент исследования интермедийных перформансов*» Хилы Каттенбелта (Университет Утрехта, Нидерланды), который ставит под сомнение сам термин «in-betweenness». Что имеется в виду под неким пространством, где медиа сходятся, соединяются или взаимодействуют друг с другом? Почему мы думаем, что в интермедийности самое важное — это проблематизация границ между медиа, их «размывание» и открытие свободного пространства для экспериментов? Медиа не перестраивают границы, не переопределяют друг друга, но — в первую очередь — друг друга интенсифицируют. Параллельно с этим Каттенбелт подробно говорит о специфике эстетического опыта (его двойственной природе, ценности эксперимента и риска). В данном случае акцент сделан на *силе* медиа и чувств (*intensive potentiality*) как условиях любого взаимодействия и опыта, а также на желательности интенсивного опыта для субъекта (*eager to experience*). Мы за тем и обращаемся к искусству (в его медийной материальности), чтобы острее чувствовать самих себя. Интермедийна, таким образом, сама телесная субъектность в своей многогранности (все каналы восприятия), желающая получать насыщенный эстетический опыт.

Но, как показал в своем докладе «*Интермедийные аффективности: на подступах к медийному не-антропоцентризму*» Йорген Брун⁸, «аффективная интермедийность» может быть понята и третьим образом. Это сама *множественность* видов взаимодействия современного субъекта с окружающими средами — технологическими, природными, социальными. Все они, да и сама субъектность, немислимы без медиации. Под влиянием многообразных сред, вторгающихся в его реальность, субъект вынужден постоянно переосмысливать собственное место в системе антропоцена. Здесь акцент смещен на комплексную среду, в которой происходит разрыв с «человекоцентризмом». Судя по тому, что видео с выступлением Бруна уже находится в открытом доступе и маркирует страницу конференции, именно такой подход видится организаторам осязаемым результатом общей дискуссии.

Самая свежая книга Бруна «*Интермедийная экокритика*»⁹, написанная совместно с Никласом Сальмозе, посвящена репрезентации климатического кризиса в разнообразных медиа (в научно-популярных текстах, графических романах, документальном и игровом кино, рекламе и видеоиграх). Авторы интересуются как эстетические аспекты диалога медиа, так и возможность интермедийности влиять на социальное пространство и множество сред, с которыми взаимодействует субъект. Отсюда — расширенное понимание экологической проблематики как не-антропоцентричного взгляда на взаимоотношения субъектности, природы, культуры и техники¹⁰. Брун выбирает три исследовательские концепции для подкрепления

8 См. сборник, вышедший под редакцией Й. Бруна, доступный в открытом доступе: *Intermedial Studies: An Introduction to Meaning Across Media* / Ed. by J. Bruhn and B. Schirmacher. Abingdon, N.Y.: Routledge, 2022.

9 *Bruhn J., Salmose N. Intermedial Ecocriticism: The Climate Crisis Through Art and Media*. Lanham: Roman & Littlefield, 2023.

10 В докладе Бруна — ряд точно подобранных примеров, связывающих аффективную интермедийность с проблематикой субъектности, трансформирующейся под воздействием среды. Например, показывая, как медиа является единственным способом

своих мыслей: «общую экологию» (general ecology) Э. Хёрля¹¹, «энвайронменталистскую субъектность» (environmental subjectivity) Марка Б.Н. Хансена¹² и «общую процессуальную онтологию» (general processual ontology) в версии Н. Любекера¹³. Хёрль, Хансен и Любекер обсуждают аффективность не в том смысле, что некий медиатекст моделирует или вызывает аффект. Например, у Любекера аффективность (через развитие идей Ж. Симондона) — это технологические, социальные и природные условия, создающие среды, в комплексе влияющие на человеческую субъектность (без этих влияний субъектность не существует). Специфика взаимодействия субъекта и медиасреды может быть раскрыта через попытку понять как, одновременно подвергаясь воздействию сред и оказывая воздействие на них, современный человек создает все более увлекательные версии окружающей реальности.

Центральный медийный инструмент, который объединил всех участников, — кинематограф. Приглашая к дискуссии, организаторы напомнили о том, что для философов-синефилов, Жака Рансьера и Алена Бадью, кинематограф предполагает осмысление в аффективной терминологии, поскольку он то ли «переливается» (по Рансьеру) в другие медиа и саму реальность, то ли (по Бадью) позволяет разным искусствам и реальности «заразить» себя¹⁴, пропускает их через себя, давая им возможность интенсифицироваться, возрасти, увеличиться. Кинематограф работает в данном случае как пример медийного средства, всегда подразумевающего иные медиа, а значит, с момента своего возникновения оснащенного своеобразной «интермедийной антенной»¹⁵. При этом в современной ситуации синефилия получает расширенную функцию: кинематографические аффордансы стали частью множества современных средств, немислимых без кино (кадрирование, возможность изменять масштаб изображения на любом устройстве). Параллельно — новые медиа влияют на кино, «заражая его» иными способами опосредования, в чем-то способствуя его «перетеканию» в наши каждодневные практики. При таких насыщенных интермедийных взаимодействиях возникают неизбежные напряжения, «трения» медиа друг о друга. Именно эти моменты напряженности, точки интенсивных контактов, которые в насыщенном медийном поле есть всегда, приоткрывают нечто о нашем аффективном отклике на окружающий мир, а также о нашей подверженности импульсам среды.

Гибридная логика деления на секции сделала возможной интересную траекторию движения по самой конференции (после нее участники на ограниченное время получали доступ к записи докладов; некоторые из них опубликованы на Youtube-канале исследовательского центра¹⁶). С одной стороны, организаторы учитывали сложность локализации аффективного, группируя докладчиков согласно их инте-

получать доступ к материальной реальности на основании текстов М. Пруста, Брун развернуто говорит об эффекте фасцинации (интенсивного переживания себя), зависимом от технологического опосредования.

- 11 General Ecology: The New Ecological Paradigm / Ed. by E. Hörl and J. Burton. London: Bloomsbury Academic, 2017.
- 12 Hansen M.B.N. Feed-Forward. On the Future of Twenty-First-Century Media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- 13 Lübecker N. Twenty-First-Century Symbolism: Verlaine, Baudelaire, Mallarmé. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.
- 14 Ссылка на анонс конференции: <http://film.sapientia.ro/en/conferences/affective-intermediality> (дата обращения: 31.01.2024).
- 15 Предлагаю этот метафорический термин, создав его по аналогии с «нарративной антенной» Андре Годро, развивавшем представление о повествовательной способности кинотекстов.
- 16 <https://www.youtube.com/@sapientiafilmconferences3917> (дата обращения: 31.01.2024).

ресам — к репрезентации аффекта в текстах, аффекту самих медиа, а также аффектам зрительской интерпретации (все это сложно разделить). С другой стороны, в основе категоризации находятся виды и области медийных взаимодействий: фотография в документальном кино (*М. Блош-Яни*), интермедийность в музее (А. Пето, *В.-Й. Йен, Ш. Гобадлу*), транспонирование кукольного театра на анимационный экран (*Р. Адани, М. Умме*), практики видео-арта (*Б. Сересо, П. Холмс, М. Катсариду, Ж. Дьенге*), исследования «радиофилии» (*К. Бёрдсол*), анализ музыкальных видео (*М. Лакатос*), перформансов и инсталляций (*К. Грубер, А. Тома*), цифрового искусства (*З. Корошвольди*) и опыта виртуальной реальности (*И. Зорита-Азурре*).

Поскольку кино — центральный медиум на этой конференции, то подходы и понимание «аффективной интермедийности» в кинематографе были особенно детализированы: поэтическое кино (*Ф. Шинита*), раннее кино (*И. Фюзи*), экфрасис (*А. Клишевич, Л. Сава*), экранный текст как место контакта с друговью (телесной — *Х. Кирали*; социо-этнической — *К. Шандор*; медийной — *Д. Бротто, М. Горка-Фохт*), с индивидуальной или культурной памятью и травмой (*А. Марккунд, М. Исагулов, Э. Сотершу, Т. Брюслэрс, И. Хаккинен, О. Данилюк, К. Шимор*), с исцелением через искусство (*Л. Монтеррубио Ибаньес, Я. Баэбан, А. Парик и Н. Сарасват*), с чувственными эксцессами (*Э. Дэниэл*), с гендерными конструкциями (*В. Таскович*), «аффективностью кинописьма» (*С. Курр, Л. Костопулу*).

Внимание уделялось как аффективной интерпретации новейших лент (*К. Уитли, В. Керчи*), так и классике авторского кинематографа: секция о «страсти» к интермедийным экспериментам во французской «новой волне» (*Дж. Лавароне, Ф. Полато, К. Тоньолотти*), об «интермедийных воспоминаниях» о Райнере Фассбиндере через ленты *Ф. Озона* (*А. Белл*), о мифах через образы Габора Боди (*М. Кичини*). Среди крупных режиссерских имен возникает как *Уэс Андерсон* (*Ж. Ассули*), вдохновляющий на создание фанатских визуальных текстов в соцсетях (*К. Мёрфи*), так и *Николас Роуг* (*Г. Гиллок, Т. Чонге*); как *Лукино Висконти* (*Х. Фюрер*), так и *Эжен Грин* (*К. Ву*). Межкультурный характер разговора, неизбежный в ситуации объединения исследователей со всего мира, поддерживается впечатляющим охватом разнообразных кинематографий и интермедийных практик — не только Центральной Европы (где проходила конференция и которая оказалась представлена очень интересно в докладах *А. Хуанг-Коккина, Б. Маргитази*), но и Китая (*Я. Джанг*), Ирана (*С. Чаттопадхья*), Индии (фильмы на языке малаялам — в выступлениях *А. Сурендранатх, Х. Рамачандран*). Одна из привлекательных особенностей конференции — объединение теоретиков с практиками, авторами интермедийных экспериментов (в городском пространстве — *Р. Хэнни*, на экране — *Э. Сотериу*, в театре — *Е. Тимпалекси*).

В результате целый ряд понятий получил детальную проработку. В секции о мультимодальном сторителлинге *Алиса Едличкова* (Академия наук Чехии, Прага; доклад «*Мультимодальный сторителлинг в поставтономной прозе: аффективная визуальность*») сосредоточилась на том, как гаптические, визуальные и ольфакторные ощущения читателя создаются материальностью книги, а также точными резонансами между темой (пищевые расстройства) и материалом (использование бумаги, не принимающей краску). Продолжая дискуссию и размышляя о документальной работе Гранта Джи «Терпение (по Зебальду)», *Юдит Пилднер* (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Румыния; оригинальное название доклада «*Uncanny (E)motions of Intermediality in Grant Gee's "Patience (after Sebald)"*»¹⁷) показала, как ремедиация текста создает расширенный чувствен-

17 Названия докладов, а также части названий, содержащие языковую игру или цитату, оставлены без перевода.

ный мир. Пилднер регистрирует изменения в возможных аффективных откликах адресата: зрителя уводят от вкрадчиво-меланхолического настроения Зебальда к зловещим, «жутким» движущимся изображениям киноленты Г. Джи.

К этой же группе докладов примыкает сообщение *Тары Брюслэрс* (Брюссельский свободный университет, Бельгия; доклад «*How It Feels to Have Your Trauma Held: мультимодальная репрезентация травмы в “Единственном окне” Д. Слумана*») о поэтической книге Д. Слумана «Единственное окно», комбинирующей тексты и фотографии (в разном цветовом решении). Продолжая размышления о мультимодальных аспектах, стоит сказать о докладе под названием «*Гостеприимство, встречи и аффект в лентах “Завтра утром” М. Кришана и “R.N.M.” К. Мунджу*» *Каталин Шандор* (Венгерский университет Трансильвании Сапиентия, Румыния), которая анализирует жест в кино. Жест — ключ к пониманию аффективного отклика на разные виды дружости (в контексте глобальных миграционных процессов). Жесты гостеприимства, инклюзии и совместной деятельности противопоставлены средствам слежения (видеонаблюдение) и становятся способом признания в другом личности. Шандор интересно, как микропроявления телесности подспудно подрывают механизмы системы.

Категория «жуткого», рассмотренная на конференции 2022 года, сохранила свою притягательность для многих участников. Жуткое, зловещее, а также субверсивное (*Д. Стыпинска, О. Симпсон, Б. Дикен, М. Петрикола, Д. Скотт Диффриент*) обсуждалось на нескольких секциях. *Маттиа Петрикола* (Пизанский университет, Италия) в докладе «*Обновление видео-“жуткого”: призраки в фильмах ужасов 2007–2021 годов*» предложил подумать о том, что происходит с эффектом «жуткого» в кино (франшизы «Полтергейст», «Звонки»), если он зависит от использования устаревшего медийного инструмента (запись на видеопленку). *Скотт Д. Диффриент* (Университет Колорадо, Боулдер, США) в докладе «*Совсем как в кино! Аффективная интермедийность в настольных играх, вдохновленных фильмами ужасов*» рассуждал о ренессансе настольных игр по мотивам фильмов «Реаниматор», «Нечто», «Хэллоуин», акцентируя внимание на том, как аудиовизуальный опыт просмотра хорроров переводится в тактильный модус взаимодействия с миром игры. «Жуткое» моделируется в столь востребованном здесь разговоре об «in-betweenness» — энергетических полях и пространствах между медиа, между нами и медиа / нами как медиа. В докладе «*Water Colours: аффективная интермедийность в ленте Н. Роуга “А теперь не смотри”*» *Грэма Гиллока* (Ланкастерский университет, Великобритания), включенном в секцию о цвете и киноощущениях, развивалось представление В. Беньямина об «оптическом жутком» — интенсивном беспокойстве по поводу того, что невозможно четко увидеть или ясно предвидеть, а также роковой предрасположенности видеть избирательно.

Большое количество выступлений в разных секциях касалось форм памяти и травмы. *Микита Исагулов* (Эксетерский университет, Великобритания) в докладе «*Неофобия: о коллективной памяти, аффективной интермедийности, страхе и модернизме*» предложил присмотреться к интермедийному комплексу средств, создающих эффекты страха перемен, медиа или модерна в текстах Д.Г. Лоренса и Дж. Джойса. Этот комплекс формируется во многом через обращение к коллективным воспоминаниям. На материале собственного экспериментального фильма *Элеонора Сотериу* (доклад «*За пределами прошлого: фотофильм, память и травма*»; Эдинбургский университет, Великобритания) развивает смежное понятие постпамяти (по М. Хирш), медиация которой осуществляется через «фотокино» (здесь интересный случай авторского анализа собственной работы). Используя черно-белые фотографии, которые постепенно становятся цветными, автор фильма транслирует связь прошлого и настоящего. Разные временные периоды

синхронизируются, а не сменяют друг друга в хронологической последовательности. Статика образов активизирует воображение «мыслящего зрителя», получающего возможность иной скорости просмотра: можно присмотреться к микродвижениям (героиня обрывает колючки со стеблей каперсника), вслушаться в соположенный с этим действием рассказ о колониальном прошлом, увидеть метафору малозаметных, но опасных действий сопротивления.

К этой же дискуссии примыкает тема «терапевтической» (healing) функции искусства, которое помогает справляться с травматическими ситуациями. В докладе *Андерса Марклунда* (Университет Лунда, Швеция) «*Целительная функция искусства*»: *аффект и интермедийность в киноленте Ф. Хенкеля фон Доннерсмарка “Работа без авторства”*» в центре внимания оказалась биография и творчество Г. Рихтера. Сюжет фильма и сами интрадиегетические образы репрезентируют попытки преодоления травмы войны, предполагающие как контакт с воспоминанием через медийное средство (мазки кистью позволяют «прикасаться» к любимым лицам), так и дистанцирование (отойти от полотна — осознать нечеткость воспоминания, факт невозможности его ухватить). Марклунд рассматривает кинематографическую мифологизацию того, как переосмысление травмы через медиа способствует ее преодолению, повышает качество жизни.

В докладе под названием «*Молекулярная интермедийность. Видения Таситы Дин: между видео-артом, кинематографом и галерейным фильмом*» Агнеш Пето сделала акцент на эстетическом и перцептивном в рассмотрении интермедийных контактов. В работах Дин (кино, фото, рисунок, живопись, инсталляции) можно присмотреться к «молекулярному»¹⁸ измерению взаимодействий разных средств. Оно возникает из-за чувствительности к явлению *лиминальности*, получающему у Пето собственно интермедийную трактовку. Медийный инструмент всегда оказывается «на пороге» другого средства, раскрывается в него через мельчайшие, непредсказуемые, рассредоточенные ощущения. Например, перед началом показа фильма художницы в галерее демонстрируют рисунки Дин. Подрывают ли они или усиливают зрительские ощущения от просмотра? Как серия изображений разогревает кинематографическую чувствительность? Как одна медиация перетекает в другую? Через представление о лиминальном опыте осмысляются и новейшие работы иранско-американской художницы Ширин Нешат — в докладе *Шахрзад Гобадлу* (Университет Аризоны, США) «*Воплощая “поле битвы”: лиминальность в инсталляции Ширин Нешат “Ярость”*». Соединяя воедино ситуацию «изгнанничества», в которой оказалась Нешат, и мультимодальный характер ее творчества, Гобадлу разъясняет об интенсификации «пороговых» состояний в работах художницы.

Интересное развитие получили в ряде секций концепции шведского медиолога Л. Эльстрёма¹⁹. В своем докладе «*Медиапродукт, или прокладывая пути пониманию коммуникации как перцепции*» Елена Тимплекси (Афинский университет, Греция) напоминает о том, что Эльстрём в его «медиум-ориентированной модели коммуникации» (the medium-centered model of communication²⁰) делает акцент на «опосредующей стадии коммуникации» (the intermediate stage of communication), то есть разрабатывает ту часть модели, которая получала разные назва-

18 Pethö Á. Tacita Dean’s Affective Intermediality: Precarious Visions in-between the Visual Arts, Cinema, and the Gallery Film // Arts. 2023. Vol. 12(4). P. 168 (<https://www.mdpi.com/2076-0752/12/4/168> (дата обращения: 06.02.2024)).

19 Elleström L. Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

20 Elleström L. A Medium-centered Model of Communication // Semiotica. 2018. Vol. 224. P. 269–293.

ния — «канал» у К. Шеннона, «контакт» у Р. Якобсона. Шведский медиолог считает необходимым развивать представления о материальном и ментальном аспектах медиации (developing the material and mental aspects of mediation) в достаточной степени сложности. В схему необходимо вписать трансляцию смыслов в их ментально-чувственном измерении. Следует также напомнить, что Эльстрём предлагает называть «опосредующую стадию коммуникации» — медиапродуктом (media product), который понимается очень широко. Медиапродукт позволяет производителю сообщения осуществлять «когнитивный импорт» (cognitive import) в сторону получателя сообщения. Поскольку Эльстрём особенно присматривается к случаям, когда отправитель и получатель наделены телесностью, он подчеркивает, что именно тела могут быть инструментами передачи «когнитивного импорта», а значит — медиаторами продуктов. Очень логично, что опираясь именно на Эльстрёма Тимплекси думает о том, как расположить аффект внутри коммуникативной проблематики.

Такая теоретическая задача решалась на секции, посвященной применению интермедийных моделей Л. Эльстрёма к анализу аффекта у адресата в сериалах и видеоиграх. Организованная студентами и магистрантами из Университета Лунда (Швеция), секция была ценна тем, что каждый из докладчиков соединил в себе хорошо подготовленного молодого исследователя с увлеченным практиком (у которого есть время на прохождение видеоигр и длительную «жизнь» в воображаемых вселенных). *Филппа Слэгер* (Университет Лунда, Швеция) в докладе «*Влияет ли аффект на прохождение видеоигры? Случай Elden Ring*» взяла за основу тот факт, что в случае с видеоиграми речь идет о медиапродукте, который одновременно и репрезентирует, и симулирует реальность. Медийная специфика данного средства — в возможности как «просто играть», так и моделировать мир в соответствии со своими потребностями (например, персональный или имперсональный взгляды на пространство). Не менее важны тактильные чувства, которые подразумевает видеоигра, а также гаптическая иммерсия: сложная ретрансляция движений игрока в аудиовизуальный ряд на экране.

Но основной тезис участников этой секции в другом. Эльстрём, как известно, выделяет четыре медиамодальности, которые применимы и к играм: материальная (устройство и софт), пространственно-темпоральная (разные аспекты хронотопа смоделированного мира — открытый или закрытый мир, смены дня и ночи), сенсорная (например, музыкальные лейтмотивы разных локаций, возможность позиционировать звук по отношению к себе) и семиотическая (эстетика, нарратив и мифология игры). Участники этой секции размышляли о том, не стоит ли добавить к схеме Эльстрёма аффективную модальность, приводя довольно убедительные доводы. Слэгер, например, показала, как чувственный момент в игре «Elden Ring» — это и элемент, развивающий сюжет, и магическое действие, запрограммированное мифологией игры, и «трогательный момент» иной аффективности внутри очень агрессивного фикционального мира. В докладе *Виктора Ковача* (Университет Лунда, Швеция) «*Способность медиа воздействовать и испытывать воздействие: Disco Elysium и аффективная модальность*» тематизация аффекта (и психоневрологической проблематики) внутри игры «Disco Elysium» стала отправной точкой для разговора о том, что дает медиа такую власть над чувственной сферой. Все интеракции между воспринимающей инстанцией и средством протекают в опосредованной области (in-betweenness), в которой аффект не то чтобы локализуется, но описывает непредсказуемые траектории, являясь результатом самой ситуации обмена и становления.

Конференция по «аффективной интермедийности» оказалась посвящена тому, как мы воздействуем и испытываем воздействие в современном медийном ланд-

шафте. Интенсивный опыт, который переживается посредством медиа, сообщает нам что-то о важности разных видов артикуляции собственных переживаний/ощущений и моделей контакта с реальностью. Через мультимедийное «проговаривание» возможно как приблизиться к пониманию себя, так и продолжить цепь воздействий и взаимодействий с другими.

Полина Рыбина

Наши авторы

Олег Аронсон

(Институт философии РАН, старший научный сотрудник; кандидат философских наук) olegaronson@yandex.ru.

Ольга Балла

(литературный критик, эссеист) gertman65@gmail.com.

Юлия Валиева

(Санкт-Петербургский государственный университет, кафедра истории русской литературы, доцент / Русская христианская гуманитарная академия имени Ф.М. Достоевского; кандидат филологических наук) jouliali@gmail.com.

Татьяна Венедиктова

(МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), заведующая, профессор; доктор филологических наук) tvenediktova@mail.ru.

Елена Верещагина

(независимый исследователь) elveresch@gmail.com.

Ольга Голечкова

(НИЯУ МИФИ, доцент, научный сотрудник / РАНХиГС, ИОН, научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), факультет мировой экономики и мировой политики, приглашённый преподаватель; кандидат исторических наук) ererto@mail.ru.

Джулия Де Флорио

(Университет Пармы, кафедра гуманитарных и социальных наук и культурных индустрий, старший доцент; PhD) giulia.deflorio@unipr.it.

Виктор Димитриев

(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), доцент / Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, младший научный сотрудник; кандидат филологических наук) ganthenbein@gmail.com.

Галина Ельшевская

(независимый исследователь) gaselsh@gmail.com.

Сергей Завьялов

(поэт, переводчик, филолог) szavjalov@yahoo.com.

Галина Заломкина

(Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, кафедра русской и зарубежной литературы и связей с общественностью, доцент; доктор филологических наук) zalomkina.gv@ssau.ru.

Екатерина Захаркив

(Институт языкознания РАН) zakate90@gmail.com.

Сергей Зенкин

(Российский государственный гуманитарный университет, главный научный сотрудник / Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Санкт-Петербург), профессор; доктор филологических наук) sergezenkine@hotmail.com.

Андрей Зорин

(Оксфордский университет, профессор; доктор филологических наук) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Петр Казарновский

(поэт, литературный критик) pjotr@yandex.ru.

Алексей Конаков

(литератор, независимый исследователь) konakov2004@mail.ru.

Борис Констриктор

(поэт) nad_tarshis@mail.ru.

Александр Кобринский

(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, юрист; доктор филологических наук) o-01-0@list.ru.

Владимир Коркунов

(поэт, критик) vl.korkunov@gmail.com.

Анатолий Корчинский

(Российский государственный гуманитарный университет, доцент, заведующий кафедрой теории и истории гуманитарного знания; кандидат филологических наук) korchinsky@mail.ru.

Анна Кудалина

(Российский государственный гуманитарный университет, магистрант) annkudalina000@gmail.com.

Михаил Куртов

(философ, независимый исследователь) kurtov@gmail.com.

Евгения Литинская

(Петрозаводский государственный университет, Институт филологии, доцент; кандидат филологических наук) litgenia@yandex.ru.

Люба Макаревская
(поэт) makarluba@gmail.com.

Алексей Масалов
(Российский государственный гуманитарный университет, старший преподаватель кафедры теоретической и исторической поэтики, старший преподаватель кафедры истории русской литературы Нового времени; кандидат филологических наук) uchkuduk202@gmail.com.

Вера Мильчина
(ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник / ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук) vmilchina@gmail.com.

Иван Оносов
(Музей Иосифа Бродского «Полторы комнаты», сотрудник) ionosov@mail.ru.

Елена Петровская
(Институт философии РАН, руководитель сектора эстетики; кандидат филологических наук) epetrovs@iph.ras.ru.

Карина Разухина
(Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, кафедра общей теории словесности (дискурса и коммуникации), аспирантка) karina.gazuhina1301@mail.ru.

Андрей Ранчин
(МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, профессор; доктор филологических наук) aranchin@mail.ru.

Абрам Рейтблат
(журнал «Новое литературное обозрение», член редакции; кандидат педагогических наук) reitblat@nlobooks.ru.

Анна Родионова
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), преподаватель, исследователь) arodioнова@hse.ru.

Полина Рыбина
(МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, доцент; кандидат филологических наук) rybina_polina@mail.ru.

Евгений Савицкий
(РГГУ, доцент / ИВИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук) savitski.e@rggu.ru.

Евгения Самостиенко
(ННГУ имени Н.И. Лобачевского, Институт филологии и журналистики, старший научный сотрудник / Московская школа фотографии и мультимедиа имени Родченко, преподаватель / Институт языкознания РАН, научный сотрудник; кандидат филологических наук) eugeniassuslova@gmail.com.

Екатерина Смирнова
(Петрозаводский государственный университет, Институт истории, политических и социальных наук, доцент; кандидат исторических наук) esmirnova@petsu.ru.

Хейден Уайт
(историк литературы, литературный критик, PhD)

Александр Уланов
(Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук) alexulanov@mail.ru.

Александр Фокин
(Первый МГМУ имени И.М. Сеченова Минздрава России, Институт социальных наук / МВШСЭН, факультет гуманитарных наук) aafokin@yandex.ru.

Йенс Херльт
(Фрибургский университет (Швейцария), кафедра европейистики и славистики, профессор; доктор философских наук) herlth@unifr.ch.

Александра Цибуля
(Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, аспирант; Государственный Эрмитаж, методист) chipollino13@yandex.ru.

Ольга Шапкина
(ИМЛИ РАН, отдел «Литературное наследие», старший научный сотрудник; кандидат филологических наук) olia.schapckina@yandex.ru.

Дина Шулятьева
(Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), факультет гуманитарных наук, школа философии и культурологии, доцент; кандидат филологических наук) dsh64@yandex.ru.

Анна Яковец
(Франкфуртский университет имени Гёте, Германия; Институт общего и сравнительного литературоведения; преподаватель, аспирант) halbgerade@gmail.com.

Summary

Theory as a Revolutionary Practice

Oleg Aronson's article "Aesthetics as a Practice of Equality" makes an attempt to trace the path of development of aesthetics as a philosophical discipline from its orientation on sensual cognition to contemporary artistic intellectual critique of society. In this form, aesthetics becomes a practice of equality, a fact which Kant already grasped in his antinomy of taste, discovering in it a moment of *sensus communis* which is not reducible to any individual manifestation of sensuality. When the *sensus communis* is introduced as the basic principle of the aesthetics of equality, affective images take the place of philosophical concepts, affecting the public, and the distinction between sophisticated and naïve perception is lost. Like the revolutionary enthusiasm of the masses, these are action-images, transversal to established institutions, including democratic institutions that affirm equality as a value. But equality is not a value; it is a practical principle that needs to master the critical potential of art in order to become a principle of thinking.

Helen Petrovsky's essay "From Contemplation to Action" deals with three

main groups of questions, i.e.: 1) continuity between nature and society; 2) images of action; 3) a special semiotics of forces. The idea of a continuity between nature and society is based on Peter A. Kropotkin's vision of a material method that has "included the study of social institutions in the sphere of natural-scientific investigations". Materialist philosophy in general appears as anti-metaphysical, including its most recent versions. An exploration of action brings together the understanding of revolution as a means of transforming social matter and a reading of M.M. Bakhtin's philosophy of the act. Bakhtin emphasizes the "unitary plane" of an act, which does not allow to split apart two worlds, namely, the world of culture, where an act is always objectified, and the world of life, where it is actually performed. Finally, a semiotics of forces has to do with ways of registering material changes that stand in stark opposition to traditional linguistic models of signs. In this perspective special attention is given to the concept of image according to Spinoza and Deleuze as well as to Charles Sanders Peirce's semeiotic.

Historical Imaginary in Literature

Hayden White's article "Against Historical Realism: A Reading of *War and Peace*" translated from English by Anna Kudalina (edited by Andrei Oleynikov) offers and develops the notion that art, primarily literature (whether fiction, non-fiction or auto-fiction), cinema, music,

etc., becomes a cultural space for generating alternative forms of "historical" (and perhaps also types of historicism).

In **Anatoly Korchinsky's** article "*My Past and Thoughts* by Alexander Herzen: The Performance of History and the Dia-

lectics of Non-negation” some aspects of the narrative poetics of *My Past and Thoughts* (Byloe i Dumy) are considered from the point of view of a hypothetical reconstruction of A.I. Herzen’s historical imaginary. In this book the writer carries out a cardinal artistic and philosophical critique of the understanding of history prevailing in the middle of the 19th century, revealing non-obvious ways of working with different layers of historical time and correcting the very principle of historicism and practical action in the historical field. This thought trend suggests an understanding of history as an anachronistic contingent process that can be represented as a specific literary and intellectual gesture that deactivates and transforms the dialectical model of historical movement.

The article “Information, Experience, and Historical Teleology in F.M. Dostoevsky’s *The Brothers Karamazov*” by **Jens Herth** analyzes the novel as an exploration of the epistemological and mediatic conditions of the narrative representation of Russian society in the post-reform period. W. Benjamin’s essay on the “storyteller” serves as a conceptual framework. Benjamin’s distinction between the world of rapidly consumed “information” on the one hand and the auratic “story” (*Erzählung*) rooted in personal experience on the other makes it possible to highlight the tension that characterizes the concept of narrative in Dostoevsky’s last novel. The conflict between the modernity and topicality of the genre of the novel and the echoes

of pre-modern narrative modes is finally suspended by the underlying actualization of a teleologically conceived history of the Russian state.

Anna Kudalina in her article “In Search of Another Modernity: Modes of Historicity in L.N. Tolstoy and M. Proust” examines the peculiarities of historical representation in Leo Tolstoy’s *War and Peace* and M. Proust’s *In Search of Lost Time* through the prism of the concept of “regime of historicity”. The author seeks to show that both novels unfold a critical reflection on the temporality and historicism of the modern era. Criticism of historical narrative also plays a major role in the organization of such a statement, and the alternative to it is literary writing, which can resolve these contradictions in the composition of a statement about the past.

Karina Razukhina’s article “Autofiction as a Medium of Cultural Memory: E. Limonov’s Novel *We Had a Great Epoch*” raises the question of studying autofictional texts as mediators of cultural memory. Since the work of J. Assman, cultural memory is understood as a phenomenon capable of preserving symbolic reconstructed meanings of history in the collective memory of subjects. In Limonov’s novel the narrator’s individual memory, based on urban folklore and intertexts, recreates the image of history in the memory of the generation of the 1950s, contrasting an alternative version with the dominant historical narrative.

Opera in Russia in the 19th Century: National and Transnational

The article “*Der Freischütz* by Carl Maria von Weber in Russian Culture of 19th Century (Agathe’s Prayer Over Wolf’s Glen)”

discusses the reception history of *Der Freischütz* in 19th century Russia from the first reactions in the Russian press in

1820s to Chekhov's *The Seagull*. **Elena Vereshchagina** and **Andrei Zorin** analyze the history of everyday usages of the opera, critical reviews, literary allusions, ideological and artistic interpretations. The success of the opera and its importance for Russian culture were shaped by the specific constellation of romantic demonology, the image of self-sacrificing angelic heroine and realization of the ideal of nationality in music.

Ekaterina Smirnova and **Evgeniya Litinskaya** in their article "Olonets Mermaid', or Dido inside out: Classical Heritage in the Repertoire of the Provincial Theater of the Early 19th Century" examine the history of the comic opera "The Olonets Mermaid", presented at

the Petrozavodsk Theater in 1809, and banned from showing shortly after the premiere. The theories about the sources of the play are reviewed and the reasons for its prohibition are analyzed, among which the most important is the indecency of the image of Queen Dido in the opera, perceived as a mockery of Catherine II. Theater lovers in the provincial city of the early 19th century, firstly, had an interest in the ancient heritage and its interpretations in the works of metropolitan authors, and secondly, ran their own experiments on adapting famous ancient plots to local conditions, and not only for the entertainment of the audience, but also involving them in the discussion of topical problems.

Mikhail Yeryomin: New Approaches to the Study of Poetics

Alexey Masalov in his article "Mikhail Yeryomin and Hermetic Poetry: Between Poetics of Cipher and Poetics of Emergent" attempts to look at Yeryomin's poetry in the broader context of hermetic poetry actualized in the second half of the 20th century (Italian hermeticism and Paul Celan). In comparing the poetry of G. Ungaretti, S. Quasimodo, M. Yeryomin and P. Celan, the author highlights the transformation of the function of the poetics of the cipher, as well as the role of the hybridization of the natural and subjective plans. The complication of form, the suggestive enigmatic metaphor becomes not just a riddle and a cipher, but a way of depicting the complexity of the world, its connections, essences and details. Thus, the poetics of hermetic texts can be considered as an emergent poetics and endless metamorphosis.

Anna Rodionova's article "Mikhail Yeryomin: 'Self-Sufficient' Terms, 'Poly-

meric Chimeras'" examines the manifestations of scientific, technical and natural philosophical discourses in the poetry of Mikhail Yeryomin, and analyzes the role of technical and natural motifs, scientific terminology and neologisms in his poetics. Referring to the cultural context, the heritage of the avant-garde and the peculiarities of the poet's style, the author determines the specificity of the technical imagination in Yeryomin's practice and finds a tendency to overcome the dichotomous thinking of modern rationality.

Ivan Onosov's article "Fermata" starts with an observation that words in Mikhail Yeryomin's poems (owing to the polysemy, to the associations that they cause, and/or to the references to other poems) as well as other peculiarities of his idio-style (the rigidity of the chosen form, his predilection for interrogative constructions, for sentences without lyrical subjects, for infinitives and the conjunction

“whether”) make his poems work in a certain way, either premeditated by their author or not. Endings of his poems contribute especially: even though they conclude the reading per se, they create conditions that make a poem keep ringing (this time in a different way) or prolong an aforementioned theme or a situation. This effect is described by the figure of fermata, a musical symbol that extends the duration of a sound based on the performer’s wishes (often until a sound dissipates completely).

Aleksandra Tsibulia in her article “Ekphrasis and Intermediality in Mikhail Yeryomin’s Poetics” examines how Yeryomin experiments in the genre of ekphrasis and integrates picture writing into the tissue of a poem, engages

names of maritime signal flags used to communicate with ships, and hence converts his poems to the post-medium condition. In 2010s, Yeryomin prefaces his poems with the intermedia epigraphs. This gesture is an innovative method in the Russian context. Using of the intermedia epigraphs is the expansion of the Yeryomin’s experiment aimed at creating polylingual poetical works and universal poetic language.

Iuliia Valieva’s article “A Letter of Mikhail Yeryomin to Lev Loseff about Pasternak” introduces a letter containing Yeryomin’s memoirs about Boris Pasternak. The publication outlines its genre and stylistic features, and gives both real and philological commentary to the text.

Special Language of Silence and Darkness

This block explores the specificity of sensory experiences of becoming d/Deaf and blind based on the poetic texts by d/Deaf and blind people. The monologues of **Igor Markaryan, Natalia Zalevs-kaya, Natalia Demyanenko, Irina**

Ekimasheva, Elena Volokh, Vladimir Rachkin are accompanied by the preface “Inside Louis Braille’s Six Hiding Places. Deafblindness and Documentary Poetry” by **Vladimir Korkunov**.

In Memoriam: Boris Ostanin (1.10.1946—22.09.2023)

This memorial block is dedicated to the writer, essayist, editor, and translator Boris Ostanin. This issue presents memorial essays by **Boris Konstriktor, Pyotr Kazarnovsky, Alexey Konakov, Sergei Zavialov, Mikhail Kurtov**, and

two unpublished texts by **Boris Ostanin**: “Lecture on Dragomoshchenko” and “Presentation of the Poetry of Alexander Gornon at the House of Scientists in Lesnoe”.

Table of contents No. **186** [2'2024]

NEW POETRY

- 7** *Lyuba Makarevskaya*. The Longest of All Words

THEORY AS A REVOLUTIONARY PRACTICE

- 11** *Oleg Aronson*. Aesthetics as a Practice of Equality

- 26** *Helen Petrovsky*. From Contemplation to Action

HISTORICAL IMAGINARY IN LITERATURE

- 37** *Anatoly Korchinsky*. Imagining History: Instead of an Introduction

- 49** *Hayden White*. Against Historical Realism: A Reading of *War and Peace* (transl. from English by Anna Kudalina ed. by Andrei Oleynikov)

- 67** *Anatoly Korchinsky*. *My Past and Thoughts* by Alexander Herzen: The Performance of History and the Dialectics of Non-negation

- 83** *Jens Herth*. Information, Experience, and Historical Teleology in F.M. Dostoevsky's *The Brothers Karamazov*

- 98** *Anna Kudalina*. In Search of Another Modernity: Modes of Historicity in L.N. Tolstoy and M. Proust

- 112** *Karina Razukhina*. Autofiction as a Medium of Cultural Memory: E. Limonov's Novel *We Had a Great Epoch*

OPERA IN RUSSIA IN THE 19TH CENTURY:
NATIONAL AND TRANSNATIONAL

- 123** *Elena Vereshchagina, Andrei Zorin*. *Der Freischütz* by Carl Maria von Weber in Russian Culture of 19th Century (Agathe's Prayer Over Wolf's Glen)

- 153** *Ekaterina Smirnova, Evgeniya Litinskaya*. "Olonets Mermaid", or Dido inside out: Classical Heritage in the Repertoire of the Provincial Theater of the Early 19th Century

MIKHAIL YERYOMIN: NEW APPROACHES
TO THE STUDY OF POETICS

- 168** *Aleksandra Tsibulia*. From the Compiler

- 172** *Alexey Masalov*. Mikhail Yeryomin and Hermetic Poetry: Between Poetics of Cipher and Poetics of Emergent

- 183** *Anna Rodionova.* Mikhail Yeryomin: “Self-Sufficient” Terms, “Polymeric Chimeras”
- 191** *Ivan Onosov.* Fermata
- 199** *Aleksandra Tsibulia.* Ekphrasis and Intermediality in Mikhail Yeryomin’s Poetics
- 211** *Iuliia Valieva.* A Letter of Mikhail Yeryomin to Lev Loseff about Pasternak

SPECIAL LANGUAGE OF SILENCE AND DARKNESS

- 224** *Vladimir Korkunov.* Inside Louis Braille’s Six Hiding Places. Deafblindness and Documentary Poetry
- 235** *Igor Markaryan, Natalia Zalevskaya, Natalia Demyanenko et al.* Monologues about the Last Thing Seen (*publ. by Vladimir Korkunov*)
- 243** *Irina Ekimasheva, Elena Volokh, Vladimir Rachkin et al.* Monologues about the Last Thing Heard (*publ. by Vladimir Korkunov*)

IN MEMORIAM:

BORIS OSTANIN (1.10.1946—22.09.2023)

- 253** *Boris Konstriktor.* 444-50-54
- 254** *Pyotr Kazarnovsky.* Continuous Dotted Line (About Ostanin Boris)
- 256** *Alexey Konakov.* In Memory of Boris Ostanin
- 260** *Sergei Zavialov.* God Is Silent. Let’s Keep Quiet Too
- 264** *Mikhail Kurtov.* On the Meaning of the Number 37 (73) in the Life of Boris Ostanin
- 269** *Boris Ostanin.* Lecture on Dragomoshchenko. Presentation of the Poetry of Alexander Gornon at the House of Scientists in Lesnoe (*publ. by Alexander Skidan*)

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

- 274** *Olga Balla.* Nldugbd, dzgom, traml dimbl its (Review of Alexey Konakov’s book *Dnevnik pogody (distorshny)*, Ivan Limbakh Publishing House, 2023)
- 279** *Galina Zalomkina.* Vertigo of Syntax (Review of Alexander Ulanov’s book *ne (be)rech*, POETICA, 2023)

BIBLIOGRAPHY

- 284** *Anna Yakovets.* Part Instead of the Whole: Targeted Analysis of Conspiracy Theories (Review of the books *Die Realität hinter der Realität: Verschwörungsdenken als moderne Denkform* by Dominic Angeloch, Büchner, 2023; *Awful Archives: Conspiracy Theory, Rhetoric, and Acts of Evidence* by Jenny Rice, Ohio State

University Press, 2020; *Conspiracy Theories in Eastern Europe: Tropes and Trends* edited by Anastasiya Astapova, Onoriu Colăcel, Corneliu Pintilescu, Tamás Scheibner, Routledge, 2021)

- 294** *Tatyana Venediktova*. The Science of Literature in Search of a “Secular” Vocation (Review of Ronald Schleifer’s book *Literary Studies and Well-Being: Structures of Experience in the Worldly Work of Literature and Healthcare*, Bloomsbury Academic, 2023)
- 300** *Sergey Zenkin*. Russian Theory and Intellectual History — 4 (Notes on Theory, 36)
- 311** *Dina Shulyatyeva*. Towards a Theory of Branched Narrative in Literature and Cinema (Review of English language Research)
- 321** *Victor Dimitriev*. Emigration as a Literary Destiny and Creative Strategy (Review of Leonid Livak’s book *Études sur l’histoire culturelle de l’émigration russe en France (1920—1950)*, Eur’Orbem Éditions, 2022; and Alexander Stroeve’s book *Literaturnye sud’by russkikh pisateley vo Frantsii*, Litfakt, 2023)
- 330** *Andrei Ranchin*. Finding Meaning (Review of Vladimir Kirillin’s book *V poiskakh smysla: opyt interpretatsii pamyatnikov drevnerusskoy literatury*, LRC Publishing House, 2022)
- 337** *Aleksandr Kobrinsky*. “To Make Everything Clear...”: Alexander Vvedensky from the Creation to the Death of the World (Review of Kornelija Ičin’s book *Mertsayushchie miry Aleksandra Vvedenskogo*, EUSP Press, 2023)
- 343** New Books
- 359** *Olga Shapkina*. Publications by A.A. Izmailov in the Newspaper “Russkoe Slovo” (1905—1916): Bibliographic List

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

- 379** *Alexander Fokin, Olga Golechkova*. New Research on Historical Memory of the 1990s. Interdisciplinary Research Seminar with International Participation “‘Dashing’ or ‘Saint’”: The 90s in the Focus of Memory and Historical Politics” (Center for Applied History of the Institute of Social Sciences, RANEPa, June 7, 2023)
- 386** *Eugenia Samostienko, Ekaterina Zakharkiv*. Scientific Conference “Between the Poetic and the Everyday: Discourse — Media — Communication” (Institute of Linguistics RAS, June 16—17, 2023)
- 394** *Giulia De Florio*. International Conference “The Right to Testify. The Social Status of the Witness in Times of Change” (Leibniz Center for Literary and Cultural Research, Berlin, June 22—24, 2023)
- 408** *Vera Milchina*. International Scientific Conference “Translatio Studii: Texts, Contexts and People” (Laboratory of Historical and Literary Research, Laboratory of Historical and Cultural Research STEPS RANEPa with the participation of IVGI RSUH named after E.M. Meletinsky, October 13—14, 2023)

424	<i>Polina Rybina. We and/as Media. International Conference “Affective Intermediality” (Hungarian Transylvania Sapientia University, Cluj-Napoca, Romania, October 20—21, 2023)</i>
435	Summary
439	Table of Contents
443	Our Authors

Our authors

Oleg Aronson

(PhD; Senior Researcher, Institute of Philosophy, RAS) olegaronson@yandex.ru.

Olga Balla

(Literary Critic, Essayist) gertman65@gmail.com.

Giulia De Florio

(PhD; Senior Assistant Professor, Department of Humanities, Social Sciences and Cultural Industries, University of Parma) giulia.deflorio@unipr.it.

Victor Dimitriev

(PhD; Associate Professor, HSE University / Junior Researcher, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) ganthenbein@gmail.com.

Galina Elshevskaya

(Independent Researcher) gaselsh@gmail.com.

Alexander Fokin

(Institute of Social Sciences, First Moscow State Medical University / Faculty of Humanities, Moscow School of Social and Economic Sciences) aafokin@yandex.ru.

Olga Golechkova

(PhD; Assistant Professor, Research Fellow, National Research Nuclear University MEPhI / Research Fellow, ISS, RANEPa / Visiting Lecturer, Faculty of World Economy and International Affairs, HSE University) ererto@mail.ru.

Jens Herlth

(PhD; Professor, Department of European and Slavic Studies, University of Fribourg, Switzerland) jens.herlth@unifr.ch.

Pyotr Kazarnovsky

(Poet, Literary Critic) pjotr@yandex.ru.

Aleksandr Kobrinsky

(PhD; Lawyer, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS) 0-01-0@list.ru.

Alexey Konakov

(Writer, Independent Researcher) konakov2004@mail.ru.

Boris Konstriktor

(Poet) nad_tarshis@mail.ru.

Anatoly Korchinsky

(PhD; Associate Professor, Chair of the Department of Theory and History of Humanitarian Knowledge, Russian State University for the Humanities) korchinsky@mail.ru.

Vladimir Korkunov

(Poet, Critic) vl.korkunov@gmail.com.

Anna Kudalina

(Master's Degree Student, Russian State University for the Humanities) annkudalina000@gmail.com.

Mikhail Kurtov

(Philosopher, Independent Researcher) kurtov@gmail.com.

Evgeniya Litinskaya

(PhD; Associate Professor, Institute of Philology, Petrozavodsk State University) litgenia@yandex.ru.

Lyuba Makarevskaya

(Poet) makarluba@gmail.com.

Alexey Masalov

(PhD; Senior Lecturer, Department of Theoretical and Historical Poetics, Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities) uchkuduk202@gmail.com.

Vera Milchina

(PhD; Leading Researcher, RSUH / RANEPa) vmilchina@gmail.com.

Ivan Onosov

(MA; Staff Member, Joseph Brodsky Museum) ionosov@mail.ru.

Helen Petrovsky

(PhD; Head of the Department of Aesthetics, Institute of Philosophy, RAS) epetrovs@iph.ras.ru.

Andrei Ranchin

(Dr. habil.; Professor, Department of History of Russian Literature, Faculty of Philology, MSU) aranchin@mail.ru.

Karina Razukhina

(PhD Student, Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), Lomonosov Moscow State University) karina.razuhina1301@mail.ru.

Abram Reitblat

(PhD; Editor, *New Literary Observer Journal*) reitblat@nlobooks.ru.

Anna Rodionova

(Lecturer, Researcher, HSE University) arodionova@hse.ru.

Polina Rybina

(PhD; Assistant Professor, Faculty of Philology, MSU) rybina_polina@mail.ru.

Eugenia Samostienko

(PhD; Senior Research Fellow, Institute of Philology and Journalism, Lobachevsky National Research Nizhny Novgorod State University / Lecturer, The Rodchenko Art School / Research Fellow, Institute of Linguistics, RAS) eugenasuslova@gmail.com.

Evgeniy Savitskiy

(PhD; Assistant Professor, RSUH / Senior Researcher, Institute of World History, RAS) savitski.e@rggu.ru.

Olga Shapkina

(PhD; Senior Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature, RAS) oliia.schapckina@yandex.ru.

Dina Shulyatyeva

(PhD; Associate Professor, School of Philosophy and Cultural Studies, HSE University) dsh64@yandex.ru.

Ekaterina Smirnova

(PhD; Associate Professor, Institute of History, Political and Social Science, Petrozavodsk State University) esmirnova@petsu.ru.

Aleksandra Tsibulia

(PhD Candidate, Institute of Russian Literature (Pushkin House), RAS; Methodology Adviser, State Hermitage Museum) chipollino13@yandex.ru.

Alexander Ulanov

(Dr. habil.; Associate Professor, Samara State Aerospace University) alexulanov@mail.ru.

Iuliia Valieva

(PhD; Associate Professor, Department of History of Russian Literature, Saint Petersburg State University / Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky) jouliali@gmail.com.

Tatyana Venediktova

(Dr. habil.; Professor and Chair, Department of Discourse and Communication Studies, MSU) tvenediktova@mail.ru.

Elena Vereshchagina

(Independent Researcher) elveresch@gmail.com.

Hayden White

(PhD; Historian in the Tradition of Literary Criticism)

Anna Yakovets

(PhD Student; Assistant Professor, Institute of Literary Theory and Comparative Literature Goethe, University Frankfurt) halbgerade@gmail.com.

Ekaterina Zakharkiv

(Institute for Linguistic Studies, RAS) zakate90@gmail.com.

Galina Zalomkina

(Dr. habil.; Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature and Public Affairs, Samara University) zalomkina.gv@ssau.ru.

Sergei Zaviyalov

(Poet, Translator, Philologist) szavjalov@yahoo.com.

Sergey Zenkin

(Dr. habil.; Head Research Fellow, Russian State University for the Humanities / Professor, HSE University) sergezenkine@hotmail.com.

Andrei Zorin

(Dr. habil.; Professor, University of Oxford) andrei.zorin@new.ox.ac.uk.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nadezhda Krylova	M.A. (chronicle of scholarly life)
Alexandra Volodina	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Università Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at St. Petersburg, professor / St. Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / HSE University, professor

Alexander Etkind
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor