литературное
НОВОЕ
обозрение

Содержание № 195 [5’2025]

НАСЛЕДИЯ КАТЕРИНЫ КЛАРК
Составители блока: Валерий Вьюгин, Джейсон Сипли

ЧАСТЬ 1. IN MEMORIAM: В ПАМЯТЬ О КОЛЛЕГЕ И ДРУГЕ

7 *Шейла Фицпатрик*. Памяти друга: Катерина Кларк (20 июня 1941 — 1 Февраля 2024) (*пер. с англ.* Татьяны Пирусской)

18 *Майкл Дэвид-Фокс*. Экосистема Катерины Кларк (*пер. с англ. Вени Гущина)*

24 *Евгений Добренко*. Катерина Кларк: литературная история как прием

30 *Кэрил Эмерсон*. Бахтин глазами Кэти (*пер. с англ.* Татьяны Пирусской)

37 *Чу Цзиньи*. «Мы должны видеть в первую очередь не точки, а связи» (*пер. с англ.* Татьяны Пирусской)

40 *Эрик Найман*. Цепочки Катерины Кларк (*пер. с англ.* Татьяны Пирусской)

ЧАСТЬ 2. ПО СТОПАМ КЛАРК

45 *Маша Салазкина*. Наследие Катерины Кларк за пределами ее замыслов: Коминтерн, океан, космополис

55 *Дарья Езерова*. Открывая Москву с Катериной Кларк (*пер. с англ.* Татьяны Пирусской)

64 *Викентий Чекушин*. Назад к Третьему Риму: концепция катехона в публицистике Великой Отечественной войны

85 *Алексей Швырков*. Родство, сиротство, империя: Национальная аллегория и социалистический реализм в повестях Чингиза Айтматова

НЕЮБИЛЕЙНОЕ: К 132-ЛЕТИЮ ГЕНИЯ И «АССЕНИЗАТОРА»

96 *Андрей Россомахин*. От составителя

ЧАСТЬ 1. МАЯКОВСКИЙ: ОТ ПАФОСА К ДЕВАЛЬВАЦИИ

99 *Валерий Отяковский*. «Даёшь!»: поэтические мутации раннесоветского мема

117 *Оксана Булгакова*. Маяковский/Кино: тексты и контексты

135 *Андрей Россомахин*, *Людмила Ларионова*. К литературной репутации Маяковского: два стихотворных пасквиля 1927 года

ЧАСТЬ 2. В ТЕНИ МАЯКОВСКОГО

156 *Леонид Большухин*, *Оксана Замятина*, *Любовь Барышникова*. Маяковский-провокатор: случаи поэтов Георгия Ечеистова, Сергея Малашкина, Льва Гольдёнова

184 *Оксана Замятина*. О возможном адресате стихотворения В.В. Маяковского «Марксизм — оружие, огнестрельный метод. Применяй умеючи метод этот!» (1926)

195 *Любовь Хачатурян*. Мрамор… мракомор? Реквием Маяковскому в рабочей тетради Алексея Кручёных

207 *Василиса Шливар*. Отголоски раннего творчества Маяковского в прозе Владимира Казакова

ПАМЯТЬ, ЭМПАТИЯ, ВЫСКАЗЫВАНИЕ: АРХЕОЛОГИЯ АВТОФИКЦИОНАЛЬНЫХ ПРАКТИК

218 *Карина Разухина*, *Алексей Масалов*. От составителей

223 *Хивель Дикс*. Автофикшн, колониальные бойни и политики памяти (*пер. с англ.* Михаила Постникова и Екатерины Вахрамеевой)

237 *Татьяна Венедиктова*. «Песни о себе» для XXI века

250 *Лариса Муравьева*. Автофикшн в надежде на эмпатию

272 *Карина Разухина*. Все персонажи и события романа не вымышлены и любые совпадения с реальностью не случайны: риторический подход к осмыслению автофикшена

288 *Алексей Масалов*. «Способ почувствовать себя живой»: герменевтика субъекта в русскоязычном автофикшне 2000–2020-х годов

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ШТУДИИ

303 *Анна Родионова*. Техническое воображение Александра Кондратова

ХРОНИКА СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

312 *Петр Казарновский*. Непоправимая любовь к родине (Рец. на кн.: Кузнецов П. Конспираторы. СПб., 2024)

319 *Ольга Балла*. Поединок поэзии и политики (Рец. на кн.: Гулин И. Три повести: Юлия Ким. Запрет на обгон. Ощипанные глаза. СПб., 2024)

323 *Александр Уланов*. Жесткая даль (Рец. на кн.: Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма. М.; СПб., 2024)

328 *Алексей Порвин*. Аркады голоса (Рец. на кн.: Явлюхина Н. Цикады холода (Дневник наблюдений за климатом). СПб., 2024)

БИБЛИОГРАФИЯ

332 *Евгений Савицкий*. Трагичный, но смешной: тиран в эстетико-теоретических и художественных произведениях XVIII–XXI веков (Рец. на кн.: Nitschmann T. Ästhetiken der Tyrannis: Figurationen der Gewaltherrschaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Paderborn, 2025)

341 *Игорь Кобылин*. Непередаваемая передаваемость: произведение искусства между историей и становлением (Рец. на кн.: Emerling J. Transmissibility: Writing Aesthetic History. London; New York, 2024)

350 *Татьяна Венедиктова*. Аффект в спекулятивном измерении (Рец. на кн.: Speculative Affect: Objects and Emotions. Cham, 2025)

355 *Анна Швец*. История литературоведения в технико-институциональной перспективе (Рец. на кн.: Guillory J. On Close Reading. Chicago; London, 2025; Guillory J. Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study. Chicago; London, 2022)

363 *Татьяна Мисникевич*. «Русские европейцы» в литературе, науке и культуре: преемственность поколений (Рец. на кн.: Азадовский К.М., Лавров А.В. Русские европейцы. Андрей Белый — Брюсов — Волошин — Зинаида Гиппиус — Гумилев. СПб., 2024)

368 *Галина Заломкина*. Тревожные сны в Поднебесной (Рец. на кн.: Айзексон Н. Возникновение китайской научной фантастики. СПб., 2024)

373 Новые книги

ХРОНИКА НАУЧНОЙ ЖИЗНИ

389 *Ольга Довгий*. Научный пир «“И жизнь, и смерть” в бестиарно-эмблематических зеркалах» (РГГУ, 27–29 сентября 2024 года)

404 *Вера Мильчина*, *Инна Матюшина*. Всероссийская конференция «XVI Мелетинские чтения» (ИВГИ РГГУ, 22–23 октября 2024 года)

417 *Дмитрий Антонов*, *Дмитрий Доронин*, *Анастасия Завьялова*. Всероссийская конференция «Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях» (РГГУ, 28–30 ноября 2024 года)

429 Алина Полякова. Всероссийская научная конференция «Алешинские чтения». Секции «Феноменология и онтология ценностей» и «Эстетическое как ценность» (РГГУ, 13–14 декабря 2024 года)

436 Наши авторы

438 Summary

442 Table of Contents

445 Our Authors

Редакция

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

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

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

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

Александр Скидан (практика)

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

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

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

Валерий Отяковский (выпускающий редактор) *PhD*

Редколлегия

Константин Азадовский
кандидат филологических наук

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

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

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

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

Ханс Ульрих Гумбрехт
PhD. Стэнфордский университет, профессор

Евгений Добренко
PhD. Университет Венеции Ка-Фоскари, профессор

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

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

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

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

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

Джон Малмстад
PhD. Гарвардский университет, профессор

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

Пекка Песонен
PhD. Хельсинкский университет, заслуженный профессор

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

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

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

Александр Эткинд*
PhD. Европейский университетский институт (Флоренция)

Михаил Ямпольский
доктор искусствоведения. Нью-Йоркский университет, профессор

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

Наследия *Катерины* Кларк
Часть *1. In Memor*iam:
в память *о коллеге и* друге

Составители: Валерий Вьюгин, Джейсон Сиппи

Шейла Фицпатрик

Памяти друга:

КАТЕРИНА КЛАРК
(20 ИЮНЯ 1941 — 1 ФЕВРАЛЯ 2024)[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_7

Sheila Fitzpatrick
In Memory of a Friend: Katerina Clark (20 June 1941 — 1 February 2024)

Шейла Фицпатрик
Чикагский университет, Заслуженный профессор в отставке, D. Phil.(Oxon.); D. Litt. (Мельбурнский университет)
sheila.fitzpatrick@acu.edu.au

Sheila Fitzpatrick
University of Chicago, Distinguished Professor Emerita, D.Phil. (Oxon.); D. Litt. (University of Melbourne)
sheila.fitzpatrick@acu.edu.au

Катерина и я родились в июне 1941 года в Мельбурне, в роддомах, находившихся друг от друга на расстоянии всего нескольких миль. Наши родители, принадлежавшие к местной левой интеллигенции, дружили между собой, все они с отличием учились на гуманитарных кафедрах Мельбурнского университета, а отцы были историками Австралии. Так началось то, что я бы назвала «феноменом двойника», сохранявшимся на протяжении следующих восьмидесяти лет на пространстве трех континентов.

О нашем появлении на свет наши матери рассказывали одинаково — что их еще не выписали после родов, когда Германия напала на Советский Союз. Раньше я думала, что только слова Димфны, матери Катерины, следует воспринимать буквально: вторжение началось 22 июня, Катерина родилась 20-го, а я 4-го, значит, мне было уже больше двух недель — вряд ли после нормальных родов мою мать так долго бы не выписывали. Но в 1940-е годы все это, видимо, происходило более неспешно. Недавно в одном из писем матери, которые она

1 Перевод с англ. Татьяны Пирусской.

писала мне позднее, оглядываясь на свой брак с моим отцом в связи с годовщиной, я обнаружила частичное подтверждение этой истории или, по крайней мере, новые подробности. Мать вспоминала, как Брайан, мой отец, пришел навестить ее после родов, рассказал о немецком вторжении и заявил: «Теперь нас спасет Советский Союз!» Эта версия была для меня новой и несколько неожиданной. Мне всегда казалось, что эмоциональный подтекст у историй Димфны и Дофф (моей матери) мрачный: мир погружался во тьму, а у них как раз родились дети.

В такой версии есть некоторая предопределенность, будто обе девочки, родившиеся в июне 1941 года, неизбежно должны были стать специалистами по Советскому Союзу, я по истории, а Катерина по литературе. Может, так оно и было, хотя окончательный выбор мы обе сделали только в начале 1960-х годов, окончив Мельбурнский университет. В течение двадцати лет до тех пор виделись мы нечасто. Семья Кларк — в конечном счете с шестью детьми, среди которых Катерина была второй и притом единственной девочкой — в конце 1940-х переехала в Канберру, а моя семья (к которой в 1948 году прибавился мой брат Дэвид) осталась в Мельбурне. Где-то в начале 1950-х отец взял меня с собой в Канберру на конференцию, и мы жили у Кларков в их доме на Тасманском кольце, но Катерины почему-то дома не было, и мы с ней не встретились. Из этого приезда я живо помню чердачный кабинет Мэннинга, куда надо было забираться по выдвижной (если память мне не изменяет) лестнице, — его убежище от требований большой семьи. Катерина же, со слов Мэннинга, вспоминавшего о нашем визите, рассказывала, что мой отец хвастался моими успехами на скрипке, видел во мне юную интеллектуалку, а в комнате, где мы ночевали (то была спальня отсутствовавшей Катерины), спал на колченогой раскладушке, отдав мне кровать — Мэннингу все это казалось удивительным[2]. «Тебе очень повезло, — часто повторяла впоследствии Катерина, — Брайан тобой так гордился». Она полагала, что именно в этом кроется причина моей большей интеллектуальной уверенности в себе. Обе мы, Катерина и я, учились в Мельбурнском университете на факультете гуманитарных наук, но с разницей в два года; мы жили в разных колледжах и специализировались в разных дисциплинах — она начала с философии и закончила русской литературой, а я начала с английской литературы и закончила историей и музыкой. В студенческие годы мы виделись нечасто.

Наши отцы, Мэннинг Кларк и Брайан Фицпатрик, оба были оригиналами, известными в узком кругу австралийской интеллигенции 1940-х годов[3]. Брайан, который был десятью годами старше Мэннинга, первым заявил о себе экономической трактовкой австралийской истории, направленной против Британского империализма и подчеркивающей передовую роль рабочего класса и Австралийской лейбористской партии в австралийской политике (что в целом убедительно, по крайней мере если не замечать того, что лейбористы активно поддерживали расисткую политику «белой Австралии»). Тем самым Брайан

2 *Clark K.* Sheila Fitzpatrick, Fellow Scholar, Fellow Aussie, Friend // Writing the Stalin Era. Sheila Fitzpatrick and Soviet Historiography, ed. G. Alexopoulos, J. Hessler, K. Tomoff. New York: Palgrave Macmillan, 2011. P. 230–231.

3 Об их сложных отношениях см.: *Macintyre S., Fitzpatrick S.* (eds.) Against the Grain. Brian Fitzpatrick and Manning Clark in Australian History and Politics. Melbourne: Melbourne University Press, 2007, P. 12–36.

резко порывал с характерными для 1940-х годов традиционными представлениями об австралийской истории, хотя, будучи бывшим журналистом, никогда не занимал академических должностей, да и вообще не имел постоянной работы после окончания войны (он был своего рода австралийским диссидентом, беспрестанно подкалывая правительство средствами собственной организации по борьбе за права человека, Австралийского совета по гражданским правам, где состоял генеральным секретарем без жалованья). Мэннинг же в конце 1940-х годов получил академическую должность в Канберре, что обеспечило ему зарплату и жизнь более стабильную, нежели ту, какую знал мой отец. А заявил он о себе как ученый только в 1960-е годы, выступив с собственной новаторской трактовкой истории, явно оспаривающей теорию моего отца: по версии Мэннинга, австралийскую историю следовало рассматривать в категориях масштабного цивилизационного конфликта между протестантизмом выходцев из Англии (отец Мэннинга был англиканским священником) и католицизмом выходцев из Ирландии, а вовсе не таких грубых материй, как экономика или политика рабочего класса. Выразительный эпиграф первой публикации Мэннинга был взят — что весьма странно для сборника документальных материалов — из Достоевского: «Я хочу быть тут, когда все вдруг узнают, для чего все так было»[4] Из Достоевского получила свое имя и Катерина.

Наши отцы отбрасывают длинную тень на Катерину и меня (и матери тоже, но иначе — отцы как примеры для подражания, а матери как те, чье одобрение, часто сдержанное, мы старались заслужить). При этом нельзя сказать, что как ученые мы походили на своих отцов, разве что унаследовали от них предрасположенность к оспариванию привычных представлений. Катерина, в отличие от Мэннинга, никогда не имела склонности к грандиозным абстракциям и цветистым оборотам, да ей и не свойственно было брать на себя роль явного ниспровергателя основ. Будь она мужчиной, она бы не отращивала бороду и не становилась в позу библейского пророка, как Мэннинг в более поздние годы. Она предпочитала формулировать свои оригинальные мысли негромко, шаг за шагом. Помимо навыков литературного анализа, Катерина проявила себя в исследовании истории лучше, чем это удалось Мэннингу; по иронии судьбы, нам с Катериной суждено было стать «архивными крысами» (по выражению Сталина), кем Мэннинг не был никогда, а Брайан уже не был ко времени моего взросления.

В политическом отношении отцы и дочери тоже не походили друг на друга — точнее сказать, отцы были явно увлечены политикой, а дочери (хотя и лояльные по отношению к отцам и не присоединявшиеся к критике их, когда начинались неприятности из-за политических взглядов) — нет. Подход Брайана выглядел как марксистский, но он никогда не называл себя марксистом, и на полках у нас дома не стояли труды Маркса. Что у нас было, так это многотомное англоязычное издание сочинений Ленина, хранящееся у меня до сих пор. Насколько мне известно, отец так и не читал этих книг, но выбрал их, стремясь продемонстрировать намеренное неуважение к авторитетам, еще студентом Мельбурнского университета, когда получил награду за успехи в учении. Брайан обычно держался более левых взглядов, чем Мэннинг, но я уверена, что Мэннинг внимательнее читал Ленина, которым чрезвычайно восхищался. Не-

4 *Macintyre S., Fitzpatrick S.* (eds.) Against the Grain. Brian Fitzpatrick and Manning Clark in Australian History and Politics. Melbourne: Melbourne University Press, 2007.

сомненно, оба они разделяли просоветские настроения, характерные для левых в 1940-е годы, а в 1950-е, во время холодной войны, отца часто обвиняли в том, что он коммунист (коммунистом он не был, но отрицать это противоречило его либертарианским принципам)[5]. Однако в Советский Союз поехал как раз Мэннинг, в 1958 году вошедший в состав делегации, где состоял и известный австралийский писатель-коммунист (Джуда Уотен). По возвращении Мэннинг написал книгу «Встреча с советским человеком» (*Meeting Soviet Man*, 1960), которую обычно воспринимают как записки попутчика. В 1990-е годы этот эпизод повторился как фарс: правая австралийская пресса высказала нелепое предположение, что Мэннинг — советский агент, потому что он иногда носил на лацкане советский значок. Утверждалось, что этот значок — на самом деле обыкновенный сувенир, какие большинство иностранных туристов покупали в СССР, — Орден Ленина, врученный Мэннингу за тайные услуги Советскому Союзу[6].

Отчасти именно левые взгляды наших родителей привели меня, а может, и Кэти, независимо друг от друга, к изучению России в университете. В середине 1950-х годов в Австралии разразился большой шпионский скандал, связанный с делом советского дипломата и перебежчика Владимира Петрова. В результате была сформирована Королевская комиссия по шпионажу, вызывавшая на допросы разных свидетелей, включая друзей Фицпатриков и Кларков: Нину Кристесен, русскую эмигрантку, заведовавшую русской кафедрой Мельбурнского университета, и ее мужа Клема Кристесена, редактора литературного журнала «Мианджин», для которого иногда писали Мэннинг и мой отец[7]. Никаких обвинений против них не выдвигали, но над Ниной Михайловной и ее кафедрой в университете нависла туча, и те из их друзей, у кого были дети студенческого возраста, побуждали их записываться на курс русского языка, «чтобы у Нины было больше студентов». Так поступили мои родители и еще несколько их знакомых, хотя за Мэннинга и Димфну я точно сказать не могу, ведь спросить Кэти позднее я не догадалась. Именно потому, что я стала учить русский язык, когда пришло время писать дипломную работу по истории на четвертом курсе, я решила попытаться найти этому языку применение и выбрала тему «Советская музыка при Сталине». Впоследствии, получив стипендию в Оксфорде, я указала в качестве интересующей меня области «советскую историю», так что волей-неволей встала на путь специалиста по истории СССР. Что касается Катерины, окончив Мельбурнский университет, она отправилась домой в Канберру, чтобы в Австралийском национальном университете писать магистерскую по советской литературе.

Только когда я села за это эссе, я поняла, что в тот момент нас обеих интересовала советская литературная политика, причем с точки зрения специальности нам следовало бы поменяться научными руководителями: Катерина, литературовед, работала в Австралийском национальном университете под руководством Гарри Ригби, специалиста по советской политике, а я, историк, писала диплом у Макса Хейворда, специалиста по советской литературе, в Кол-

5 О Фицпатрике и маккартизме в Австралии см.: *Watson D.* Brian Fitzpatrick. A Radical Life. Sydney: Hale & Iremonger, 1979. P. 225–251.

6 Об этом эпизоде см.: *McQueen H.* Suspect History. Kent Town, SA: Wakefield Press, 1997. См. также вдумчиво написанную биографию Кларка: *McKenna M.* An Eye for Eternity: the Life of Manning Clark. Carlton, VIC: Miegunyah Press, 2011.

7 О Кристесенах и деле Петрова см.: *Armstrong J.* The Christesen Romance. Melbourne: Melbourne University Press, 1996. P. 97–115.

ледже святого Антония в Оксфорде. Мы выбрали смежные темы, не советуясь, — по крайней мере, я такого не припомню. Наверное, наш выбор попросту отражал тогдашнее состояние советологии, в значительной мере сконцентрированной на советском «укрощении искусств»[8] и непрестанной борьбе за моральное превосходство между старой русской интеллигенцией и советскими коммунистами в годы НЭПа. Это состояние отвечало как духу холодной войны, так и конкретно деятельности Конгресса за свободу культуры (финансируемого ЦРУ), игравшего ту же роль в мобилизации западного общественного мнения в поддержку советских диссидентов, что и организации вроде *Human Rights Watch* двадцать лет спустя. Надо сказать, что Катерина получила у Гарри Ригби куда лучшую и менее затронутую холодной войной подготовку, чем я в Оксфорде. Обе мы впоследствии отвергли парадигму холодной войны: я прямо спорила с ней, а Катерина ее просто не замечала и работала вне этой парадигмы.

В середине 1960-х «феномен двойника» проявился в полной мере и с тех пор никуда не исчезал. Катерина и я продолжали заниматься примерно одним и тем же, примерно в тех же местах, хотя по отдельности и несколько лет не общаясь друг с другом напрямую. Однако даже в эти годы из маминых писем, приходивших еженедельно, я всегда знала, где находится Катерина и что она делает, — думаю, и она знала обо мне. Перемещаясь по миру по схожим траекториям, мы часто приземлялись в тех же местах, но, как правило, не в одно и то же время. После Мельбурна это была Москва. Катерина поехала туда первой, в начале 1960-х годов, по обмену от Австралийского национального университета (от своей мамы я слышала, какой исхудавшей она вернулась), а я последовала за ней несколькими годами позже из Оксфорда, по программе аспирантского обмена с Великобританией. Катерина защитила диссертацию по советской литературе в США, а я свою работу по советской истории — в Британии. Но в начале 1970-х годов я переехала в Америку, и именно там мы обе сделали карьеру. (С этого момента я буду обращаться к Катерине как к Кэти, ведь именно так ее именовали в США и всюду, кроме Австралии, где семья по-прежнему звала ее Катериной, и России/СССР, где она была Катей.) Мы никогда подолгу не работали вместе в одном университете, но были точки пересечения. Кэти и ее муж Майкл Холквист преподавали на кафедре славистики в Техасском университете в Остине, когда в конце 1970-х меня пригласили туда на кафедру истории, — но затем, к моему величайшему сожалению, последовал один из немногих эпизодов в моей жизни, когда я чуть не рассердилась на Кэти (хотя не по ее вине), поскольку ее и Холквиста пригласили в Индианский университет, и через несколько месяцев они уехали в Блумингтон, Индиану. Двадцать лет спустя, когда Кэти давно уже была профессором славистики и сравнительного литературоведения в Йельском университете*, мне предложили должность профессора истории там, хотя я в конечном счете это предложение отклонила.

Около 1970 года, в Лондоне Катерина и я встретились именно как зрелые советологи, а не как дети из друживших между собой семей. К тому времени у нас уже появились свои общие друзья из числа коллег, в частности Питер Реддуэй, защитник и хроникер советских диссидентов, вместе с Катериной ездивший стажером по обмену в СССР в середине 1960-х и знакомый мне по Лон-

8 Так называются воспоминания, получившие широкую известность в период холодной войны: *Елагин Ю.Б.* Укрощение искусств. М.: Русский путь, 2002.

* Yale University (США) признан нежелательной организацией на территории РФ.

донской школе экономики и политическйх наук (LSE). Вместе с Майклом Холквистом Катерина приезжала в Лондон, когда их отношения еще только начинались; в моей памяти сохранился живой образ Майкла в Рассел-сквере в развевающемся плаще. Но по-настоящему мы подружились около 1973 года, когда я приехала в Нью-Йорк (через Техас), а Майкл и Кэти с тремя маленькими Холквистами жили в Мидлтауне, штат Коннектикут. Я приезжала к ним на выходные. В письмах маме 1970-х годов я часто рассказываю о Кэти: в октябре 1973 года я сообщала, что живу у нее в Мидлтауне, а она «очень загружена преподавательской работой и говорит, что у нее больше ни на что нет времени. Она и Майкл ходят в спортивных костюмах с надписью YALE». В апреле я писала, что она вышла замуж за Майкла и что Майкл думает принять приглашение Виргинского университета, «так что Кэти может остаться без работы и даже, по ее словам, вовсе отказаться от научной карьеры… Она расстроена».

В 1974 году на конференции в Чикаго, которую я организовала, Кэти выступила с докладом о советской культурной революции 20-х годов, а в июле 1975 года мы обе приехали на конференцию по сталинизму, организованную Робертом Такером в Белладжо (Италия)[9]. Если говорить о культурной революции, то Кэти не вполне соглашалась с тем, что я делала акцент на культурных потрясениях 1928–1931 годов, спровоцированных «Шахтинским делом» (1928), повлекшим за собой аресты и яростные стычки между «пролетариями» (коммунистами) и «буржуями» (старой интеллигенцией)[10]. Ее же «культурная революция» интересовала скорее в ленинском понимании, как проект народного просвещения под руководством партии, как этот термин в основном и понимали в советском дискурсе 1920-х годов, пока Сталин и молодые комсомольские и рапповские активисты его не присвоили. В 1986 году в докладе на конференции по НЭПу в Блумингтоне, где мы обе присутствовали, она высказала эти возражения — насколько я помню, это один из немногих случаев, когда мы едва не вступили в открытую научную полемику друг с другом, правда, спокойную и без раздражения[11]. В мае 1975 года мы с Кэти вместе отправились на две недели в Советский Союз. Я забыла об этой поездке — в тот период я не могла участвовать ни в британском, ни в американском научном обмене, и мы, вероятно, поехали по туристическим визам, — пока не наткнулась на этот эпизод, перечитывая свои письма маме. Именно тогда я встретила подругу Кэти со времен МГУ, литературоведа и философа Светлану Григорьевну Семенову, и ее мужа, философа Георгия Дмитриевича Гачева, и, наверное, в свою очередь представила ее собственным близким друзьям — Игорю Александровичу Сацу и Ирине Анатольевне Луначарской. Было здорово поделиться друг с другом своей Москвой.

---

9 *Clark K.* Little Heroes and Big Deeds: Literature Responds to the First Five-Year Plan // Fitzpatrick S. (ed.) Cultural Revolution in Russia, 1928–1931. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1978.

10 См. мою статью: *Fitzpatrick S.* Cultural Revolution as Class War // Fitzpatrick S. (ed.) Cultural Revolution in Russia, 1928–1931. Bloomington, Ind: Indiana University Press, 1978. P. 8–40.

11 *Clark K.* The «Quiet Revolution» in Soviet Intellectual Life // Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture, ed. S. Fitzpatrick, A. Rabinowitch, R. Stites. Bloomington: Indiana University Press, 1991. То же понимание культурной революции подразумевает подзаголовок ее книги: *Кларк К.* Петербург, горнило культурной революции / Пер. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

Тогда, в начале 1970-х, положение у нас обеих было не вполне прочно: без постоянной преподавательской должности, а в моем случае даже без надежды на постоянный контракт (tenure) в Колумбийском университете, молодые незамужние женщины, не американки, без грин-карты, дающей иностранцам право жительства в США. Обе мы вышли замуж за американцев, Кэти первой и более удачно, что давало несколько больше гарантий. Моя жизнь в целом оказалась менее стабильной и более суматошной, чем у Кэти, и помню, как в этот период я, зная, что она была болтливой, пыталась избегать ее расспросов о моей личной жизни. До того, чтобы стать признанными учеными, нам обеим было еще далеко, хотя шли мы разными дорогами. Отчасти это объяснялось состоянием тех дисциплин, в которых каждая из нас работала, а отчасти несходством наших темпераментов. Кэти, в повседневной жизни куда более общительная, чем я, в профессиональной жизни отличалась удивительной скромностью. Когда она выступала на публике, ей, в отличие от большинства ученых, было не свойственно подавать себя как ученого с авторитетом. Она избегала научных конфликтов, даже когда ее идеи бросали вызов самым основам общепринятых представлений, и далеко не сразу опубликовала свою первую книгу. В академической карьере она часто получала должность «на правах жены», которой предлагают работу в том же университете, куда пригласили ее имеющего более высокий ранг или научные достижения мужа (Холквист был научным руководителем диссертации Кэти), а когда ее дети были маленькими, ее, как правило, брали на полставки, что, как я тщетно пыталась ей объяснить, означало только, что при полноценной преподавательской и организационной нагрузке она получала половину зарплаты и пользовалась меньшим уважением. Даже в 1990-е годы, когда репутация Кэти в Америке и за ее пределами уже не вызывала сомнений, бремя ярлыка «трудоустроенной благодаря мужу» все еще довлело над ней.

Если оглянуться на научную карьеру каждой из нас, обнаружится поразительное сходство. Обе мы предлагали новые подходы в своих областях — литературе и истории, и в обоих случаях новый подход требовал формирования своего рода новой дисциплины, в случае Кэти — истории советской (в противовес эмигрантской и диссидентской) литературы, в моем случае — советской социальной истории. Но если я со своим подходом прямо атаковала старую гвардию (и кое-кого из новой), что привело к ожесточенным, затяжным, чрезвычайно политизированным и получившим широкую огласку конфликтам, то Кэти делала свое дело тихо, избегая конфронтаций и полемики, но не уступая своих позиций. На критику она отвечала с внешней кротостью, поэтому легко было не заметить, что она вовсе не меняла свой подход, а наоборот, продолжала упорно ему следовать. Различия между нами наглядно отразились в докладах, прочитанных Кэти и мной на «ревизионистской»[12] конференции о сталинизме, организованной Такером в Белладжо в 1974 году. Кэти выступила с докладом, предвосхитившим ее новаторскую работу «Советский роман: история как ритуал» (*The Soviet Novel: History as Ritual*, 1981), но, вероятно, большинство присутствовавших политологов и историков не оценили его оригинальности[13]. Мой

12 В 1970-е годы «ревизионизмом» в американской советологии называли попытки оспорить господствующую тоталитарную модель.

13 *Clark K.* Utopian Anthropology as a Context for Stalinist Literature // Tucker R.C. (ed.) Stalinism. Essays in Historical Interpretation. New York: Norton, 1977. P. 180–198.

доклад, где я тоже предлагала новый подход, Такер и его молодой коллега Стив Коэн сочли не тем ревизионизмом, что требовался, так что начались яростные споры, и я в конечном счете отказалась от публикации в сборнике[14]. Эта разница в том, как нас принимали — работу Кэти с самого начала игнорировали, тогда как моя вызывала бурные споры, — до некоторой степени сохранялась еще лет десять или чуть больше.

Разумеется, сопротивление, с которым мы сталкивались каждая в своей области, было разного рода. Моя «история снизу» расценивалась как вызов тоталитарной модели, а значит, и ключевому для советологии периода холодной войны тезису, что в Советском Союзе все диктовалось сверху. Поэтому мой подход вызывал сильные политические возражения[15]. Тем временем, молчаливый вызов Кэти, исследовавшей структурные принципы социалистического реализма, многим по началу казался обращенным больше к русским эмигрантам, которые тогда еще преобладали на славистических кафедрах американских университетов и полагали, что подлинная русская литература кончилась вместе с революцией, а все, что после — сплошная пропаганда, которую и читать-то не стоит, не то что анализировать. Конечно, и в этом была политика, но этот вопрос можно было рассматривать как узкоспециальный, а не в его действительном качестве, то есть как вопрос, имеющий значение для американской советологии в целом.

Мне всегда казалось удивительным, что в годы холодной войны у Кэти в США не возникло больших неприятностей на политической почве. В конце концов, она ведь утверждала, что советская литература заслуживает серьезного отношения, а это прямо перекликалось с моим положением, что у Советского Союза была социальная история, которую необходимо изучать. К тому же не забыли и о наших отцах с их политическими прегрешениями: казалось бы, из нас двоих Кэти была более уязвима, но доставалось в основном мне. Поскольку Мэннинг был известен в Австралии, фурор, произведенный «Встречей с советским человеком», а позже нелепые обвинения в шпионаже в пользу СССР до некоторой степени привлекли к нему международное внимание (Роберт Конквест, один из ведущих специалистов времен холодной войны, нападал на разглагольствования Мэннинга о «христоподобном, по крайней мере в своем сострадании» Ленине и даже упоминал иногда, что у этого поклонника Ленина есть дочь-советолог)[16]. Но все это как-то забылось, а вот Брайан — к тому времени уже много лет как покойный и не обладавший, в отличие от Мэннинга,

---

14 Текст доклада был опубликован в другом месте: *Fitzpatrick S.* Culture and Politics under Stalin: a Reappraisal // Slavic Review. 1976. Vol. 35. № 2. P. 211–231. При повторной публикации в составе книги я изменила название на Cultural Orthodoxies, см.: *Fitzpatrick S.* The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

15 Об этих доводах с моей точки зрения см.: *Fitzpatrick S.* Revisionism in Retrospect: A Personal View // Slavic Review. 2008. Vol. 67. № 3. P. 682–704.

16 *Conquest R.* Reflections on a Ravaged Century. New York: Norton, 2000. P. 129–130. Конквест упомянул Мэннинга лишь как «вызывающего у многих восхищение (неоправданное) австралийского историка». Приведенная цитата взята из «Встречи с советским человеком», и, хоть она и вырвана из контекста (Мэннинг сравнивает Сталина с Лениным не в пользу первого, а также приплетает сюда Достоевского и дразнит своих советских хозяев), Конквест, разумеется, прав по поводу ее глупости. Несомненно, в личной беседе Кэти бы с ним согласилась, хотя я никогда не пыталась спрашивать ее об этом прямо, чтобы не ставить в неловкое положение.

международной известностью — превратился в камень у меня на шее, став персонажем злонамеренных «фейков», появившихся в 1970–1980-е годы в советологической среде и распространяемых по сей день (что он был коммунистом, что его воображаемые связи в Москве открыли мне доступ к советским архивам и т. д.). Я вынуждена предположить, что относительный иммунитет Кэти к подобным слухам обусловлен ее личными качествами как человека скромного, без претензий и неконфликтного, со множеством друзей и крайне немногочисленными недругами.

Но если бы Кэти была просто хорошим человеком, мы бы не писали о ней сегодня. К 1990-м годам ее обычная скромность и отсутствие притязаний уже не могли замаскировать, что она крупный ученый в области, в значительной мере созданной ее собственными усилиями, — изучении советской литературы. Ее «Советский роман» — переизданный в 1985 году, а затем, что крайне редко случается с книгами на основе диссертаций, выпущенный новым изданием в 2000-м — имел основополагающее значение, а за ним последовали другие значительные работы — написанная в соавторстве с Майклом Холквистом и очень авторитетная книга о Бахтине (1984), и ее собственные крупные монографии: «Петербург, горнило культурной революции» (*Petersburg. Crucible of Cultural Revolution*, 1995), «Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941)» (*Moscow the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941,* 2011) и «Евразия без границ: мечта о левом литературном сообществе, 1919–1943» (*Eurasia without Borders: the Dream of a Leftist Literary Commons 1919–43,* 2021).

В 1990–2000-е годы «Советский роман» стал редким образцом междисциплинарной работы в области, десятилетиями лишенной настоящей междисциплинарности: книга была адресована не только молодым литературоведам, но также историкам и антропологам, изучающим Советский Союз. Могу засвидетельствовать лично: мои аспиранты-историки в Чикагском университете в 1990–2000-е годы, читали ее в обязательном порядке — не столько потому, что я советовала им прочесть эту книгу, сколько потому, что ее читали их сверстники. В истории нашего двойничества был неожиданный поворот, когда мои аспиранты вступили в бурные интеллектуальные баталии с конкурирующей группой аспирантов Колумбийского университета во главе с любимым пасынком Кэти Питером Холквистом, специализировавшихся на российской и советской истории. Чикагцы в целом больше занимались социальной историей, колумбийцы — культурной и интеллектуальной[17], но все они читали «Советский роман» Кэти. Но не только молодое поколение осознавало качество ее работы и значимость ее фигуры. В 1999 году Кэти избрали президентом Американской ассоциации содействия славянским исследованиям.

К тому времени между Кэти и мной установилась тесная, квазиродственная дружба, поддерживаемая главным образом долгими ежемесячными раз-

17 В чикагскую группу, наиболее энергичными полемистами в которой были Мэтью Лено, Джеймс Р. Харрис и Марк Эделе, входили Голфо Алексопулос, Алан Баренберг, Стивен Биттнер, Джули Хесслер, Кристи Айронсайд, Эндрю Джанко, Брайан Лапьер, Миэ Накати и Оскар Сибони-Санчес. Колумбийская группа, представленная в первую очередь Питером Холквистом и Йохеном Хелльбеком, включала Фрэнсис Бернштейн, Фредерика Корни, Игала Халфина, Янни Коцониса и Амира Вейнера; к ней также примыкал Ян Плампер.

говорами по телефону и нечастыми наездами в гости. Когда я говорю «квазиродственная», я имею в виду, что Кэти стала для меня кем-то вроде родственницы (именно «вроде», так как у Кларков была большая семья, отчетливо сознававшая свое единство, поэтому у Кэти не было необходимости искать родных людей за ее пределами). Именно Кэти прилетела в Вашингтон поддержать меня, когда в 1999 году там умер мой муж Миша (физик Майкл Данос), и именно Кэти присутствовала, вместе с моей падчерицей Йоханной Данос, в качестве поддерживающего члена семьи, когда в 2005 году меня принимали в Американскую академию искусств и наук. По словам одного нашего американского коллеги, заметившего, что мы с Кэти договариваем друг за друга фразы (так вежливо он описал нашу манеру перебивать друг друга), мы походили больше на сестер, чем на подруг.

В 65 лет мы начали вместе отмечать наши дни рождения (знаменательные даты) в разных частях мира, и так продолжалось, пока коронавирусный локдаун не помешал нам вместе отпраздновать 80-летний юбилей. Пожалуй, особенно запомнилось мне наше 65-летие, когда я, получив награду от Фонда Меллона, решила потратить деньги на празднество в честь нашей двойнической научной карьеры и в течение пяти дней провести в Мельбурне пять конференций. Первые две были посвящены советской истории, третья — советской литературе, четвертая — австралийским попутчикам, в 1930–1940-е годы побывавшим в Москве (слишком рано для поездок Мэннинга, но, разумеется, австралийская аудитория уловила тень Мэннинга в этой теме), а последняя, где мы обе выступили с докладами, — нашим историкам-отцам, Брайану Фицпатрику и Мэннингу Кларку[18]. Это мероприятие как раз совпало с посвященной Брайану в Мельбурне мемориальной конференцией, организованной к столетию со дня его рождения, но мы соблюли баланс между отцами, заняв другие вечера фрагментами из мюзикла «История Австралии Мэннинга Кларка» (*Manning Clark's History of Australia: the Musical*), впервые поставленного в 1988 году (либретто написано в соавторстве с Доном Уотсоном, автором биографии Брайана). Нашу версию 2006 года (название которой мы сократили до «Мэннинг: мюзикл» (*Manning: the Musical*) поставил мой двоюродный брат Питер Фицпатрик и его певческая труппа из Университета Монаша. Наверное, это событие не типично для истории научных конференций, но мы, как полагается, издали два сборника, для одного из которых Кэти написала статью о Мэннинге и Советском Союзе[19]. Это чуть ли не единственный раз, когда она обратилась к данной теме в печати, утверждая, несомненно правильно, что Достоевский значил для Мэннинга больше, чем Ленин.

Всю свою жизнь в Америке Кэти, в отличие от меня, тосковала по Австралии. По иронии судьбы, вернулась туда как раз я — в 2012 году. Мы по-прежнему созванивались где-то раз в месяц. Звонила почти всегда Кэти, и по телефону мы обсуждали профессиональные и семейные новости (Кэти знала по именам всех мои родных, друзей и даже музыкальных партнеров по струнным

18 *Macintyre S., Fitzpatrick S.* (eds.) Against the Grain. Еще один сборник по итогам конференции: *Fitzpatrick S., Rasmussen C.* (eds.) Political Tourists. Travellers from Australia to the Soviet Union in the 1920s–1940s. Melbourne: Melbourne University press, 2008.

19 *Clark K.* Manning Clark and Russia: A Memoir // Macintyre S., Fitzpatrick S. (eds.) Against the Grain. Brian Fitzpatrick and Manning Clark in Australian History and Politics. Melbourne: Melbourne University Press, 2007.

квартетам, знала, где они живут и чем занимаются, и расспрашивала меня о каждом, кого я забывала упомянуть) и говорили обо всем не касающемся научной жизни, что приходило нам на ум. Приезжая в Нью-Йорк, что теперь случалось раз в год, а не два или больше, на выходные я по-прежнему отправлялась в Нью-Хейвен, но кроме того, во время регулярных наездов Кэти в Австралию мы стали вместе ездить на моей машине из Сиднея в загородный Вапэнго, где находилась семейная дача Кларков, — к этому дому, обустроенному стараниями Димфны, Кэти была страстно привязана. Примерно тогда я в полной мере осознала уникальную роль Кэти в моей жизни и, вероятно, мою в ее: никто больше не знал всех аспектов — австралийских, американских, советских/российских — и не был рядом с самого начала.

В ноябре 2022 года я была в Нью-Йорке и собиралась на выходные в Нью-Хейвен к Кэти, как вдруг она написала имейл, что заболела и лежит в больнице, поэтому встречу придется отменить. Я испытала шок: мне Кэти казалась не просто все такой же физически крепкой, но несокрушимой — тем незыблемым в моей жизни, что будет всегда. В последующие годы мы перешли с ежемесячных телефонных разговоров на еженедельные созвоны по *Zoom*, но при условии (с ее стороны), что не будем включать видео. В последний раз я видела Кэти в Нью-Хейвене в ноябре 2023 года. Так как она настаивала, чтобы мы созванивались без видео, я думала, что найду ее сильно изменившейся, по крайней мере наружно, но она была такой же, как и всегда. Поскольку ее иммунная система была подавлена и ей, в общем-то, нельзя было ни с кем видеться, нам пришлось сидеть на разных концах длинного стола, в духе Путина, но потом мы отправились вместе на продолжительную прогулку, как делали раньше. Где-то посреди прогулки под идиллически голубым небом нам навстречу с громкими дружескими приветствиями вылетели две высокие фигуры на велосипедах — это оказались знакомые и соседи Кэти по Хэмдену, причем одного из них — опять эти связи! — я немного знала по Техасу. Кэти радостно улыбнулась, и мы все улыбнулись в ответ — минута счастья.

Еженедельные созвоны с Кэти в последний год ее жизни стали для меня частью повседневности: теперь она была человеком, которому я каждую неделю рассказывала обо всех событиях своей жизни, будь то мелочи или что-то еще. Когда происходило что-то интересное, я думала: «Не забыть сказать Кэти». Она хотела знать все мои новости, помнила все имена, была в курсе всех обстоятельств и не нуждалась ни в каких пояснениях. Я всегда говорила ей больше, чем она мне, и думаю, так было со всеми ее друзьями: она умела уйти от вопросов о себе самой и разговорить других. Для меня эти уютные привычные разговоры представляют собой воплощение настоящей дружбы. Сейчас, в отсутствие Кэти, я ощущаю пустоту.

Но я не хочу заканчивать на такой печальной ноте. Я хочу закончить воспоминанием о Кэти, воодушевленной новым интеллектуальным начинанием, даже когда она боролась со смертельной болезнью; о Кэти — бесстрашной путешественнице, в свои семьдесят ездившей на велосипеде по Пекину, самостоятельно отправившейся в Кыргызстан для работы над исследованием о Чингизе Айтматове и — а ей было уже восемьдесят или восемьдесят один — садившейся в шаткий местный автобус, который восемь часов шел в горы к месту, где родился Айтматов, чтобы ознакомиться там с архивами музея. Таким другом можно только гордиться.

Майкл Дэвид-Фокс

Экосистема Катерины Кларк[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_18

Michael David-Fox

Katerina Clark's Ecosystem

Майкл Дэвид-Фокс
Джорджтаунский университет, заведующий Центром евразийских, российских и восточноевропейских исследований, профессор; PhD
md672@georgetown.edu

Michael David-Fox
PhD; Professor, Director of the Center for Eurasian, Russian and East European Studies, Georgetown University
md672@georgetown.edu

Катерина Кларк, всегда учившая нас рассматривать мастер-нарративы, искусство, политику, и интеллектуальные взаимосвязи как части более крупной культурной экосистемы, сама работала в контексте схожей интеллектуальной экологии. На протяжении своей карьеры она рассматривала эволюцию революционной культуры: идеи и эстетические программы ею руководящие, сложные взаимоотношения между политикой и идеологией. На первом месте, однако, у нее всегда стояли культурные акторы, писатели и интеллектуалы, которые гнались за образом революции через различные эстетические формы, жанры и национальные границы.

Однажды, сидя в библиотеке Стерлинг, я нашел копию диссертации Кэти «Образ интеллигента в советской прозе 1917–1932 годов», которую она защитила в 1971 году[2]. Когда я рассказал ей об этом, она отмахнулась, видимо смутившись, что я прочел текст, который она не сочла достойным публикации. Однако Кэти не поняла, что, хотя я и нашел для себя много интересного материала в ее диссертации, моей целью было обнаружить следы ее интеллектуального пути.

Я стал наблюдателем интеллектуальной экосистемы Катерины Кларк относительно понятным образом. Кэти стала членом моего диссертационного комитета, когда я был аспирантом в 1990-е годы. Я никогда у нее не учился, но в те годы мы оба активно занимались культурой 1920-х годов. Ее подход к эпохе, описанный в главе 1991 года «Тихая революция в советской интеллектуальной жизни»[3], был во многом созвучен с моим: мы оба рассматривали НЭП не как потерянную альтернативу советского проекта, а как время ускоряющейся культурной революции, которое многое объясняло как о большевистской революции в целом, так и о генезисе сталинской культуры.

---

1 Перевод с англ. Вени Гущина. Оригинал статьи («Katerina Clark's Ecosystem») был впервые опубликован в журнале Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2024. Vol. 25. № 3. P. 676–682.

2 *Clark K.* The Image of the Intelligent in Soviet Prose Fiction, 1917–1932. New Haven: Yale University*, 1971 [dissertation].

* Yale University (США) признан нежелательной организацией на территории РФ.

3 *Clark K.* The «Quiet Revolution» in Soviet Intellectual Life // Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture / Ed. S. Fitzpatrick, A. Rabinowitch, R. Stites. Bloomington: Indiana University Press, 1991. P. 210–230.

В годы до и после моей защиты в 1993 году Кэти ни разу не проронила ни слова о том, что она готовила к публикации одну из самых значимых работ в истории дисциплины: «Петербург, горнило культурной революции». В личной жизни, как и в работе, Кэти всегда оставалась весьма скромной при том, что она была одним из самых глубоких интерпретаторов русской и советской культур. Больше всего ее занимали идеи — и, конечно, люди. В те годы я знал, что она была тихой и сдержанной, но не догадывался, что она к тому же часто была очень стеснительной. Только спустя годы я смог оценить, насколько теплой Кэти могла быть, когда она отбрасывала свою сдержанность и проявляла невероятную преданность коллегам, студентам и друзьям. Ее преданность интеллектуальному сообществу — немаловажная часть ее наследия.

Затем я впервые прочитал «Петербург» в 1995 году, сразу после выхода в свет, когда уже начал переделывать свою диссертацию в книгу «Революция мозга» (1997). Наверное, можно прочитать тысячи книг и не испытать того незабываемого чувства, которое я испытал, прочитав эту книгу. Еще не зная о ее шедевре, я ввел метафору «экосистема» в свою первую книгу, даже гордился этим. Я использовал ее не для описания работы революционной культуры, как это сделала Кларк в «Петербурге», а для описания динамики ранней советской политической культуры. Читая «Петербург», я быстро осознал, насколько использование метафоры в моей работе было дополнением к гораздо более масштабной концепции Кларк[4]. Я был просто потрясен во время первого прочтения этого знакового исследования — одного из многих знаковых исследований в ее блестящей академической карьере.

Хотя мой подход к концепции экосистемы, вероятно, в какой-то мере отражает ее влияние, мой случай не исключение. Влияние Катерины Кларк на историков советской культуры и политики за весь период «постревизионистского» развития этой дисциплины глубоко ощутимо. Тот же трепет я испытал при чтении следующей ее книги «Москва, четвертый Рим», во многом развивающей модель «Петербурга»[5]. Читая эти две работы, я изменил собственное понимание эпохи и на уровне общего ракурса, и на уровне отдельных деталей. Поскольку это первоначальное чувство во мне никогда не ослабело, на протяжении четверти века я приглашал Кэти при любой возможности принять участие в дискуссиях, конференциях и любых других возможных проектах, которые могли бы свести нас вместе. К моему удивлению, она почти всегда соглашалась. В 2000 году она вошла в редакционный совет журнала *Kritika* с момента его основания и никогда не покидала его, внося многообразный вклад в развитие журнала в ролях рецензента рукописей, рецензента книг и авторки[6].

---

4 *Кларк К.* Петербург, горнило культурной революции / Пер. с англ. В. Макарова. М.: Новое литературное обозрение, 2018. *David-Fox M.* Revolution of the Mind: Higher Learning among the Bolsheviks, 1918–1929. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997. P. 190–191.

5 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. О. Гавриковой и А. Фоменко. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

6 *Clark K.* Besedy na Lubianke: Sledstvennoe delo Dërdia Lukacha. Materialy k biografii (Review) // Kritika. 2001. Vol. 2. № 2. P. 451–455; *Clark K.* Germanophone Intellectuals in Stalin's Russia: Diaspora and Cultural Identity in the 1930s // Kritika. 2001. Vol. 2. № 3. P. 529–552; *Clark K.* Ehrenburg and Grossman: Two Cosmopolitan Jewish Writers Reflect

Конечно, работы Катерины Кларк о Бахтине и социалистическом реализме, о которых в этом номере рассказывает Евгений Добренко, охотно читались историками в период расцвета советской культурной истории и культурологии. Но именно ее книги о Петербурге и Москве больше всего изменили российскую и советскую историю XX века. В «Петербурге» Кларк ввела понятие «экология русской революционной культуры»[7]. Размышления об экосистеме помогают понять границы, определяют пределы возможного. Они позволяют задуматься о том, как практики и культурные артефакты, флора и фауна системы, развивались и мутировали вместе с самой системой. Как и в эволюционном процессе, описанном Дарвином, некоторые виды вымерли во время травматического «эволюционного шока».

Книга «Москва, четвертый Рим» уже не использовала экосистему в качестве главной метафоры — у авторки были другие намерения. Цель Кларк заключалась в том, чтобы привнести в изучение сталинизма то, что до публикации книги считалось «заброшенным» международным, транснациональным и имперским измерением, опираясь на исследование Москвы как центра новой советской «цивилизации». Однако было ясно, что «Москва» опиралась на здание, возведенное «Петербургом». В самом начале «Москвы» Кларк напоминает о своем подходе в «Петербурге», говоря о «культурной экосистеме СССР 1930-х годов»[8]. По сути, как и в 1920-е годы, она по-прежнему рассматривала советскую культуру 1930-х годов как культурную систему или «мир», на этот раз подчеркивая, что она глубоко взаимодействовала с системами и мирами, находившимися за ее пределами. В данной работе это прежде всего были Европа и США. «Эта более широкая перспектива, — пишет она, — позволит мне продемонстрировать сосуществование различных тенденций, различных прочтений текстов и различных сил в мире сталинской культуры, равно как и сосуществование схожих тенденций в СССР и на Западе»[9].

В отличие от многих западных славистов, изучающих русскую и советскую культуру, Кларк работала в архивах. Вместе с Добренко она даже стала соредактором аннотированной документальной истории «Советская культура и власть, 1917–1953» в серии «Анналы коммунизма»[10]. Но в общем ее целью в архивах не было тщательное документирование того, почему и как происходили события. Мне потребовалось несколько лет, чтобы понять, что как интерпретатор культурной экосистемы Кларк, в отличие от большинства историков, не была озабочена вопросами причинно-следственных связей. На самом деле она прочла гораздо больше архивных материалов, чем когда-либо цитировала, но изучала их скорее как один из способов погружения в мир культуры и политики, который ей предстояло переосмыслить в значительной

---

on Nazi Germany at War // Kritika. 2009. Vol. 10. № 3. P. 607–628; *Clark K.* Indian Leftist Writers of the 1930s Maneuver among India, London, and Moscow: The Case of Mulk Raj Anand and His Patron Ralph Fox // Kritika. 2017. Vol. 18. № 1. P. 63–87.

7 *Кларк К.* Петербург. С. 22. Цитата в русском переводе: «среда революционной культуры в России». Цитата в английском оригинале: «ecology of Russian revolutionary culture» (*Clark K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995. P. 8).

8 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 41.

9 Там же. С. 12–13.

10 Soviet Culture and Power, 1917–1953 / Eds. by Clark K., Dobrenko E.; comp. A. Artizov, O.V. Naumov; trans. Marian Schwartz. New Haven: Yale University Press, 2007.

степени. Ее черновые тексты были беспорядочны, цитаты часто неполны. Как Сальери Моцарту, я всегда прощал ей это, поскольку, как я напоминал себе, я имел дело не с обычным академиком. Интерпретационная оригинальность, смелое, ассоциативное мышление и вызывающий стиль всегда были отличительными чертами ее работ.

Для историков, фокусирующихся на партийном аппарате и его идеологических установках, для дисциплины советской истории, в которой огромные возможности «архивной революции» слишком часто превращались в специализированный разбор институциональных боев или указов, хранящихся в бюрократическом архиве, экосистемный подход Кларк наметил пути к более глубокому анализу. Если стремление к культурной революции создало теплицу культурной эволюции, то, по ее мнению, за обоими явлениями не стояло лицо, обладающее «абсолютной агентностью». Привожу ее слова из «Петербурга»:

> Культурная революция может произойти только в уже существующей экосистеме. Соответственно, мы отвергаем идею о том, что советская культура сформировалась в 1920-е и 1930-е годы, когда партия, как Медный всадник, гналась за ничего не подозревающей интеллигенцией, чтобы заставить ее принять убогую культуру соцреализма. В эволюции советской культуры нет единой и абсолютной силы, которая сформировала бы ее[11].

Или как она пишет в «Москве»:

> Я собираюсь рассказать о культуре 1930-х годов, не останавливаясь на теме репрессий или титанической борьбы между политическим режимом и диссидентами. Я не ставлю эту тему под сомнение, но мне хотелось бы поместить ее в более широкий контекст и показать, как на протяжении всех этих лет страна развивалась в качестве самостоятельной «цивилизации», но при этом взаимодействуя с внешним миром[12].

Если Кларк рассматривала Петербург как горнило революционной культуры, место, где она родилась и произошла, то Москву она анализировала как материальный и символический центр сталинской культуры. Оба проекта привели ее к тому, что она органично включила в свои работы элемент городского пространства, не только с точки зрения архитектуры, градостроительства, памятников и скульптур, но и с точки зрения иерархии центра и периферии, концепций времени и пространства, а также места культуры и созвездия искусств в революционном и сталинском государствах.

Если в Петербурге «столь многие российские интеллектуалы приняли систему представлений, которая в своих крайних формах напоминала религиозную секту, то ее идолами были не Маркс или Ленин, а скорее определенная версия культуры»[13], то в сталинской Москве «Великая Апроприация»[14] мировой культуры пыталась превратить и столичный город, и советскую культуру в маркеры высшей социалистической цивилизации. «Москва потенциально оказывалась центром нового, транснационального имперского образования, своеобразного нового “Рима”» или «“града искусств” (*Kunststadt*)», — писала она[15].

---

11 *Кларк К.* Петербург. С. 27.
12 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 12.
13 *Кларк К.* Петербург. С. 13.
14 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 15.
15 Там же. С. 21–22.

Культ культуры, своего рода суррогатная советская религия, вышел на первый план на протяжении сталинских 1930-х годов.

Города также были ключом к международной сети авангардистов, интеллектуалов и революционеров. Кларк уже давно уделяла большое внимание европейско-советским связям, и в частности германоязычной интеллигенции и взаимодействию между Веймаром и СССР. В «Петербурге» она писала о «комплексе Гермеса» — тенденции интеллектуалов и революционеров видеть себя в качестве выдающихся фигур, посланников и освободителей[16]. Опираясь на предшествующие выводы, «Москва, четвертый Рим» стала одним из первых транснациональных исследований в области изучения Советского Союза.

Кларк указала дорогу исследованиям интеллектуалов как транснациональных брокеров и посредников. Четыре самых важных интеллектуальных посредника в ее Москве — Михаил Кольцов, Сергей Третьяков, Илья Эренбург и Сергей Эйзенштейн — все владели немецким языком. Трое из них приехали с периферии в Москву; все, кроме Третьякова, были евреями, и только один из них, Кольцов, был членом партии. Все они были основоположниками антифашистской культуры середины 1930-х годов, описание их международной деятельности является одним из главных вкладов исследования. Все они были, пользуясь ее запоминающимся неологизмом, «космополитическими патриотами»[17].

Хорошо помню, как Кэти выбрала термин «космополитизм» для подзаголовка книги. Как мы уже говорили, «интернационализм» — первоначальный выбор и термин, который продолжает некритически использоваться во многих других последующих исследованиях, был неподходящим, будучи советским политическим термином, который скрывал многие другие намерения, в том числе имперские, государственнические и национальные. Космополитизм отражал интенсивное «желани[е] взаимодействовать с другими культурами и интеллектуалами всего мира»[18]. Действительно, один из ключевых аргументов книги касался того, как «националистические и империалистические тенденции сосуществовали и зачастую пересекались с определенной формой космополитизма»[19]. Взаимосвязь империализма, национализма и патриотизма в российско-советском контексте до сих пор вызывает недоумение. «Москва» Кларк начинает разгребать эти терминологические заросли.

Следующая книга Кларк «Евразия без границ: мечта о левом литературном сообществе, 1919–1943» (2021) была посвящена взаимодействиям вышеупомянутых советских посредников с несоветскими собеседниками[20]. Но на этот раз исследуемый ею транснационализм действовал не в рамках одной культурной системы, а в рамках «экумены» — то есть географически разбросанного сообщества, объединенного одной целью, в данном случае антикапиталистической, антиимперской, а в 1930-е годы антифашистской «мировой литературой» — в огромном пространстве евразийского «Востока». Путешествие через Турцию, Персию, Афганистан, Индию, Китай, Японию и Монголию для культурного взаимодействия в поисках социалистического «литературного сообщества» было

16 *Кларк К.* Петербург. С. 40.
17 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 48–63.
18 Там же. С. 11.
19 Там же. С. 10.
20 *Clark K.* Eurasia without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2021.

типично смелым шагом ученого. Широта контекстов была огромной, и Кларк опиралась на опыт многих других ученых в области языков и источников.

В «Евразии» Кларк исследовала, как горизонтальные связи действуют внутри экумены одновременно с вертикальными «директивами, примерами и стандартными риторическими тропами, исходящими из Москвы» как метрополии. Левые космополиты — это «лица и группы, которые стремились к боковым связям, более слабой структуре принадлежности и более подвижной эстетике». В своем стремлении к эстетической мечте они разделяли «ментальную ориентацию». Но они также постоянно взаимодействовали с более официальными и влиятельными фигурами, которые Кларк назвала «космополитами-гегемонами». Например, одним из них в книге является Цюй Цюбо, ведущая фигура в ранних китайско-советских культурных отношениях.

Возможно, потому, что маоизм в Китае был двоюродным братом сталинизма, который Кларк изучала на протяжении многих десятилетий, китайский контекст был, пожалуй, самым глубоко изученным в «Евразии». В начале 2000-х годов Кэти провела год в Пекинском университете. Ее особенно увлек период становления китайской коммунистической культуры и идеологии, особенно с точки зрения попыток Мао «перевести» идеологически нагруженные тексты и практики в другую культурную систему[21].

Последний книжный проект Кэти был посвящен Чингизу Айтматову — послевоенному кыргызскому писателю, писавшему в основном на русском языке, автору давно ее интересовавшему[22]. Рукопись, которую она оставила после двух финальных лет исследований и написания книги, рассматривает Айтматова как фигуру, перемещающуюся по нескольким экосистемам — Айтматов как кыргыз и человек из Центральной Азии, как советский бюрократ и, наконец, как советский космополит.

Последний проект, в котором мы с Кэти приняли участие, еще не завершен: «Сравнение революционного опыта: Россия/СССР и Китай/КНР в XX веке». В рамках этого международного проекта 22 китайских и советских специалиста ведут диалог об истории СССР и Китая в XX веке. Для нашей главы мы с Кэти сотрудничали с экспертом по Культурной революции в Китае и ее последствиям Барбарой Миттлер. Кэти энергично и охотно участвовала в обсуждении китайско-советских сравнений на нескольких конференциях, начавшихся в 2019 году и продолжавшихся во время и после пандемии. Однажды, после того как она начала бороться с раком, она даже подключилась к конференции через *Zoom* с выключенной камерой. Осенью 2023 года, когда она временно восстановила силы, а рак был в стадии ремиссии, что дало надежду ее семье и друзьям, Кэти спокойно и решительно приступила к выполнению своих оставшихся научных обязательств. В их число входило эссе в ответ на работу Миттлер и длинное эссе по широкому кругу вопросов в диалоге с китайским контекстом: «Революция в советской культуре: Последовательные десятилетние праздники памяти великого вождя в заказных фильмах и спектаклях 1927–1987 годов». Кэти выполнила свое последнее задание. Все, кто работал с ней над этим проектом, будут гордиться тем, что опубликуют ее работу посмертно. Ее будет ужасно не хватать, но она никогда не будет забыта.

---

21 *Clark K.* Eurasia without Borders. P. 22–23, 198, 315.

22 *Clark K.* The Mutability of the Canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's I dol'she veka dlitsia den? // Slavic Review. Vol. 43. № 4. 1980. P. 573–87.

Евгений Добренко

Катерина Кларк:

ЛИТЕРАТУРНАЯ ИСТОРИЯ КАК ПРИЕМ[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_24

Evgeny Dobrenko

Katerina Clark (1941–2024): Literary History as a Device

Евгений Добренко
Университет Венеции Ca' Foscari, профессор; PhD
evgeny.dobrenko@unive.it.

Evgeny Dobrenko
PhD; Professor, Ca' Foscari University of Venice
evgeny.dobrenko@unive.it.

Начну с признания: книга Катерины Кларк о советском романе была первой книгой, которую еще в СССР я перевел с английского на русский: во второй половине 1980-х мне требовалось сдавать кандидатский минимум перед защитой, для которого нужно было перевести большой текст по специальности. И поскольку друзья привезли мне экземпляр книги Кларк, которую я начал читать, я занялся ее переводом. Это была эпоха толстых словарей, написания и редактирования текстов от руки, перепечатывания на машинке и т.д. Нужно ли говорить, что к концу этого долгого предприятия текст книги я знал почти наизусть?

Так состоялось мое заочное, а в 1990 году и очное, во время конференции в университете Дюка, знакомство с Катей, когда завязалась профессиональная, а затем и личная и семейная дружба, продлившаяся 34 года вплоть до ее ухода в начале 2024 года.

Уже тогда, в середине 1980-х годов, я нашел для себя тему, которой остался верен на всю жизнь, — меня заинтересовала сталинская литература, которой в те годы в СССР не только никто не занимался, но которая, казалось, вообще не существовала. Как перестала существовать в те годы сама сталинская литература и, шире, культура: в спецхранах оказались книги сталинских лауреатов от Бабаевского до Бубеннова, на полках лежали фильмы Чиаурели и Пырьева, в запасниках хранились полотна Лактионова и Налбалдяна... Поздний СССР стеснялся своей героической молодости.

В те времена исторических надежд мало кто задумывался над тем, что Левиафан российского государства, который лишь на короткое время ослабил хватку, не может быть адекватно понят без понимания его природы и, следовательно, его формативного периода. Сталинизм представал в этом свете как наиболее важное, по сути, ключевое звено новой русской истории. И о нем следует говорить не только писателям, кинематографистам, публицистам, журналистам, но, наконец, и историкам. И в том числе историкам культуры, по-

1 Авторский перевод. Оригинал статьи («Katerina Clark (1941–2024). Literary History as a Device») был впервые опубликован в журнале Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History. 2024. Vol. 25. № 3. P. 668–675.

скольку сталинизм был тем лоном, в котором родилось советское государство и советский народ. И потому что культура и в особенности слово играли в этом процессе решающую роль.

Книга Кларк о советском романе совершенно перевернула мои представления о том, как можно писать о советской литературе. Но что еще важнее, она оказалась очень лично мне понятной и близкой. Открывая ее, Катя описывала, как чувствовала себя прокаженной среди коллег, занимавшихся «великой русской литературой» и считавших занятия сталинской литературой чем-то совершенно недостойным науки:

> Когда при случайной встрече в профессиональном собрании меня вежливо спрашивают, чем я занимаюсь, я оказываюсь в неловком положении, когда приходится признаться, что работаю над советским романом. Обычно мой собеседник сначала пытается мне помочь, предполагая, если он хоть что-то знает о советской литературе, что, конечно, это означает, что я работаю над творчеством кого-то из уважаемых писателей, таких как Платонов, Булгаков, Пастернак или Солженицын. «Нет?.. Ну, я полагаю, даже такой писатель, как Федин... Не совсем?.. О!» Затем следует та тяжелая пауза, когда все выясняется: я работаю над советским романом, над теми сотнями нечитаемых текстов, которые служат образцами социалистического реализма. То есть я смотрю не на хорошие романы, которые случайно были опубликованы в Советском Союзе, и даже не на хорошие примеры из типичной советской литературы, а на те произведения, авторы которых сознательно следовали условностям социалистического реализма. В этот момент я начинаю понимать прокаженных. Реакция моего собеседника — либо уход от разговора, либо слова сочувствия и удивления: «Как вы вообще умудряетесь через них продираться!»
>
> Советский социалистический реализм — практически табуированная тема в западной славистике. Это не совсем табу, поскольку его можно обсуждать, но предпочтительно только в тонах возмущения, недоумения, насмешки или элегии[2].

Ах, как я ее понимал! Мне это было знакомо из личного опыта тех лет в СССР. В годы перестройки мои коллеги разных поколений массово бросились изучать Серебряный век, литературу эмиграции, русских религиозных мыслителей и русский авангард. Никогда не забуду, как одна из них, весьма влиятельная филологическая дама сказала мне: «Сталинская культура? Эстетика сталинизма? Но это же оксюморон!» Словом, я тоже чувствовал себя прокаженным. А ничто не сближает лучше, чем общая травма.

Этим я объясняю парадокс восприятия работ Кларк о советской литературе в среде русистов: она всегда была ближе историкам, чем филологам. Даже занимаясь романами или фильмами, она была культурным историком, лишь пришедшим к культурной истории не из истории, а из литературы. И это не случайно. Она всегда была привязана не к столько к материалу, сколько ко времени и истории. Материал менялся — им мог стать роман или фильм, лингвистика или история, архитектура или миф города, визуальная культура или сети культурных связей. Но время всегда было одно — 1920–1930-е годы. Только в конце жизни, после фактического ухода на три десятилетия в культурную историю, она вернется к литературе, обратившись к творчеству своего

2 *Clark K.* The Soviet Novel: History as Ritual. Chicago: University of Chicago Press, 1981. P. IX.

старшего современника Чингиза Айтматова, который был ей интересен тем, что объединял в себе все многообразные ее интересы — литературные традиции Европы и Азии, мифологию древнюю и современную, ее собственную московскую молодость и опять-таки сталинскую эпоху, которая мощно присутствовала в биографии и в творчестве Айтматова.

Кларк заявила о себе в русистике книгой о советском романе. Мы иногда слишком щедры на слова о том, что та или иная книга является «пионерской» и «новаторской». В действительности же, подавляющее большинство наших книг находятся в русле устоявшихся методологических подходов к материалу, который сам по себе ни неожидан, ни нов. Поэтому и стареют они относительно быстро. Книге Кларк о советском романе больше четырех десятилетий. Большинство книг, вышедших тогда, давно устарели, а она свежа, как будто вышла вчера. Она была и по сей день осталась действительно пионерской книгой, которая открывала совершенно неожиданный, новый материал, показывая его с новой стороны. Она была не просто новаторской, но формирующей научное поле, потому что фактически открыла его, лежавшее на поверхности, но всеми игнорируемое. Будем помнить, что книги о сталинской культуре, которые составили постсоветологическое, новое прочтение сталинской культуры, практически все были созданы *после* книги Кларк[3].

Думая сегодня о том, в чем был секрет невероятного успеха этой книги, я понимаю, что как исследователь Кларк шла на большой риск. Вместо того, чтобы переписать диссертацию в книгу, как делают сегодня, начиная академическую карьеру, практически все, она решила не продолжать работу над вполне конвенциональной темой своей диссертации, а заняться новой, причем не просто новой, но никому не интересной темой и обратиться к заведомо «скучному» и малопривлекательному материалу. Она оказалась перед необходимостью не только обосновать продуктивность работы над этим материалом, но и сделать его презентабельным. Это очень амбициозная задача. И Кларк справилась с ней блестяще.

Успех книги Кларк среди историков культуры XX века объясняется, как мне представляется, ее амбивалентным отношением к литературной теории. Она знала и любила теорию литературы, была блестяще теоретически начитанным ученым, но при этом не была адептом какого-то одного направления (особенно из числа модных, постмодернистских). Ее прямые обращения к теории были крайне редкими и чаще всего касались каких-то конкретных тем. Предпочитая не связывать себя с большими методологическими конструкциями, она оставляла себе свободу выбора. Такая свобода несет известный риск, поскольку всегда проще обозначать свою принадлежность какому-то авторитетному методологическому направлению, находясь под зонтиком готовых теорий, аргументов и обоснований, чем пускаться в неведомое путешествие, да еще и со столь ненадежным и для многих проблематичным материалом. Куда труднее искать свои инструменты и свои ключи к нему. И ее

3 Основные из них: *Günther H.* Die Verstaatlichung der Literatur: Entstehung und Funktionsweise des sozialistisch-realistischen Kanons in der sowjetischen Literatur der 30er Jahre. Stuttgart: Metzler, 1984; *Paperny V.* Культура Два. Ann Arbor, MI: Ardis, 1985; *Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin. Munich: Hanser, 1988; *Golomstock I.* Totalitarian Art in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy, and the People's Republic of China. London: Collins Harvill, 1990.

исследовательская смелость оказалась оплачена сполна. Именно благодаря этой свободе Кларк сумела найти тот единственно верный баланс, который позволил ей осветить материал в таком свете, что он раскрыл свои особенности и заиграл совершенно неожиданными красками. Она нашла тот единственно верный ключ, который соединял метафоричность с почти структуралистской строгостью. И в самом деле, что такое, с одной стороны, описанный Кларк «миф о Большой семье», метафорически охватывающий весь универсум сталинизма, а с другой стороны, основной сюжет (*master-plot*), структурно подчиняющий себе почти с системной строгостью все слои текста (от фабулы и конфликта до психологической разработки персонажей и деталей портрета)? Это сочетание метафоричности со структурностью позволило Кларк обнажить структуру советского романа воспитания, не схематизируя его.

Кларк никогда не прилагала современные большие теории к материалу, как делали многие историки культуры. Она редко говорила о методологии и ссылалась на теорию, но когда она это делала, это всегда было значимо и непосредственно дополняло то, что она пыталась донести до читателя. Она всегда подчеркнуто традиционно соединяла роли историка литературы и интерпретатора. Такая позиция намного труднее выбора готовой теоретической и методологической рамы. Не полагаться ни на кого, но лишь на собственное воображение, эрудицию, способность к концептуализации. Здесь сказались, как мне кажется, уроки Бахтина, критической биографией которого она занималась практически одновременно с книгой о советском романе.

Об эффекте Бахтина следует сказать, пожалуй, особо. Ее опора на Бахтина (а также важного для нее Лукача) состояла не только в ее интересе к жанру романа, но и в том, что она взялась писать об антигерое любимых ею теоретиков и историков жанра — соцреалистическом романе. Это была попытка построения истории романа, параллельной бахтинской. Для Бахтина (так же, как и для Лукача) суть романа — в его незавершенности и открытости истории. В соцреализме, наоборот, роман превращает историю в ритуал (поэтому так важен подзаголовок книги о советском романе). Это антироманный роман. Но это и не эпос. Это некий пограничный феномен, в котором Кларк увидела склад тропов и метафор утилизации и деисторизации истории в сталинизме. Феномен этот уникален, не исследован, а отношение к нему основано на глубоко устоявшихся предубеждениях. Кларк нашла ключ к этому феномену — *master-plot*, сводящийся к набору фабульных, стилевых, языковых, нарративных и иных литературных конвенций и определенному типу конфликта между анархической природой революционных масс и организующей силой партийных протагонистов. Этот ключ отпирает многие советские романы, объявленные классикой соцреализма. И хотя описанная в книге модель романа далека от универсальности, и хотя она не объясняет огромного большинства советских романов даже сталинской эпохи, далеких от схемы *Bildungsroman*, не говоря уже о послесталинских романах, которые вообще ею не описываются, неизвестный ранее феномен обрел структуру. Некие важные его стороны получили систематическое объяснение. Это практически то, что проделал Бахтин с романами Достоевского, которые не укладываются в его теорию полифонического романа, но сама его теория оказалась интеллектуально невероятно привлекательной и объясняющей. Точно так же и реальный средневековый карнавал весьма далек от бахтинской теории карнавала, но бахтинские конструкции зажили самостоятельной жизнью. Так и книга Кларк о советском ро-

мане стала для историков СССР своеобразным пособием, где написано все, что нужно знать о советской литературе, которую читать невозможно, а теперь и не нужно, так как здесь все про нее сказано.

Кларк, как мне представляется, усвоила присущий Бахтину способ концептуализации. Материал может укладываться, а может и не укладываться в концепцию. Он может из нее вываливаться, как квашня из кадки. Главное, чтобы концептуальная кадка была хорошо сколочена. И тогда материал будет принимать нужную форму. Это, конечно, ничуть не умаляет эвристического, действительно прорывного характера книги Кларк, которая описывает не столько советский роман как таковой, сколько модель, колодку, выкройку, по которым кроились ранние советские романы. Но выкройка — не платье, а колодка — не туфли. Соцреализм был массовым производством. И, как водилось в СССР, на витрине магазина «Березка» стояло одно, а на прилавке в сельпо — нечто совсем иное.

Кларк открыла в советских текстах эстетическое измерение. Тем самым она открыла окно в постсоветологическую русистику и оказалась одним из пионеров, открывших исследовательское поле занятий сталинской культурой после советологии. Вот этот постсоветологический импульс был очень важен. По сути, она была одной из первых, кто создал то, чем отличаются концептуально, методологически, функционально современные занятия сталинизмом от того, как о нем писали в советологической перспективе 40–90 лет назад. Она перестала оценивать эту литературу. Она показала, что ее можно и нужно анализировать и интерпретировать. Историки увидели в книге Кларк, что эстетика структурирует политическое поле, определяет основные параметры политического дискурса, оформляет репрезентационные практики. Она пролила свет на то, что я назвал бы «эстетическим режимом» сталинизма.

Своим утверждением, что искусство не есть мышление образами, но набор приемов, Шкловский перевернул прежние представления об искусстве и создал теорию литературы. Кларк своей книгой о советском романе открыла новое измерение сталинизма — его культурную историю. Не историю культуры, но концептуализированную историю, где нашлось место искусству и политике, идеям и воображению, перформансу и рецепции. Не удивительно, что в литературе ей стало тесно. И прежде чем на десятилетия уйти от литературы, она окунается в бахтинский проект, который материализуется в книге, сегодня ставшей классикой, а в середине 1980-х годов оказавшейся первой систематической критической биографией Бахтина[4].

Отличительной особенностью мышления Кларк была невероятная для историка литературы ассоциативность мышления. Она не боялась проводить неожиданные, а нередко и рискованные параллели, заполняя ассоциативный провал неожиданным историческим материалом. Так построены многие ее статьи, тезис которых кажется вначале парадоксальным, но аргументация построена настолько логично и убедительно, исторический материал подобран настолько тщательно, что в финале удивляешься лишь тому, что мог вначале сомневаться в столь очевидном выводе.

Непредсказуемость не только превращала академический текст Кларк в решение загадки, когда анализ разворачивался как ее поиск ответа, но была

4 *Clark K, Holquist M*. Mikhail Bakhtin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1986.

свойственна и академической биографии самой Кати, которая обладала невероятной способностью к всегда непредсказуемым шагам, неожиданным поворотам, нетривиальным ходам. И в самом деле, она начала карьеру в науке с книги о совершенно неконвенциональном предмете, сумев открыть новую область исследований. Затем, обратившись к вполне респектабельному жанру научной биографии в ту пору входившего на Западе в моду Бахтина, она не пошла по пути литературной теории, что было бы только естественно. Напротив, она на многие годы почти оставила занятия литературой и ушла в культурную историю. Тогда как тот круг исследователей, которые занимались Бахтиным одновременно, вместе, а затем и врозь с Катей, остались верны Бахтину. Они продолжали интерпретировать его идеи, изучать его влияние на современников, исследовать его философскую ауру. Для Кати же, как мне кажется, Бахтин был интересен скорее профессионально. От него пойдет ее теоретическая самостоятельность, неожиданная и нередко дерзкая ассоциативность, а также интерес к биографиям, архивам, жизненным перипетиям в ее последующих книгах, которые будут наполнены жизненными историями многих писателей, художников, ученых, мыслителей, визионеров... От него пойдет интерес к сопоставлениям — эпох и культур; к хронотопу, соединяющему историческое время и культурную географию — будь то Петербург, Москва или Турция, Иран, Индия и Китай... Отсюда же пойдет и интерес к истории идей. Бахтин был прежде всего мыслителем. Он (и авторы его круга) писали о витализме и фрейдизме, формализме и марксизме. Сам он писал о языке и романе, эпосе и хронотопе, а также — о Достоевском и Толстом, Рабле и Гете... И хотя Бахтин писал почти исключительно о литературе, его идеи были изначально мультидисциплинарными, и вызывали интерес у филологов и философов, фольклористов и историков литературы, антропологов и лингвистов. И последующие работы Кларк станут именно такими мультидисциплинарными, построенными на стыках и монтаже очень разного материала, но в основе всегда будут биографии ее любимых персонажей — Сергея Третьякова и Николая Марра, Сергея Эйзенштейна и Михаила Кольцова, Ильи Эренбурга и Бертольда Брехта, Вальтера Беньямина и Георга Лукача. Биографией (Бахтина) Кларк входила в науку. Биографией (Айтматова) завершилась ее жизнь в науке. Она всегда интересовалась писателями, культуртрегерами, организаторами, визионерами, продюсерами, посредниками, идеологами и культурными политиками и т. д., но прежде всего — интеллектуалами, мыслителями и акторами, — и это относится к ее последней книге. Но кем бы ни были герои ее книг, прежде всего ее интересовала жизнь в ее переломных и трагических коллизиях. И потому неизменным оставался интерес к революции и сталинизму. Ее интересовали творческие и дерзающие художники и мыслители, которые бросали вызов обстоятельствам.

На протяжении более чем трех десятилетий я был одарен судьбой близкой дружбой с Катей — в жизни и в профессии. Десятки конференций, совместных проектов, статей, книг, встреч, совместных поездок и долгих прогулок, часы бесконечного общения сближали нас. Она была трогательно отзывчивым человеком, открытым, теплым и всегда готовым прийти на помощь словом, советом, действием. И всегда заряжала энергией, энтузиазмом и интересом к жизни и к людям. Ученый мирового класса, она была человеком редкой порядочности, ответственности и долга. Она обладала редкой сегодня гармонией цельности как человек, исследователь и педагог. И это оставило неизгладимый след в каждом, кому посчастливилось ее знать.

Кэрил Эмерсон

Бахтин глазами Кэти[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_30

Caryl Emerson

Katy's Bakhtin

Кэрил Эмерсон
Принстонский университет; Кафедра славистики, почетный профессор, PhD
cemerson@princeton.edu

Caryl Emerson
Princeton University, Department of Slavic Languages and Literatures, A. Watson Armour III University Professor Emerita, PhD
cemerson@princeton.edu

Начну с предыстории — с того, как в середине 1970-х я познакомилась с командой Кларк и Холквиста. Я была солидного возраста аспиранткой Техасского университета в Остине, где изучала сравнительное литературоведение, а Майкл и Кэти только что приехали из Йеля*. Когда в 1980 году они вдвоем перебрались в Индианский университет (а я на тот момент шлифовала в Корнелле перевод «Проблем поэтики Достоевского»), стало ясно, что этот исследовательский дуэт способен, воспринимая идеи Бахтина, увидеть их разные потенциальные векторы. Майкл и Кэти были командой — но не во всем. Когда в 1981 году Кэти опубликовала свою новаторскую книгу «Советский роман: история как ритуал», она заступила на территорию сразу многих дисциплин: российские города, архитектура, театр, политические институты. Она всегда была социальным историком. Майкл же оставался философом, метафизика и метафоры всегда были ему ближе, чем партийные собрания, как и политика в целом.

Способность «делать институты» в государствах, где институты решают многое, — и рассуждать о них, избегая скуки и банальности, — настоящий талант. Кэти сохраняла его до самого конца. Разве что ее интересовали все более масштабные темы. Взять хотя бы ее замечательную книгу 2022 года «Евразия без границ» — о «левом литературном сообществе». Она полна идеологического жара и партийных лозунгов, которые должны были бы усыплять читателей, тем более что все эти одуряющие пропагандистские аббревиатуры давно уже потерпели крах. Но со страниц этой книги смотрят конкретные люди с необыкновенными судьбами: художник-конструктивист Сергей Третьяков, советский посол в Кабуле Федор Раскольников, активист Коминтерна Эми Сяо. Кэти хорошо удавалось описывать крупные, обладавшие размахом официальные структуры. Она оставалась верной Бахтину (по натуре своей далекому от политического взаимодействия, настроенному чрезвычайно персоналистически и крайне неофициальному). Но она смотрела на Бахтина с присущей ей социальной точки зрения.

---

1 Перевод с англ. Татьяны Пирусской.

* Yale University (США) признан нежелательной организацией на территории РФ.

Здесь я сосредоточусь на том, чтобы разграничить «ее» Бахтина и Бахтина Майкла, определив, в чем именно состоит ее вклад. Моя стратегия была такова: посмотреть в биографии Бахтина, написанной Кларк и Холквистом, какими темами они занимались сообща, ведь оба они впоследствии возвращались к этим темам самостоятельно. Этот метод оказался сопряжен с некоторой грустью: мне пришлось, например, перечитывать некоторые незавершенные наброски, остававшиеся на компьютере Майкла на момент его смерти в 2016 году, и свою переписку с Кэти по электронной почте по поводу вечера его памяти. Здесь наметились две общие темы. Во-первых, мировая литература. Майкл годами работал над этой идеей в контексте филологии как дисциплины; во время своей предсмертной болезни он размышлял о влиянии цифровых баз данных на концепцию диалогизма[2]. Кэти, всегда склонная к более конкретному мышлению, написала эссе о Бахтине и мировой литературе еще в 2002 году[3]. В нем она говорит о немецкоязычной диаспоре в Москве 1930-х годов, о тех, кто бежал от фашизма, и о том, как транснациональные по своей сути идеи Бахтина нашли отражение в их дискуссиях. Она высказывает мысль, что карнавал можно назвать «модусом путешествия» — видением мира, предполагающим неуместность, изгнание, неприкаянность, но не как трагедии или несчастья, а как добродетели, которые учат нас сопереживать другим. Но Кэти вскрыла и другие удивительные и не столь сентиментальные аспекты этого мировоззрения. Поэтому карнавал стал моей второй темой. Смеющейся красной нитью он проходит сквозь работы обоих. В 1984 году Майкл и Кэти посвятили одну из глав написанной в соавторстве биографии Бахтина «Творчеству Франсуа Рабле». Самостоятельно и мимоходом Майкл возвращался к теме карнавала в 1990 году. Наконец, десять лет спустя уже Кэти написала эссе на эту тему, опять же с присущим ей вниманием к официальной жизни различных институций — казалось бы, далекому от всякой карнавальности предмету. Жаль, что я не знала (или не помнила) об этом ее эссе 2000 года. Оно помогло бы мне в работе с этой запутанной и порой вызывающей раздражение концепцией[4].

Так какой же след оставила Кэти Кларк? Проведя лето за перечитыванием ее работ, я пришла к выводу, что след этот определяется некоторым авторским

---

2 *Holquist M.* World Literature and Philology // D'haen T., Damrosch D., Kadir D. (eds.) The Routledge Companion to World Literature. UK: Routledge, 2011. Через неделю после смерти Майкла Илья Клигер обнаружил на его компьютере набросок на смежную тему на английском языке — это был черновик доклада «Идеология, сакральное и роман», прочитанного Холквистом в МГУ в июне 2015 года. Впоследствии текст доклада был опубликован на русском языке: *Холквист М.* Идеология, сакральное и роман // Литература и идеология. Век двадцатый. М.: МАКС Пресс, 2016. С. 15–24.

3 *Clark K.* M.M. Bakhtin and «World Literature» // Journal of Narrative Theory. 2002. Vol. 32. №. 3. P. 266–292. К XXI веку словосочетание «мировая литература» уже само просится в кавычки. Как отмечает Кларк, Бахтин в 1930-е годы подразумевал под этим то же, что Гете в 1830-е — панъевропейскую литературу. Как показали ее дальнейшие исследования, подлинно глобальная литература (даже по большей части утопическая и призрачная, как те же левые литературные массы) — совершенно иной проект.

4 Эссе Катерины Кларк могло бы скорректировать тезисы о бахтинском карнавале как явлении, «не вписывающемся» в советские 1930-е в написанной мной недавно статье: *Emerson C.* Bakhtin and the Laughing Genres on the Brink of Total War // Patyk L.E., Erman I. (eds.) Funny Dostoevsky. Bloomsbury Academic, 2024. P. 24–49.

смирением и почтением к контексту. Я имею в виду, что Кэти не спешит говорить от своего имени. Или даже от имени своего героя. Сначала она говорит от имени эпохи: она задается вопросом, какие возможности окружающий мир предоставлял ее герою, обусловливая тем самым его выбор. На практике такая расстановка акцентов означает, что приходится продираться сквозь множество наводящих скуку злободневных документов, газет, официальных объявлений, лозунгов, сквозь весь этот сумбур и фоновый шум, который задает тон нашей жизни — но у которого не всегда есть лицо.

Но вернемся к предыстории, которая вся — о лицах. Техасский университет в Остине, январь, полвека тому назад. Бахтин умер в Москве годом ранее, в 1975-м. Не считая его книги о Рабле, на Западе о Бахтине мало что знали (я тогда о нем и не слышала; в аспирантуре Техасского университета нам рассказывали в основном о французском структурализме и деконструкции). Но мой преподаватель Майкл Холквист пытался раздобыть права на перевод нескольких эссе Бахтина о романе и убедить издательство Техасского университета пойти на риск и издать их. Работу над черновой редакцией перевода часто поручали аспирантам, а для меня (неугомонной студентки, которая поздно поступила в аспирантуру и годами преподавала сама) такая работа оказалась заданием мечты. Если удается связать свое имя с человеком, который затем прогремит на весь мир, то доля этой громкой славы обеспечена и тебе. Ты знаешь этот голос как родной, ты прожил и проговорил с ним тысячи часов, и вот оно, начало твоей карьеры.

Признаюсь, я всегда побаивалась Майкла во время наших переводческих встреч, результатом которых стал сборник *The Dialogic Imagination* (1981). Он слегка напоминал бахтинского героя-авантюриста, а может, карнавальное трио «плут — шут — дурак» — непредсказуемый, веселый, своенравный, насмешливый, хулиганистый. Другое дело Кэти. Она была всего двумя годами старше меня, не такая эксцентричная, спокойнее, с ней легче было наладить контакт. К тому же тогда она была уже на последних месяцах беременности их первым ребенком, и это сглаживало характер бахтинской триады. Когда родился Николас, во время наших переводческих штудий он спал в переноске-кенгуру (в разделе благодарностей мы выразили признательность *Snugli Cottage Industries*, изготовителю этой переноски для новорожденных). Кэти, на тот момент доцент, была очень занята, и Бахтина никак нельзя было назвать главным предметом ее интереса. Она уже глубоко погрузилась в «свое» десятилетие — сталинские 1930-е (особенно их вторую половину), соцреалистический роман, антитезу городской и деревенской прозы. А потом, в 1981 году, вышла ее книга «Советский роман», ставшая бестселлером, — и они с Майклом уехали в Индиану.

В 1984 году увидела свет биография Бахтина, а в 14-й главе биографии рассматривается книга Бахтина о Рабле[5]. Начало и конец главы явно принадлежат

5 *Clark K., Holquist M.* Mikhail Bakhtin. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984. Их голоса я неизбежно разграничиваю произвольно. Часть Кэти, на мой слух, начинается на с. 307 со слов: «К 1935 году сталинизм… окончательно оформился» и прерывается на с. 315 возвращением к параллелям с европейской литературой (почему Бахтин не приводит в качестве примера карнавализации и полифонии Джеймса Джойса? — то и дело спрашивает Холквист). Ответ Бахтина — потому что «Улисс» монологичен — мы сможем прочесть только в собрании сочинений, до выхода которого на этот момент еще десять лет.

к речевой зоне Холквиста, а середина — речевой зоне Кэти. В разнообразном, переливающемся множеством оттенков диапазоне Майкла преобладают философские абстракции: филология, статус текстов, карнавал как «минимально ритуализованный антиритуал» (с. 300), неустойчивый и межличностный характер гротескного в противовес классическому — статичному и чинному. А что при этом происходит на участке Кэти? Там совершенно иной хронотоп. Мы вдруг оказываемся в конкретном времени и пространстве, где есть ограничительные рамки и действуют законы иерархии. Мы узнаем, что Максим Горький цитирует Рабле в 1934 году, а Луначарский собирается написать книгу о «социальной роли смеха» (с. 313). Пусть Бахтин и политический ссыльный, но он читает газеты, реагирует на происходящее вокруг и пишет на дозволенные темы, несмотря на то (или как раз потому), что переосмысляет их изнутри.

Биография Бахтина стала бестселлером, хотя поначалу не обошлось без недоброжелателей. В 1986 году на страницах *The Slavic and East European Journal* тезисы книги по ряду вопросов поставили под сомнение: правда ли Бахтин писал книги, которые его друзья затем публиковали под своим именем? Как насчет марксистских взглядов Бахтина? Не написали ли Кларк и Холквист не столько биографию, сколько житие, превратив Бахтина в «некое подобие святого»? Если авторы не могли обосновать свои утверждения, они прибегали к понятию «карнавализация», как будто все это написано исключительно смеха ради[6]. Майкл и Кэти убедительно возражали своим оппонентам. Они заметили, что многие информанты просили их не называть имен (и мы должны помнить, что в 1986 году Советский Союз еще существовал, а Бахтин ранее был арестован и сослан и на тот момент еще не вполне реабилитирован). Кроме того, они признавали, что многим обязаны узкому кругу соратников и учеников Бахтина, большей частью подпольных православных христиан, действительно создавших своеобразный «культ» своего учителя[7]. Но для того, о чем я говорю, — для разграничения голосов Кэти и Майкла — важна одна деталь. Почти все вопросы, поднятые в критических статьях The *Slavic and East European Journal*, касались лица, личности, «я». Кто что написал? Кем был Бахтин как человек — мучеником, трикстером, стоиком? Как могло подлинного ученого не волновать, кому принадлежит авторство идеи? Бахтин — вдохновитель, щедро дарящий свои слова другим, источник блестящих идей: что это — способ выжить или позднейшая легенда? Майклу и Кэти пришлось отвечать на эти вопросы в похожем ключе, но часть их ответа, со-

6 См. ответ на критику: *Clark K., Holquist M.* A Continuing Dialogue // Slavic and East European Journal. 1986. Vol. 30. № 1. P. 96–102. Автор одной рецензии — Гэри Сол Морсон («The Baxtin Industry»), автор второй — Ирвин Р. Титьюник («The Baxtin Problem: concerning Katerina Clark and Michael Holquist's Mikhail Bakhtin»). Далее я ссылаюсь на с. 96, ответ на упрек в злоупотреблении термином «карнавализация» — на с. 97–98. См.: *Morson G.S.* The Baxtin Industry // The Slavic and East European Journal. 1986. Vol. 30. №. 1. P. 81–90; *Titiunik I.R.* The Baxtin Problem: Concerning Katerina Clark and Michael Holquist's Mikhail Bakhtin // The Slavic and East European Journal. 1986. Vol. 30. №. 1. P. 91–95.

7 См. весьма разумные замечания о «почитании Бахтина», опубликованные почти сорок лет спустя, когда выход русскоязычного собрания сочинений Бахтина (1996–2012) многое прояснил: *Hirschkop K.* The Cambridge Introduction to Mikhail Bakhtin. Cambridge University Press, 2021. 2021. P. 148].

хранившая наибольшую актуальность, по крайней мере для меня, касается их взгляда на карнавал как институт.

Важно понимать, что у «карнавала» есть как метафизический, так и политико-перформативный аспект. Майкл всегда был хорошим метафизиком, и он указал критикам, что «карнавал» не синоним комического, смешного или «юмора». Карнавал — это перемена, двойственность, неожиданное переворачивание иерархии, возможность «карнавализации» самой жизни, сопряженная с ощущением надежды и динамики. Кэти же взялась за более исторически конкретную, а значит, более трудную и утомительную задачу.

Теперь идея карнавала обрела массовую, всемирную популярность. Какую роль она играла в 1970–1980-е годы? Стараниями Юлии Кристевой в Париже ее стали ассоциировать с политической оппозиционностью, языческими порывами, разного рода протестами. В наборе с полифонией и диалогизмом карнавал стал означать что-то хорошее и антитоталитарное: позитивное, светское, открытое, несущее свободу. Иметь политическую позицию означало быть против. Но в ответе на критику *The Slavic and East European Journal* имелись две строки (я уверена, что их предложила Кэти), где речь шла о политике иного рода (с. 97). Менippова сатира и карнавал, отмечали авторы, в Советском Союзе 1920-х годов «едва ли могли считаться чем-то новым» и к тому же оппозиционным. На самом деле карнавал, «массовые празднества» и «игровое начало» как темы для исследования вызывали одобрение и даже поощрялись. Именно этот контекст Кэти впоследствии разрабатывала самостоятельно в эссе о московском карнавале. Я закончу анализом этого текста в качестве образца ее стиля как мыслителя и ученого.

Но сначала еще несколько слов о другом полюсе. Для Майкла карнавал становится феноменом все более восхитительно абстрактным и романтическим. Ничуть не менее законным, разумеется, но насквозь эстетическим, сентиментальным и чувственным (в том плане, что карнавал позволяет удовлетворить органы чувств: есть, пить, совокупляться, валять дурака, бить юристов и полицейских). Майкл тоже связывает карнавал с полифонией и романом. В своей монографии 1990 года «Диалогизм. Бахтин и его мир» (*Dialogism. Bakhtin and his World*) Холквист отводит карнавалу и романному жанру две страницы, где вслед за Шкловским говорит о сопряженном с ними эффекте остранения: они представляют знакомые отношения в непривычном свете. Далее следуют двадцать страниц о «Франкенштейне» Мэри Шелли как романе-монстре или карнавальном гротеске[8]. Майкл здесь опять же в своей зоне комфорта — великие идеи и пристальное чтение великой литературы. Собственно, это все мы: читатели наедине с нашими любимыми мыслями и любимыми книгами.

Теперь об эссе Кэти «“Карнавал” и культура сталинских 1930-х», написанном в 2000 году[9]. Конечно, это тоже ее зона комфорта. Но многим из нас здесь не так уж и комфортно: перед нами уже не личный взгляд на изолированные сущности, волнующие готические сюжеты и чуткие лица, а институты, скрытые и явные контексты, условия существования. Кэти сразу прямо заявляет, что не задается вопросом, какой «философский» или эстетический смысл

8 *Holquist M.* Dialogism. Bakhtin and his World. Routledge, 1990. P. 89–106.

9 *Clark K.* ‘Carnival’ and the Culture of the Stalinist Thirties // Indiana Slavic Studies. 2000. № 11. P. 17–31.

вкладывал Бахтин в понятие карнавала — была ли это пародия, парадокс или иносказание. Ее интересуют совершенно конкретные карнавалы, которые ежегодно устраивало советское государство, особенно пять московских карнавалов, проводившихся в середине июля в Парке Горького с 1935 по 1939 год. Они были отнюдь не формой бунта и протеста, а радостным, конформистским, объединяющим событием, где ели и пили вдоволь (в 1934 году отменили выдачу продуктов по карточкам). Как раз в эти годы Бахтин (которому, правда, как политическому ссыльному нельзя было жить в Москве) работал над книгой о Рабле — и, размышляет Кларк, возможно, что именно из этих общественных ритуалов выросла ключевая для него идея карнавала. Западные ученые, отмечает Кэти, слишком часто думают только о чистках, Большом терроре и борьбе с формализмом. Но в 1935–1938 годах существовал и Народный фронт. Карнавал прекрасно уживался с международным союзом против фашизма.

Поэтому неслучайно московский Институт мировой литературы (ИМЛИ) был основан в период Народного фронта. И неслучайно особой благосклонностью там пользовалась французская и испанская литература. Поэтому Бахтин откладывает в сторону книгу о Гете и обращается к Рабле и Дон Кихоту. Бахтин не был ни марксистом, ни сторонником сталинского режима, но не был он и отшельником или глупцом; он хотел, чтобы его печатали и слышали. Один из способов быть услышанным заключался в том, чтобы взяться за официально одобренную тему, приложить к ней свои таланты (в случае Бахтина — беглое знание французского и немецкого) и наполнить ее своим содержанием — разумеется, ни на минуту не забывая о строгих рамках, очерченных партийными лозунгами и актуальными постановлениями.

В это переломное время утопический «народный идеал» карнавала был лучшим из возможных миров. Карнавал рассматривался как явление всецело «политическое», но вместе с тем и веселое — а веселиться в сталинские 1930-е тоже было обязательным. Бахтин, без сомнения, не любил «официальную» культуру. Организуемые государством карнавалы, пишет Кэти, «безусловно, были более регламентированными и спланированными, чем хаотичный, оргиастичный бахтинский “карнавал”»[10]. Такие события не предполагали мятежного или стихийного юмора; государство распространяло сборники проверенных анекдотов, а производство костюмов было поставлено на поток. Но — еще один пример «авторского смирения», о котором я уже говорила, ее сочувственного отношения к выбору, стоящему перед людьми в реальных исторических ситуациях, — Кэти видит всю картину с самых истоков. Может быть, карнавал и не создал «второй мир», который придумал для него Бахтин, но на несколько дней жители Москвы ощутили, что изобилие действительно существует. Кэти фиксирует завораживающие изменения, происходившие с тематическими парками московского карнавала по мере того, как шло десятилетие и сгущалась атмосфера: сперва причудливые народные маски, потом зловещие карикатуры, потом преследуемые враги и, наконец, карнавал, носящий явно националистический и милитаристский характер[11]. Конец этой истории известен. Сейчас мы его наблюдаем.

---

10 Ibid. P. 27

11 Кэти описала то, как партия ставила смех себе на службу, еще за сорок лет до выхода книги Евгения Добренко и Натальи Джонссон-Скрадоль: *Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н.* Госсмех. Сталинизм и комическое. М.: Новое литературное обозрение,

Трудно было проанализировать те полвека, что я знала Кэти Кларк. Как я уже сказала, ее темы становились все масштабнее — как и ее интересы. В июле 2016 года мы переписывались по поводу вечера памяти Майкла, назначенного на конец сентября. «Нет, я не успела с ним попрощаться, — писала Кэти. — Он умер, когда я была на конференции в Пекине <…> а ко времени вечера памяти Майкла я должна быть в Москве на конференции по литературе — но, думаю, я сокращу поездку, а с вечера сразу поеду в аэропорт»[12]. Я видела ее на этом вечере, она сидела в глубине зала.

Теперь обоих крупных ученых уже нет. Задним числом осознаешь, что смерть Майкла в 2016 году, вскоре после Крыма, стала определенной точкой невозврата. Теперь, в 2024-м, когда мы потеряли Кэти, все неизмеримо хуже. Трудно сказать, способна ли энергия бахтинского карнавала поддерживать культуру в кризисное время, но я много об этом думаю.

В следующем году в издательстве Массачусетского технологического института (MIT) выйдет новый перевод монографии Бахтина о Рабле (1965), выполненный Сергеем Сандлером. Это первое научное издание данной книги на английском языке[13]. Пространное предисловие «От переводчика», написанное Сандлером и озаглавленное «Бахтин и его “Рабле”: возвращение к контексту», отличается пристальным вниманием к историческим деталям, какого, по мнению Кэти, заслуживает любое событие в истории культуры. Поскольку в карнавальной картине мира смерть не конец, а переход и даже обновление, новое издание «Творчества Франсуа Рабле» — правильный способ отметить полвека со дня смерти Бахтина в 2025 году. Кэти должна была бы написать на него рецензию.

2022. Один из тезисов этой книги — спор со стереотипным (бахтинским, по мнению авторов) представлением, что коллективный смех по своей социальной функции всегда антитоталитарен (с. 3). Добренко и Джонссон-Скрадоль утверждают, что дело обстояло как раз наоборот. Официальная сталинская культура была вся пропитана смехом.

12 Из переписки автора с Катериной Кларк по электронной почте. 8 июля 2016 года.

13 В первой сноске к 14-й главе биографии Бахтина, написанной Кларк и Холквистом, авторы отмечают, что тираж перевода Елены Извольской (MIT Press, 1968) закончился: «Издательство Индианского университета планирует выпустить его второе издание с такой же нумерацией страниц». Было это в 1984 году. Тираж издания Индианского университета (с новым «Прологом» Майкла, дополнившим витиеватое предисловие Кристины Поморской) тоже закончился несколько лет назад, и издательство Массачусетского технологического института вновь заявило о своих правах на эту книгу, поручив Сергею Сандлеру исправить старый перевод (а на самом деле перевести книгу заново и снабдить подробным комментарием) с учетом вышедшего к тому времени собрания сочинений Бахтина (1996–2012). См.: *Bakhtin M.* Rabelais and His World. Revised edition / Trans. and annotated by S. Sandler, preface by C. Emerson. Cambridge, MA: MIT Press, 2025 (forthcoming).

Чу Цзиньи

«Мы должны видеть в первую очередь не точки, а связи»[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_37

Jinyi Chu

«First and Foremost, We Must See Links, Rather than Dots»

Чу Цзиньи
Доцент, PhD
jinyi.chu@yale.edu

Jinyi Chu
Assistant Professor, PhD
jinyi.chu@yale.edu

На похоронах Карла Маркса Фридрих Энгельс сказал: «Для борющегося пролетариата Европы и Америки, для исторической науки смерть этого человека — неизмеримая потеря. Уже в ближайшее время станет ощутительной та брешь, которая образовалась после смерти этого гиганта»[2]. То же можно было бы сказать об уходе Катерины Кларк и его значении для кафедры славянских языков и литератур Йельского университета*, кафедры сравнительного литературоведения и для международного сообщества ученых — специалистов по советской культуре, сравнительному литературоведению и левой интеллектуальной истории. Она оставила нас в пасмурный день в феврале 2024 года.

Я имел счастье и честь быть учеником и соратником покойной Катерины Кларк. Со студенческих лет работы Кэти служили мне интеллектуальным маяком, освещавшим все направления моих научных поисков. Нас с Кэти разделяла разница в 46 лет. Впервые имя Катерины Кларк встретилось мне в 2006 году, когда я учился на первом курсе в Шанхае, где специализировался в области русского языка и литературы. Пробираясь между библиотечных полок, я увидел корешок книги Кэти «Советский роман: история как ритуал». Грандиозная научная работа, проделанная в этой книге, глубоко заинтересовала меня и открыла мне, начинающему студенту-русисту в Китае, новый мир западной славистики, к которому я теперь принадлежу. Если бы не та случайная находка солнечным и влажным летним шанхайским днем, когда кондиционер в читальном зале работал с перебоями, моя дальнейшая карьера могла бы сложиться иначе.

Для меня научное наследие Кэти состоит прежде всего в том, как она стремилась побороть характерное для холодной войны презрение к официальной советской литературе, рожденное культурным высокомерием и невежеством. Теперь уже славистам известны десятки блистательных научных работ, продолживших прогрессивную установку Кэти. Кэти героически трудилась ради этой цели еще в 1970-е годы, под более сильным политическим и академическим давлением.

---

1 Перевод с англ. Татьяны Пирусской.

2 *Энгельс Ф.* Похороны Карла Маркса // Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения. Т. 19. М.: Государственное издательство политической литературы, 1961. С. 350.

* Yale University (США) признан нежелательной организацией на территории РФ.

Будучи еще студентом в Китае, я не знал, что Кэти, посвятившая много времени изучению транснациональных социалистических интеллектуальных тенденций, уже побывала в Китае в 2005 году и в течение семестра преподавала в Пекинском университете, а также сотрудничала с коллегами из Академии общественных наук КНР. На китайском языке имя Кэти появилось на обложке китайского издания биографии Михаила Бахтина. Другим ее важным работам, высоко ценимым специалистами, пока не так повезло: они еще не переведены на китайский язык, и их не найти в материковом Китае.

В трех своих крупнейших работах, посвященных советской культурной истории: «Петербург, горнило культурной революции» (*Petersburg: Crucible of Cultural Revolution*), «Москва, четвертый Рим. Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941)» (*Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*) и «Евразия без границ: мечта о левом литературном сообществе, 1919–1943» (*Eurasia without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943*) — Кэти оспаривала укоренившееся в общественном сознании и среди интеллектуалов неверное представление о Советском Союзе 1920–1940-х годов как изолированном, ультранационалистическом и тоталитарном политическом пространстве. Кэти же посредством тщательного анализа и исчерпывающих исследований показывает, что облик сталинской России определяли космополитические и идеалистические мыслители. В данном случае наследие Кэти не просто в том, что она предложила «ревизионистский» взгляд на этот период, а в том, что она раскрыла базовый принцип сравнительного литературоведения: ни одна культура не развивается в изоляции; уникальный облик любой культуры формируется в постоянных соприкосновениях и смешениях. Поэтому то же справедливо и применительно к Советскому Союзу, построенному на принципах интернациональной солидарности. Кто-то скажет, что Кэти чересчур великодушно и утопически судила о непростой и безрадостной эпохе в истории человечества. Но, на мой взгляд, Кэти воссоздала для нас как раз то утопическое мышление, которое во многом отражало особенности своего времени.

Собственно, именно Кэти сделала изучение советской культуры самостоятельной дисциплиной. Именно она преодолела региональные, языковые и дисциплинарные различия. Для нескольких поколений специалистов советская история оставалась историей торжества американского капитализма и либеральной демократии. Литературоведы презирали соцреализм за отсутствие так называемой художественной ценности в сравнении с поэзией Серебряного века или великими русскими романами XIX столетия. Кэти же рассматривала советскую культуру как тщательно продуманный культурно-политический проект. Такие художественные формы, как литература, изобразительное искусство, кино, архитектура, градостроительство и так далее, существовали не обособленно, а в тесном переплетении друг с другом, поэтому их надлежит рассматривать как единое целое. Не просто потому, что государство могло их использовать, а потому, что сами художники неустанно работали вместе, объединяя формы искусства и жанры так, как их обычно не объединяют в своих описаниях искусствоведы и историки литературы.

Работы Кэти существенно повлияли на мою первую книгу «Россия рубежа веков и китайская эстетика: чужое есть всеобщее» (*Fin-de-siècle Russia and Chinese Aesthetics: The Other is the Universal*), где я переосмысляю транснациональные корни русского модернизма. Сейчас, работая над проектом по сопо-

ставительному изучению социалистической культуры в эпоху перестройки в Советском Союзе и в Китае, я тоже чувствую себя обязанным Кэти как читатель ее книг и коллега. Вслед за Кэти я стремлюсь показать социалистическое интеллектуальное сообщество в эпоху, часто характеризуемую более тесными контактами с Западом.

Кэти яростно боролась с тенденцией приписывать некую культуру исключительно одному национальному государству. Ее новаторская работа не укладывается в академические и институциональные рамки регионоведения или изучения литературы конкретной страны. Такие рамки порой ведут к предубеждениям против какого-нибудь региона, так что исследования подтягиваются к заранее известному выводу, порой же эти рамки питают риторику национального превосходства. Кэти считала, что все подобные тенденции уводят нас от подлинной науки и от истины. Как всегда напоминала нам Кэти и в разговорах, и в своих работах, мы должны видеть в первую очередь не точки, а связи — созвездия, из которых слагается вселенная.

Эрик Найман

Цепочки Катерины Кларк[1]

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_40

Eric Naiman

The Threads of Katerina Clark

Эрик Найман
Калифорнийский университет, Беркли,
Кафедра Славистики, профессор, PhD
naiman@berkeley.edu

Eric Naiman
University of California — Berkeley, Department of Slavic Languages & Literatures, Professor, PhD
naiman@berkeley.edu

Некоторые ученые расчищают почву, другие прокладывают тропы. Катерине Кларк удавалось и то, и другое. В своих книгах она не только выносила на свет новые материалы и открывала к ним доступ другим — она умела оценить и разъяснить научные ресурсы, которые развертывала перед читателями. Окруженная историками, зачастую выступавшая как единственный представитель литературоведов на конференциях и в сборниках статей, она сознавала ценность языка, риторики и образности в понимании исторических эпох. Она знала, сколь важны четкие парадигмы и трактовки, и бывала обезоруживающе уязвимой, когда говорила о текстах, которые еще не успела проанализировать так, чтобы результат ее удовлетворял. («Толкование, пожалуйста, предложите мне свое толкование!» — как-то сказала она после выступления в Стэнфорде, на протяжении которого аудитория бешеным темпом записывала за ней.) При этом она понимала, что любое толкование имеет прежде всего эвристическую ценность, и была готова согласиться, что та или иная аналогия (например, Москва — третий Рим) имеет смысл лишь до некоего предела. Ни история, ни литературоведение не являются — вопреки утверждениям некоторых советских ученых — наукой, однако наши парадигмы, как и научные гипотезы, — фальсифицируемы (в хорошем смысле слова), то есть открыты для сомнения и проверки. Парадигмы Кларк прошли испытания и не утратили убедительности спустя годы.

Сегодня часто говорят, что молодым исследователям определенной этнической принадлежности, гендера или сексуальной ориентации необходимо, если они хотят сделать научную карьеру, выбирать подходящие им ролевые модели. В 1980-е годы именно так обстояли дела с выпускниками, хотевшими писать диссертацию по советской литературе. Свой «Советский роман» Кларк начинает с описания встреч с коллегами, где признание, что ты занимаешься советскими романами влекло за собой неловкую паузу, как если бы человек сказал, что страдает от отвратительной, а может быть, даже заразной болезни. Многие молодые ученые сталкивались с такой реакцией. «Неужели научный руководитель не сказал вам, что с такой темой вы останетесь без работы?» — шутливо спросили меня на вечеринке после конференции в середине 1980-х.

1 Перевод с англ. Татьяны Пирусской.

Я воспринял эту насмешку как вызов, прояснить — возможно что переформулировать. Для этого она подошла к советскому роману с радикальных позиций, путем, по ее собственному выражению, «антропологизации истории», но этот шаг сопровождался решительной борьбой с эстетическими и, главное, политическими предубеждениями. Если говорить об отношении к советской литературе на Западе, Кларк в корне изменила условия игры, дав следующему поколению возможность воспринимать советскую культуру как волшебную, пусть и страшную, область, полную всяческих странных и завораживающих дискурсивных конструкций. По сути, затушевав роль Советского Союза — в плане его значимости для идеологии и политики того времени, — Кларк увеличила значение его литературы и культуры.

Она добилась этого путем сравнительного анализа. В своих исследованиях Кларк всегда пересекала границы. Она заставляла вступать в диалог исследования, написанные в русле разных национальных традиций и, что еще важнее, разных научных дисциплин. Для нее было чрезвычайно важно сознавать свою принадлежность к области сравнительного литературоведения. Она твердо верила, что может многому научиться у литературоведов и историков с далеким от ее собственного знанием, а также и у представителей других гуманитарных дисциплин. Работая на кафедре сравнительного литературоведения, которое она и преподавала, Кларк была космополитом в академическом мире, что помогало ей сопереживать космополитам минувшей эпохи. При этом существенно, что, интересуясь литературной теорией, Кларк уделяла больше внимания происхождению этой теории, не считая ее самоценной. Она никогда не занималась теорией ради теории, и ее исследования, опирающиеся на изучение культуры Восточной Европы и Евразии, остаются ценными для этой отрасли науки. Кларк, пусть и не проговаривая этого, понимала: ценность работы литературоведа-компаративиста измеряется в том числе тем, что ее продолжают читать историки.

Стоит остановиться на двух противоречиях в работе Кларк, отчасти потому, что она чрезвычайно искусно их разрешала. Первое — диалектика между общим и частным. Кларк, интересовавшуюся крупными парадигмами, неизменно притягивали конкретные истории и судьбы отдельных людей. В «Москве, четвертом Риме» Кларк рассказала о процессе эволюции советской культуры, проследив творческие пути и становление четырех культурных посредников: Сергея Эйзенштейна, Сергея Третьякова, Михаила Кольцова и Ильи Эренбурга. Говоря об этих людях и их произведениях, вовлеченных во многие политические, боевые и научно-интеллектуальные дискуссии их времени, Кларк очеловечила злободневные идеологические споры той эпохи, так что они стали выглядеть более интригующе. Третьяков назвал одно из своих произведений «Страна-Перекресток», и Кларк во многих отношениях сама строит монографию как перекресток разных дисциплин (архитектуры, театра, фотографии, кинематографа и литературы) и текстов о них, а также как место, где пересекаются большие и маленькие сюжеты.

Второе противоречие связано с конкурирующими стремлениями к полноте и к парадигматизации. Приступая к теме, над которой она начала работать, Кларк словно копала котлован. Казалось, что это нескончаемое предприятие, однако каждый раз, занимаясь новым проектом, Кларк умела делать паузы в раскопках и осмыслить добытое, пусть даже какая-то частица ее души, как Вощев у Платонова, по-прежнему ощущала потребность подбирать с земли от-

брошенные тексты и клясться сохранить верность их памяти. Компактность книги «Советский роман» — небольшое чудо, и значительная часть исходной рукописи попала под нож автора, но Кларк проделывала такие чудеса неоднократно. И хотя «Москва, четвертый Рим» гораздо объемнее и этот труд можно было бы даже разделить на две или три книги поменьше, огромному количеству материала, приведенного в каждой главе, дана лаконичная трактовка. Особенно яркий пример тому — шестая глава, в которой читателей ждал сюрприз: показательные процессы истолкованы в ней как возвращение к своеобразной форме романтизма. По мнению Кларк, они были неотъемлемой частью разворота вовнутрь, сопряженного с отказом от преобладавшего прежде понятия «фасада» в пользу риторики «подлинного» и «сокровенного». Во второй половине книги с поразительной сжатостью проанализированы вариации на эту тему: Кларк пишет об обращенности вовнутрь, приключенческом нарративе, значении «страсти», важности возвышенного и споре о значимости лирической поэзии. Все это звучит удивительно и свежо, а связи между разными типами текстов — скажем, мхатовской постановкой «Анны Карениной» и сводками с Гражданской войны в Испании — поражают и освещают многое подругому. Необыкновенно само сочетание такой широты (многообразие источников) и глубины (изощренность анализа). Здесь не место перечислять все прекрасные трактовки, изложенные в этих главах, хотя нельзя не упомянуть чрезвычайно содержательный анализ значения фигуры Эразма в «Иване Грозном» Эйзенштейна. Разбор того, как Станиславский использовал мелодраму в разработанных им практических упражнениях и методе, — но не в пьесах, которые он ставил, — великолепен. Во многом это монография о том, как писать монографии.

Кларк поплатилась за свою междисциплинарность. У меня сложилось впечатление, что кафедра, на которой Кларк работала, долго не оценивала произведенный ею переворот. Зато в долгосрочной перспективе эта работа затмила труды едва ли не всех ее старших университетских коллег-мужчин, чьи тексты не выдержали испытание временем так, как его выдержала даже первая, относительно небольшая монография Кларк.

Сам я многим обязан Кларк, поддерживавшей и наставлявшей меня на протяжении всей моей профессиональной деятельности, хотя я никогда не был ее студентом и хотя она отчасти, вероятно, считала, что некоторые вещи, которыми я занимаюсь, недостаточно серьезны. Вместе с Григорием Фрейдиным она пригласила меня присоединиться к рабочей группе по современной русской культуре при Совете по общественным наукам, хотя до этого я не опубликовал ни одного текста о чем-то созданном после 1940 года. Она написала внутренние рецензии и на мою первую книгу, и когда я проходил аттестацию на постоянную должность в университете. (Одна ее фраза — что моя книга тем более выдающееся достижение, так как я написал диссертацию на другую тему, об Андрее Платонове, — произвела особенное впечатление. На самом деле, как я пытался возразить, моя первая книга выросла именно из диссертации, а Платонов там едва упоминался, но эксперты, принимавшие решение о моем пребывании в должности, все процитировали благосклонные, но не вполне точные слова Кларк, что возможно способствовало положительному исходу моего дела.)

Что меня всегда поражало в Кларк, так это контраст между ее авторитетом как специалиста и скромностью как человека. Кэти с ее негромким голосом —

рядом с ней я никогда не думал о ней как о «Катерине» — была самым сердечным и одновременно сдержанным человеком, какого мне доводилось встречать. Те, кто считал ее очень закрытой, заблуждались; она вполне охотно делилась своими мыслями и чувствами, пусть даже их характер не вязался с ее приглушенными интонациями.

И она с необыкновенной щедростью делилась с другими тем, что ей было особенно дорого. В 2005 году Кэти вместе с Шейлой Фицпатрик, в своих исследованиях тоже, хотя и иначе, преодолевавшей разрыв между литературой и историей, отметили свое 65-летие, проведя конференцию в Мельбурне. Во многих отношениях для обеих исследовательниц эта конференция стала возможностью познакомить коллег и друзей со своими корнями. После этого мы вместе с женой, Энн Несбет, побывали в гостях у Кэти и ее семьи, в Нессе, где деревенский дом и еще несколько строений стояли на берегу озера Вапенго, на земле, которую родители Кэти передали провинции Новый Южный Уэльс с условием, чтобы они сохранили дом, к которому ведет только проселочная дорога. Там под звуки прибоя и пения птиц-колокольчиков мы провели несколько дней, готовя еду и в то же время вычищая дом от помета кустовых крыс; мы разжигали костры, спали под шестью одеялами и учились играть в «пятьсот», традиционную карточную игру семейства Кларк, совершенно безумную вариацию бриджа с искореженной колодой. Нам открылись новые стороны Кэти. Во-первых, ее физическая стойкость — не просто способность без устали ходить, время от времени хлопая в ладоши, чтобы отпугнуть змей, но пренебрежение материальным комфортом, очень пригодившееся ей в исследовательских поездках в Россию, а позднее, когда ей было уже за семьдесят, и в Среднюю Азию и Китай. Во-вторых, ее поглощенность историей собственной семьи как своего рода профессиональной деятельностью. А в-третьих — и этот пункт связан со вторым — ее необычайный талант рассказчицы, в особенности умение зачастую с озорством, но при этом совершенно невозмутимым тоном излагать самые красочные сюжеты, например, историю домика ее покойного брата Акселя — хижины с большим круглым окном, солнечными батареями и множеством буйков, развешанных по периметру для украшения. Это был дом с длинной историей — сначала он служил пристанищем другу Акселя, хиппи, чья девушка — архитектор, работавшая над зданием Сиднейского оперного театра, — забеременела, и им позволили переехать туда для родов. В конечном счете они, живя в этой хижине, обзавелись еще тремя детьми и, вопреки запретам отца Кэти, в больших количествах выращивали марихуану. Потом любимый племянник друга семьи приехал в Несс погостить, но кончилось тем, что он стал принимать ЛСД вместе с хиппи и угодил в психушку, — с каким смаком Кэти рассказывала эту назидательную историю! Тропа от дома ее брата Акселя — «Поляны» — ведет к «пляжу Акселя», такому же, как перед домом Кэти, с видом на море. Пляж окружен зарослями банксии, коричневого, похожего на кукурузные початки растения, которое со временем каменеет и напоминает осиное гнездо. Аксель, специалист по австралийской литературе, умер всего за несколько лет до этого, и Кэти говорила о младшем брате с нежным, хотя иногда черным юмором. Когда у тебя рак костей, сказала Кэти, твои кости практически ломаются сами по себе. (О чьей-то матери она сказала, что та «рассыпалась прямо за завтраком».) Кэти рассказала, что, когда она училась в аспирантуре, все остальные девушки хотели писать диссертацию у Виктора Эрлиха из-за его симпатичных ушей, а Кэти выбрала Майкла Холквиста. Жаль, я не помню всего, что она говорила.

На обратном пути от дома Акселя мы остановились повидаться с Миком, сторожем. Его не было дома, но мы застали его девушку, Сэнди, чьи истории не могли соперничать с рассказами Кэти, но чья манера отличалась большей выразительностью. «Я как раз собиралась рассыпать кровь и кости», — сказала она. С удобрением, конечно, как она подробно объяснила, много возни, поэтому нам повезло, что мы пришли пораньше. Она напоила нас чаем в своем теплом домике, предупредительно выставив за дверь собаку, которая пожирала кроликов и потому испускала газы. Сэнди рассказала нам о своей дочери, владелице картинной галереи, о предстоящей поездке к ней в Брум — она привезет дочери, соскучившейся по лошадям, мешок навоза — и к подруге Кэти, актрисе, у которой по чудесному дому в каждой стране, какие только есть на карте. Кэти чувствовала себя в этой обстановке так же свободно, как на любой конференции.

Когда я увидел Кэти в родной для нее среде, вместе с сыном Себастьяном, которого она, как ни странно, звала «Бой», и пасынком, историком Питером Холквистом, с его семьей, в том числе двумя внуками Кэти, я понял, как сама Кэти, столько времени посвятившая «космополитам», сохранила, несмотря на все путешествия, глубокую любовь к дому. Как студент в финале одноименного рассказа Чехова, она ценила связи и цепочки, тянущиеся между семьями и учеными из поколения в поколение, так что в широком смысле сло́ва у нее было много приемных детей, к семьям которых она тоже сохраняла живой интерес («Как бамбини?», — спрашивала она нас). Наши научные пути разошлись — Кэти бралась за все более широкие темы, а я сужал фокус до конкретных авторов и текстов. По мере того, как я становился старше, мне не хватало сил по-прежнему избегать вопросов о художественной ценности и не удавалось совмещать преподавание и научную работу с энергией, необходимой, чтобы непрерывно копаться в зарубежных архивах и превращать утопические на первый взгляд проекты в прекрасные книги. Кэти так и не утратила ни энергии, ни исследовательской живости.

Часть 2. *По стопам* Кларк

Маша Салазкина

Наследие Катерины Кларк за пределами ее замыслов:

КОМИНТЕРН, ОКЕАН, КОСМОПОЛИС

Masha Salazkina

Katerina Clark's Legacy, Beyond Authorial Intent: Comintern, Ocean, Cosmopolis

Маша Салазкина
Университет Конкордия, Монреаль, профессор, PhD
masha.salazkina@concordia.ca

Ключевые слова: космополитизм, интернационализм, публичная сфера, общее культурное достояние, гидро-политика

УДК:
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_45

Размышляя о наследии Катерины Кларк, я обращаюсь к ее введению в «Евразию без границ» (*Eurasia Without Borders*), интерпретируя те широкие возможности, которые этот двадцатистраничный текст открывает для изучения истории как литературы, так и кино. Мое прочтение преднамеренно выходит за рамки замыслов автора, указывая скорее на их потенциал. Я выделю три таких элемента: 1) Коминтерн как структура, открывающая возможность анализа институционных моделей для изучения культуры и исследования особенности диалектики и конфликтов между национальным и интернациональным; 2) образ океана как метафора общего культурного достояния и конфигурации утопии; 3) понятие космополитизма для анализа публичной сферы внутри социалистического общества; формацией, особенно актуальной в контексте новых неолиберальных направлений, порожденных глобализацией, и связанной с категорией общего культурного достояния, к которой отсылает название книги.

Masha Salazkina
Concordia University, Montreal, Professor, PhD
masha.salazkina@concordia.ca

Keywords: cosmopolitanism, internationalism, public sphere, the commons, hydro-politics

UDC:
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_45

To consider Katerina Clark's legacy, I read her introduction to *Eurasia Without Borders*, unpacking the wide possibilities that this twenty-page-long text opens up for future research of both literary and film history. My interpretation of this text intentionally pushes beyond the framework of the author's intentions, stressing rather its potential. I highlight three such elements: 1) the Comintern as a structure that opens up the possibility of analyzing institutional models for cultural research, as well as for studies of the specificity of the kind of dialectics and conflicts that arise between the national and the international; 2) the image of the ocean as a metaphor of common cultural heritage, as well as a utopian configuration; 3) an understanding of cosmopolitanism for the purposes of analyzing the public sphere within socialist society — a formation that is particularly germane in the context of new neoliberal vectors that have been brought about by globalization, as well as the related category of common cultural heritage, to which Clark's book title refers.

Размышляя о наследии Катерины Кларк, я хотела бы обратиться к введению, которым она предваряет «Евразию без границ» (*Eurasia Without Borders*) и к тем широким возможностям, которые этот двадцатистраничный текст открывает для изучения истории как литературы, так и кино. Моя интерпретация их преднамеренно выходит за рамки замыслов автора, указывая скорее на их потенциал, выходящий далеко за пределы книги. Я выделю лишь три методологических и теоретических элемента в предисловии к «Евразии без границ»:

1) Коминтерн как структура, открывающая возможность анализа институционных моделей для изучения культуры и исследования особенности диалектики и конфликтов между национальным и интернациональным, определивших ее историческую динамику. Такой подход служит альтернативой как абстрактному теоретизированию чрезмерно обобщающих понятий (наподобие «мировой литературы» и «мирового кинематографа), так и, наоборот, сведения их к исключительно коммерческим и рыночным механизмам.

2) Образ океана как метафора общего культурного достояния и конфигурации утопии. Здесь я буду ориентироваться, с одной стороны, на исследования «Черной Атлантики», а с другой — на постгуманистическиие подходы (к которым применяют такие термины, как «текучие онтологии», «гидрополитика» или «гидрофеминизм»).

3) Пересмотр и привлечение понятия космополитизма для анализа публичной сферы внутри социалистического общества, не вполне укладывающегося при этом в рамки как традиционного элитарного понимания культуры так и марксистского интернационализма; формацией, особенно актуальной в контексте новых неолиберальных направлений, порожденных глобализацией и связанной с категорией общего культурного достояния, к которой отсылает название книги.

Коминтерн

Стоит начать с очевидного замечания, что такие, казалось бы, нейтральные и общие понятия как «мировая литература» в книге Кларк сразу предстают геополитически и институционально обусловленными:

> Хотя главная задача бакинского съезда состояла в том, чтобы способствовать политической революции на Востоке, дело революционной культуры тоже занимало видное место в ключевых из произнесенных там речей, подогреваемых мечтой о создании в Евразии левого культурного пространства. В последующие годы поиск такой культуры стал одним из традиционных пунктов на повестке Коминтерна, и большинство (хотя и далеко не всех) инициатив советского происхождения, направленных на развитие интернациональной культуры, были прямо или косвенно связаны с его институтами. Неслучайно временные рамки этой книги, 1919–1943 годы, совпадают с периодом существования Коминтерна, хотя иногда предмет разговора заставляет меня забегать вперед или, наоборот, отступать в прошлое. Поэтому возникает соблазн приписывать Коминтерну, а точнее, выросшим из него культурным организациям ведущую роль в продвижении левой евразийской культуры и даже считать их ее средоточием. Но, как будет видно из этой книги, хотя цель создать «Евразию без границ» и оставалась центральной для культурной платформы Коминтерна на протяжении всего его существования, движение к этой цели не ограничивалось конкретной организацией.

> В межвоенные годы мечта о единой евразийской культуре, вдохновлявшая не одного оратора в Баку, захватила и воображение многих левых в Европе и Азии. Интеллектуалов от Калькутты до Лондона, от Пекина до Берлина влекла та или иная вариация этой мечты[1].

На самом элементарном уровне, подобная методология, укорененая в конкретном историческом и геополитичском контексте, помогает избежать описания таких категорий, как мировая литература или мировой кинематограф с эпистемологически привилегированной позиции, выдающей себя за универсальную. Сама география того мира, который описывает Кларк, меняет наши представления о культурных центрах и периферии на глобальном уровне. Разумеется, о перенесении традиционных культурных «центров» (таких как Париж или Нью-Йорк) в Москву (или Баку) много говорили. В данном случае можно провести параллель с термином «медийный капитал» (сформулированным в начале 2000-х годов Майклом Кёртином), который недавно стали использовать в исследованиях по кино и медиа[2]. В этом отношении книга дополняет ряд недавних работ, описывающих процесс построения таких «универсальных» систем с конкретных геополитических и исторических позиций, — здесь можно отметить работы Игнасио Санчеса Прадо «Мексиканская литература как мировая литература» и «Стратегический оксидентализм», книгу Николая Фолланда о китайской литературе и многие другие труды, а если говорить о киноведении, то «Арабский модернизм как мировой кинематограф» Питера Лимбрика и «Сирены современности: к мировому кинематографу через Бомбей» Самхиты Суньи[3]. По той же модели в основном строится и моя собственная книга «Мировое социалистическое кино», в центре которой — Ташкентский кинофестиваль. Такой подход следует той же исследовательской эпистемологии, позволяющую вырисовывать наиболее многополярную картину мира (как отмечает в предисловии к спецвыпуску *Comparative Literature Studies* Сэмюэль Ходжкин, чья собственная недавняя книга служит тому иллюстрацией)[4].

Момент, из которого строится та концепция интернационалистической культуры, которую описывает Кларк, тоже отчасти меняет наши представления о ходе культурной истории в мировом контексте. Среди специалистов по кино и медиа принято считать, что только в послевоенный период кино как в плане его производства, так и циркуляции достигает поистине мировых мас-

---

1 *Clark K.* Eurasia without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943. Cambridge: Harvard University Press, 2021. P. 2–3.

2 *Curtin M.* Media Capital: Towards the Study of Spatial Flows // International Journal of Cultural Studies. 2003. № 2 (6). P. 202–228.

3 *Prado I.M.S.* Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature. Evanston: Northwestern University Press, 2018; *Prado I.M.S.* (ed.) Mexican Literature as World Literature. London: Bloomsbury Academic, 2021; *Volland N.* Socialist Cosmopolitanism: The Chinese Literary Universe, 1945–1965. New York: Columbia University Press, 2017; *Limbrick P.* Arab Modernism as World Cinema. The Films of Moumen Smihi. Berkeley: University of California Press, 2020; *Sunya S.* Sirens of Modernity: World Cinema via Bombay. Berkeley: University of California Press, 2022.

4 *Salazkina M.* World Socialist Cinema: Alliances, Affinities, and Solidarities in the Global Cold War. Berkeley: University of California Press, 2023; *Hodgkin S.* Persianate Verse and the Poetics of Eastern Internationalism. Cambridge: Cambridge University Press, 2023; *Hodgkin S.* Persianate Verse and the Poetics of Eastern Internationalism. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

штабов: именно деколонизация позволила сформироваться новым независимым киноиндустриям в Азии и Африке. Это историческое обстоятельство потребовало переосмыслить отношения (нового постколониального) государства с кино и его различными формами — от национализации индустрии до споров о необходимости «национального кинематографа», одновременно поставив его в международный контекст не столько через коммерческие дистрибьюторские механизмы, сколько через модель международного кинофестиваля как одного из основных каналов распространения в мире разных типов кино на протяжении большей части XX века. В той степени, насколько эта модель отражает диалектику национального/интернационального, она вполне соответствует тому, что Кларк описывает в «Евразии без границ» в более ранний период и в контексте литературы. Таким образом, институциональный метод анализа позволяет включить в концепцию «мирового кинематографа» многие некоммерческие разновидности кино — от кинохроники и научно-популярных фильмов до авангардных экспериментов или любительских картин, расширяя и обогащая это понятие. Именно фестивали, киношколы, музеи, синематеки, общества любителей кино, так же как посольства и политические организации (как то, например, Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами и т.п.) играли решающую роль в показе и распространении кино в таком широком его понимании. В этом плане анализ культурных и политических организаций, ориентированных на интернационализм, избранный Кларк, предвосхищает некоторые недавние работы о «мировом кинематографе», оспаривающие, с одной стороны, тенденцию уделять внимание исключительно эстетическим и формальным его аспектам как главным критериям такого понятия, а с другой — однобокую сосредоточенность на коммерческих операциях и рыночных силах (характерную, например, для раннего проекта Франко Моретти по изучению «мирового кинематографа»)[5]. Среди киноведческих публикаций этой модели следуют такие значимые недавние книги, как «Трансатлантическая синефилия: культура кино между Латинской Америкой и Францией, 1945–1965» (*Transatlantic Cinephilia: Film Culture between Latin America and France, 1945–1965*) и работы Элис Лавджой[6].

В методологическом отношении такой институциональный анализ также открывает возможность ставить на передний план горизонтальные — человеческие и межличностные — отношения и их роль в истории международных культурных обменов и их развитии. Пусть Кларк, работая над книгой, и не ставила себе такой задачи, но подобная перспектива, пожалуй, неожиданно оказывается особенно важной для феминистского взгляда на историю культуры, раскрывающую роль женщин не как прославленных творцов, а как необходимых посредников (на уровне организации, общества, отдельных коллективов), создающих условия для культурного производства будь то кино, литература или любой другой вид искусства, его распространения по всему миру, его архивации, хранения (и в случае кино — реставрации) — часто в качестве секретарей,

5 *Moretti F.* Conjectures on World Literature // New Left Review. 2000. № 1. P. 54–68; *Navitsky R.* Transatlantic Cinephilia: Film Culture between Latin America and France, 1945–1965. Berkeley: University of California Press, 2023.

6 *Lovejoy A.* Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military. Bloomington: Indiana University Press, 2015; *Lovejoy A.* The World Union of Documentary and the Early Cold War // boundary 2. 2022. № 1 (49). P. 165–193.

администраторов или жен, вдов, дочерей, сестер (о чем недавно написала Мария Корриган). Роль посредников, несущих на себе груз большой части ежедневной культурной работы, теряется в тени однобокого интереса исследователей к великим гениям обоих полов и их блистательным произведениям[7]. Нам, женщинам-ученым, эта динамика хорошо знакома не просто как объект изучения.

Еще более актуально, наверное, понимание того, что Коминтерн в своей модели культурного интернационализма, конечно, кардинально отличался от международных организаций, как то ООН или ЮНЕСКО: в противоположность им, понятие «всего мира» внутри Коминтерна было ориентировано на совершенно другой мир — мир вне капитализма[8]. В книге эта установка и политический горизонт восприняты всерьез, пусть и весьма критически. Кларк исследует эту концепцию без романтизации и ностальгии, что дает возможность непосредственного сопоставления (а не слияния) марксистского понимания «интернационального» с «международным» (или в современном контексте — «глобальным»): формирование этих понятий в либеральной и колониальной сферах (где они становятся доминантными в XIX веке, воплощаясь во всемирных выставках, с одной стороны, и в Лиге наций — с другой). Интересно также развитие такой модели (и культурных объектов, отражающих ее) в сравнении с другими альтернативными представлениями о построении мира вне национальной гегемонии: от правовых традиций и форм Османской империи до исламского интернационализма — и это лишь два примера (в этой связи на ум приходят прежде всего работы Самеры Эсмеир и Тимоти Нунана)[9]. Процитирую Эсмеир:

> В условиях бентамовского маршрута мир, где интернациональное по-прежнему в избытке, — это мир анархии. Именно он неистощим и неподвластен международным институтам; это уже и не мир. И жить в этом пространстве анархии означает жить в состоянии изгнанничества, бесправия и бессловесности.
>
> Поэтому интернациональное-как-мир встает на темный путь — если только не поддерживать мир в состоянии, когда в нем нет избытка интернационального, когда нет оснований для слияния, как в османской традиции; если не делать акцента на политических и правовых практиках, включая организованную борьбу, — практиках, преобразующих мир и порождающих, как в случае марксизма, а не истощающих; если, наконец, не полагать, что мир не подчиняется закону и политике, а открывает пространство для них[10].

Сделать политические выводы относительно того, что и кто включены (и исключены) в понимаемый и управляемый таким образом «мир», подвергая сомнению господствующий миропорядок и механизмы власти, сейчас важно как никогда, если учесть глубочайший кризис (нео)либеральных международных институтов, который по-разному проявляется в Газе и Украине.

---

7 *Corrigan M.* A Widow's Work: Archives and the Construction of Russian Film History // Uncanny Histories in Film and Media / Ed. P. Petro. New Brunswick, Camden; Newark, New Jersey; London: Rutgers University Press, 2022. P. 185–204.

8 См. подробное исследованиях различных аспектов Коминтерна, содержащее главу, написанную Катериной Кларк: *Glaser A., Lee S.S.* (eds.) Comintern Aesthetics, Toronto: Toronto University Press, 2024.

9 *Nunan T.* Islamist Internationalism (URL: https://timothynunan.com/islamist-internationalism/).

10 *Esmeir A.* On Becoming Less of the World // History of the Present. 2018. № 1 (8). P. 212.

Океан

Еще более выразителен другой элемент этого более обширного проекта альтернативных взглядов на мир — рассматриваемый Кларк образ океана, который описывает слияние без границ, каким его представляли себе организаторы новой посткапиталистической, постколониальной интернациональной культуры/литературы:

> Согласно этому утопическому сценарию, «пышным цветом расцветет еще только пробуждающаяся к жизни татарская, башкирская, киргизская и т. д. поэзия и литература, и все отдельные ручьи, притоки, речки, большие реки, причудливо и гармонично переплетаясь, вливаясь и питая своими живительными волнами один общий международный океан поэзии и науки впервые освобожденного от национального и классового гнета трудящегося человечества, будут сверкать такой невиданной, несравненной красотой, подобной которой не могли дать миру ни классическая Эллада, со всеми ее дивными произведениями искусства, ни цивилизация средневековой и капиталистической эпох, со всей сожженной ими плеядой бессмертных поэтов, художников, мыслителей и ученых».
>
> Слова Павловича об «общем международном океане» не были типичны для большевистского дискурса межвоенных лет, поэтому говорить, что они выражают коминтерновский культурный проект, следует с большой осторожностью. Но в «океане» можно увидеть метафорическое переложение того, как описал сферу культуры Владимир Ленин в знаменитой работе «Социалистическая революция и право нации на самоопределение» (1916), рассуждая, как угнетенные нации и народы получают возможность самореализоваться при постнациональном политическом порядке[11].

Легко проигнорировать это упоминание океана, сочтя его лишь метафорой, притом весьма спорной, предполагающей некое неопределенное, безликое, аморфное постисторическое единство — единство, какого, разумеется, никогда не было и не могло быть. Но в данном случае Карл Шмитт, на которого ссылается Кларк, пожалуй, не лучший собеседник, учитывая, сколько внимания он уделял реакционной *геополитике* и как намеренно закрывал глаза на потенциал радикальной гидрополитики. Вместо этого за новыми методологиями, помогающими развить меткое наблюдение Кларк, стоит обратиться к гуманитарным наукам, недавно пережившим «океанический поворот». Этот поворот подразумевает как раз то, что отрицает сформулированное Шмиттом понимание океана: инаковость его онтологии, требующая радикального переосмысления основы эпистемологической и политической системы. Если такие антропологи, как Элизабет Повинелли говорили о «всепоглощающем, стирающем все отношения универсализме» как «океаническом чувстве», современный гидрофеминизм настаивает, что «вода не общий язык; это речь, завихряющаяся на миллиарде разных языков или же ни на одном; отношение взаимности без тождества»[12].

---

11 *Clark K.* Eurasia without Borders. P. 5–6.

12 *Povinelli E.A.* Routes/Worlds. New York: Sternberg Pres/e-flux journal, 2022; *Neimanis A.* Foreword: Hydrofeminisms and the desire for a watery «we» // Hydrofeminist Thinking with Oceans / Eds. T. Shefer, V. Bozalek, N. Romano. London: Routledge, 2024. P. xxiii-xxix.

И все же наиболее убедительное историческое переосмысление океана мы находим, вероятно, именно в предисловии к «Евразии без границ». Не анализируя напрямую эту связь, Кларк всего через несколько страниц сравнивает собственный подход с подходом Пола Гилроя в его книге «Черная Атлантика» (*The Black Atlantic*), где Атлантический океан предстает и как синоним работоргового пути, и как геополитический фактор, сформировавший западный капиталистический мир, и как прародитель радикальных культурных форм. Океан, подчиняющийся иным законам (морскому праву), становится пространством множественных историй расово-политического и экономического господства, выходящих за пределы одного национального государства. В своей исторической и онтологической конкретности океан предстает и как пространство вынужденного изгнания, массового уничтожения, добычи природных ресурсов, военных операций, но вместе с тем — новых модификаций жизни, быстротечности, спасения и свободы. Неудивительно, что в русле афрофутуристической фантастики аквафутуризм составляет особый поджанр, порождающий утопические образы новых сообществ, которые воплощают исторические травмы на молекулярном, природном уровне, но вместе с тем указывающий возможность радикального переустройства жизни и культуры (как в трансмедиальной повести «Глубина», написанной Риверсом Соломоном в соавторстве с Давидом Диггзом, Уильямом Хатсоном и Джонатаном Снайпсом)[13].

Приведу только один пример того, как эта идея может находить отголоски в (пост)социалистической среде — работу румынского художника Дана Акостиоая «Моря под пустынями» (2016–2017)[14], в которой исследуется наследие румынско-сирийских культурных связей и название которой отсылает к рассказу румынского писателя-социалиста Думитру Раду Попеску, цитируемому ближе к началу фильма:

> Тщетно он пытался объяснить ей, что Сахара — это лишь временно покинутая человеком область. Возможно, Сахара некогда стала пустыней по каким-то причинам. Но вода там есть, и он даже где-то читал, что существуют огромные моря под пустынями. Только человек должен извлечь на поверхность это скрытое богатство, привести его в движение, возродить растительность, воссоздать почву[15].

И фильм, и рассказ, у которого он позаимствовал свое название, оба открывают заставляющую задуматься возможность размышлять об истории интернациональной социалистической культуры сквозь призму воды. Если мы со вниманием отнесемся к этому модусу истории и вдохновимся современными феминистско-материалистическими подходами, от Донны Харауэй до Астриды Нейманис, то, возможно, настало время, анализируя социалистический интернационализм, обратиться к идее «текучих онтологий», чтобы, с одной стороны, проследить корни океанических образов в XX веке, а с другой — обрести критический инструмент, позволяющий рассматривать гидрополитику форм социалистической и постсоциалистической жизни в историческом и современном измерении.

---

13 *Solomon R., Diggs D., Hutson W., Snipes J.* The Deep. New York: Saga Press, 2019.

14 *Acostioaei D.* Seas Under Deserts. MG+MSUM. 2016–2017.

15 *Попеску Д.Р.* Моря под пустынями. Пер. Е. Азерниковой // Попеску Д.Р. Избранное. М.: Прогресс, 1979.

Космополис

Возвращаясь от океанов к более привычным метафорам геообразований, Кларк все в том же введении переходит затем к концепции космополитизма (сочетающей в себе одновременно образ безграничного космоса и приземленного поселения) :

> Есть искушение назвать писателей, в межвоенные годы представлявших левое крыло, космополитами — модное у современных литературоведов словечко. Но на самом деле они не благоволили к космополитическим идеалам, считая их аристократическими и буржуазными.
>
> <…> Впрочем, рассмотреть интернационалистическое литературное направление с точки зрения космополитизма полезно, потому что противоречивые толкования этого термина иллюстрируют фундаментальный парадокс интернационалистического литературного направления, особенно в Азии[16].

Этот термин, исторически принадлежавший либеральной, элитистской и/или имперской точке зрения и воспринимаемый как антитеза коммунистической или социалистической интернациональной картине мира, в последние десятилетия и в самом деле оказался сопряжен с попытками постулировать представление о мировом единстве, состоящем из разнообразия, но не навязанном ему. Наряду с «модными» (по выражению самой Кларк) трактовками космополитизма, вероятно, стоит упомянуть «критический и диалогический космополитизм» Вальтера Миньоло или латиноамериканское «граничное мышление», которое он также называет «деколониальностью». По Миньоло, политика космоса должна начинаться с осознания «колониального отличия», то есть «нестираемого отличия внешних аспектов современного/колониального мира», групп населения, относящихся к субалтернам, и должна абстрагироваться от политического и эпистемологического наследия Европы[17]. Иными словами, в понимании Миньоло деколониальный подход и есть «критический космополитизм» посредством «граничного мышления», а значит, напрашивается вопрос, можем ли мы — и как — думать о «Евразии без границ» с точки зрения границы, и не исключают ли те самые институциональные методологии, которые я так превозносила, этой возможности.

Тем не менее я хотела бы предложить два других способа продолжить размышления Кларк о космополитизме в контексте глобальной социалистической истории. Мы отчетливее поймем ее рамки, когда изучим тщательно продуманную периодизацию Кларк: в десятилетия, следующие за Второй мировой войной, складывается социалистическая транснациональная публичная сфера, отличная от своих более ранних воинствующих коминтерновских модификаций. Это особая форма интернационализма, как его понимала культурная интеллигенция, которую в послевоенные годы, несомненно, можно было назвать либеральной по ее политическим убеждениям, что недавно убедительно показал Кирилл Кунахович в книге «Публичная сфера коммунизма: культура как политика в Польше и Восточной Германии в период холодной войны»

---

16 *Clark K.* Eurasia without Borders. P. 11.

17 *Mignolo W.* The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism // Public Culture. 2000. № 3 (12). P. 733, 736, 741.

(*Communism's Public Sphere: Culture as Politics in Cold War Poland and East Germany*), равно как и Сабольч Ласло в статье «"Мы понимаем друг друга": писатели из Восточной Европы и стран Глобального Юга и Международная писательская программа (1970-е годы)» (*«We Understand Each Other»: Writers from Eastern Europe and the Global South at the International Writing Program (1970s)*; входит в сборник *The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas*)[18]. Анализ политической эстетики культурной интеллигенции внутри социалистических режимов посредством критического рассмотрения особой формы космполитизма — путь столь же очевидный, сколь и недооцененный и еще мало реализованный учеными.

В то же время, если поместить космополитизм в контекст левой революционной литературной культуры того периода, о котором пишет Кларк, мы получим бесценную возможность переосмыслить эту концепцию в отношении к тому, что большинством советской интеллигенции воспринималось как не меньшее проклятие, чем официальная коммунистическая культура — то есть к народным, популярным формам. Обычно (следуя за Грамши) проявления народной и популярной культуры анализируют с позиций либо национальной (или националистической) парадигмы, либо в их местных/локальных модификациях. Космополитические устремления таких популярных/народных социалистических форм открывают еще один горизонт для того, чтобы представить себе культурные практики, которые: 1) обходят застывшие контуры национального государства и его суверенитета — задача, очень важная сейчас, когда мы думаем о мировом кинематографе или литературе, поскольку и миграция, и коренное население по-своему оспаривают их центральную роль при любом эмансипационном взгляде на мир; 2) способны поставить на первый план вопрос исторического опыта и эстетических форм «глубинного народа» (в самом современном парлансе — или «субалтерна», по терминологии постколониальной теории), по большей части оставленный без внимания национальным государством, как социалистическим, так и постколониальным, но постоянно политически инструментализированым им же.

Кларк уделяет пристальное внимание тем самым иерархиям, которые дефакто навязывал Коминтерн и марксистский подход в целом, но, открывая понятие космополитического «народу» (а не элитам, как предполагает традиционное понимание термина), ее рассуждения на эту тему, определяющие «мечту о левых литературных массах», открывают возможность размышлять об этом вопросе в современном контексте популярной культуры. Это особенно актуально для кино, так как концепция «мирового кинематографа» (равно как и «мировой литературы») ориентирована исключительно на авторский кинематограф, исключая таким образом любую популярную культуру. Хорошо известен тот факт, что переосмысление «высокого» и «низкого» (как эстетических категорий и как объектов анализа) остается в числе наиболее значимых достижений Кларк в славистике, где она проложила дорогу не только культурологическим подходам, но также культурной и визуальной антропологии.

---

18 *Kunakhovich K.* Communism's Public Sphere: Culture as Politics in Cold War Poland and East Germany. Ithaca: Cornell UP, 2022; *László S.* «We Understand Each Other»: Writers from Eastern Europe and the Global South at the International Writing Program (1970s) // The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas. London: Routledge, 2021. P. 92–108.

Можно только догадываться, какие еще бесчисленные возможности скрывает перечитывание и изучение ее работ, — быть может, в самых неожиданных направлениях, далеко выходящих за пределы ее замыслов; такой «еретический» подход характеризовал академические работы самой Кларк и, мне кажется, будет лучшей данью ее наследию.

Библиография / References

Clark K. Eurasia without Borders: The Dream of a Leftist Literary Commons, 1919–1943. Cambridge: Harvard University Press, 2021.

Corrigan M. A Widow's Work: Archives and the Construction of Russian Film History // Uncanny Histories in Film and Media / Ed. P. Petro. New Brunswick, Camden; Newark, New Jersey; London: Rutgers University Press, 2022. P. 185–204.

Curtin M. Media Capital: Towards the Study of Spatial Flows // International Journal of Cultural Studies. 2003. № 2 (6). P. 202–228.

Esmeir A. On Becoming Less of the World // History of the Present. 2018. № 1 (8). P. 88–116.

Glaser A., Lee S.S. (eds.) Comintern Aesthetics. Toronto: Toronto University Press, 2024.

Hodgkin S. Persianate Verse and the Poetics of Eastern Internationalism. Cambridge: Cambridge University Press, 2023.

Hodgkin S. Introduction: Communist World Poetics // Comparative Literature Studies. 2024. № 2 (61). P. 199–220.

Kunakhovich K. Communism's Public Sphere: Culture as Politics in Cold War Poland and East Germany. Ithaca: Cornell University Press, 2022.

László S. «We Understand Each Other»: Writers from Eastern Europe and the Global South at the International Writing Program (1970s) // The Cultural Cold War and the Global South: Sites of Contest and Communitas. London: Routledge, 2021. P. 92–108.

Limbrick P. Arab Modernism as World Cinema. The Films of Moumen Smihi. Berkeley: University of California Press, 2020.

Lovejoy A. Army Film and the Avant Garde: Cinema and Experiment in the Czechoslovak Military. Bloomington: Indiana University Press, 2015.

Lovejoy A. The World Union of Documentary and the Early Cold War // boundary 2. 2022. № 1 (49). P. 165–193.

Mignolo W. The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism // Public Culture. 2000. № 3 (12). P. 721–748.

Moretti F. Conjectures on World Literature // New Left Review. 2000. № 1. P. 54–68.

Navitsky R. Transatlantic Cinephilia: Film Culture between Latin America and France, 1945–1965. Berkeley: University of California Press, 2023.

Neimanis A. Foreword: Hydrofeminisms and the desire for a watery «we» // Hydrofeminist Thinking with Oceans / Eds. T. Shefer, V. Bozalek, N. Romano. London: Routledge, 2024. P. xxiii-xxix.

Nunan T. Islamist Internationalism. URL: https://timothynunan.com/islamist-internationalism/.

Povinelli E.A. Routes/Worlds. New York: Sternberg Pres / e-flux journal, 2022.

Prado I.M.S. Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature. Evanston: Northwestern University Press, 2018.

Prado I.M.S. (ed.) Mexican Literature as World Literature. London: Bloomsbury Academic, 2021.

Salazkina M. World Socialist Cinema: Alliances, Affinities, and Solidarities in the Global Cold War. Berkeley: University of California Press, 2023.

Solomon R., Diggs D., Hutson W., Snipes J. The Deep. New York: Saga Press, 2019.

Sunya S. Sirens of Modernity: World Cinema via Bombay. Berkeley: University of California Press, 2022.

Volland N. Socialist Cosmopolitanism: The Chinese Literary Universe, 1945–1965. New York: Columbia University Press, 2017.

Дарья Езерова

Открывая Москву с Катериной Кларк[1]

Daria Ezerova

Discovering Moscow with Katerina Clark

Дарья Езерова
доцент Кембриджского университета
de347@cam.ac.uk

Ключевые слова: историчность, постсоветский кинематограф, теория пространства, деконструкция

УДК: 791.43.01
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_55

Данная статья рассматривает отношение между историчностью, пространством и художественной формой в фильме «Москва» (2000) Александра Зельдовича, снятого по сценарию Владимира Сорокина. Отталкиваясь от аргумента Катерины Кларк о том, как культура облекает историчность в художественную форму, эта статья исследует деконструкцию кинематографического пространства как способ артикулировать невозможность единой модели истории. Руководствуясь понятиями из областей теории пространства, теории кино, и деконструкции, эта статья доказывает, что отказ от единого взгляда на историю, который мы наблюдаем в «Москве», не подразумевает отрицание исторического процесса как такового, а скорее демонстрирует способность кинематографа «мыслить» за пределами дискурса.

Daria Ezerova
University of Cambridge, Assistant Professor
de347@cam.ac.uk

Keywords: historicity, post-Soviet cinema, postmodernism, spatial theory, deconstruction

UDC: 791.43.01
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_55

The article examines the relationship between historicity, space, and artistic form in Aleksandr Zel'dovich's film *Moscow* (2000) based on a screenplay by Vladimir Sorokin. Using as its starting point Katerina Clark's argument about how artistic form enfolds historicity, the article investigates *Moscow*'s meticulous deconstruction of cinematic space as a way of articulating the impossibility of a unified view of history. It brings together spatial theory, deconstruction, and film theory, and demonstrates that, far from being a denial of historical process itself, *Moscow*'s rejection of a unified view of history through space reveals cinema's emancipatory capacity to think outside of the discursive.

Как и многим славистам, мне было бы трудно выделить какой-то один аспект работы Катерины Кларк, который особенно повлиял на меня как исследователя, — их попросту слишком много. Со времен аспирантуры, когда мне посчастливилось работать под руководством Катерины Кларк, меня особенно завораживало, как она анализирует способность культуры размышлять об истории и облекать ее в художественную форму. В чрезвычайно значимой для ее области исследований книге, «Советский роман: история как ритуал» (*Soviet Novel: History as Ritual*), Кларк, как известно, писала о «прототипическом сюжете», где прослеживается эволюция позитивного соцреалистического героя, движущегося от стихийности к осознанности. Принципиально важно, что этот нарративный шаблон преобладает над особенностями фабулы. В соцреалистическом романе прототипический сюжет представляет собой микромо-

1 Перевод с англ. Татьяны Пирусской.

дель марксистско-ленинского взгляда на историю: «принимаемые героем решения превращаются в историческую аллегорию», а обретение им сознания служит аллегорией наступления коммунизма[2]. Грубо говоря, перед нами всегда не просто рассказ о Глебе Чумалове, Тане Морозовой или Павке Корчагине. Это повествование в литературной или кинематографической форме выражает и отражает взгляд на историю как неизбежное движение вперед. В своей работе Кларк последовательно увязывает такой «перевод Истории в символическую форму» с модусами изображения пространства[3]. Можно, например, вспомнить, как Кларк анализирует «спонтанность» героя, показанную внешними средствами, через описание природы, или как восстановление завода сигнализирует о перемене в сознании героя, или как поездка в сталинскую Москву — «апогей советской символической системы» — выступает как награда и приоткрывает дверь в светлое коммунистическое будущее[4]. Пространство преображается вместе с сознанием героя: они сливаются в единую, устремленную в будущее картину исторического развития.

Связь между пространством, историчностью и художественной формой, на которую указывает Кларк, влечет за собой последствия, выходящие за пределы советского периода. Если соцреалистический герой, говоря словами Лилии Кагановской, распался задолго до распада Советского Союза, так что расставание с его отточенным совершенством прошло более или менее безболезненно, то примириться с утратой идеи, что история всегда устремлена к прогрессу, имеет «цель» и едина, оказалось труднее[5]. В собственной работе о постсоветском кинематографе я высказываю мысль, что утрата единого видения истории с 1991 года составляет своего рода политическое бессознательное русской культуры. Постсоветские фильмы, снятые в разных жанрах, предлагают разные воображаемые варианты выхода из этого исторического кризиса, на уровне формы разрабатывая новые способы размышлять об истории. Киноведы, от Зигфрида Кракауэра до Джулианы Бруно, отмечали, что кино не только визуальное и темпоральное, но и пространственное искусство — наравне со скульптурой и архитектурой. После распада СССР такое пространственное восприятие кино обретает в российском кинематографе особую глубину. С потрясением, каким ознаменовался закат коммунизма, пространство обрело новый смысл: советское прошлое с его «светлым будущим» осталось запечатлено в архитектурной среде, как бы новый русский капитализм ни старался переделать ее по своему образу и подобию. Кино, способному одновременно наделять пространство новыми значениями и переделывать его, удается преодолеть в воображаемом ощущение утраты чувства исторического процесса.

В этой статье я рассмотрю один пример того, как пространство фильма конструирует — точнее, в данном случае деконструирует — возможность универсального взгляда на историю. В качестве материала я выбрала фильм Алек-

2 *Clark K.* Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1984. P. 162.

3 Ibid. P. 160.

4 *Clark K.* Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow // The Modern Language Review. 2006. Vol. 101. №. 1. P. 186.

5 *Kaganovsky L.* How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2008.

сандра Зельдовича «Москва» (2000), где действие происходит в городе, который Катерина Кларк, возможно, исследовала больше, чем кто бы то ни было, пролив тем самым свет и на роль Москвы в постсоветской трансформации культурного воображения[6].

«Москва», поставленная по сценарию Сорокина, повествует об Ирине, владелице столичного ночного клуба, и двух ее дочерях, Маше и Оле. Параллельно с тремя женщинами в фильме действуют и трое мужчин: Марк, Майк и Лев. С приближением свадьбы Маши и Майка образуется несколько любовных треугольников с участием всех шести персонажей. В финале Марк совершает самоубийство, а Майка застреливают на свадьбе. Заканчивается все причудливой церемонией, в ходе которой Лев женится сразу и на Маше, и на Оле. В заключительной сцене выясняется, что Лев украл деньги Майка и спрятал их внутри указателя с надписью «Москва» на въезде в город. Фильм, высмеивающий фабулу свадьбы и другие жанровые каноны, явно не пытается следовать традициям популярного игрового кино, а разрушает застывшие формы коммерческого искусства.

«Москва» — редкий образец настоящего постмодернистского российского кино 1990-х годов: она не просто отсылает к состоянию постмодерна на уровне популярных клише, а сознательно утверждает эстетику постмодернизма как изобразительный идеал. Кроме того, «Москва» — уникальная точка соприкосновения постсоветского кинематографа и литературы. Столкновение кинематографического и литературного рождает фрагментарный, калейдоскопический образ Москвы — вплоть до того, что в финале фильма город практически исчезает. Именно за счет подобной фрагментарности фильм отрицает тотальный исторический нарратив, предлагая опосредованный взгляд на постсоветский исторический кризис.

Фрагментарность определяет все формальные и нарративные аспекты фильма, от разрозненных литературных и кинематографических интертекстов до разрушающего внутренние связи монтажа. Собственно, Москва в «Москве» впервые появляется в виде до боли знакомого фрагмента. Кадр, запоздало знакомящий с городом, представляет собой копию известного кадра из «Цирка» Григория Александрова (1936): то же движение камеры (съемка с платформы, плавно удаляющейся внутрь гостиничного номера), та же мизансцена (комната в гостинице «Москва» с видом на Красную площадь) и звучащая в кадре музыка («Широка страна моя родная» Исаака Дунаевского), исполняемая на рояле. Однако в этом соцреалистическом интертексте нет ни ностальгии по прошлому, ни его осуждения: у фильма нет задачи восхвалять культурное прошлое или обесценивать его. Причудливая постмодернистская аллюзия к «Цирку» сигнализирует скорее об утрате смысла, выворачивая наизнанку то, что Джеймисон назвал «утопическим жестом»: культурный артефакт обнажает отсутствие глубины, символическое и историческое содержание выхолащивается[7].

Наиболее последовательную (де)конструкцию городского пространства в «Москве» мы наблюдаем в сцене, когда Лев везет Олю на речную прогулку

---

6 *Clark K.* Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

7 *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. August 1. URL: https://newleftreview.org/issues/i146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism.

по городу. Эпизод с речной прогулкой повторяет визуальные элементы экскурсии по Москве, известные по соцреалистическому кино, но переворачивает их функцию по отношению к историческому времени.

В соцреалистическом кино панорамный обзор Москвы призван был свидетельствовать о движении истории к коммунизму. Подбор наиболее ярких советских достопримечательностей указывал на идеологическое, экономическое и культурное превосходство СССР, облекая идею устремленности в «светлое будущее» в пространственную форму. Советская Москва представала как социалистическая земля обетованная, преддверие коммунистического рая, а следы дореволюционной Москвы при этом появлялись мельком или вовсе не попадали в кадр[8]. Короткий визит в Москву неизбежно вел к тому, что главный герой обретал коммунистическое сознание; его личное политическое развитие аллегорически демонстрирует движение истории к коммунизму. В своих ранних формах клише прогулки по Москве предвосхищает соцреализм, а различить его можно уже в таких фильмах, как «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков» Льва Кулешова (1924). После ряда злоключений американцу мистеру Весту показывают «настоящую» Москву — средоточие культуры, образования и равенства. В 1930-е годы, с распространением соцреализма, этот элемент стал приобретать все более клишированные и устойчивые черты. Введение нового сюжетного хода совпало со сталинским планом реконструкции Москвы, который осуществлялся в 1930–1940-е годы, и аллегория политического перевоспитания персонажей создавала параллель с нарративами о преображении города. Ярким примером может служить фильм Александра Медведкина «Новая Москва» (1938). Здесь во время обзорной «экскурсии» по городу мы видим, как дореволюционные здания сравнивают с землей, а на их месте мгновенно вырастает грандиозная сталинская архитектура, до неузнаваемости меняющая облик Москвы. Таким образом, идеология прогресса обретает осязаемые пространственные формы в городской среде. Естественно, герой, увидев столицу, перерождается и дает клятву способствовать реализации советского проекта, так что исторический прогресс сцепляется с личностным. Подводя итоги, можно сказать, что традиционная прогулка по столице в соцреалистических фильмах превращает Москву в главное воплощение телеологического видения истории, присущего советскому коммунизму.

В «Москве» Зельдович и Сорокин используют визуальные элементы прогулки по столице, но лишают их символического содержания, так что единой картины города и истории сложиться не может. Объекты, которые персонажи видят в ходе речной прогулки, не объединяются ни в какую целостную категорию: две гостиницы, Кремль, храм, шоколадная фабрика, космический корабль, лыжный трамплин. Эти произвольно выбранные фрагменты московской топографии сняты так, что искажение городского пространства только усиливается: из-за медленного движения камеры здания появляются в кадре через равные временные интервалы, что создает ошибочное впечатление, будто и расстояние между ними одинаковое. Между этими кадрами то и дело вклиниваются крупные планы Ольги и Льва, разговор у которых не клеится, почти сбиваясь на набор неуместных фраз, подчеркивающих невозможность воссоздать утраченную атмосферу знаковых достопримечательностей Москвы. Ощущение

8 *Clark K.* Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow.

величественности сразу же теряется, как только мы слышим банальные комментарии Льва: «А это Кремль. Там живет Президент. <…> Это храм Христа Спасителя. Там будут молиться Богу. Это кондитерская фабрика “Большевичка”. Там делают шоколад». Подобно стопке старых открыток, разрозненные достопримечательности, увиденные во время речной прогулки, не складываются в единое городское пространство. Вместо этого они преобразуют Москву в «мир, превратившийся в простые изображения самого себя», не способный к производству исторического сознания[9]. Как и сам город, история теряет смысл.

Фрагментация городского пространства, усиливающаяся в сцене речной прогулки, еще усугубляется за счет литературных отсылок, деконструирующих образ столицы, так что к финалу фильма он практически полностью стирается. «Москва» — чрезвычайно литературный фильм, и авторское присутствие Сорокина в нем, пожалуй, ощущается даже сильнее, чем присутствие Зельдовича. Весь фильм пронизан стилем Сорокина — от буквализованных метафор до сценографии, напоминающей концептуалистские инсталляции[10]. Но главная роль отведена именно деконструктивному потенциалу текста. Фильм перенасыщен литературными аллюзиями, создающими множество образов Москвы, похожих, но никогда не совпадающих друг с другом — перед нами расширенная, буквализованная и визуализированная версия того, что Деррида называет *différance*[11]. Они превращают Москву во множество «неидентичных тождественностей», бесконечно отсрочивая единое представление о Москве[12]. Скажем, в фильме много отсылок к разным пьесам Чехова, но ни одна из них в отдельности не образует осмысленный интертекст, который можно использовать для интерпретации как устойчивую категорию. Они служат скорее для того, чтобы создавать постоянные смещения в отношении одних и тех же персонажей и идей, за счет чего возникает неидентичность в тождественности[13]. Таким образом, смысл постоянно отсрочивается, и широкие понятия, такие как «город» или «история», становятся еще более неуловимыми.

Впрочем, если отсылки к Чехову сталкиваются одна с другой, то по мере развития действия в фильм проникает иной, более устойчивый интертекст — эссе самого Сорокина «Эрос Москвы» (2000). Это эссе построено как путеводитель по Москве и представляет собой список мест и рекомендаций, что делать в каждом из них. Автор предлагает посетить семь «эрогенных зон» столицы, чтобы «познать» настоящий город, а не тот, что представлен в официальном дискурсе. В фильме присутствует несколько моментов, на уровне интертекста пересекающихся с сорокинским «Эросом». Но именно сама идея экскурсии наиболее очевидным образом связывает «Эрос» и «Москву» в уже рассмотренной сцене речной прогулки. Экскурсию можно назвать образцом «такти-

---

9 *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019. С. 111.

10 *Lipovetsky M.* Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot. Brighton, MA: Academic Studies Press, 2017.

11 «“Différer” в этом смысле — значит медлить, прибегать, сознательно или неосознанно, к темпоральному и овременяющему <*temporisatrice*> опосредованию обходного движения, подвешивающего осуществление или исполнение “желания”…». *Деррида Ж.* Поля философии / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012. С. 29.

12 *Itzkowitz K.* Differance and Identity // Research in Phenomenology. 1978. Vol. 8. P. 129

13 Там же.

ки» по Мишелю де Серто: в противовес обобщающему языку карт язык экскурсии или путеводителя опирается на отбор, исключение и децентрализацию, а потому способен противостоять выстраиваемому сверху вниз дискурсу города, позволяя отдельной личности вернуть себе право на производство пространства[14]. Тезис де Серто перекликается с целью Сорокина, заявленной в начале «Эроса Москвы»:

> До этого, как и сотни тысяч москвичей-обывателей, я видел в Москве всего лишь «столицу нашей родины», место, где живут мои родители и друзья, «удобный город с развитой инфраструктурой», «исторический памятник», «Третий Рим», «центр России, куда ведут все пути» и прочую банальщину.
>
> Но интуиция подсказывала мне, что с Москвой не так все просто, как кажется. И я не ошибся[15].

Сорокин в данном случае стремится разрушить клише официального дискурса, избегая исторических достопримечательностей и вместо них предлагая читателям посетить такие места, как кладбища и рынки, где они должны обнаружить «настоящую» Москву. Если смотреть на это эссе сквозь призму деконструкции, оно смещает бинарную оппозицию официального и неофициального дискурса Москвы, причем автор отдает предпочтение маргинальному. Так, вместо Кремля кульминацией прогулки становится Капотня, отдаленный спальный район.

«Москва» подхватывает выворачивание этой бинарной оппозиции, намеченное в эссе Сорокина, но идет еще дальше: после смещения статуса привилегированной категории внутри бинарной оппозиции, фильм продолжает деконструкцию городского пространства, отменяя связанные с ним бинарные оппозиции как таковые. В эпизоде речной прогулки, как и в эссе, появляются места, которые можно назвать маргинальными в том смысле, что они не вносят заметного вклада ни в политические иерархии, ни в национальный нарратив (например, шоколадная фабрика, название которой, впрочем, отсылает к наиболее значимой в мировом контексте вехе российской истории). Но вместо того, чтобы превратить маргинальное понятие в привилегированное и раскрыть некую потаенную сущность, некую «подлинную» Москву, данная сцена показывает, что теперь это просто-напросто возможно, и что никакой «подлинной» Москвы не существует. Лев, выступающий в сцене речной прогулки в роли гида, занимает позицию, аналогичную «я» рассказчика в «Эросе Москвы», но, в отличие от этого «я», Лев не стремится разрушить относящиеся к Москве идеологизированные штампы, такие как «столица нашей Родины» или «Третий Рим». Его реплики начисто лишены какого бы то ни было символического или исторического смысла, но они ничего и не оспаривают — они просто пустые и не несут смысловой нагрузки[16]. Связь фильма с «Эросом

---

14 *de Certeau M.* The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988. P. 125–129.

15 *Сорокин В.* Москва. М.: Ad Marginem, 2001.

16 О значении пустоты в фильме, см.: *Livers K.* «Empty Is My Native Land»: The Problem of the Absent Center in Aleksandr Zel'dovich's Moscow // The Russian Review. 2005. Vol. 64. №. 3. P. 422–439; *Goscilo H.* Re-conceptualising Moscow (W)hole/Sale // The Slavic and Eastern European Journal. 2007. Vol. 51. №. 2. С. 312–330; *Липовецкий М.* «Москва» Александра Зельдовича — фильм о совокуплении с пустотой // Искусство Кино. 2020. URL: https://kinoart.ru/reviews/moskva-aleksandra-zeldovicha-film-o-sovokuplenii-s-pustotoy.

Москвы» еще более подчеркивает укорененность города в тексте, показывая, что, даже когда Москва, казалось бы, изъята из дискурса господствующей идеологии, ее все равно конструирует язык и никакая «настоящая» Москва зрителю не доступна.

Сама идея, что Москва конструируется дискурсом — и как дискурс, — предвосхищает заключительную деконструкцию «Москвы» в финальной сцене фильма, где выясняется, что Лев украл деньги Майка и спрятал их внутри огромного бетонного знака «МОСКВА» на въезде в город. В последнем звучащем в фильме диалоге Льва спрашивают, где он спрятал деньги, на что он отвечает: «В Москве». Тем самым, он и говорит, и не говорит правду. В заключительной реплике Льва «Москва» снова фигурирует на уровне *différance*: это и город, и указатель с его названием, а вместе с тем ни то ни другое, «отличенное и отложенное в экономии того же самого»[17]. Невозможно установить, к какому из этих объектов относятся слова Льва, а потому последняя реплика фильма отсрочивает смысл навсегда. Более того, Москва здесь буквально становится текстом: выбирая такой *знак*, Сорокин превращает Москву в слово[18]. В финале «Москвы» мы видим максимально возможную буквализацию *différance*: заключительные слова Льва навсегда откладывают значение Москвы. Ничто не остается вне текста: Москва и есть текст. Как, собственно, и история.

«Москва» с ее радикально деконструктивной эстетикой не пытается избавиться от фрагментарности, но утверждает ее как изобразительный, а возможно, даже этический идеал. Фильм разбивает город на осколки, не складывающиеся в единое целое, препятствуя формированию целостного городского пространства, а потому и какого бы то ни было навязанного сверху большого исторического нарратива, связанного со столицей. Но означает ли распад единой картины истории, который мы наблюдаем в фильме, полное отрицание исторического процесса и/или любой попытки его описать? Здесь важно отметить, во-первых, что отрицание единой картины истории в «Москве» не равнозначно попытке беспечно отмахнуться от истории как таковой. Значимость отношений между языком и историей, на которых строится «Москва», роднит этот фильм с дискуссией о подходах к историографии, в 1980-е годы обсуждавшихся такими историками, как Доминик Лакапра и Хейден Уайт. Оба подвергали сомнению преобладающий подход к описанию исторических событий посредством конструирования нарративов, «изображающих связность, целостность, полноту и законченность картины жизни, которая является и может быть лишь плодом воображения»[19]. Однако важно, что признать невозможность, искусственность такого подхода не означает впасть в другую крайность — инфантильного нигилизма перед лицом исторического процесса. Лакапра пишет:

> Один из подобных [исторических] процессов состоит как раз во взаимодействии стремления к единству, идентичности или чистоте с силами, которые ему противостоят. Анализ этого процесса не предполагает простого отрицания понятий единства или порядка во имя бездумного бунтарского воспевания хаоса и разроз-

17 *Деррида Ж.* Поля философии. С. 41.

18 Это типично сорокинский ход: как напоминает нам Марк Липовецкий, материализация метафор принадлежит к числу наиболее характерных для творчества Сорокина приемов. См.: *Lipovetsky M.* Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot. С. 109–130.

19 *White H.* The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1987.

> ненности. Необходимо другое — переосмыслить концепцию единства и его эквивалентов в более конструктивном и критическом ключе[20].

Авторы «Москвы» чувствуют разницу, о которой говорит Лакапра, и не занимаются простым отрицанием истории. Фильм скорее демонстрирует, что попытки внести в понимание исторического процесса связность и порядок неизбежно приводят к искусственным нарративам, которые всегда будут деконструировать сами себя, обнажая логоцентризм, присущий историографическим изысканиям[21].

Предложенное Лакапрой переосмысление понятия единства заставляет задуматься о способности фильма — произведения визуального искусства — вытеснить этот логоцентризм, определяющий то, как мы думаем и пишем об истории. «Москва» показывает, что в силу своих отношений с пространством и языком, кинематограф дает возможность иначе взглянуть на постсоветское историческое сознание. Кино, никоим образом не оторванное от языка, не зависит от него в той же мере, что литература, а поскольку на первый план в нем выходит изображение, у кино есть возможность «мыслить» за пределами дискурса. В литературе пространство конструируется языком и в некоторых случаях вновь встраивается в господствующие дискурсивные шаблоны. Кино же, за счет индексальных отношений не только со временем, но и с пространством, визуальными, а не текстовыми средствами достигает обратного: оно регистрирует и обнажает формальные и нарративные противоречия, «вырываясь из временной тюрьмы языка», если воспользоваться выражением Эдварда Соджи[22]. Отсюда же способность кино противостоять навязыванию нарратива, о котором говорят Лакапра и Уайт: умение кино фиксировать материальное, как отмечает Мириам Хансен,

> ослабляет не только главного носителя буржуазной идеологии, но с ним и более широкую антропоцентричную картину мира, стремящуюся наделять смыслом и контролировать мир, который все чаще оспаривает традиционные границы между человеческим и нечеловеческим, между живым и механическим, между уникальным… индивидуальным и массовым, между цивилизацией и варварством[23].

Своей критической направленностью, проявляющейся на уровне визуальных фрагментов или их столкновения с текстом, «Москва» добивается именно этого. Фиксируя поток исторического сознания, фильм не отрицает историю, как не отрицает и городское пространство (в конце концов, кино невозможно без пространства). Более того, он утверждает и то, и другое — но показывает, что любая попытка всесторонне описать их и изобразить как целое неизбежно замкнется на дискурс, а значит, на идеологию.

---

20 *LaCapra D.* Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language. Ithaca: Cornell University Press, 1983. P. 60.

21 *Kramer L.* Literature, Criticism, and Historical Imagination: the Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra // The New Cultural History / Ed. by L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989. P. 106.

22 *Soja E.* Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso, 1989. P. 1.

23 *Hansen M.* Introduction to Kracauer S. Theory of Film. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Princeton: Princeton University Press, 1997. P. xvii.

Библиография / References

Деррида Ж. Поля философии / Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012.

(*Derrida J.* Marges de la philosophie. Moscow, 2012. — In Russ.)

Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.

(*Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Moscow, 2019. — In Russ.)

Липовецкий М. «Москва» Александра Зельдовича — фильм о совокуплении с пустотой // Искусство Кино. 2020. URL: https://kinoart.ru/reviews/moskva-aleksandra-zeldovicha-film-o-sovokuplenii-s-pustotoy.

(*Lipovetsky M.* «Moskva» Aleksandra Zel'dovicha — fil'm o sovokuplenii s pustotoi // Iskusstvo Kino. 2020. — In Russ.)

Clark K. Soviet Novel: History as Ritual. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1984.

Clark K. Eisenstein's Two Projects for a Film about Moscow // The Modern Language Review. 2006. Vol. 101. №. 1. P. 184–200.

Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011.

Certeau M. de The Practice of Everyday Life. Berkeley: University of California Press, 1988.

Goscilo H. Re-conceptualising Moscow (W)hole/Sale // The Slavic and Eastern European Journal. 2007. Vol. 51. №. 2. P. 312–330.

Hansen M. Introduction to Kracauer S. Theory of Film. Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Itzkowitz K. Differance and Identity // Research in Phenomenology. 1978. Vol. 8. P. 127–143.

Jameson F. Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism // New Left Review. 1984. August 1. URL: https://newleftreview.org/issues/i146/articles/fredric-jameson-postmodernism-or-the-cultural-logic-of-late-capitalism.

Kaganovsky L. How the Soviet Man Was Unmade: Cultural Fantasy and Male Subjectivity under Stalin. Pittsburgh: Pittsburgh University Press, 2008.

Kramer L. Literature, Criticism, and Historical Imagination: the Literary Challenge of Hayden White and Dominick LaCapra // The New Cultural History / Ed. by L. Hunt. Berkeley: University of California Press, 1989.

LaCapra D. Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language. Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Lipovetsky M. Postmodern Crises: from Lolita to Pussy Riot. Brighton, MA: Academic Studies Press, 2017.

Livers K. «Empty Is My Native Land»: The Problem of the Absent Center in Aleksandr Zel'dovich's Moscow // The Russian Review. 2005. Vol. 64. №. 3. P. 422–439.

Soja E. Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory. London: Verso, 1989.

White H. The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987.

Викентий Чекушин

Назад к Третьему Риму:

КОНЦЕПЦИЯ КАТЕХОНА В ПУБЛИЦИСТИКЕ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ[1]

Vikentiy Chekushin

Back to the Third Rome: The Idea of the Katechon in the Journalism of the Great Patriotic War

Викентий Чекушин
Сибирский федеральный университет, научный сотрудник; СибГУ им. М.Ф. Решетнева, старший преподаватель, кафедра общественных связей; кандидат филолологических наук
vikesha@bk.ru.

Ключевые слова: публицистика, библейский дискурс, церковь, религия, идеология, пропаганда

УДК: 82
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_64

В статье анализируется библейский субстрат публицистики советских писателей периода 1941–1945 годов, ставшей одним из важнейших пропагандистских инструментов в годы Великой Отечественной войны. Христианская топика позволяла описывать крупнейшие сражения в эсхатологическом регистре; также с ее помощью конструировался «экспортный» образ СССР. После перелома в войне изменилось и содержание пропаганды — в прессе активно эксплуатировалась новая модификация концепции «Москва — третий Рим», идеологически оформлявшая претензии руководства СССР на лидерство в славянских странах Европы и на континенте в целом.

Vikentiy Chekushin
PhD; Siberian Federal University, researcher; Reshetnev Siberian State University, Department of Public Relations, Senior Lecturer
vikesha@bk.ru.

Keywords: journalism, biblical discourse, church, religion, ideology, propaganda

UDC: 82
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_64

The article analyzes the biblical undertones of journalism produced by Soviet writers during the 1941–1945 Great Patriotic War, when such rhetoric served as an essential tool of propaganda. Christian tropes entered the descriptions of the largest battles, giving them an eschatological character; such rhetoric was also used to construct an image of the USSR abroad. After the war's turning point, the content of propaganda also changed: the press actively exploited an updated version of the «Moscow, the Third Rome» concept, in order to frame ideologically the USSR leaders' claims to primacy among the Slavic countries of Europe and the continent as a whole.

Перефразировав Джона Донна, можно сказать, что нет гуманитариев подобных островам — каждый является частью больших научных «материков»-институций. В особых случаях таким институтом становится выдающийся ученый. Катерина Кларк является примером одного из таких блестящих исключений. В своих монументальных исследованиях она смогла разработать собственный язык, систему понятий и методологию, которые в итоге сильно изменили наши представления о сталинской культуре. Ее наследие так велико и необъятно, что даже идеи, сформулированные в сносках, могут стать основой для отдельных научных исследований.

1 Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-78-00050, https://rscf.ru/project/24-78-00050/, Сибирский федеральный университет.

К сожалению, автору не удалось познакомиться с профессором лично, но восхищением ее работами во многом вдохновлена эта статья. Мое исследование начинается там, где заканчивается знаменитая книга Кларк «Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941)». В ней выдающийся ученый убедительно показала, как значительная часть советских интеллектуалов в, казалось бы, «автаркичные» 1930-е годы пыталась сделать Москву новым «постсекулярным» мировым центром — «четвертым Римом». Позднее этим мечтам было суждено сбыться, однако совсем не так, как представляли себе герои книги Кларк (один из них — И.Г. Эренбург, чья публицистика стала важным объектом исследования в моей статье), видевшие глобальным средством влияния прежде всего культуру. Однако основным инструментом советской гегемонии стала не культура, а военное превосходство.

Победа в Великой Отечественной войне вынудила советских идеологов значительно трансформировать и даже архаизировать обоснования глобального лидерства Москвы, поэтому к моменту ее окончания сталинизм изобрел очередного идеологического кадавра, где сочетались «националистическ[ий] интернационализм» и «атеистическо[е] мессианств[о]»[2]. Во многом для сглаживания этого диссонанса был восстановлен институт патриаршества и частично легитимирована религия. Москва, в свою очередь, снова стала мыслиться в дореволюционной парадигме «Третьего Рима», что способствовало окончательному оформлению идеологии национал-большевизма.

* * *

Патриарший местоблюститель Сергий (Страгородский) узнал о нацистском нападении днем 22 июня, вероятно, прослушав по радио речь Наркома иностранных дел В.М. Молотова[3]. Сразу после этого он написал свое знаменитое «Послание пастырям и пасомым Христовой Православной Церкви»[4]. Сергий размножил документ на ротаторе и разослал по оставшимся в СССР приходам (спецслужбы не препятствовали этому поступку, хотя по советским законам он был наказуемым — церковь не могла вмешиваться в решение государственных вопросов)[5]. Он сравнивал нападение нацистов с «времена[ми] Батыя, немецких рыцарей, Карла шведского, Наполеона» и предлагал вспомнить не только «святых вождей русского народа, например Александра Невского, Димитрия Донского, полагавших свои души за народ и родину», но и «неисчислимые тысячи простых православных воинов, безвестные имена

2 *Майнер С.М.* Сталинская священная война. Религия, национализм и союзническая политика. 1941–1945. М.: РОССПЭН; Фонд Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2010. С. 14.

3 *Шкаровский М.В.* Благословление на подвиг // Журнал Московской Патриархии. 2021. № 6. С. 14.

4 Всего за годы войны Сергий обратился к верующим 24 раза. Его послания «носили не только <...> консолидирующий характер, но и имели разъяснительные цели. В них определялась твердая позиция Церкви по отношению к захватчикам и войне в целом» (*Шкаровский М.В.* Благословление на подвиг. С. 146).

5 *Поспеловский Д.В.* Православная церковь в истории Руси, России и СССР. М.: Библейско-Богословский институт св. Апостола Андрея, 1996. С. 283.

которых русский народ увековечил в своей славной легенде о богатырях»[6]. Автор послания дважды употребил эпитет «священный»: по отношению к долгу защиты родины, а также границам страны (вскоре словосочетание «священная война» станет одним из самых популярных пропагандистских клише).

Спустя два дня, 24 июня, вышел первый после немецкого нападения номер главной армейской газеты «Красная звезда», главный редактор которой Д.И. Ортенберг, судя по всему, первым осознал необходимость привлекать ведущих писателей к созданию пропагандистских материалов. В итоге именно их публицистика стала едва ли не главным инструментом мобилизации населения СССР[7]. Так, уже в этом номере была напечатана статья В.В. Вишневского «Уроки истории», где автор прослеживал хронологию битв с немцами от XIII века, когда «Россия, не дрогнув, приняла удар немецких “псов-рыцарей” <…> [н]а льду Чудского озера», вплоть до событий немецкой интервенции пореволюционных лет. По итогам последней «Германия снова, — в какой раз за восемь веков! — узнала, что… грозен, страшен наш народ, когда задевают его права, его честь, его достояние, его землю»[8]. По центру этой же страницы было размещено стихотворение В.И. Лебедева-Кумача «Священная война». Положенное на музыку, оно, как хорошо известно, стало одним из гимнов сопротивления нацистам. Впоследствии Ортенберг вспоминал, что эти слова «пронзили и нас, газетчиков», поэтому их сразу стали использовать в передовицах[9].

Парадоксальным образом с первых дней войны обращения к библейской лексике и сюжетам из дореволюционного прошлого появились и в обращении главы запрещенной в СССР церкви, и в одной из важнейших советских газет[10]. Эксплуатация такого сочетания элементов, видимо, способствовала решению нескольких задач: 1) заполнению информационного вакуума, так как цензоры запрещали публиковать неутешительные сводки с фронта[11]; 2) конструированию нового идеологического нарратива, где деятельность Сталина оказывалась

---

6 Русская православная церковь и Великая Отечественная война: Сборник церковных документов. М.: Первая образцовая тип. ОГИЗа, 1943. С. 4.

7 Во вступительной статье к своей переписке с Ортенбергом Н.С. Тихонов так оценивал его роль в качестве редактора «Красной звезды»: «Он привлек к участию в газете лучших писателей и поэтов, и газета, больше других богатая фронтовыми сообщениями и. яркими корреспонденциями, имела тогда хождение по всем фронтам, по всей стране» (*Ортенберг Д.И.* Время не властно. М.: Советский писатель, 1979. С. 140).

8 *Вишневский В.В.* Уроки истории // Красная звезда. 1941. 24 июня.

9 *Ортенберг Д.И.* Июнь — декабрь сорок первого. М.: Советский писатель, 1986. С. 10. О том, как создавался первый после начала войны номер «Красной звезды», см.: Там же. С. 7–11.

10 В.Н. Якунин подсчитал, что в других авторитетнейших советских газетах («Известиях» и «Правде») с июля 1941 по июль 1945 года было опубликовано более 100 статей, «где в той или иной степени затрагивались религиозные проблемы и тема патриотического участия верующих в Великой Отечественной войне» (*Якунин В.Н.* Русская православная церковь в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 годы. Тольятти: Изд-во ТГАС, 2004. С. 90).

11 О том, насколько пристально цензоры следили за публикацией новостей об обстановке на фронте, красноречиво свидетельствует дневниковая запись А.Я. Яшина от 9 августа 1941 года: «Отпечатали 70 экз. газеты “Залп балтийцев” № 1 и пришлось их уничтожить из-за лозунга: “грудью своей отстоим город Ленина”. Надо: “…подступы к городу Ленина!” Ошибку заметил военком» (*Яшин А.Я.* Дневники. 1941–1945. М.: Советская Россия, 1977. С. 20).

не на первом плане[12]; 3) ответу на запрос рядовых граждан СССР, поскольку «[т]яжелые испытания и лишения… стали одной из причин значительного роста религиозности» практически с первых дней войны (подробнее этот феномен будет описан ниже)[13]. Ответить на этот запрос, судя по всему, пришлось и Сталину, выступившему с первым обращением по радио лишь 3 июля, спустя почти две недели после начала боевых действий. Как известно, в начале своей речи он обратился к жителям СССР так: «Товарищи! Граждане! Братья и сестры!»[14].

Интенсификация использования библейской топики в советской публицистике росла по мере продвижения немцев к Москве. Так, в статьях о битве за столицу писатели с разной степенью эксплицитности апеллировали к концепции катехона («удерживающего»), восходящей ко второму посланию апостола Павла к Фессалоникийцам. Концепт катехона «представля[л] исключительное значение как для теологической традиции, так и для политической философии Нового времени»[15]. Согласно одному из самых распространенных толкований, задача государства-катехона заключалась в том, чтобы удерживать мир от прихода Антихриста. В марксистской мысли «функцию “катехона” выполня[ло] рабочее движение и демократические институты, способные сдержать человечество на пути капиталистической деградации», квинтэссенцией которой считалось появление фашистских государств[16]. В годы войны враг, естественно, остался тем же, однако функцией «удерживающего» наделялся уже не только рабочий класс, а Красная армия и советский народ в целом. Вскоре в трактовку понятия «катехон» начал возвращаться и присущий ей изначально религиозный смысл. Судя по всему, писатели, особенно те, кто сформировался в дореволюционной России и в молодости тесно соприкасался с религиозной культурой, в условиях дефицита обнадеживающих сообщений с фронта, начали в той или иной мере использовать библейскую топику как мощный инструмент мобилизации населения, значительная часть которого открыто повернулась к православию[17]. Дело в том, что, несмотря на активную

---

12 См. об этом: *Brooks J.* Thank you, comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. Princeton: Princeton University Press, 2000. С.160–175. Впоследствии И.Г. Эренбург писал: «Я просмотрел комплекты старых газет, с июля по ноябрь 1941 г., — имя Сталина почти не упоминалось, впервые за долгие годы не было ни его портретов, ни восторженных эпитетов» (*Эренбург И.Г.* Собрание сочинений: в 8 т. Т. 7. М.: Художественная литература, 2000. С. 654). Параллельно с этим из печати исчезла и тема внутренних врагов (*Руденко М.С.* Образ Великой Отечественной войны в публицистике 1941–1945 годов // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 3. С. 49).

13 *Шкаровский М.В.* Русская Православная Церковь в XX веке. М.: Вече; Лепта, 2010. С. 146.

14 Все тот же Эренбург со свойственной ему проницательностью так вспоминал первое послевоенное обращение Сталина: «Он говорил коротко, уверенно: в голосе не чувствовалось никакого волнения, и назвал он нас не как 3 июля 1941 г. “братьями и сестрами”, а “соотечественниками и соотечественницами”. Отсутствие сердечности меня огорчило, но не удивило. Он – генералиссимус, победитель. Зачем ему чувства?» (*Эренбург И.Г.* Собрание сочинений. Т. 8. С. 104).

15 *Будрайтскис И.Б.* Что «удерживает» катехон? Конечность государства в консервативной и социалистической мысли // Философия: Журнал Высшей школы экономики. 2021. № 2. С. 15–16.

16 Там же. С. 28.

17 Важно оговориться, что советское правительство начало системно следить за отношением населения к религии только с конца 1943 года, когда появился специальный

антирелигиозную пропаганду и преследования церкви со стороны государства, в ходе переписи 1937 года «более чем две трети населения страны не побоялись назвать себя верующими»[18]. Отсутствие репрессий в отношении духовенства и сворачивание атеистической пропаганды после начала войны дали импульс массовому возрождению религиозных ритуалов и практик. Приведем несколько красноречивых примеров: в 1944–1945 годах число крещений в 5–6 раз превысило число рождений. «Это явление объяснялось стремлением граждан окрестить детей, рожденных в 1930-е — начале 1940-х годов и не крещеных в свое время по причине отсутствия священнослужителей»[19]. Кроме того, только в 1944 году верующие подали 3770 заявок на открытие храмов в их местности, число же подписантов одного обращения доходило до 2 тысяч человек[20]. В итоге с 1941 по 1948 год число храмов на территории СССР выросло с 3021 до 14329[21]. Это свидетельствовало еще и о том, что власти «понимали, что без обращения к некоммунистическим взглядам и ценностям… очень многие солдаты… не станут воевать»[22].

Наличие библейского подтекста позволяло придать обороне Москвы дополнительную мессианскую окраску. Столица объявлялась последним рубе-

---

орган, отвечавший за взаимодействие с церковью — Совет по делам РПЦ (См.: *Апанасенок А.В.* Динамика развития православной культуры на территории послевоенного СССР в зеркале статистики // Советская идентичность и проблемы религиозности: Православные практики в повседневной жизни граждан СССР в 1940–1980 годы / Под ред. А.В. Апанасенка. Курск: Изд-во РОСИ, 2022. С. 34). Однако многочисленные свидетельства описывают пробуждение религиозности советских граждан с самого начала войны. Приведем показательный пример из дневниковой записи К.М. Симонова, относящейся к лету 1941 года: «В деревнях оставались женщины. Они выходили на дорогу, останавливали машину, выносили из погребов крынки с холодным молоком, поили нас, крестили и вдруг, как-то сразу перестав стесняться того, что мы военные и партийные, говорили нам: “Спаси вас господи. Пусть вам бог поможет”» (*Симонов К.М.* Собрание сочинений: в 10 т. Т. 2. М.: Художественная литература, 1980. С. 75). Очевидно, что после институционального признания церкви такие практики стали распространяться еще более широко.

18 *Апанасенок А.В.* Динамика развития православной культуры на территории послевоенного СССР в зеркале статистики. С. 21.

19 Там же. С. 34–35.

20 Там же. С. 24.

21 Там же. С. 31. При этом религиозность в сознании многих советских солдат не противоречила «вновь вспыхнувш[ему] сочувстви[ю] к коммунистической партии. В письме, посланном с фронта <…>, отлично выразилось типичное для тех лет сочетание религиозного пробуждения и советского патриотизма: “Мама, я вступил в партию… Мама, помолись за меня Богу”» (*Роккуччи А.* Сталин и патриарх: Православная церковь и советская власть, 1917–1958. М.: РОССПЭН, 2016. С. 155). Подобные примеры фиксировал И.Г. Эренбург, в частности в очерке о семье разведчика из Орла Ивана Шелопутова. В данном случае религия и вера в коммунизм сосуществовали внутри разных поколений одной семьи: «Там осталась его мать, Пелагея Васильевна, с больной дочерью. Пелагея Васильевна была верующей, ходила в церковь, а ее дочь, комсомолка, читала, как священное писание, роман Островского [“Как закалялась сталь”. — *В.Ч.*]» (*Эренбург И.Г.* Война. Апрель 1942 — март 1943. М.: Воениздат, 2002. С. 174). В итоге многие православные граждане СССР к концу войны стали считать, что после победы «советская власть и церковь отныне должны действовать совместно» (*Апанасенок А.В., Лизгунов П.О.* Русская православная церковь перед проблемой «примирения» христианства и советской культуры // Советская идентичность и проблемы религиозности. С. 237).

22 *Майнер С.М.* Сталинская священная война. 122.

жом обороны, удерживающим человечество от победы нацизма: «Один на один бьемся мы с бедой, грозящей всему свету», — писал Л.М. Леонов в статье «Наша Москва»[23]. На этом основании советское государство объявлялось, по выражению из другой его статьи, «оплот[ом] добра и правды на земле»[24], противостоящим приходу абсолютного зла и, как следствие, победе Антихриста, персонифицированного в Гитлере. Неслучайно последний получил в печати устойчивую характеристику «зверя»[25]. С одной стороны, она подчеркивала его интеллектуальное убожество и жестокость, с другой — в ней отчетливо проступали религиозные коннотации. «Зверь» — одно из имен Антихриста, о чем не могли не знать верующие[26]. «Исчадием ада» и «зверем» назвал Гитлера и будущий патриарх Сергий в своем обращении к верующим от 24 ноября 1941 года. Позднее, в 1944 году, авторитетный церковный иерарх Лука Войно-Ясенецкий дал богословское обоснование такой трактовке образа врага:

> Я назвал немецких оккупантов антихристами. По праву ли, по справедливости? Это право дал мне Св. Апостол Иоанн Богослов, вот что сказавший: «Дети Божии и дети диавола узнаются так: всякий не делающий правды, не есть от Бога, равно и не любящий брата своего»[27].

В данном случае автор легитимировал апокалиптическую риторику, появившуюся в советской публицистике уже со времени битвы под Москвой.

Яркий пример использования эсхатологических мотивов при описании обороны столицы представлен в статье Эренбурга «С Новым годом». Материал был напечатан 1 января 1942 года и содержал следующее утверждение: «Русский декабрь стал надеждой мира. Волхвы и народы смотрят на звезды Кремля. “С Новым годом” — эти привычные слова звучат теперь по-иному: в них надежда измученного человечества»[28]. В этом отрывке переплелись советская и библейская символика. Вифлеемская звезда, благодаря которой волхвы узнали о рождении Иисуса Христа, заменялась красными звездами кремлевских башен, откуда должна была прийти новость о победе над нацизмом. Наполнение христианской символики актуальными для большевистской идеологии смыслами было процессом, распространенным уже с 1920-х годов. Так, красная звезда как раз и вытеснила религиозный символ звезды

---

23 *Леонов Л.М.* Статьи военных лет. М.: Правда, 1946. С. 3.

24 Там же. С. 130.

25 Так, в «Правде» от 17 августа 1941 года вышла статья Б.А. Лавренева о нацистском вожде, которая называлась «Человек-зверь». Очерк братьев Тур о пленном финне, вышедшая 3 июля в «Известиях», получил заголовок «Зверь в клетке». В целом трактовка войны как воплощения Апокалипсиса была чрезвычайно распространена в советской публицистике. Анализу этого комплекса мотивов мы планируем посвятить отдельную статью.

26 Такая интерпретация подкреплялась еще и тем, что немецкие солдаты регулярно назывались «нечистью». Это слово активно использовалось в советской пропаганде начиная с 1920-х годов, однако в изменившемся социально-политическом контексте в нем также начали проступать и религиозные коннотации (См.: *Вайс Д.* Паразиты. Падаль. Мусор. Образ врага в советской пропаганде // Политическая лингвистика. 2008. № 24. С. 20).

27 Архиепископ Лука. Праведный суд народа // Журнал Московской патриархии. 1944. № 2. С. 28.

28 *Эренбург И.Г.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 525.

Вифлеема[29]. Однако в данном случае автор статьи, упоминая волхвов, возвращает символу утраченные им христианские обертоны. Усиливается этот эффект следующим обстоятельством: и в статьях Эренбурга, и в статьях других советских публицистов парафразом Советского Союза часто становилось слово «восток». Как известно, в Евангелии от Матфея говорится, что волхвы увидели звезду, возвещавшую о рождении Иисуса Христа, именно на востоке. В то же время хотя Сталин не упоминался в статье прямо, его фигура в этом контексте получала едва ли не сакральный статус. Похожий, однако намного более эксплицитно выраженный способ сакрализации главы СССР применял и Сергий, в послании к 26-й годовщине Октября призвав верующих «поусерднее помоли[ться] о Богохранимой стране нашей и о властех ее во главе с нашим Богоданным Вождем»[30]. Массово же утверждения о провиденциальной миссии Сталина начали появляться в советской публицистике лишь после того, как победа в войне стала очевидной (речь об этом пойдет ниже).

Религиозный подтекст присутствует и в статье А.Н. Толстого об обороне Москвы («Кровь народа»): «Звезды над Кремлем кинжальными лучами указывают русским людям: вперед! <…> Вперед – за нашу свободу, за нашу великую Родину, за нашу святыню — Москву!»[31]. Как и Эренбург, Толстой использует полисемичный образ звезды, которая одновременно символизирует и советскую власть, и традиционное средство навигации. При этом он задействует и религиозный субстрат символа, употребляя эпитет «святыня», который должен вызвать у верующих ассоциации с путеводной Вифлеемской звездой.

В итоге главной причиной победы под Москвой публицисты объявили особые свойства характера советских воинов, благодаря отваге которых удалось выиграть самую важную битву в истории человечества и «удержать» мир от победы зла[32]. Целью авторов статей, героизирующих Красную армию, было не только поднятие морального духа воюющих. Описывая отвагу солдат, они регулярно упрекали союзников в нежелании бросать большие силы на борьбу с Германией, по причине чего СССР был вынужден практически в одиночку сражаться с мощной немецкой армией[33]. Поводом упрекнуть союзников в без-

---

29 *Чудакова М.О.* Антихристианская мифология советского времени (появление и закрепление в государственном и общественном быту красной пятиконечной звезды как символа нового мира) // Библия в культуре и искусстве: Материалы научной конференции «Вишеровские чтения — 1995». М.: ГМИИ им. А. С. Пушкина, 1996. С. 353.

30 Послание Патриарха Сергия к 26-й годовщине Советского государства // Журнал Московской Патриархии. 1943. № 3. С. 4.

31 *Толстой А.Н.* Военная публицистика. М.: Воениздат, 1984. С. 59.

32 В одном из очерков Б.Л. Горбатов характеризовал обычного бойца следующим образом: «Он прожил трудную зиму и многое вынес и мог бы еще больше вынести, потому что то, что может русский солдат, никому — ни немцу, ни англичанину, ни итальянцу — не вынести» (*Горбатов Б.Л.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3. М.: Правда, 1988. С. 66). Этим качествам противопоставлялись немецкий рационализм и механистичность. Как писал Толстой, «[в]се было… предугадано в… арифметическом расчете» нацистского командования, «кроме небольшой, казалось бы, Неизвестной Величины, путавшейся между цифрами» (*Толстой А.Н.* Военная публицистика. С. 71). Под «Неизвестной Величиной» автор подразумевал «психологи[ю] советского и, в первую голову, русского человека», которая «изменила весь ход мировой войны» (Там же. С. 72).

33 Так, Леонов, превознося подвиг советского солдата, писал: «Когда Европа, растоптанная и поруганная фашизмом, думает о своей судьбе… она вспоминает о нас» (*Леонов Л.М.* Статьи военных лет. С. 79). Далее он сетовал на неблагодарность союзников, отказывавшихся оказывать Советскому Союзу всю возможную помощь: «[Т]олько…

действии были и репортажи о Сталинградской битве, втором после обороны Москвы сражении, от которого зависел исход всей войны[34]. При описании Сталинградской битвы на страницах печати (зачастую имплицитно) снова возникала тема катехона. Модальность репортажей и очерков оставалась такой же, как и при описании обороны Москвы. Разница состояла только в том, что на рубеже 1942–1943 годов центр битвы за судьбу человечества переместился в Сталинград. При описании хода сражения авторы репортажей также регулярно употребляли библейскую лексику. Так, Волга была названа «священн[ой] русск[ой] рек[ой], ста[вшей] тогда заветной жилочкой человечества, перекусив которую зверь стал бы почти непобедимым»[35]. Защитники города «решили, что не уйдут, хотя бы на их головы свалился весь ад войны»[36] и «дрались там, где драться было уже невозможно, стояли там, где выстоять было немыслимо»[37]. Затем автор статьи приходил к выводу: «[С]амый факт успешной обороны в течение многих месяцев противоречит обычному представлению о человеческих возможностях»[38]. Таким образом, как и Москва ранее, «Сталинград явил чудо, которому нет равных в мировой истории», став «священн[ой] развалин[ой], покрыт[ой] кровью и славой»[39]. Финальной точкой сражения за

Красная Армия наша в полную силу бьется с мрачным и подлым злодейством» (Там же). Статья вышла в феврале 1944 года, когда советское правительство настойчиво требовало от союзников открытия второго фронта.

34 После победы в битве Эренбург описывал изменение отношения к Советскому Союзу, используя аллюзии на библейский сюжет о царе Валтасаре: «О, разумеется, теперь у Советской России нет недостатка в друзьях, ведь Сталинград позади, все уже проверено и взвешено. За столом победителей всегда тесно» (*Эренбург И.Г.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 652). Ср. текст надписи, появившейся на стене во время пира у библейского царя: «[М]ене — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; текел — ты взвешен на весах и найден очень легким» (Дан. 5: 26–28). Любопытно, что библейская аллюзия присутствует в рукописи статьи, отправленной в Совинформбюро для дальнейшей публикации в зарубежных газетах. При публикации в «Красной звезде» это место изъято. В другой статье, посвященной Сталинграду, «Взвешено. Подсчитано. Отмерено» писатель еще более эксплицитно (начиная с названия) обращался к указанному сюжету: «Есть библейское предание. Когда тиран Вавилона, поработивший окрестные народы, пировал в своем дворце, незримая рука написала на стене три слова: “Мене. Текел. Фарес” — “Взвешено. Подсчитано. Отмерено”. В тот час армии мщения уже шли к Вавилону. Грехи тирана были взвешены. Его преступления подсчитаны. Возмездье отмерено» (*Эренбург И.Г.* Война. С. 53). Возмездие, по мысли автора, вскоре должно было настигнуть и Гитлера, проигравшего ключевое сражение войны.

35 *Леонов Л.М.* Статьи военных лет. С. 130.

36 *Кригер Е.* Ответ Сталинграда // Публицистика периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет. М.: Советская Россия, 1985. С. 176.

37 Там же. С. 174.

38 Там же.

39 *Тихонов Н.С.* Сила России. М.: Воениздат, 1977. С. 157–158. В похожем регистре описывали положение на фронте и церковные иерархи. Зачастую они использовали те же, что и советская публицистика, слова и образы, ставшие за годы войны клишированными («разбойничьи банды», «людоеды», «наша доблестная армия» и др.). В качестве показательного примера приведем фрагмент речи митрополита Киевского и Галицкого Николая: «Уже взошла заря нашей скорой последней победы над врагом. Наша доблестная армия, победами которой восхищается весь мир, уже гонит разбойничьи банды с лица родной нашей земли и под Сталинградом, и под Ржевом… и на берегах Дона, истребляя по пути эту нечисть, обрызганную кровью наших стариков, женщин, детей, убитых, изнасилованных, замученных в пытках фашистскими людоедами» (Русская православная церковь и Великая Отечественная война… С. 73).

судьбы человечества предсказуемо стал Берлин, прямо названный Леоновым «столицей всемирного злодейства»[40]. Однако именно после окончания битвы под Сталинградом, которая изменила расстановку сил на фронте, содержание советской пропаганды серьезно изменилось, а партийные органы стали гораздо жестче следить за деятельностью писателей.

Теперь ведущие публицисты начали конструировать последовательный исторический нарратив, где успех Советского Союза представал исторической закономерностью. Такая перспектива, видимо, свидетельствовала о появившихся у советского правительства амбициях на лидерство в послевоенном мире. В русле исторической телеологии сталинского «Краткого курса истории ВКП(б)» победа над фашистами объяснялась приходом к власти большевиков: «[Р]еволюция дважды спасла Россию: в 1917 году и в 1941 году. Не будь революции, Россия могла бы потерять свою государственную независимость, изменить своей исторической миссии»[41]. Одновременно с этим победа в войне продемонстрировала превосходство социалистической системы и большевистской идеологии: «Уже всему миру ясно, в чем гордая сила Красной Армии. Наше оружие не только в руках бойцов. Оно в мудром учении Ленина»[42]. Религиозная лексика появлялась и при описании деятельности последнего, что в целом было характерно для его культа, зародившегося в середине 1920-х годов[43]. В статье Леонова Ленин имплицитно сравнивался с Моисеем, который, подобно библейскому герою, вывел Россию из «горьк[ой] пустын[и]… в обетованные рубежи»[44]. Кроме того, многие публицисты утверждали, что Октябрьский переворот дал возможность в дальнейшем провести форсированную индустриализацию, благодаря которой СССР смог не уступить Германии в техническом отношении:

> Впервые в истории цивилизаций бытие и развитие целой страны… вместо исторического самотека переводилось на путь науки <…>. Только революционный социалистической план мог дерзнуть поднять разоренную и отсталую Россию на уровень экономики передовой цивилизации[45].

С 1943 года в печати снова начала массово появляться тема гениальности Сталина, характерная еще для второй половины 1930-х годов, когда окончательно оформился так называемый культ личности. Публицисты утверждали, что глава СССР заранее провидел, как будут разворачиваться события, и поэтому «с первого же дня войны начал создавать глубокий и дальновидный стратегический план»[46]. В этом плане «не было ничего случайного, но все закономерно, — это наступление выражало беспощадную волю всего советского народа»[47]. В итоге следовал вывод, что «история планеты выглядела бы в е с ь м а

---

40 *Леонов Л.М.* Статьи военных лет. С. 146.

41 *Эренбург И.Г.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 608–609.

42 *Тихонов Н.С.* Сила России. С. 38.

43 О религиозных истоках культа Ленина см.: *Тумаркин Н.* Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб.: Академический проект, 1999. С. 12–31.

44 *Леонов Л.М.* Статьи военных лет. С. 197.

45 *Толстой А.Н.* Военная публицистика. С. 118. Отметим, что Толстой, восхищающийся в этой статье рациональностью пятилетнего плана, несколькими годами ранее критиковал излишнюю расчетливость немцев.

46 Там же. С. 133.

47 *Толстой А.Н.* Военная публицистика. С. 144.

и н а ч е [разрядка автора. — *В.Ч.*], если бы Сталин не возглавил величавого освободительного порыва народов России»[48]. Судя по всему, авторы приведенных рассуждений полемизировали здесь с исторической концепцией Л.Н. Толстого, во второй части эпилога «Войны и мира» писавшего, что теория о «перенесении совокупности воль на исторические лица... не подтверждае[тся] опытом истории»[49].

Наконец, победа, как уже говорилось, стала возможна благодаря особым качествам советского человека: «На нашей земле вырос новый человек социалистического общества, носитель передовых идей во всех областях жизни»[50]. При этом война рассматривалась в качестве завершающего этапа «перековки», во время которого окончательно выкристаллизовались лучшие свойства характера граждан СССР («Война как бы резцом гениального скульптора изваяла перед нами, перед всем миром фигуру нового советского человека»[51]). Вместе с тем в описании метаморфоз советских людей могли присутствовать и религиозные мотивы. Толстой писал: «[С]олдату Красной Армии мало надеть чистую рубаху перед боем, — ему пришлось душу свою набело вымыть в трех кровях, в трех щелоках непрекращающейся битвы»[52]. Этот фрагмент вызывал ассоциации с почти идентичным эпиграфом к популярному у советского читателя толстовскому роману «Восемнадцатый год», второй части эпопеи «Хождение по мукам» (ее название, как известно, было придумано автором под влиянием религиозного апокрифа). Сама фраза, судя по всему, восходит к словам из послания пророка Исайи («И обращу на тебя руку Мою и, как в щелочи, очищу с тебя примесь, и отделю от тебя все свинцовое»; I, 25). Пророчество содержит обещание Бога очистить Иерусалим от грехов и пороков, уподобляя этот процесс очистке серебра. Толстой же трансформирует библейское изречение для идеологических нужд: война, по его логике, как бы завершила долгую цепь положительных трансформаций, происходивших с советскими людьми после Октябрьской революции[53].

Однако апелляциями к недавнему прошлому военные публицисты не ограничивались. Другим источником повышения символической значимости победы стали регулярные попытки вписать ее в контекст дореволюционной русской истории. В итоге гражданин СССР должен был «ощутить себя преемником сразу двух мифологизированных и приближенных друг к другу историй — русской

48 *Леонов Л.М.* Статьи военных лет. С. 251.

49 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений: в 90 т. Т. 12. М.: ГИХЛ, 1940. С. 513.

50 *Тихонов Н.С.* Сила России. С. 81.

51 *Толстой А.Н.* Военная публицистика. С. 43.

52 Там же. С. 102.

53 Отметим, что ветхозаветные мотивы регулярно возникают в произведениях советских писателей разного жанра. Так, «очевидны переклички с ветхозаветными пророчествами» публицистических «Писем к товарищу» Горбатова (См.: *Сердечный Е.В.* Своеобразие стилистических средств создания образа в военных рассказах Бориса Горбатова // Язык. Словесность. Культура. 2016. № 1–2. С. 42). В.С. Гроссман в своих записных книжках сравнивал масштабное отступление первых месяцев войны с исходом евреев из Египта: «Исход! Библия! Машины движутся в восемь рядов, вой надрывный десятков одновременно вырывающихся из грязи грузовиков. Полем гонят огромные стада овец и коров, дальше скрипят конные обозы, тысячи подвод... Из-под навешенных на подводы балдахинов глядят белые и черные детские головы, библейские бороды еврейских старцев» (*Гроссман В.С.* Годы войны / Сост. Е.В. Короткова-Гроссман. М.: Правда, 1989. С. 281).

и советской»[54]. К примеру, Эренбург прямо отождествлял советских воинов с их предками, разрывая между ними временную дистанцию:

> На войне нам открылась история, ожили страницы книг. Герои прошлого перешли из учебников в блиндажи. Кто не пережил двенадцатый год как близкую и понятную повесть? Какой комсомолец не возмущен развалинами кремля в Новгороде? Мы увидели, что наше молодое государство строилось не на пустом месте[55].

Военная публицистика создавала у аудитории эффект существования в одном временном измерении с Александром Невским, Петром Первым, Кутузовым и другими отечественными историческими деятелями (такое восприятие было подготовлено массированной пропагандой, начавшейся во второй половине 1930-х годов). Граница между историей и современностью практически стиралась, события предыдущих веков осовременивались и сразу становились в один ряд и с недавним постреволюционным прошлым, и с военным настоящим: «Во время войны перед нами встало прошлое, оно соединилось с настоящим и будущим», — резюмировал Эренбург[56]. Такое устройство исторического нарратива позволяло практически сразу органично вписывать в него события войны, тем самым еще больше повышая символическую значимость победы над нацизмом. Эту же цель преследовали описания советских солдат в эпическом регистре. По мысли военных публицистов, величие их подвига было настолько очевидно, что они достойны сразу же стать частью отечественной исторической мифологии: «В детстве мать рассказывала мне сказки об исполинах, глубоко запавшие в душу. Здесь я увидел их — это были советские солдаты»[57]. Зачастую бойцы прямо отождествлялись с фольклорными богатырями. В.В. Иванов в очерке «На Курской дуге» так описывал освободителей Орла: «Разве не навечно сохранятся песни о солдатах и партизанах, сражавшихся за отчизну в этих лесах <…>. А разве не богатырским преданием веет от этой дивизии?»[58].

Исторический нарратив, где полностью легитимировалось дореволюционное прошлое, позволял практически безболезненно апроприировать идеологические концепции и повседневные практики, культивируемые в дореволюционной России, трансформируя их, как мы покажем ниже, исходя из текущей политической конъюнктуры. Одним из следствий этого стала возможность частичной реабилитации религии: в годы войны церковь стала важной частью процесса окончательного становления идеологии национал-большевизма[59]. Некоторые послабления она получила уже с первых месяцев войны: с осени 1941 года почти остановились аресты представителей духовенства, фактически прекратил свое существование Союз воинствующих безбожников, в дни религиозных праздников во многих крупных городах отменялся комендантский

---

54 *Добренко Е.А.* Метафора власти: литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Sagner, 1993. С. 301.

55 *Эренбург И.Г.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 567.

56 Там же. С. 608.

57 *Борзенко С.А.* Десант в Крыму // Публицистика периода Великой Отечественной войны и первых послевоенных лет. М.: Советская Россия, 1985. С. 220.

58 *Иванов В.В.* На Курской дуге // Вставай, страна огромная! М.: Советская Россия, 1985. С. 202.

59 *Майнер С.М.* Сталинская священная война. С. 101.

час. Позднее Сталин лично разрешил открыть в Госбанке счет для сбора пожертвований. Все это позволило духовенству не только развернуть активную проповедническую деятельность, но и помогать фронту материально. Например, на пожертвования верующих удалось собрать деньги для постройки танковой колонны «Димитрий Донской».

Тем не менее перелом в отношениях между государством и церковью случился только после того, как победа Советского Союза в войне стала очевидной. Так, 19 мая 1943 года глава Верховного совета СССР М.И. Калинин в своей речи призвал коммунистов менее рьяно бороться с проявлениями религиозных чувств в армии[60]. С июля того же года началась подготовка к встрече Сталина с представителями церкви, которая прошла в ночь с 4 на 5 сентября[61]. На ней присутствовали патриарший местоблюститель Сергий, а также два архиерея — Алексий (Симанский) и Николай (Ярушевич). В ходе встречи глава СССР разрешил снова открывать духовные семинарии, одобрил возобновление выпуска «Журнала Московской патриархии» и даже обещал рассмотреть вопрос об освобождении из лагерей некоторых священнослужителей (как выяснилось позднее, 25 из 26 членов списка к тому моменту не было в живых)[62]. Однако главной целью встречи стало обсуждение вопроса о выборах нового патриарха. Подготовка к процедуре была проведена в кратчайшие сроки, а материал о грядущих выборах появился на первой странице «Известий», что говорило о важности этого события лично для Сталина. Архиерейский собор состоялся уже спустя три дня, 8 сентября, патриархом Московским и всея Руси предсказуемо избрали Сергия. Небывалое для атеистической страны мероприятие не могло не вызывать ассоциаций у верующих и западной аудитории с 1589 годом, когда на Руси образовался институт патриаршества. В средневековой грамоте это событие обосновывалось в числе прочего при помощи знаменитой концепции «Москва — третий Рим» псковского монаха Филофея. Автор «Журнала Московской патриархии» в статье о значимости патриаршества для церкви считал появление этой идеологемы одним из важных факторов, приведших впоследствии к окончательному отделению русской церкви от греческой:

> [К]огда последовало падение Константинополя... то русские власти окончательно решили больше уже не обращаться в Царьград по вопросу о поставлении наших митрополитов. На этот шаг наталкивает русских и...взгляд на Москву как на третий православный Рим, предназначенный охранять на земле христианскую Церковь[63].

Эта же концепция сыграла важную роль и в публичном дискурсе последних полутора лет войны, окончательно оформляя эксплуатировавшуюся уже с 1941 года идеологему государства-катехона. В 1945 году журнал «Исторические записки» опубликовал доклад Н.С. Чаева «“Москва — Третий Рим” в политической прак-

60 См. об этом: *Майнер С.М.* Сталинская священная война. С. 154–162.

61 *Якунин В.Н.* Русская православная церковь в годы Великой Отечественной войны. С. 93.

62 *Галкин А.К.* «Мало просите...»: Церковно-исторические итоги беседы И.В. Сталина с тремя митрополитами в ночь на 5 сентября 1943 года // Вестник Свято-Филаретовского института. 2023. Вып. 45. С. 108.

63 *Савинский С.* Значение Патриаршества в жизни Православной Русской Церкви вообще и современной в особенности // Журнал Московской патриархии. 1944. № 3. С. 34.

тике Московского правительства XVI века». Он был прочитан автором за две недели до начала войны, но опубликован лишь спустя четыре года. Историк, видимо невольно, предвосхитил будущий зигзаг сталинской политики и пришел к выводу, что

> учреждение патриаршества… должно было иметь… важное значение не только внутри государства <…>. Это событие должно было произвести соответствующее впечатление и в Западной Европе и увеличить там международный престиж Москвы[64].

Иначе говоря, концепция Москвы как «Третьего Рима» идеологически оформляла претензии Московского царства на политическую и религиозную независимость от европейских империй и в то же время закрепляла его статус как лидера православной части цивилизации[65]. Оптика Чаева вполне отвечала и текущим политическим задачам — после перелома в войне советские власти пытались распространить свое влияние на славянское население Восточной Европы, а также начали претендовать на одну из ведущих ролей в послевоенном мире. Роспуск Коминтерна, образование Всеславянского комитета и частичная реабилитация церкви стали важнейшими популистскими шагами для решения указанных геополитических задач. Сталин хотел «привлечь русскую церковь к осуществлению своих планов расширения советского влияния», поэтому уже на встрече с церковными иерархами в сентябре 1943 года его интересовало «положение в православных церквях в Румынии, Югославии, Болгарии»[66]. Кроме того, в преддверии Тегеранской конференции он «был проинформирован, что там союзники вновь обратятся к проблемам религиозной свободы в СССР, и ему хотелось иметь свои “козыри” на этой встрече»[67]. Об успешности сталинской дипломатической стратегии свидетельствовало появление многочисленных положительных откликов в авторитетной зарубежной прессе[68].

Одновременно с этим восстановление патриаршества было не только одним из инструментов воздействия на общественное мнение и элиты за рубежом, но и дополнительным средством легитимации сталинского правления для внутренней аудитории, так как «укореняло» его в русской истории. Подобную функцию идея «Москва — третий Рим» выполняла и в прошлом, придавая Московскому царству «пространственную глубину и длительную, в полтора тысячелетия, историческую протяженность»[69]. Все это привело к тому,

---

64 *Чаев Н.С.* «Москва — Третий Рим» в политической практике Московского правительства XVI века // Исторические записки. 1945. Т. 17. С. 22.

65 Разбор статьи Чаева представлен в ст.: *Poe M.* Moscow, the Third Rome: The Origins and Transformations of a «Pivotal Moment» // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 2001. № 3. P. 426; *Усачев А.С.* «Третий Рим» или «Третий Киев»? (Московское царство XVI века в восприятии современников // Общественные науки и современность. 2012. № 1. С. 76–77.

66 *Роккуччи А.* Сталин и патриарх: славная церковь и советская власть, 1917–1958. М.: РОССПЭН, 2016. С. 161; *Одинцов М.И.* Русская православная церковь накануне и в эпоху сталинского социализма. 1917–1953 гг. М.: Политическая энциклопедия, 2014. С. 275.

67 *Одинцов М.И.* Русская православная церковь. С. 275.

68 Там же. С. 282–284

69 *Синицына Н.В.* Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI веков). М.: Индрик, 1998. В целом же от оригинальной идеи в советском ее истолковании практически ничего не осталось. Такая работа со средневековым сочи-

что ближе к концу войны была частично «восстановлена традиционная для русской истории модель, связь между харизмами двух властей — светской и духовной»[70]. Установлению такой связи во многом способствовали восстановление патриаршества и эксплуатация идеи Филофея, объединявшей в себе как религиозный, так и политический компоненты[71].

Судя по всему, Толстой одним из первых среди военных публицистов оценил потенциал использования указанной концепции в пропагандистских целях[72]. Он уже в 1941 году в статье «Родина» доступным для широкой аудитории языком объяснял ее основные положения: «Таково было постоянное стремление всей Руси... в непомерность. Москва мыслилась как хранительница и поборница незапятнанной правды: был Рим, была Византия, теперь — Москва»[73]. Спустя несколько лет писатель в своих рассуждениях продвинулся гораздо дальше, уже мифологизируя историческую роль славянских племен, назвав их гуманность едва ли не главной причиной сохранения античной культуры. Славянские племена «оплодотворили для жизни на целое тысячелетие дряхлую Византию; славянство не захотело разрушать ее, как германцы разрушили Рим, до основания»[74]. Благодаря этому стал возможен трансфер древнегреческой культуры в отсталую на тот момент Европу: «Византия уберегла и передала феодальной Европе античную культуру благодаря славянству... Еще не оценена роль славянства в создании гуманитарной культуры Европы»[75]. Таким образом, славяне объявлялись самым цивилизованным народом, живущим на территории тогдашней Европы, чья роль в развитии европейской цивилизации оказалась недооценена историками. Судя по всему, здесь Толстой опирался на идеи чрезвычайно известного в литературных кругах дореволюционного Петербурга ученого-античника Ф.Ф. Зелинского, который «заявлял о главен-

---

нением Филофея была характерна не только для советских пропагандистов. Концепция «Москва — третий Рим» обрела популярность во второй половине XIX века и активно эксплуатировалась различными идеологами на протяжении полувека, став своеобразным «зонтиком» для различных, порой противоречащих друг другу идей. См. об этом: Там же. С. 13–35; *Poe M.* Moscow, the Third Rome: The Origins and Transformations of a "Pivotal Moment" P. 419–425; *Шнирельман В.А.* Антихрист, катехон и Русская революция // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2019. № 1–2. С. 488–515.

70 *Роккуччи А.* Сталин и патриарх. С. 9.

71 *Лотман Ю.М., Успенский Б.А.* Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // Избранные труды: в 3 т. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 125–127.

72 Примечательно, что в начале 1940-х годов писатель работал над драматической трилогией об Иване Грозном. Примерно в то же время С.М. Эйзенштейн готовился к постановке первой части фильма «Иван Грозный», где в конце монолога о необходимости объединения земель под его властью царь цитировал формулу Филофея (*Эйзенштейн С.М.* Иван Грозный, киносценарий // Новый мир. 1943. № 10–11. С. 67).

73 *Толстой А.Н.* Военная публицистика. С. 150. В этом контексте любопытным выглядит фраза вымышленного солдата Алексея Куликова, героя очерков Б.Л. Горбатова. Отвечая на слова сослуживца о том, что «Россия Россией и останется... вот под татарами была... Ну, пусть под немцами», он произносит слова, имплицитно отсылающие к знаменитой формуле Филофея: «А мне не всякая Россия нужна... Советская мне нужна Россия... А другой я не хочу, другой и не будет» (*Горбатов Б.Л.* Собрание сочинений. Т. 3. С. 63). Ср. с цитатой из Филофея: «Два убо Рима падоша, а третий стоит, а четвертому не быти».

74 *Толстой А.Н.* Военная публицистика. С. 78.

75 Там же.

ствующей роли славянских народов в возрождении культурного наследия, воплощаемого Римом»[76].

В несколько ином ключе эту тему разрабатывал Эренбург. Из исторической триады он исключал Рим, отождествляя его с нацистской Германией, и противопоставлял ему Византию. Преемницей последней, согласно Эренбургу, стала Русь, культура которой расцвела благодаря тесным связям с Константинополем:

> Только неучи могут представлять Россию как дитя, двести лет тому назад допущенное в школу культуры. Заветы Древней Греции, этой колыбели европейского сознания, пришли к нам не через Рим завоевателей и законников, но через Византию философов и подвижников[77].

Такое отношение к Риму разделяли и церковные иерархи:

> Не новость, что в мировой истории появляются безумцы, мечтающие покорить себе весь мир. «Мир Римский», как называла себя римская держава, в продолжение веков стремился осуществить эту гордую мечту… Но чем кончилась эта мечта? Мир завоеван не был, а «Мир Римский» рассыпался в прах, — говорил митрополит Ленинградский Алексий еще 26 июля 1941 года[78].

Противоположного мнения придерживался писатель Леонов, видя в Риме не стремящуюся к экспансии империю, а развитую цивилизацию, не сумевшую противостоять нашествию варваров: «Но мир не пал как Рим, который всегда любил класть свою тиару к ногам очередного Ганземана»[79].

Таким образом, концепция «Третьего Рима» стала своеобразной «линзой», сумевшей объединить различные линии как внутренней, так и международной пропаганды. В контексте национал-большевистского поворота внутренней политики эксплуатация средневековой концепции позволяла представить реабилитацию религии не как отход от идеологических марксистских догм, а как логичный шаг, вызывающий ассоциации со славным прошлым. Процесс институционализации православия особенно беспокоил рядовых советских чиновников и пропагандистов, которые массово обращались в партийные органы для разъяснения нового политического курса. Их основные вопросы касались причин перемены религиозной политики, целесообразности продолжения антирелигиозной пропаганды, отношения к священникам и открытым во время войны церквям[80]. «Некоторые… отмечали, что новая политика… фактически поставила под сомнение коллективизацию… поскольку религиозное возрождение зачастую расценивалось крестьянством как одно из проявлений более общего протеста против новой системы»[81]. Более того, часть вопросов корреспондентов «касал[а]сь и самой природы советского государства <…>.

---

76 *Кальб Дж.* Третий Рим: Имперские видения, мессианские грезы, 1890–1940. Бостон: Academic Studies Press; СПб.: Библиороссика, 2022. С. 44.

77 *Эренбург И.Г.* Собрание сочинений. Т. 5. С. 585. Судя по всему, и Толстой, и Эренбург, начавшие карьеру в период расцвета русского модернизма, продолжали трактовать образ Рима в рамках, заданных деятелями Серебряного века. См. об этом: *Кальб Дж.* Третий Рим. С. 35–52.

78 Русская православная церковь и Великая Отечественная война. С. 53.

79 *Леонов Л.М.* Военная публицистика. С. 153.

80 *Роккуччи А.* Сталин и патриарх. С. 185.

81 Там же. С. 185–186.

[А]нтирелигиозная направленность была для многих коммунистов... неотъемлемой чертой советского строя, от которой невозможно отказаться, если только не замышлять радикального переустройства всей системы»[82]. Отсылки к отечественной истории и военным победам, зачастую напрямую связанным с патриотической деятельностью церкви, позволяли отчасти заретушировать описанные выше противоречия.

Одновременно при помощи апелляций к идее «Москва — третий Рим» обосновывались претензии Москвы на влияние в православных странах Европы, ради чего во многом и был восстановлен институт патриаршества. Одновременно этот жест способствовал изменению общественного мнения об СССР на Западе. Последнее было настолько важно для советского правительства, что в этот период «впервые пропаганда была готова обращаться к иностранной аудитории на характерном христианском языке»[83].

Помимо прочего апелляции к указанной идее делали актуальными обращения не только к отечественному дореволюционному прошлому, но и напрямую к античной истории. Число апелляций к античности стало расти примерно в тот же период, когда Красная армия перехватила инициативу в войне. Судя по всему, в это время необходимо было конструировать новую схему культурной преемственности, отвечавшую амбициям советского руководства на лидерство в послевоенной Европе.

Как показала К. Кларк, идеи о глобальном лидерстве Москвы начали зарождаться среди части правящей и интеллектуальной элиты еще с начала 1930-х годов, однако в СССР того времени массовое «обращение к римским образцам было актуально» в основном для архитектуры[84]. В литературе периода «высокого сталинизма» прямые отсылки к произведениям античных авторов встречались редко[85]. В те годы Советский Союз предпочитал создавать «имперскую культуру... апроприируя великую западноевропейскую традицию»[86]. Иначе говоря, вплоть до 1941 года образцом для создания советской культуры, которая должна была стать важным инструментом международной экспансии, стало классическое европейское искусство. В изменившихся условиях, когда Советский Союз оказывался победителем гитлеровской Германии, выступив освободителем Европы, развивать тему «учебы у европейских классиков» (таких как Рабле, Шекспир и Гете) оказывалось нецелесообразным. Победа в войне стала поводом утвердить не только военное, но и культурное превосходство Москвы над Европой, в том числе за счет объявления русской культуры прямой наследницей античной.

Приведем далеко не единственный, но крайне показательный пример. Н.С. Тихонов описывал блокаду Ленинграда как величайшее событие во всей мировой истории. Дополнительную легитимность этому тезису придавал тот факт, что его произносил преподаватель древней истории, которого случайно встретил на улице автор очерка: «Я не знаю города, легенда о котором была бы так величественна, как легенда о Трое, и только наш город сегодня... не

82 Там же. С. 186.

83 *Майнер С.М.* Сталинская священная война. С. 159.

84 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 36.

85 Там же. С. 38.

86 Там же. С. 36.

только сравнялся с Илионом… но и превысил его своим героизмом»[87]. Уже спустя два дня после окончания войны К.А. Федин утверждал, что «Новый Гомер воспоет величие Красной Армии» и советский солдат вскоре «станет любимым героем сказаний и поэм»[88]. Разумеется, в первую очередь в «новых Гомеров» должны были вырасти советские писатели. Появление указанной риторики диктовалось еще и необходимостью противостоять западной пропаганде, которая сравнивала советские войска, идущие к Берлину, с «войсками Чингисхана и буквально рисовала дикую азиатскую страну, на века отстающую от Европы по культурному уровню»[89]. В ответ советский агитпроп «тратил <…> немалые ресурсы на то, чтобы в любом красноармейце житель Европы видел великого освободителя, спасителя европейской цивилизации и проводника в будущее»[90]. Провозглашение современного СССР преемником античной традиции, а славян спасителями древней культуры способствовало созданию имиджа не только лидера европейской цивилизации, но и ее «колыбели».

К. Кларк обозначила возникшую в 1930-е годы идею сделать из Советского Союза и его столицы «центр постхристианского мира» как концепцию «Москва — четвертый Рим», имея в виду прежде всего ее неосуществимость, а также секулярную составляющую[91]. В следующем десятилетии амбиции советского руководства на мировое лидерство только выросли. Однако его идеологическое обоснование претерпело значительные изменения, чему способствовали «руссоцентричный поворот», перелом в Великой Отечественной войне, а также частичное возрождение института церкви в СССР. Так, патриархия, ставшая хотя и подконтрольным советскому правительству, но важным игроком международной политики, хотела «сделать Москву центром всемирного православия»[92]. В итоге цели русской патриархии, «вернувшей себе традиционную роль руководительницы славянского православия, взаимно дополнялись целями советской власти, которой… удалось переориентировать восточноевропейские православные церкви на Москву»[93].

На этом фоне неизбежно произошел своеобразный «откат» к более традиционному толкованию концепции «Москва — третий Рим». Так, в 1930-е годы планировалось использовать культурное превосходство в качестве основного инструмента гегемонии Москвы. «[К]ультура, особенно литература, стала советским секулярным заместителем религии и играла ключевую роль в притязаниях СССР на мировое влияние»[94]. При этом советские художники и элита ориентировались на европейскую традицию Ренессанса и Просвещения. Война же серьезно трансформировала идеологические основания превосходства Советского Союза над странами Запада. Новая модификация концепции «Москва — третий Рим», появившаяся в начале 1940-х годов, подразумевала: 1) возвращение в указанный комплекс идей религиозной составляющей; 2) сис-

87 *Тихонов Н.С.* Сила России. С. 210.
88 *Федин К.А.* Вершина // Известия. 1945. 11 мая.
89 *Шишкова Т.* Внежданщина: Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 55.
90 Там же. С. 47.
91 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 44.
92 *Роккуччи А.* Сталин и патриарх. С. 253.
93 Там же.
94 *Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 18.

темные прямые апелляции советской культуры к античному наследию, зачастую практически исключавшие посредничество западноевропейской культуры[95]; 3) использование концепции Филофея для легитимации внутренней политики Сталина. Подчеркнем, что все эти компоненты были практически нехарактерны для 1930-х годов.

Если снова обратиться к концепции Кларк, то можно утверждать, что Москва перестала позиционироваться как «четвертый», постсекулярный Рим, и к концу войны осмыслялась в более традиционной парадигме «Третьего Рима», что во многом сближало идеологию сталинизма с идеологией Российской империи начала XX века. Тогда

> идея Третьего Рима помогла преодолеть прежнюю обеспокоенность статусом России в сравнении с Европой. Русская теократия, помазанная Богом, способна была превзойти все предшествующие царства и культуры, включая первый и второй Рим с их уникальностью[96].

Сталин, хотя и отчасти прибегал к символическому авторитету церкви, в отличие от Николая II, использовал религию лишь как один из нескольких компонентов мессианской идеологии. В его случае источником легитимации претензий на мировое лидерство становилась прежде всего победа в кровопролитной Великой Отечественной войне. И это сближало позднесталинский СССР не только с Российской империей периода заката, но и с правлением Александра I, во время царствования которого Россия победила в Отечественной войне 1812 года (сравнения со сражениями против Наполеона были крайне популярны в публицистике периода 1941–1945 годов). Тогдашние поэты и публицисты создавали образ Александра I как «всеобщего освободителя и миротворца, “царя царей”, вселенского цезаря, осеняющего своим верховным покровительством спасенные им народы»[97]. Похожим образом, как мы показали выше, в советской прессе описывалась роль Сталина.

Итак, именно военная публицистика стала едва ли не главным «испытательным полигоном», где уже в годы войны начал формироваться идеологический дискурс, актуальный для позднесталинского СССР. Одной из важнейших его составляющих стала библейская топика. Эксплуатация религиозных мотивов способствовала решению множества важнейших задач, стоявших перед руководством Советского Союза. Среди них: необходимость воздействовать на западную аудиторию при помощи понятных и одобряемых той библейских образов. Идеологам было необходимо убедить население зарубежных стран в отсутствии притеснений церкви со стороны советского государства, поскольку «утвердившаяся за Советским Союзом репутация религиозного гонителя висела тяжелым камнем на советских и западных пропагандистах, которым было поручено продвигать идею союза между Востоком и Западом»; налажи-

---

95 Симптоматично, что анализируя фильм «Иван Грозный», Кларк отмечала: сценарий «начинается титрами о ренессансном фоне правления» царя (*Кларк К.* Москва, четвертый Рим. С. 448). В примечании к этой строке редакторы русскоязычного перевода книги заметили: исследовательница не учла того факта, что в фильм, вышедший в 1945 году, эта реплика не попала. Видимо, отказ от начальных титров стал эмблемой описываемых нами процессов падения престижа европейской культуры.

96 *Кальб Дж.* Третий Рим. С. 34.

97 *Гаспаров Б.М.* Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999. С. 99.

вание связей с православными странами Европы, многие из которых затем вошли в советский блок; реинтеграция храмов, открытых немцами на советских территориях[98]. Наконец, безусловно, ответ на массовый запрос рядовых граждан страны.

На первом этапе войны ведущие советские публицисты регулярно апеллировали к концепции государства-катехона, при этом место битвы со злом постоянно сдвигалось. Главными сражениями за судьбу человечества последовательно стали битвы под Москвой и Сталинградом. В конце войны граница переместилась в Берлин. После перехода к СССР преимущества на поле боя значительно изменилось и содержание пропаганды. В прессу возвратились панегирические статьи о Сталине, который объявлялся едва ли не главным архитектором победы и спасителем человечества. Одновременно его правление дополнительно легитимировалось[99] при помощи апелляций к идее «Москва — третий Рим», позволявшей относительно органично сочетать различные, порой противоречащие друг другу тенденции: подъем религиозности в большевистской стране, одинаковое прославление советских вождей и русских царей, стремление к «построению социализма в отдельно взятой стране» и возникшие после победы в войне претензии на мировое лидерство. При этом важно оговориться, что, судя по всему, эта линия пропаганды была востребована лишь в течение небольшого промежутка времени. Об этом может свидетельствовать противоположность трактовок концепции Филофея в работах разных авторов, чего не наблюдалось относительно других, более важных и устойчивых пропагандистских сюжетов. Кроме того, вскоре после войны идея уходит на периферию идеологического дискурса и начинает критиковаться в научных кругах, считаясь «некоей вспомогательной теори[ей], обслуживающей идеологические запросы Русского государства, которая сама по себе оказывала слабое воздействие на проводимую им политику»[100]. Возможно, еще одной причиной охлаждения интереса советских ученых к концепции «Москва — третий Рим» стал тот факт, что в западной мысли периода холодной войны она служила эссенциалистским обоснованием имперской природы российской власти вообще.

---

98 *Майнер С.М.* Сталинская священная война. С. 280.

99 Возможно, самим Сталиным ощущалась некоторая утрата собственной легитимности из-за провала Красной армии на первых этапах войны. Достаточно вспомнить знаменитый тост «За русский народ», содержавший в том числе такие слова: «Какой-нибудь другой народ мог сказать: вы не оправдали наших надежд, мы поставим другое правительство, которое заключит мир с Германией и обеспечит нам покой. Это могло случиться, имейте в виду. Но русский народ на это не пошел… он оказал безграничное доверие нашему правительству. <…> Вот за это доверие… которое русский народ нам оказал, спасибо ему великое!» (Цит. по: *Невежин В.А.* «За русский народ!»: Прием в Кремле в честь командующих войсками Красной армии 24 мая 1945 года // Наука и жизнь. 2005. № 5. С. 20).

100 *Усачев А.С.* «Третий Рим» или «Третий Киев»? С. 77.

Библиография / References

Апанасенок А.В. Динамика развития православной культуры на территории послевоенного СССР в зеркале статистики // Советская идентичность и проблемы религиозности: Православные практики в повседневной жизни граждан СССР в 1940–1980 годы / Под ред. А.В. Апанасенка. Курск: Изд-во РОСИ, 2022. С. 20–45.

(*Apanasenok A.V.* Dinamika razvitiya pravoslavnoy kul'tury na territorii poslevoennogo SSSR v zerkale statistiki // Sovetskaya identichnost' i problemy religioznosti: pravoslavnye praktiki v povsednevnoy zhizni grazhdan SSSR v 1940–1980 gody / Ed. by A.V. Apanasenok. Kursk, 2022. P. 20–45.)

Апанасенок А.В., Лизгунов П.О. Русская православная церковь перед проблемой «примирения» христианства и советской культуры // Советская идентичность и проблемы религиозности: православные практики в повседневной жизни граждан СССР в 1940–1980 годы / Под ред. А.В. Апанасенка. Курск: Изд-во РОСИ, 2022. С. 208–255.

(*Apanasenok A.V., Lizgunov P.O.* Russkaya pravoslavnaya tserkov' pered problemoy «primireniya» khristianstva i sovetskoy kul'tury // Sovetskaya identichnost' i problemy religioznosti: pravoslavnye praktiki v povsednevnoy zhizni grazhdan SSSR v 1940–1980 gody / Ed. by A.V. Apanasenok. Kursk, 2022. P. 208–255.)

Будрайтскис И.Б. Что «удерживает» катехон? Конечность государства в консервативной и социалистической мысли // Философия: Журнал Высшей школы экономики. 2021. № 2. С. 13–33.

(*Budraytskis I.B.* Chto «uderzhivaet» katekhon? Konechnost' gosudarstva v konservativnoy i sotsialisticheskoy mysli // Filosofiya: Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki. 2021. № 2. P. 13–33.)

Вайс Д. Паразиты. Падаль. Мусор. Образ врага в советской пропаганде // Политическая лингвистика. 2008. № 24. С. 16–22.

(*Vays D.* Parazity. Padal'. Musor. Obraz vraga v sovetskoy propagande // Politicheskaya lingvistika. 2008. № 24. P. 16–22.)

Галкин А.К. «Мало просите...»: Церковно-исторические итоги беседы И.В. Сталина с тремя митрополитами в ночь на 5 сентября 1943 года // Вестник Свято-Филаретовского института. 2023. Вып. 45. С. 91–119.

(*Galkin A.K.* «Malo prosite…»: tserkovno-istoricheskie itogi besedy I.V. Stalina s tremya mitropolitami v noch' na 5 sentyabrya 1943 goda. // Vestnik Svyato-Filaretovskogo instituta. 2023. Iss. 45. P. 91–119.)

Гаспаров Б.М. Поэтический язык Пушкина как факт истории русского литературного языка. СПб.: Академический проект, 1999.

(*Gasparov B.M.* Poeticheskiy yazyk Pushkina kak fakt istorii russkogo literaturnogo yazyka. Saint-Petersburg, 1999.)

Добренко Е.А. Метафора власти: Литература сталинской эпохи в историческом освещении. Мюнхен: Sagner, 1993.

(*Dobrenko E.A.* Metafora vlasti: Literatura stalinskoy epokhi v istoricheskom osveshchenii. München, 1993.)

Кальб Дж. Третий Рим: Имперские видения, мессианские грезы, 1890–1940. Бостон: Academic Studies Press; СПб.: Библиороссика, 2022.

(*Kalb J.E.* Russia's Rome. Imperial Visions, Messianic Dreams, 1890–1940. Boston; Saint-Petersburg, 2022. — In Russ.)

Кларк К. Москва, четвертый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941). М.: Новое литературное обозрение, 2018.

(*Clark K.* Moscow, Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Moscow, 2018. — In Russ.)

Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Семиотика истории. Семиотика культуры. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 124—141.

(*Lotman Yu.M., Uspenskiy B.A.* Otzvuki kontseptsii «Moskva — tretiy Rim» v ideologii Petra Pervogo // Lotman Yu.M. Izbrannye stat'i: In 3 vols. Vol. 1: Semiotika istorii. Semiotika kul'tury. Moscow, 1996. P. 124–141.)

Майнер С.М. Сталинская священная война. Религия, национализм и союзническая политика. 1941–1945. М.: РОССПЭН; Фонд Президентский центр Б.Н. Ельцина, 2010.

(*Miner S.M.* Stalin's Holy War. Religion. Nationalism and Alliance Politics. 1941–1945. Moscow, 2010. — In Russ.)

Невежин В.А. «За русский народ!»: Прием в Кремле в честь командующих войсками Красной армии 24 мая 1945 года // Наука и жизнь. 2005. № 5. С. 14–20.

(*Nevezhin V.A.* «Za russkiy narod!»: Priem v Kremle v chest' komanduyushchikh voyskami Krasnoy

armii 24 maya 1945 goda // Nauka i zhizn'. 2005. № 5. P. 14–20.)

Одинцов М.И. Русская православная церковь накануне и в эпоху сталинского социализма. 1917–1953 гг. М.: Политическая энциклопедия, 2014.

(*Odintsov M.I.* Russkaya pravoslavnaya tserkov' nakanune i v epokhu stalinskogo sotsializma. 1917–1953 gg. Moscow, 2014.)

Поспеловский Д.В. Православная церковь в истории Руси, России и СССР. М.: Библейско-Богословский институт св. Апостола Андрея, 1996.

(*Pospelovskiy D.V.* Pravoslavnaya tserkov' v istorii Rusi, Rossii i SSSR. Moscow, 1996.)

Роккуччи А. Сталин и патриарх: Православная церковь и советская власть, 1917–1958. М.: РОССПЭН, 2016.

(*Roccucci A.* Stalin e il Patriarca. La Chiesa Ortodossa e il Potere Sovietico 1917–1958 pravoslavnaya tserkov' i sovetskaya vlast', 1917–1958. Moscow, 2016. — In Russ.)

Руденко М.С. Образ Великой Отечественной войны в публицистике 1941–1945 годов // Вестник Московского университета. Серия 9: Филология. 2015. № 3. С. 45–57.

(*Rudenko M.S.* Obraz Velikoy Otechestvennoy voyny v publitsistike 1941–1945 godov // Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9: Filologiya. 2015. № 3. P. 45–57.)

Сердечный Е.В. Своеобразие стилистических средств создания образа в военных рассказах Бориса Горбатова // Язык. Словесность. Культура. 2016. № 1–2. С. 37–49.

(*Serdechnyy E.V.* Svoeobrazie stilisticheskikh sredstv sozdaniya obraza v voennykh rasskazakh Borisa Gorbatova // Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura. 2016. № 1–2. P. 37–49.)

Синицына Н.В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции (XV–XVI веков). М.: Индрик, 1998.

(*Sinitsyna N.V.* Tretiy Rim. Istoki i evolyutsiya russkoy srednevekovoy kontseptsii (XV–XVI vekov). Moscow, 1998.)

Тумаркин Н. Ленин жив! Культ Ленина в Советской России. СПб.: Академический проект, 1999.

(*Tumarkin N.* Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia. Saint-Petersburg, 1999. — In Russ.)

Усачев А.С. «Третий Рим» или «Третий Киев»? (Московское царство XVI века в восприятии современников // Общественные науки и современность. 2012. № 1. С. 69–87.

(*Usachev A.S.* «Tretiy Rim» ili «Tretiy Kiev»? (Moskovskoe tsarstvo XVI veka v vospriyatii sovremennikov // Obshchestvennye nauki i sovremennost'. 2012. № 1. P. 69–87.)

Чудакова М.О. Антихристианская мифология советского времени (появление и закрепление в государственном и общественном быту красной пятиконечной звезды как символа нового мира) // Библия в культуре и искусстве: Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1995». М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1996. С. 331–359.

(*Chudakova M.O.* Antikhristianskaya mifologiya sovetskogo vremeni (poyavlenie i zakreplenie v gosudarstvennom i obshchestvennom bytu krasnoy pyatikonechnoy zvezdy kak simvola novogo mira) // Bibliya v kul'ture i iskusstve. Materialy nauchnoy konferentsii «Vipperovskie chteniya — 1995». Moscow, 1996. P. 331–359.)

Шишкова Т. Внеждановщина: Советская послевоенная политика в области культуры как диалог с воображаемым Западом. М.: Новое литературное обозрение, 2023.

(*Shishkova T.* Vnezhdanovshchina: Sovetskaya poslevoennaya politika v oblasti kul'tury kak dialog s voobrazhaemym Zapadom. Moscow, 2023.)

Шкаровский М.В. Благословление на подвиг // Журнал Московской патриархии. 2021. № 6. С. 12–17.

(*Shkarovskiy M.V.* Blagoslovlenie na podvig // Zhurnal Moskovskoy Patriarkhii. 2021. № 6. P. 12–17.)

Шкаровский М.В. Русская Православная Церковь в XX веке. М.: Вече, Лепта, 2010.

(*Shkarovskiy M.V.* Russkaya Pravoslavnaya Tserkov' v XX veke. Moscow, 2010.)

Шнирельман В.А. Антихрист, катехон и Русская революция // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2019. № 1–2. С. 488–515.

(*Shnirel'man V.A.* Antikhrist, katekhon i Russkaya revolyutsiya // Gosudarstvo, religiya, tserkov' v Rossii i za rubezhom. 2019. № 1–2. P. 488–515.)

Якунин В.Н. Русская православная церковь в годы Великой Отечественной войны. 1941–1945 годы. Тольятти: Изд-во ТГАС, 2004.

(*Yakunin V.N.* Russkaya pravoslavnaya tserkov' v gody Veliky Otechestvennoy voyny. 1941–1945 gody. Tol'yatti, 2004.)

Brooks J. Thank you, comrade Stalin!: Soviet Public Culture from Revolution to Cold War. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Poe M. Moscow, the Third Rome: The Origins and Transformations of a «Pivotal Moment» // Jahrbücher für Geschichte Osteuropas. 2001. № 3. P. 412–429.

Алексей Швырков

Родство, сиротство, империя:

НАЦИОНАЛЬНАЯ АЛЛЕГОРИЯ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ПОВЕСТЯХ ЧИНГИЗА АЙТМАТОВА

Alexey Shvyrkov

Family, Orphanhood, Empire: National Allegory and Socialist Realism in the stories of Chingiz Aitmatov

Алексей Швырков
Колумбийский университет, факультет славянских языков, аспирант
alexey.shvyrkov@columbia.edu

Ключевые слова: Айтматов, социалистический реализм, национализм, империализм, Центральная Азия

УДК: 82-091
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_85

В настоящей статье будут рассмотрены три ранних произведения Ч. Айтматова: «Джамиля» (1958), «Первый учитель» (1962) и «Прощай, Гульсары!» (1966). Опираясь на концепцию «национальной аллегории» Фредрика Джеймисона, автор прослеживает, как нарративные модели соцреализма подрывают имперскую культуру изнутри. Хотя на первый взгляд «Джамиля» представляет распространенный в советское время нарратив эмансипированной женщины Востока, повесть в то же время обнажает разрушительное воздействие советской модернизации на традиционные семейные структуры жителей Центральной Азии. «Первый учитель» представляет собой типичное повествование о советской образовательной политике и ликвидации безграмотности на периферии. Одновременно в повести раскрываются механизмы, посредством которых имперская машина распространяла и укрепляла собственную власть. «Прощай, Гульсары!», с одной стороны, прославляет приверженность человека идеалам партии, а с другой — через образ коня Айтматов аллегорически разоблачает болезненный процесс подчинения периферийных территорий метрополии. Таким образом, соцреализм в творчестве Айтматова предоставляет пространство для деколониальной критики советского строя, которую невозможно было осуществить другими средствами. Чтение произведений Айтматова как «национальных аллегорий» позволяет выявить скрытые противоречия на идеологическом уровне между традиционными формами родства и навязанной концепцией «великой советской семьи».

Alexey Shvyrkov
Columbia University, Department of Slavic Languages, PhD candidate
alexey.shvyrkov@columbia.edu

Keywords: Aitmatov, Socialist Realism, nationalism, imperialism, Central Asia

UDC: 82-091
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_85

This article examines three early works by Chingiz Aitmatov: «Dzhamilia» (1958), «The First Teacher» (1962), and «Farewell, Gul'sary» (1966). Drawing on Fredric Jameson's concept of «national allegory», it explores how the narrative modes of Socialist Realism function to undermine imperial culture from within. While «Dzhamilia» may at first appear to reproduce the common Soviet-era narrative of the emancipated woman of the East, the novella simultaneously reveals the destructive impact of Soviet modernization on traditional family structures in Central Asia. «The First Teacher» presents a typical account of Soviet educational policy and the campaign for literacy in the periphery; yet it also exposes the mechanisms through which the imperial apparatus extended and solidified its power. «Farewell, Gul'sary», on the one hand, celebrates individual devotion to the ideals of the Communist Party; on the other, through the image of the horse, Aitmatov allegorically exposes the process of subjugating peripheral territories to the metropolitan center through native bureaucratic complicity. Thus, Socialist Realism in Aitmatov's work provided a space for the articulation of decolonial critique of the Soviet order that could not otherwise be voiced. Reading Aitmatov's works as «national allegories» reveals underlying ideological tensions between traditional kinship and the imposed «Great Soviet Family».

В нижеследующей статье я проанализирую три ранние повести Чингиза Айтматова «Джамиля» (1958), «Первый учитель» (1962), «Прощай, Гульсары!» (1966). Опираясь на концепцию «национальной аллегории» Фредрика Джеймисона, я покажу, что тропы социалистического реализма могут изнутри оказывать сопротивление имперской культуре. Так, хорошо знакомый нарратив об эмансипированной женщине с Востока, который мы встречаем в «Джамиле», становится аллегорией разрушительного воздействия советской модернизации на традиционные семейные структуры. В повести «Первый учитель», с одной стороны, изображается процесс проникновения образования в советскую периферию, с другой — повесть становится аллегорией механизмов установления и укрепления советской гегемонии. В повести «Прощай, Гульсары!» прославляется верность идеалам Коммунистической партии, однако при этом Айтматов в образе коня аллегорически изображает процесс подчинения периферии метрополии. Таким образом, соцреализм и его преломления в прозе Айтматова, — согласно схеме «национальное по форме, социалистическое по содержанию», — предоставляет пространство для критики советской системы, которую невозможно было бы артикулировать иначе.

Фредрик Джеймисон в статье «Литература третьего мира в эпоху мультинационального капитализма» утверждал, что литературу третьего мира необходимо читать как национальные аллегории, поскольку «история частного индивида всегда есть аллегория критикуемой ситуации публичной культуры и общества третьего мира»[1]. Таким образом, Джеймисон полагает, что западная оппозиция публичного и частного не годится для описания контекстов третьего мира, где даже, казалось бы, наиболее «частные» нарративы оказываются включены в логику национального. Айджаз Ахмад наряду с другими авторами оспаривал интерпретационную схему Джеймисона, указывая на ее эссенциализм. Согласно Ахмаду, она лишь воспроизводит колониальную дихотомию «тех, кто делает историю (первый мир), и тех, кто является лишь ее объектами (третий мир)»[2]. Однако, как я буду далее утверждать, литературу республик Центральной Азии и в самом деле можно читать как национальные аллегории, поскольку с самого основания Советского Союза его власти вкладывали значительные ресурсы в проекты национального строительства и создания национальных идентичностей.

Хотя на поверхности кажется, что Советский Союз пытался сдерживать местные национализмы с помощью того, что Терри Мартин называл имперским «позитивным действием» (*affirmative action*), в действительности он активно формировал «особые национальные идентичности и самосознание» посредством «акцентированных усилий по систематизации и конструированию национальных традиций (письменного языка и литературных норм, фольклора и исторических нарративов, музыки и кухни»), а также институтов по их воспроизводству и кодификации (музеи, театры, университеты, национальные школы и академии наук)»[3]. Более того, то, что Фредрик Джеймисон описывал

---

1 *Jameson F.* The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981. P. 69.

2 *Ahmad A.* Jameson's Rhetoric of Otherness and the «National Allegory» // Social Text. 1987. № 17. P. 7.

3 *Kalinin I.A.* USSR: The Union of National Form and Socialist Content (Culture, Nation, Class) // Russian Studies in Philosophy. 2022. Vol. 60. № 5. P. 384.

как «радикальный разрыв между частным и публичным, поэтическим и политическим», который он считал «одним из определяющих факторов капиталистической культуры»[4], не рассматривалось советской властью в качестве определяющего фактора социалистической культуры в целом.

Применительно к советскому контексту Олег Хархордин, к примеру, утверждает, что советская социальная структура была глубоко укоренена в концепции «коллектива». Согласно Хархордину, в России и Советском Союзе частная сфера всегда была встроена в «коллективное», которое не только устанавливало нормы и правила, но также внедряло одновременно вертикальные и горизонтальные формы надзора[5]. Более того, представление о том, что интеллектуалы третьего мира не могут не быть вовлечены в политику, вполне соответствует реальному положению интеллектуалов в Советском Союзе, где интеллектуальная деятельность была тесно переплетена с политической. В то же время эстетический канон Советского Союза, социалистический реализм, изначально задумывался как политический и утопический. Таким образом, Джеймисон, вероятно, смотрел не в том направлении. Аллегория, выраженная на языке национального, становится инструментом деконструкции противоречий и разрывов внутри советской идеологии.

В своей работе «Политическое бессознательное» Джеймисон сформулировал призыв «всегда историзируй!»[6] — то есть всегда принимай во внимание социальные, политические и исторические силы, формирующие идеологии. Идеология скрывает разного рода кризисы, что приводит к нарратологическим лакунам и разрывам, которые становятся симптомами соответствующих кризисов. Другими словами, аллегория возникает как ответ на глубинные противоречия реальности, которые скрывает идеология. И мы обнаруживаем, что нечто, представлявшееся прочной и целостной реальностью, содержит в себе множество более глубоких противоречий: «будто тектонические плиты, стачивающие друг друга под поверхностью»[7]. Эти противоречия требуют некоей репрезентации. Однако повседневная жизнь не способна адекватно их выразить[8]. В Советском Союзе идеологическое строительство стремилось заместить национальную форму наднациональной, которая транслировалось через сталинский миф о «великой советской семье», вступавший в противоречие с индигенным семейным укладом и традиционными формами родства.

Наднациональная идентичность — советское как возвышающееся над этническим и национальным — проявляется в советской художественной эстетике. Евгений Добренко и Клавдия Смола утверждают, что соцреализм был «не просто эстетической доктриной тоталитарного режима», но «имперской практикой»[9]. Добренко показывает, что из-за тенденции к централизации внутри партии в 1920-х годах «большевистский интернационализм» превратился в «сублимированный империализм»:

---

4 *Jameson F.* Op. cit. P. 69.

5 *Kharkhordin O.* The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices. Berkeley: University of California Press, 1999.

6 *Jameson F.* Op. cit. P. ix

7 Ibid. P. 34.

8 Ibid.

9 *Dobrenko E., Smola K.* Cluster «(Multi)national Faces of Socialist Realism — Beyond the Russian Literary Canon»// Slavic Review. 2022. Vol. 81. № 4. P. 866.

> ...важным результатом этой трансформации... стала легитимация перенесения институциональных структур из Москвы в республики. Если вначале литературные организации близких по взглядам людей создавались «снизу» и спонтанно, то теперь организационные структуры национальных культур становились продуктом имперской инженерии[10].

Это означает, что эти новые структуры не вырастали органически из местных контекстов. Скорее они были инструментами контроля, цель которых — формировать местные культуры и осуществлять над ними надзор, подгонять их под москвоцентричные имперские нормы.

Советская идентичность внутри сильно иерархичного общества идеологически конструировалась через образ «великой советской семьи», которая, согласно Катерине Кларк, «стала господствующим символом социальной лояльности»[11]. Внутри этой системы, утверждает Кларк, великая семья государства превалировала над малой частной семьей. В то же время миф о великой семье был во многом построен на образе «традиционной русской крестьянской семьи», где «предпочтение отдавалось расширенным домохозяйствам как базовым единицам крестьянского общества»[12]. Следовательно, можно обоснованно предположить, что представление о семье, опирающееся на уклад традиционного русского крестьянства, вступает в идеологическое противоречие с традиционными формами семейных отношений, распространенными в Центральной Азии, и, следовательно, что национальные литературы воспринимают миф о великой семье исходя из перспективы своих собственных культур.

Отнюдь не является совпадением, что протагонисты повестей «Джамиля» (1958), «Первый учитель» (1962) и «Прощай, Гульсары!» (1966) — сироты в буквальном или метафорическом смысле. На дидактическом уровне дети еще не воспринимаются как политическая угроза, и предполагалось, что в мусульманских регионах Советского Союза женщины и сироты, отчужденные от своего традиционного образа жизни, должны были стать «суррогатным пролетариатом» и «политизировать свои частные отчаяние и ресентимент, причем политизировать в более радикальной форме, чем в случае мужчин»[13]. Распространенность темы сиротства в советский литературе, как утверждает Кларк, объясняется «той значительной ролью сиротства, которую оно играло в политических мифах об отцах и детях»[14], которые напрямую соответствовали более широкому сталинскому мифу о великой семье.

С внешней точки зрения может показаться, что в «Джамиле» изображен некий рай: расширенная традиционная семья, которой во время Второй мировой войны удается жить в гармонии и достатке, не сталкиваясь с вмешательством со стороны советской власти[15]. Эта гармоничная жизнь глубоко укоренена в традиции, что видно на примере следования местным обычаям: «По старому обычаю родового адата <...> нельзя отпускать вдову с сыновьями, и

---

10 *Dobrenko E.* Hegemony of Brotherhood: The Birth of Soviet Multinational Literature, 1922–1932 // Slavic Review. 2022. Vol. 81. № 4. P. 878.

11 *Clark K.* The Soviet Novel: History as a Ritual. Chicago: The University of Chicago Press, 1981. P. 114.

12 Ibid. P. 123.

13 *Massell J.G.* The Surrogate Proletariat. Princeton: Princeton University Press, 1974. P. 145.

14 *Clark K.* Op. cit. P. 134.

15 *Айтматов Ч.* Плаха. СПб.: Азбука, 2023. С. 439.

наши одноплеменники женили на ней моего отца. К этому обязывал долг перед духами предков»[16]. Пятнадцатилетний рассказчик Сеит объясняет, что две семьи, большая и малая, живут в едином союзе, тем самым воплощая непрерывность традиционного кочевого образа жизни. Как пишет Кисляков в «Очерках по истории семьи и брака у народов Средней Азии», у кочевых и полукочевых народов Центральной Азии исторически существовало два типа семьи: «большая патриархальная» и «индивидуальная малая»[17]. Сеит далее объясняет, что приверженность традиционной семье позволила им пережить коллективизацию: «Так повелось у нас еще со времен кочевья, когда деды наши вместе разбивали стойбища, вместе гуртовали скот. Эту традицию сохранили и мы. Когда в аил пришла коллективизация, отцы наши построились по соседству»[18]. Национальная аллегория в «Джамиле» выражает противоречие между сохраняющейся семейной структурой и осуществлением советской идеологической программы. Таким образом, решение Джамили и Данияра покинуть их «рай» и принять советскую утопию становится национальной аллегорией распада традиционных семейных связей под давлением советской идеологии.

Центральный конфликт в «Джамиле» возникает в тот момент, когда Данияр, солдат, раненый на полях сражений Второй мировой войны, возвращается в свой аил. Радуясь возвращению солдата с войны, местные вскоре обнаруживают, что Данияр — это сирота, который когда-то жил среди них.

> Рассказывали, что в детстве он остался сиротой, года три мыкался по дворам, а потом подался к казахам в Чакмакскую степь — родственники по материнской линии у него казахи. Близких родных не было, чтобы вернуть мальчонку назад, так и позабыли о нем[19].

Остается вопрос, почему Данияр после ранения возвращается именно в этот аил, учитывая, что у него не было здесь семьи и никакая «солдатка» вроде Джамили его не ждала. Вот как рассказчик описывает Данияра: «задумчивый», «говорил он мало», «что-то его томило»[20]. Он предполагает, что причина травмы Данияра может корениться в его сиротстве: «Может быть, трудное сиротское детство приучило его скрывать свои чувства и мысли, выработало в нем такую сдержанность?» Однако в следующем предложении он выражает сомнение в обоснованности такого объяснения: «Возможно, и так»[21]. Айтматов разбрасывает по тексту ключи, например конкретные географические и темпоральные маркеры, намекающие на другого рода травму, а именно ту, что была вызвана самим проектом советской модернизации.

Внимательное чтение текста показывает, что рассказчику Сеиту пятнадцать лет («лет по пятнадцать»[22]). История происходит на третий год войны («шел третий год войны»[23]), с Данияром у Сеита «три или четыре года раз-

16 Там же. С. 438.
17 *Кисляков Н.А.* Очерки по истории семьи и брака у народов Центральной Азии и Казахстана. Л.: Наука, 1969. С. 12.
18 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 438.
19 Там же. С. 449.
20 Там же. С. 450.
21 Там же.
22 Там же. С. 437.
23 Там же.

ницы», что означает, что он, вероятнее всего, родился в 1926 или 1927 году. Эти даты совпадают с важным событием в истории Кыргызстана: в 1926 году благодаря советской политике национального размежевания Кыргызстан получил статус автономной республики в составе РСФСР. Рождение Данияра и это политическое событие Айтматов ставит в один ряд, и для него это не просто историческое совпадение.

Айтматов вплетает жизнь Данияра в более широкий нарратив о советской модернизации в Центральной Азии — траектория его биографии совпадает с ходом интеграции этого региона в советскую экономическую и идеологическую структуру. Опыт Данияра протекает в русле ключевых советских проектов развития: «Он долгое время пас овец на чакмакских солончаках, а когда подрос, рыл каналы в пустынях, работал в новых хлопкосовхозах, потом — на Ангренских шахтах под Ташкентом, а оттуда ушел в армию»[24]. Все это отсылает к межевым событиям в истории Центральной Азии. Однако, как отмечает Батаева[25], поразительно, что Айтматов ничего не говорит о жизни Данияра в Казахстане, куда он отправился на поиск родственников. Если Данияр в начале 1930-х был в казахской степи, он, скорее всего, застал одно из самых трагических событий в истории советской Центральной Азии — ашаршылык, голод. Это была катастрофа невиданных масштабов, изменившая демографию и «социальную фабрику» региона, но замалчивавшаяся советской властью. К опустошительному голоду в степных территориях привели скачкообразный процесс насильственной модернизации и принуждение кочевников к оседлому образу жизни. Как отмечает Кэмерон: «Голод, закончившийся в 1934 году, унес жизни полутора миллионов человек, то есть четверти от населения республики»[26]. Как отмечает Халид, голод был «непредвиденным последствием коллективизации»[27], которое сделало невозможным продолжение кочевого образа жизни. Через отсылки к биографии Данияра Айтматов конструирует образ семьи, вобравший в себя опыт замалчиваемых коллективных травм, причиненных советской модернизацией.

Если в начале повествования обе семьи жили в «большом» и «малом доме», образуя гармоничное единство, то к его концу обе семьи распадаются, и остается неясным, сможет ли «большая» «великая семья» интегрировать в себя Джамалю и Данияра или хотя бы помочь им выжить. Осознанное решение Джамали оставить своего мужа Садыка приводит к слому традиционной семейной структуры. «С того дня Малый дом отделился от нас. А я (Сеит) вскоре уехал учиться»[28]. В конце повести Сеит пытается вообразить дальнейшую судьбу Джамали и Данияра: «Где вы сейчас, по каким дорогам шагаете? Много у нас теперь в степи новых дорог — по всему Казахстану, до Алтая и Сибири! <...> Иди, Джамиля, не раскаивайся, ты нашла свое трудное счастье!»[29].

---

24 Там же. 449.

25 *Батаева З.* Женщина – камень? (URL: https://www.zaurebatayeva.blog/post/%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8C).

26 *Cameron S.* The Hungry Steppe. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2018. P. 114.

27 *Khalid A.* The Soviet Union as an Imperial Formation: A View from Central Asia // Imperial Formations / Ed. A. Stoler, C. McGranahan and P. Perdue. Santa Fe, N.M.: School for Advanced Research Press, 2007. P. 227.

28 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 478.

29 Там же.

Учитывая, что они исключили себя из индигенной системы поддержки, которая смогла сохранить себя в период коллективизации, опираясь на семейные связи, и шагнули в неизвестность, отягощенную окончанием войны, мы можем лишь гадать, что за «трудное счастье» они могли бы обрести. Нарратив «Джамили» служит национальной аллегорией, которая иллюстрирует конфликт между советской идеологией, транслируемой через миф о великой семье, и традиционными семейными структурами. Это идеологическое противоречие приводит к распаду традиционных семей, ставя при этом под вопрос способность великой советской семьи занять их место.

История эмансипированной «женщины Востока» получает более мрачное развитие в повести «Первый учитель». На первый взгляд кажется, что Айтматов разворачивает типичный нарратив об эмансипированной восточной женщине, в котором герой-большевик, Дюйшен, спасает неграмотную девочку, Алтынай, из тисков индигенного патриархата и раскрывает перед ней светлое будущее, в котором она станет прославленным профессором. Действие повести происходит в 1924 году на фоне ликбеза (1920–1930), кампании по ликвидации безграмотности, и политики *коренизации*, подразумевавшей использование «местных языков в школах, судах и рабочих местах; наем местных жителей на административные позиции; установление для них привилегий при приеме на работу» во «всех нерусских регионах Советского Союза»[30]. Протагонист Дюйшен привлечен властями распространять советскую идеологию и нести образование и культуру, опираясь на силу закона. Для Алтынай он становится метафорической революционной отцовской фигурой. Об этой его роли говорит Гачев, подчеркивая, что «Дюйшен — это как бы Ленин по-киргизски»[31].

Уже в самом начале повести нам дают понять, что Дюйшен стоит вне системы родства и отмечен печатью чужака. Сам он полуграмотен, однако приходит заменить мулл (исламских учителей) и распространить светское и идеологически выверенное образование. Все это подчеркивает его маргинальное положение по отношению к традиционной социальной структуре и его роль в идеологической трансформации своего аила. Трансформация это происходит через насаждение советской системы образования: «А детей теперь будут учить не муллы, а учителя. Я обучался грамоте в армии и до этого малость учился. Вот какой я мулла»[32]. В аиле, где сама жизнь зависит от помощи общины, местные спрашивают Дюйшена: «Ты лучше скажи, зачем она нам, школа? Мы испокон веков живем дехканским трудом, нас кетмень кормит. И дети наши будут жить так же, на кой черт им учение. Грамота начальникам требуется, а мы простой народ»[33]. Благожелательный настрой, с которым Дюйшен разъясняет важность образования, упакован в антиколониальную риторику большевиков, выступающих спасителями субалтерных наций: «Мы бедняки, — уже тихо проговорил Дюйшен. — Нас всю жизнь топтали и унижали. Мы жили в темноте. А теперь советская власть хочет, чтобы мы увидели свет, чтобы мы научились читать и писать»[34]. Однако знание, которое распространяет Дюйшен, служит идеологии и не имеет практического применения в аиле.

---

30 *Khalid A.* Op. cit. P. 187.
31 *Гачев Г.* Чингиз Айтматов (В свете мировой культуры). Фрунзе: Адабият, 1989. С. 172.
32 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 569.
33 Там же. С. 570.
34 Там же.

Дюйшен, становясь местным представителем советской власти, вступает в партию, организует школу и дает «надлежащее» идеологическое образование:

> Кое-как постигнув азы, еще не умея написать «мама», «папа», мы уже вывели на бумаге: «Ленин». Наш политический словарь состоял из таких понятий, как «бай», «батрак», «Советы». А через год Дюйшен обещал научить нас писать слово «революция»[35].

При этом своего обещания он так и не исполнит. Представленный в повести нарратив об учителе и ученике отклоняется от магистрального соцреалистического сюжета. Хотя Дюйшен руководит Алтынай и поощряет рост ее самосознания, в конце их роли меняются местами: Алтынай становится заслуженным профессором, что в то время, по сути, означало также и партийного идеолога. Тогда как Дюйшен — тот, чьими усилиями на периферии смог установиться советский порядок, — оказывается маргинализован и отправлен на «свалку истории»: построенная им школа больше не существует, как и воспоминания о ней, и он служит почтальоном. Вся повесть построена на ожидании семейного воссоединения Алтынай и Дюйшена. Однако мы понимаем, что этот ожидаемый союз недостижим в рамках советской идеологии. Отцы-революционеры оказываются преданы и забыты, что аллегорически изображается в образе семьи, неспособной выстроиться в сплоченный союз. Новый субъект, получивший образование, оказывается в изоляции: Алтынай одинока, хотя и профессионально успешна, а Дюйшен одинок и забыт.

Повесть «Прощай, Гульсары!», с другой стороны, как отмечали советские критики, «вселяла советским читателям “уверенность и веру в советские идеалы”»[36]; с другой стороны, учитывая противопоставление Танабая и Гульсары (киргизского крестьянина и его коня), ее можно прочесть как национальную аллегорию непрерывного процесса подчинения периферии интересам центра руками индигенных бюрократов-оппортунистов. Главная трагедия повести — кастрация Гульсары, которая символически переносится на кастрацию самого Танабая и всей нации.

Айтматов объединяет образы Танабая и Гульсары, так что конь становится двойником своего хозяина: «На старой телеге ехал старый человек. Буланый иноходец Гульсары тоже был старым конем, очень старым...»[37]. В советской повести 1930-х годов, как утверждает Кларк, образ лошади стал «знаком положительной “спонтанности” героя» и выступал реинкарнацией «легендарного красноармейца-кавалериста»[38]. Однако в кочевых обществах культурное значение лошади куда более выраженно. Нераздельность мужчины и его коня — распространенный троп в фольклоре бывших кочевых народов: «В преломлении художественной специфики эпоса батыр и его конь выступают слитно, как почти равноправные партнеры»[39]. В киргизском эпосе «Манас», высочайшем выражении национальной киргизской культуры, «имена Манаса и его помощ-

---

35 Там же. С. 578.

36 *Mozur J.P.* Parables from the Past: The Prose Fiction of Chingiz Aitmatov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995. P. 46.

37 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 609.

38 *Clark K.* Op. cit. P. 165.

39 *Липец Р.С.* Образы батыра и его коня в тюрко-монгольском эпосе. М.: Наука, 1984. С. 3.

ников всегда упоминаются вместе с именами их коней»[40]. Таким образом, судьба Гульсары, неотделимая от судьбы Танабая, становится метонимией непрерывного подчинения периферии интересам центра, и повесть, постоянно отсылая к «Манасу», предстает отнюдь не просто рассказом о жизни маленького человека (что является широко распространенным тропом в соцреалистической послесталинской литературе).

После «секретного доклада» Хрущева, зачитанного в 1956 году, некоторые писатели, согласно Кларк, «стали думать, что существует не “истинная” и “ложная” правда, которую необходимо найти и затем отстаивать, но скорее, что истина сложна»[41]. Образ большевистской революции в повести «Прощай, Гульсары!» приобретает деколониальное звучание: «Другая жизнь началась. <...> Все пришло сразу — земля, воля, права»[42]. Вместе с деколонизацией, как ни парадоксально, пришло и советское манихейское восприятие врагов и «эксцессов». До революции Танабай и его брат Кулубай работали на «манапа» (зажиточный киргизский землевладелец), который эксплуатировал их и не оплачивал их труд. Когда Танабай пошел против манапа, Кулубай его не поддержал. После революции Танабай быстро примкнул к большевистской партии и стал одним из самый ярых ее членов. Пораженный тем, что его брат Кулубай не встал на сторону угнетенных классов, Танабай объявил его кулаком. Но Кулубай не является с необходимостью членом класса-угнетателя, как полагает рассказчик, — он находится в «серой зоне» между кулаками и крестьянами, от существования которой зависели многие деревенские общины: «Скот имел — овец, корову, пару лошадей, кобылу дойную с жеребенком, плуг, бороны и все прочее. На жатву нанимал работников. Нельзя было сказать, что он стал богачом, но и не бедным он был. Крепко жил, крепко работал»[43]. В образе Танабая повесть вводит персонажа нового типа, который репрезентирует одновременного угнетателя и угнетенного.

Будучи приверженцем революционных идеалов, Танабай — в соответствии с соцреалистическим каноном того времени — оставляет свою «малую семью» ради «большой семьи»: «И никакой пощады! Ради Советской власти я отца родного не пожалею. А то, что он брат мой, пусть вас не смущает. Не вы, так я сам раскулачу его»[44]. Но именно эта система и делает из него сироту, толкая его на предательство своего родственника: «Мало кто защищал тогда Танабая. Больше осуждали: “Не приведи бог иметь такого брата. Лучше безродным быть”. <...> Да, откровенно говоря, отшатнулись от него тогда люди»[45]. Позже Танабай осознает, что его действия были избыточны, однако происходит это слишком поздно, когда он разочаровывается в системе, не выполнившей обещаний деколонизации. Изгнанный из партии, он тем не менее вынужден снова проситься стать ее членом. Следовательно, семья утрачена. Танабай пытается оправдать свои действия, приписывая им положительные коннотации: «И все же оправдывал себя тем, что кулаки жгли колхозы, стреляли, а самое главное, что колхоз зажил, дела пошли год от года лучше. Совсем другая жизнь наступила. Нет, не зря все то было

40 *Mozur J.* Op. cit. P. 48.
41 *Clark K.* Op. cit. P. 200.
42 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 699.
43 Там же.
44 Там же. С. 700.
45 Там же. С. 701.

тогда»[46]. Кровное родство было заменено партийной принадлежностью, которая тем не менее не может заменить индигенную систему поддержки. Танабай становится сиротой внутри той системы, ради которой он оставил свою семью.

С изменением политической ситуации изменилась и позиция Айтматова относительно некоторых элементов национальной культуры. В «Первом учителе» юрта, ассоциирующаяся с традициями, выступает символом угнетения: «Юрта оказалась раздетой, и я сидела в ней, точно в клетке»[47]. Однако в «Прощай, Гульсары!» традиция переосмысляется как что-то необходимое, нечто такое, что советская модернизация никогда не сможет заменить:

> А ведь в молодости сам был одним из таких могильщиков старины. <…> Услышав откуда-то, что юрта должна исчезнуть, что юрта — дореволюционное жилье. «Долой юрту! Хватит жить по старинке». И «раскулачили» юрту. <…> А потом оказалось, что отгонное животноводство немыслимо без юрт. Как он мог не видеть в юрте удивительное изобретение своего народа, где каждая мельчайшая деталь была точно выверена вековым опытом поколений? Теперь он жил в дырявой, прокопченной юрте[48].

Кларк утверждает:

> В большинстве литературных произведений, приветствовавших наступление «новой эпохи», использовалась расхожая в 1940-х годах оппозиция «истинного» и «ложного» вождя (например, «истинный» вождь воплощает положительную форму «сознательности»; а «ложный» — избыточность или поврежденность этой истинной «сознательности»). Теперь же «истинный» вождь отождествляется с новой эрой, а «ложный» — с ценностями преодоленной эпохи сталинизма[49].

Все это отражает сложность постколониальной ситуации в Советском Союзе, ведь если Танабай способствовал установлению советской власти, то кто, в таком случае, оказывается угнетателем?

Танабай начинает замечать противоречия в отношениях центра и периферии: «Колхозом вроде не сами колхозники управляют, а кто-то со стороны. Точно бы со стороны виднее, что делать, как лучше работать, как вести хозяйство»[50]. Повествование «Прощай, Гульсары!» прослеживает путешествие Танабая и исследует процесс подчинения периферии воле центра. И тем не менее с центра как будто снимается прямая ответственность: подчинение изображено так, будто оно осуществляется руками самих местных жителей. Кастрация Гульсары, которой руководит пьяный председатель колхоза, «символически метит в самого Танабая» и подчеркивает его «политическое подчинение»[51]. После кастрации Гульсары теряет волю и энергию: «А Гульсары, собственно, было все равно, кто на нем сидел. С тех пор как его взяли из табуна, от прежнего хозяина, много людей ездило на нем»[52]. Таким образом, в «Прощай, Гульсары!» изображается механизм имперского контроля, осуществляемого через

---

46 Там же.
47 Там же. С. 596.
48 Там же. С. 664–665.
49 *Clark K.* Op. cit. P. 212.
50 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 673.
51 *Mozur J.* Op. cit. P. 50.
52 *Айтматов Ч.* Указ. соч. С. 709.

интернализованное подчинение, где периферия воспроизводит свое собственное угнетение, лишая себя всякой агентности.

В заключение следует отметить, что в ранних произведениях Айтматова описываются сложные взаимоотношения между традиционными семейными структурами и идеологическим конструктом «великой советской семьи». Распад традиционной системы родства, сиротство протагонистов и постоянно возникающие образы утраты и травмы выражают неспособность советской идеологии полностью встроить национальное в советское. В этом смысле рассмотренные повести сопротивляются попыткам предложить какое-либо разрешение конфликта. Вместо этого советская периферия конструируется в них как топос противостояния принадлежности и отчуждения. Таким образом, в произведениях Айтматова национальная аллегория становится диагностическим инструментом, демонстрирующим трещины под поверхностью идеологического единства и оспаривающим телеологию прогресса, присущих соцреализму и советской идеологии.

Библиография / References

Батаева З. Женщина – камень? (URL: https://www.zaurebatayeva.blog/post/%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8C).

(*Bataeva Z.* Zhenshchina — kamen'? (URL: https://www.zaurebatayeva.blog/post/%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%89%D0%B8%D0%BD%D0%B0-%D0%BA%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8C).

Гачев Г. Чингиз Айтматов (В свете мировой культуры).Фрунзе: Адабият, 1989.

(*Gachev G.* Chingiz Aitmatov (V svete mirovoi kul'tury). Frunze, 1989.)

Кисляков Н.А. Очерки по истории семьи и брака у народов Центральной Азии и Казахстана. Л.: Наука, 1969.

(*Kisliakov N.A.* Ocherki po istorii sem'i i braka u narodov Tsentral'noi Azii i Kazakhstana. Leningrad, 1969.)

Липец Р.С. Образы батыра и его коня в тюркомонгольском эпосе. М.: Наука, 1984.

(*Lipets R.S.* Obrazy batyra i ego konia v tiurko-mongol'skom epose. Moscow, 1984.)

Ahmad A. Jameson's Rhetoric of Otherness and the «National Allegory» // Social Text. 1987. № 17. P. 3–25.

Cameron S. The Hungry Steppe. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2018.

Clark K. The Soviet Novel: History as a Ritual. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

Dobrenko E., Smola K. Cluster «(Multi)national Faces of Socialist Realism — Beyond the Russian Literary Canon» // Slavic Review. 2022. Vol. 81. № 4. P. 865–975.

Dobrenko E. Hegemony of Brotherhood: The Birth of Soviet Multinational Literature, 1922–1932 // Slavic Review. 2022. Vol. 81. № 4. P. 869–890.

Jameson F. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1981.

Kalinin I.A. USSR: The Union of National Form and Socialist Content (Culture, Nation, Class) // Russian Studies in Philosophy. 2022. Vol. 60. № 5. P. 382–394.

Kharkhordin O. The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices. Berkeley: University of California Press, 1999.

Martin T. The Affirmative Action Empire. Nations and Nationalism in the Soviet Union, 1923–1939. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 2001.

Massell J.G. The Surrogate Proletariat. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Mozur J.P. Parables from the Past: The Prose Fiction of Chingiz Aitmatov. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1995.

Khalid A. Central Asia: A New History from the Imperial Conquests to the Present. Princeton: Princeton University Press, 2021.

Khalid A. The Soviet Union as an Imperial Formation: A View from Central Asia // Imperial Formations / Ed. A. Stoler, C. McGranahan and P. Perdue. Santa Fe, N.M.: School for Advanced Research Press, 2007. P. 113–140.

Неюбилейное: к 132-летию гения и «ассенизатора»

Андрей Россомахин

От составителя

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_96

Andrey Rossomakhin

From the Guest Editor

Владимир Маяковский (1893–1930) — важнейший актор 1910–1920-х годов. Его имя известно всему миру и еще при жизни стало мифом. Его невероятная продуктивность вышла далеко за рамки поэзии и словесности — ведь поэт является также деятелем театра, кино, цирка и эстрадных подмостков; он один из ключевых художников, публицистов, сатириков и культуртрегеров эпохи.

Волею истории Маяковский оставался знаковой фигурой в течение всего советского времени, растиражированный в миллиардах изображений, тысячах памятников, бюстов, барельефов, сотнях миллионов книг и бессчетном количестве цитат. За последующие после смерти Маяковского шесть десятилетий тиражи его книг в СССР сильно превышали тиражи даже Маркса и Энгельса (и, конечно, всех прочих литераторов, отставая лишь от тиражей Максима Горького и Алексея Толстого). Если же соотнести совокупный тираж его книг со всем периодом советской истории (1918–1991), то в среднем в СССР **ежедневно** печаталось около 7000 экземпляров книг Маяковского (!)[1].

«Величайший поэт современности», «глашатай Революции», «солнце советской поэзии», «гениальный трибун», «великий патриот», «родоначальник

1 Наш подсчет сделан с небольшой экстраполяцией, поскольку данные о тиражах Маяковского за последние четыре года советской эпохи (с 1988 по 1991) у нас неполные. За основу мы взяли статистику Всесоюзной книжной палаты, подготовленную к 70-летию Революции (то есть по состоянию на 1987 год): за неполный советский период 1918–1986 годов книги Маяковского были изданы 1319 раз общим тиражом более 171 миллиона экземпляров. Наш подсчет показывает, что если все эти миллионы книг поставить вертикально друг на друга, то они достанут до Луны. Подробнее см. статистические таблицы в сборнике: Книгоиздание СССР: Цифры и факты. М.: Книга, 1987.

советской поэзии», «непревзойденный мастер», «знаменосец советской литературы», «любимейший поэт молодежи», «пламенный певец Революции» — вот лишь немногие из официальных характеристик, ставших каноничными с декабря 1935 года, после знаменитой сталинской резолюции о «лучшем, талантливейшем поэте нашей советской эпохи».

К концу советский эпохи Маяковский был переведен практически на все языки. Став персонажем беспрецедентного культа, апроприированный государством и приспособленный идеологией под свои нужды, он окончательно «забронзовел» и выродился в навязчивый официозный анахронизм (деля вершину советского литпантеона лишь с Максимом Горьким). Но затем весы истории сдвинулись в обратную сторону, — и уже в наши дни, последние 20–25 лет, наблюдается настоящий ренессанс в исследованиях Маяковского[2]. Многие тексты оказались словно впервые прочитанными — появляются новые интерпретации, вызывающие подчас искреннее изумление публики, привыкшей к совсем иным формулам и трактовкам. Огромное наследие Маяковского осмысляется через призму разнообразных концепций (экспрессионистической, мифопоэтической, экзистенциальной, космистской, религиозной и др.). Одиннадцать лет назад в Институте мировой литературы стартовало новое 20-томное академическое «Полное собрание произведений», где в комментариях каждое произведение впервые сопровождено реальным литературным, политическим и историко-биографическим контекстом (на сегодняшний день издано пять томов, еще один том сдан в печать). Параллельно с этим совершенно новым витком его рецепции, поэт прочно удерживает статус модной и даже «брендовой» фигуры в массовой культуре.

Как емко сформулировано авторами одного из новейших исследований, судьба Маяковского оказалась уникальной: «Маяковскому выпало не просто вернуться к читателю, но в буквальном смысле воскреснуть из мертвых. Творчество, столь тесно связанное с исторически обреченной государственной системой, фактически присвоенное советскими идеологами, искусственно разъятое на лозунги и навязанное в этом качестве “массам”, при кардинальном изменении ситуации заново привлекло внимание к поэту живому, а не мумии. <…> Идеологическая модель, согласно которой Маяковский якобы прошел путь от “революционного футуризма” до “социалистического реализма”, — была мертворожденной и потому неизбежно пала под напором фактов. Модернистский и авангардистский контекст индивидуальных творческих поисков был восстановлен»[3].

Итак, после недолгого забвения на исходе прошлого века, мы наблюдаем серьезнейший всплеск исследований творчества Маяковского — поэта, художника, акциониста, публициста — вышедших на качественно новый этап. Зияющие пробелы в его биографии, библиографии, иконографии и рецепции начинают активно заполняться уже в новом веке.

---

2 Подробнее см.: *Россомахин А.А.* Ренессанс Маяковского: 50 важных книг о Маяковском в XXI веке (Библиографический навигатор). СПб.: Центральная городская публичная библиотека имени В.В. Маяковского, 2023.

3 *Большухин Л., Александрова М.* Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Издательский дом ВШЭ, 2022. С. 5–6.

В данном блоке статей приняли участие девять исследователей из четырех стран (России, Германии, Сербии, США); публикация подготовлена к 132-летию В.В. Маяковского. Тематический диапазон блока охватывает хронологию от раннесоветских лет (военный коммунизм, период НЭПа), затем вплоть до 1930 года и далее.

Авторы этих исследований рассматривают произведения Маяковского на фоне эпохи и творчества ряда его современников (статьи **Валерия Отяковского** и **Оксаны Булгаковой**), либо наоборот — угол зрения сосредоточен на апроприации элементов поэтики Маяковского его младшими современниками, совершенно забытыми ныне поэтами (статьи **Леонида Большухина**, **Любови Барышниковой** и **Оксаны Замятиной**). Кроме того, впервые вводятся в оборот два поэтических пасквиля и три десятка записок 1927 года, с убийственными издевками в адрес поэта, — полученных им от представителей «народных масс», что способно скорректировать общепринятые представления о неизменном успехе Маяковского у публики (публикация и комментарий **Людмилы Ларионовой** и **Андрея Россомахина**). Далее, в статье **Любови Хачатурян** анализируется структура рабочих тетрадей Алексея Кручёных — на примере поэтапного создания реквиема Маяковскому и собственной автоэпитафии (апрель-июнь 1930 года). Расшифрованные записи рабочей тетради сопоставляются с текстами Маяковского и рабочими тетрадями Велимира Хлебникова. В последней статье блока **Василиса Шливар** выявляет влияние ранней поэзии Маяковского на прозу Владимира Казакова (1938–1988), яркого представителя андеграунда и продолжателя авангардистских традиций в позднем СССР.

Статьи данного блока объединены в два раздела: «Маяковский: от пафоса к девальвации» и «В тени Маяковского». В составе статей второго раздела ряд впервые публикуемых поэтических произведений Георгия Ечеистова и Алексея Кручёных, а также републикации нескольких забытых произведений 1920-х годов: Сергея Малашкина, Степана Щипачева и Льва Гольдёнова.

Тексты Маяковского, кроме оговоренных случаев, цитируются по советскому академическому 13-томнику (*Маяковский В.В.* Полное собрание сочинений: В 13 т. М.: ГИХЛ; Художественная литература, 1955–1961), с указанием в скобках номера тома и страницы.

Библиография / References

Книгоиздание СССР: Цифры и факты. М.: Книга, 1987.
(Knigoizdanie SSSR: Tsifry i fakty. Moscow, 1987.)

Россомахин А.А. Ренессанс Маяковского: 50 важных книг о Маяковском в XXI веке (Библиографический навигатор). СПб.: Центральная городская публичная библиотека имени В. В. Маяковского, 2023.
(*Rossomakhin A.A.* Renessans Mayakovskogo: 50 vazhnykh knig o Mayakovskom v XXI veke (Bibliograficheskii navigator). Saint-Petersburg, 2023.)

Большухин Л., Александрова М. Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Издательский дом ВШЭ, 2022.
(*Bol'shukhin L., Aleksandrova M.* Liricheskii geroi Mayakovskogo: fenomen «nezavershennosti». Moscow, 2022.)

Часть 1. *Маяковский*: от пафоса к девальвации

Валерий Отяковский

«Даёшь!»: поэтические мутации раннесоветского мема

Valerii Otiakovskii

«Dayosh»: poetic mutations of early-Soviet meme

Валерий Отяковский
Центр российских и евразийских исследований Дэвиса Гарвардского университета (Кембридж, Массачусетс), постдокторант; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com

Ключевые слова: «Даёшь!», мем, поэтика лозунга, Маяковский

УДК 82-91
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_99

В годы Гражданской войны слово «даёшь» перестало быть частью матросского арго и вошло в литературный язык, начиная с 1920-х многие поэты обращались к нему как к безусловному маркеру раннесоветских лет, которое ярче всего воплощало риторику этого периода. Выразительность лозунга закономерно привлекала внимание создателей новой поэзии — раннесоветские авангардисты и пролетарские авторы имели в виду адресата, который доселе не учитывался в русской поэзии, новые стихи должны были достучаться до главных героев эпохи и лозунг был отличным средством для этого.

Valerii Otiakovskii
PhD, Postdoctoral Fellow at the Davis Center for Russian and Eurasian Studies, Harvard University (Cambridge, Mass.)
valeriiotiakovskii@gmail.com

Keywords: «Dayosh», meme, poetics of slogan, Mayakovsky.

UDC 82-91
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_99

During the Civil War, the word «dayosh» ceased to exclusively be a part of sailor's slang and suddenly entered the literary language. Many poets used it as a mark of the early Soviet epoch. The expressiveness of the slogan attracted the creators of new poetry, the avant-garde and proletarian authors who wanted to speak with new audience. These new poems were supposed to catch the attention of the main heroes of the era of October Revolution, and the slogan was an excellent tool for this mission.

Политические конфликты, от акций протеста до революций, влекут за собой изменения в составе языка. Частным случаем такого изменения являются лозунги, возникающие в той или иной ситуации социального напряжения. Фразы типа «Под булыжниками мостовой — пляж!» или «Вы нас даже не

представляете» не являются универсальными формулами, они привязаны к моменту своего создания и живут как исторические, историзируемые микротексты. Изучение жизни лозунга с момента создания возможно в рамках как истории мемов, так и микроистории политического воображаемого.

> Лозунги содержат в себе то, что сегодня называют *утопическим импульсом*, который переводится на язык слов, всегда утрачивая что-то. Всякий перевод утопического импульса есть его искажение, деформация, и тем не менее — и это представляет для нас первостепенный интерес — этот импульс все равно в лозунге присутствует. Здесь важно иметь в виду, что под утопическим импульсом не следует понимать какую-то безнадежную абстракцию; это всего лишь указание на чаяния, надежды и мечты, которые люди пытаются выразить привычными языковыми средствами, но которые далеко не всегда находят в языке адекватное для себя выражение[1].

Эта статья посвящена истории одного лозунга, точнее истории его поэтических интерпретаций. Лозунг этот — «Даёшь!»[2].

По разнообразным свидетельствам современников, это слово[3] проникло в литературный язык в годы Гражданской войны, быстро став настоящим мемом (я использую этот термин приблизительно в том же смысле, что и А.А. Долинин[4]). Корней Чуковский в начале 1920-х составлял список новых слов и включил в него «даёшь»[5]. Виктор Шкловский в неопубликованной при жизни статье «Всеволод Иванов» писал: «Во время революции изменился русский язык. Появились новые слова, сперва их даже запрещали, сердились на слова “даёшь”, “братва”, “косая”»[6]. Он же отметил и почти мгновенную апроприацию лозунга официальным дискурсом: «Дальше, путем создания новых ассоциаций по смежности, новое слово стало почтенным не менее прежнего, и слово “даёшь” приобрело даже оттенок официальности»[7]. В романе 1924 года «Рвач»

---

1 *Петровская Е.В.* Больше, чем слова: О границах семиотической интерпретации лозунгов // Синий диван. 2012. № 17. С. 133–134. Курсив автора.

2 Статья является частью коллективного историко-литературного проекта, инициированного А.А. Россомахиным: в рамках проекта будет предпринята попытка проследить историю всей советской эпохи сквозь призму слова «даёшь». Изначально статья базировалась на материалах поэтического подкорпуса НКРЯ, но в процессе работы источниковая база разрослась в несколько раз по сравнению с корпусом. Особую роль в этом процессе сыграла интернет-библиотека *ImWerden*, создателю которой Андрею Никитину-Перенскому я с удовольствием приношу свою благодарность.

3 Лингвистическую характеристику императива «даёшь» и попытку его исторической атрибуции см.: *Соколова О.* Императив *даёшь* как маркер интенсификации иллокутивной силы в советском политическом дискурсе // Зборник Матице српске за славистику. 2021. № 99. С. 265–291. В. Колесов считал, что моряцкий лозунг — это «искаженное в русском произношении английское do yes» (*Колесов В.В.* Язык города. М.: Высшая школа, 1991. С. 37), но эта точка зрения явно нуждается в дополнительной аргументации.

4 См.: *Долинин А.А.* «Гибель Запада» и другие мемы. Из истории расхожих идей и словесных формул. М.: Новое издательство, 2020.

5 Рукописный альманах Корнея Чуковского «Чукоккала» / Предисл. И. Андроникова. М.: Искусство, 1979. С. 227.

6 *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: статьи — воспоминания — эссе (1914–1933) / Предисл. А.П. Чудакова, коммент. и подгот. текста А.Ю. Галушкина. М.: Советский писатель, 1990. С. 283.

7 Там же.

Илья Эренбург характеризует «патетический крик» как «знаменитое словечко, из похабного прыгнувшее в героические, рожденное разбушевавшейся молодостью людей и чувственным лаконизмом революции»[8]. «Даёшь» — один из маркеров раннесоветской эпохи, в этом слове кроется вполне исчерпывающая характеристика этих лет. Один из важных источников по истории советского новояза так определяет мем: «ДАЁШЬ, *междом., кого-что* (нов. простореч. из матросского арго). Восклицание в знач.: мы требуем кого-что-н., давай устроим что-н., добьемся чего-н. (часто употр. в политических и др. лозунгах)»[9]. Все перечисленные в словарной статье признаки — и «новое», и «просторечие», и «из матросского арго» — закономерно привлекали поэтов, искавших язык для общения с массами (рабочими, матросами, красноармейцами).

Насколько нам известно, первым литератором, употреблявшим «даёшь» в поэзии, был пролетарский писатель Александр Поморский (подчеркну моряцкий псевдоним, настоящая фамилия — Линовский), автор книг революционных стихов с эстетскими названиями «Песни борьбы и печали» (1917) и «Цветы восстания» (1919). На последний из этих сборников, выдержавший впоследствии девять изданий, написал сдержанно-комплиментарную рецензию Андрей Белый, заметив:

> ...в поэзии Александра Поморского ритм, что трава, прорастает наружу, сквозь тротуарные плиты заезженных слов, налагающих печати банальности на воплощения его мирочувствия в слове; обилие слов как «культ», «гимн», еще не суть образы, а фельетонные выражения; и строчки, как подобные строчкам: «и новый культ зажгу пред новым алтарем» суть проза, плакат, платформа, лозунг, что хотите, но не поэтический образ[10].

Весьма показательно, как символист оказывается не готов признать за лозунгом и плакатом статус художественного высказывания. Для Поморского же принципиально обратное — он начинает исследовать художественные возможности лозунга с первых дней революции. Августом 1917-го помечено стихотворение «Демобилизация», в котором еще не уловлена специфичная грамматическая форма услышанного от солдат императива, он по привычке употребляется в глагольной форме: «Ты, чурбан бородатый, / поезд скоро даёшь?»[11] — это свидетельство того, что лозунг используется в армии еще до октябрьского переворота. Однако уже ноябрьское стихотворение 1917-го «Матросский ветер» вмещает в один стих сразу два слова, отмеченных Шкловским как новые: «Широкий вечер / Рассыпал дождь, / И все на свете / Братве даёшь!» (далее в стихотворении также упоминается: «Балтийское море — / Черный клеш. / Смольный, / Раздольный, / Рвется в дождь. / Ловкими / винтовками / в ночь: / Зимний / Дворец / даёшь!»)[12]. К 1919-му Поморский оттачивает использование лозунга и создает стихотворение, которое можно прочитать как экфрасис агитплаката:

---

8 *Эренбург И.Г.* Собрание сочинений: В 8 т. Т. 2. М.: Художественная литература. 1991. С. 281.

9 Толковый словарь русского языка / под ред. Д.Н. Ушакова. Т. 1. М.: ОГИЗ, 1935. С. 648.

10 *Белый А.* <Рец. на:> Александр Поморский. Цветы восстания // Горн. 1918. № 1. С. 85.

11 *Поморский А.Н.* Стихи. М.: Гослитиздат, 1935. С. 42.

12 Там же. С. 43–44.

Бури, громовыми глотками,
ропотом, ветер, тучи рви!
У оврага в солдатских обмотках
матрос расстрелянный — большевик.
На груди загорелой — синий якорь;
сжались в злобе кисти руки!
Окровавленной мордой собака
растаскивает его на куски.
Эти руки ранили
сердце белое — черный окоп;
от Кронштадта до Казани
из Сибири на Перекоп.
Этой грудью могучей
через море — зеленый клош,
ты бросал охмелевшим тучам:
«Даёшь!»[13]

Ощущение плакатности стихотворения создается богатой колористикой: «загорелой», «синий», «окровавленной», «белое», «черный», «море», «зеленый». Единственное слово, которое вложено в уста героя, — «Даёшь», оно его полностью описывает, и эта языковая скупость также соразмерна плакату.

Другой автор, быстро осознавший художественный потенциал лозунга, — моряк и чекист Федор Богородский, некоторое время примыкавший к футуристам, а впоследствии ставший советским художником-соцреалистом. Его стихотворение «Даёшь», названием которого была позже озаглавлен дебютный поэтический сборник, было впервые опубликовано в 1918 году:

...В расстрелах я упорно точен —
я — полуграмотный матрос,
и для меня простой рабочий
дороже, чем больной Христос.
Фуражка вломана в затылок
и шпалер всунут в брюки-клош...
Какая огненная сила
в девизе пламенном «Даёшь»![14]

Автор, воспевая харизму государственного насилия и беззакония, возведенного в принцип, — находит для него в виде формулы именно моряцкое слово. В предисловии к сборнику он объясняет: «Даёшь! — специфическое матросское слово. <...> Даёшь шамать (есть)? Даёшь братишка! Даёшь, берешь, огребаешь! — звучит анархограбительски, но по существу это выражение лишь веселый символ независимости и отчаянной удали»[15].

---

13 *Поморский А.Н.* Революция на ладони. М.; Л.: Гудок, 1924. С. 49–50. Известен и другой вариант стихотворения — без упоминания лозунга и с заглавием «После расстрела».

14 Первая публикация стихотворения выявлена Оксаной Замятиной и Леонидом Большухиным в эфемерной газете-листовке «Братва», которую, по-видимому, следует датировать 1918 годом. Благодарю коллег за указание на этот источник.

15 *Богородский Ф.С.* Даёшь! Как будто стихи. М.: Госиздат, 1922. С. 2.

В 1921 году опубликована «историческая повесть» А. Соленика[16] «Двое»[17] — рассказ о дружбе красноармейцев, написанный подражанием онегинской строфе, где каждая строфа пронумерована и сопровождена заглавием. Батальные сцены этой небольшой повести обязательно сопровождаются выкрикиванием лозунга:

11. ОРЛЫ СИЛЬНЕЕ

Кишит борьба в громах и стонах —
Никто не хочет уступать.
Но вот число людей в погонах
Заметно стало убывать.
— Дае-ешь!.. Ливенцам могилы...
Еще напор, еще нажим
И... старый ломится режим
Могучей грудью юной силы.
Дорогу ей, преступный род!
Шагает мщение-народ.
Горит весь мир в громах пожарищ,
Встает могучее «товарищ»,
И безвозвратно, навсегда
В могилу лезет «господа».

12. ПОБЕДА

Отряда Ливена остатки
В смертельном ужасе бегут, —
Сверкают плечи, шпоры, пятки,
Как будто стадо гонит кнут.
— Даёшь, даёшь!.. Смирнов хохочет,
Кидаясь бешено в догон.
Даёшь... хоть в руку ранен он...
И пушка вдалеке грохочет:
— Даёшь, гу-ух, гу-ух!.. Но вдруг
Какой-то свист, какой-то звук...
Нога Смирнова отлетела,
И повалилось наземь тело.
Виталий видел все. Дрожит
И к другу в ужасе бежит[18].

Перечисленные ранние опыты «даёшь»-поэзии объединяет прежде всего социологический фактор: эти авторы схожи и происхождением, и статусом красноармейца в момент революции. Однако почти синхронно с пролетарскими авторами активный интерес к лозунгу проявляют авангардисты — недаром сборник Поморского 1922 года сопровождается послесловиями Велимира Хлебникова, Василия Каменского и близкого к ним в ту пору Сергея Спасского.

16 Предположительно, Антон Францевич, красноармеец и политработник.

17 За указание на это издание благодарю И.Ю. Виницкого.

18 *Соленик А.* Двое: Историческая повесть. Пг.: Изд. петроградских командных курсов, 1921. С. 28–29.

Особенно важно в этом контексте имя Хлебникова, который, быстро поняв семантическую объемность лозунга, использовал его сразу в нескольких произведениях. Во-первых, он встречается в небольшой зарисовке «На глухом полустанке» (1921), заканчивающейся строкой «Рок, улыбку даёшь?»[19]: слово занимает сильную позицию текста, завершая его. Другой случай употребления лозунга — это четверостишие, с некоторыми изменениями повторяющееся в двух разных текстах. Последние строки XVIII плоскости сверхповести «Зангези» (1922) выглядят так: «Если в пальцах запрятался нож, / А зрачки открывала настежью месть, / Это время завыло: “Даёшь!” — / А судьба отвечала послушная: “Есть”»[20], а в незавершенной поэме «Минин — нижегородец…» (1922), создававшейся незадолго до «Зангези» и ставшей основой для XVIII плоскости, можно прочитать следующее: «Если в пальцах запрятался нож, / И глаза отворила настежью месть / Это три в пятой степени завыло — даёшь? / И убитый ответил убившему: есть!»[21]. В хлебниковской нумерологии операция 3^n устойчиво связывается с материей времени, истории. На всех стадиях осмысления лозунга «даёшь» для Хлебникова — голос Времени, и эта абстракция находит свое конкретное воплощение в поэме «Ночной обыск» (1921). В ней говорится об отряде чекистов, которые проводят «шмон», расстреливают нескольких человек, а затем один из них произносит длинную богохульную речь. И расстрелы, и эта инвектива в сторону Бога предваряются строкой «Даёшь в лоб, что-ли», которая становится одним из стержней большой поэмы, скрепляющих воедино массив текста. Отмечу, что герои поэмы — не просто чекисты, но именно моряки: «Эй, море, налетай! Налетай орлом! / — Даёшь? / Давай, сколько влезет!»[22].

Вслед за Хлебниковым поэтические возможности лозунга начинают осваивать другие авангардисты. Василий Каменский публикует «Песню рабочих» (1923), в которой вчерашние красноармейцы оказываются за станком. Последняя строка «Даёшь работу! По “Ноту”!»[23] выбивается из ритмического строя, будучи «пристегнутой» к последнему четверостишию, оно является уже не частью художественно-ритмического пространства, а напрямую говорит с читателем языком газетной передовицы. Алексей Кручёных пишет «Мароженицу богов» (1923), повторяющую антирелигиозный пафос «Ночного обыска». Олицетворение старого мира вопрошает: «Что же на место любви?» — и получает в ответ: «Солидарность удара! Даёшь!»[24]. Сергей Третьяков в своем послании «Молодежи», написанном вскоре после Гражданской войны, вспоми-

19 *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. / Под общ. ред. Р.В. Дуганова. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН; Наследие, 2001. С. 336.

20 Там же. Т. 5. С. 341. А.Е. Парнис отметил в этих строках отсылку к «Русской революции» М. Кузмина, опубликованной после февральских событий 1917 года: «Помните это начало советских депеш, / Головокружительное: “Всем, всем, всем!” / Словно голодному говорят: “Ешь!” / А он, улыбаясь, отвечает: “Ем”» (цит. по: *Парнис А.Е.* Хлебников в дневнике М.А. Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века / Сост. и ред. Г.А. Морева. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. С. 160). Благодарю Александру Пахомову за указание на эту работу.

21 *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. С. 377.

22 Там же. Т. 4. С. 84.

23 *Каменский В.В.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. Н.Л. Степанова. М.; Л.: Советский писатель, 1966. С. 114.

24 *Кручёных А.Е.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / Сост., подгот. текста, вступ. ст. и примеч. С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 2001. С. 294.

нает о том, как появилось витальное словечко: «Было — ревели ядра / Армий щетинился еж. / Был до созвездий задран / Крик ножевой — даёшь!»[25]. Как и в других текстах, лозунгу здесь придается значение почти стратегическое, пропаганда приравнивается к штыку. В одном из теоретических выступлений Третьяков, активно боровшийся за функциональность литературного труда, писал:

> Наше время перед работниками, делающими агитацию словом, ставит ответственную задачу обработки лозунга. Обработанный лозунг становится своеобразной канонической литературной формой, вроде того как в быту 18 и начала 19 века существовала эпиграмма (впоследствии отмершая)[26].

Лозунг, как и любая «промежуточная литература», становится самостоятельным жанром, и уже в этом статусе соединяется с другими. Причудливым гибридом звучит название стихотворения Третьякова «Марш-плакат» (1923), и этот текст, построенный вокруг рефрена «Даёшь Октябрь!»[27], сочетает установку и на произносимость, и на визуальность, одновременно является кричалкой и транспарантом.

Агитационная песня становится важной областью применения мема — Каменский пишет «Марш пионеров» (1924) с тем же лозунгом «Октябрь даёшь»[28], отмечаются в жанре лефовские ученики Семен Кирсанов с «Красноармейской разговорной» (1923) и Николай Асеев с «Песней ударных бригад» (1930). Эти два текста хорошо показывают, как отличается «даёшь» в конце и начале десятилетия: у более позднего Асеева это вполне предметный приказ «даёшь напор что надо!»[29], а ранний Кирсанов не нагружает призыв конкретной семантикой, он вполне самодостаточен и вмещает все богатство возможных смыслов: «С ружьем, гад, / с ножом, гад, / и тут, брат, / встаешь: — / Стой, гад, / ни с места, / даёшь!..»[30] (эти строки явно отсылают к XVI плоскости «Зангези»).

Большую известность обрел «Марш Буденного» (он же: «Мы — Красная кавалерия») на слова Анатолия Д'Актиля, который был написан около 1923 года. Рефрен «Даёшь Варшаву!», отсылающий к событиям Советско-польской войны и надеждам на Мировую революцию, уже после Д'Актиля нередко будет всплывать как альтернативная «морской» версия лозунга – см., например, рассказ Бабеля «Чесники» (1924), картину Павла Соколова-Скаля «Даёшь Варшаву» (1929) и пр. Попытке взять Варшаву посвящена и поэма Льва Гордона «Двести десять», в которой одна из четырех глав выглядит так:

---

25 *Третьяков С.М.* Итого: Собрание стихов и статей о поэзии / Сост. и коммент. Д. Карпов. М.: Рутения, 2019. С. 187.

26 *Третьяков С.* Обработка лозунга (к заданию ЦК Пролеткульта для Октябрьских торжеств) // Формальный метод: Антология русского модернизма. В 3 т. / Под ред. С. Ушакина. Т. 2: Материалы. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 221. В очерке «Записная книжка. Оценка художественного оформления десятиоктябрья» Третьяков противопоставляет авангардное употребление лозунга бюрократическому: «Мы — лефы — говорили: “даёшь улучшение”, — наши противники: “даёшь украшение”» (Там же, с. 246).

27 *Третьяков С.М.* Итого. С. 182–183.

28 Русская поэзия — детям / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. Е.О. Путиловой. Т. 2. СПб.: Академический проект, 1997. С. 163–165.

29 *Асеев Н.Н.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: ГИХЛ, 1963. С. 224.

30 *Кирсанов С.И.* Стихотворения и поэмы / Вступ. ст. М.Л. Гаспарова; сост., подгот. текста и примеч. Э.М. Шнейдермана. СПб.: Академический проект, 2006. С. 32.

. . . . . .
. . . . . .
. . . Даёшь! . . . .
. . . . . .[31].

Этот прием поэта, далекого от авангардизма, явно должен визуализировать транспарант с популярным лозунгом[32]. Апогей военного потенциала лозунга был достигнут поэтом-революционером Е. Бражневым в поэме «Поход» (1920), которая посвящена красноармейским походам, — их успехи отмечаются в тексте провозглашением лозунга: «Даёшь Варшаву!», «Даёшь Севастополь!», «Даёшь Кавказ и Сибирь!», «Даёшь родину»[33], слово венчает военные успехи и утверждает Советскую власть в захватываемых пространствах. Уже на излете 1920-х была написана песня Александра Поморского «Дальневосточная» (1930), и в ней уже видно, как революционная агрессия сменяется охранительством: «Прицелом точным / Врагу — упор! — / Дальневосточная, / Даёшь отпор!»[34].

Усиливающаяся милитантность мема ярко сигнализирует о том, как быстро он начал усваиваться официальным дискурсом. О том же свидетельствует и внимание к лозунгу кремлевского поэта Демьяна Бедного. В обличительном памфлете «Прощай, белогвардейская жизнь!» (1930) он изображает речь вредителей протяженным полузаумным шипением: «Даёшь-ш-ш-шь кан-с-с-серьвы!»[35], это нечастый для советских поэтов пример вложения «Даёшь!» в уста негативного персонажа. Кроме того, Бедный написал длинное стихотворение «О соловье» (1924), направленное против формалистов и Мейерхольда, в нем сатирик пишет: «Обзавелися мы “советским”, “красным” снобом, / Который в ужасе, охваченный ознобом, / Глядит с гримасою на нашу молодежь / При громовом ее — “даёшь!” / И ставит приговор брезгливо-радикальный / На клич “такой не музыкальный”»[36]. В некотором смысле наблюдение Бедного соответствовало истине: лозунг действительно стал маркером советскости не только для симпатизантов режима, но и для его оппонентов.

В 1926 году Георгий Адамович писал из эмиграции:

> Самая постановка возражения-обвинения — «вы оторваны от России» — обнаруживает такую бездну наивности и дерзости, что просто руки опускаются. Кто кому в этих делах судия? Кто знает, оторван ли другой от России, забыл ли он ее? Где признаки — красный паспорт в кармане, или словечки «даёшь», «на ять», «что надо», или всхлипывания да причитания «Русь моя, матушка, Рассеюшка, уж вот как я тебя люблю, вот уж как помню»? Если бы действительно Россия только в этом и выражалась, то, надо признаться, не грех было бы от нее и отречься. К счастью нашему, это не так[37].

---

31 *Гордон Л.С.* Оттепель: Первая книга стихов. Берлин: Меркур, 1924. С. 56.

32 О Гордоне и рецензии Набокова на его дебютный сборник см.: *Долинин А.А., Утгоф Г.М.* Неизвестная рецензия Набокова // Slavica Revalensia. 2018. Vol. 5. С. 209–255.

33 Пролетарские поэты первых лет советской эпохи / Вступ. ст. и сост. З.С. Паперного; подгот. текста, биогр. справка и примеч. Р.А. Шацевой. Л.: Советский писатель, 1959. С. 348–358.

34 *Поморский А.Н.* Стихи и песни. М.: Молодая гвардия, 1936.

35 *Бедный Д.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 4. М.: ГИХЛ, 1954. С. 14.

36 Там же. Т. 3. С. 162. См. также название его стихотворения 1934 года «Даем!!».

37 *Адамович Г.В.* Литературная сторона // Собрание сочинений: В 18 т. Т. 2. М.: Дмитрий Сечин, 2015. С. 386.

В эмиграции лозунг именно что ненавидели, из ряда примеров можно указать «фиги с маслом “Даёшь кредит!”» из юморески Саши Черного[38], а также рассказ Гайто Газданова «Великий музыкант» (1931), герой которого вспоминает «радостно-исступленный крик: “Даёшь!..”, — сопровождаемый ругательствами — с богом, и какой-то “юбкой богоматери”, и архангелами, и апостолами»[39]. Емкое поэтическое воплощение эти эмоции нашли в стихах Софии Прегель, которая эмигрировала во время Гражданской войны:

В ту зиму страшную, когда следы
Разбитых дрог назойливо чернели,
И люди беззащитные пьянели
И плакали от запаха еды,

Тогда таинственен и невесом
Стал мир вещей. Врывался ветер в клети,
И выстрелы гудели на рассвете,
И лед стонал под серым каблуком.

В ту зиму темную мороза нож
Вонзался в сердце, раны холодели,
И черное катилось по панели,
Глухое и солдатское: даёшь![40]

Хватало, впрочем, противников лозунга и внутри страны: Пантелеймон Романов называл его «гнусным словечком»[41], персонаж Ефима Зозули «потрясал свободным кулаком и кричал, бессмысленно подражая фронтовым красноармейским выкрикам: — Даёшь бани!..»[42], а в одной из новелл Даниила Хармса представитель карательных органов, «человек в черном пальто», решает судьбу героев мрачным указанием «Даёшь на улицу»[43]. Георгий Шенгели в цикле сонетов о Гражданской войне рисует портрет «Провокатор»: «На мальчугана римского похож, / Остряк, знаток вина, стихов, блондинок — / Он щеголял изяществом ботинок / И пряностью матросского “даёшь!”»[44].

К середине 1920-х «даёшь» уже слабее воспринималось как морское слово, оно прочно вошло в узус, а если и связывалось с какой-то социальной группой, то группой этой были комсомольцы, которые символически наследовали Крас-

38 *Черный С.* Меню дипломатического завтрака, которым чествовал в Берлине канцлер Лютер тов. Чичерина // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. М.: Эллис Лак, 1996. С. 129.

39 *Газданов Г.* Великий музыкант // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. М.: Эллис Лак, 2009. С. 235.

40 *Прегель С.Ю.* Полдень. Стихи: Третья книга стихов. Париж: Современные записки, 1939. С. 54.

41 *Романов П.С.* Без черемухи / Сост., предисл. и примеч. С.С. Никоненко, ил. Н.В. Смирнова. М.: Правда, 1990. С. 313.

42 *Зозуля Е.Д.* Мастерская человеков и другие гротескные, фантастические и сатирические произведения. Одесса: Пласке, 2012. С. 180.

43 *Хармс Д.И.* Помеха // Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. СПб.: Академический проект, 1997. С. 148.

44 *Шенгели Г.А.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. В.А. Резвого; биогр. очерк В.Э. Молодякова. Т. 1. М.: Водолей, 2017. С. 404. Сонету дана двойная датировка: 1920-й и 1933-й. О проблемности определения точной даты см.: Там же, С. 605.

ной армии, но боевой пыл должны были применять на трудовом фронте (ср. «Песню рабочих» Каменского). Важнейшим комсомольским автором двадцатых был Александр Безыменский, поэма которого «Комсомолия» стала одним из главных бестселлеров десятилетия, ее звучное название быстро перекочевало на страницы газет, став общеупотребимым понятием[45]. «Даёшь» дважды упоминается в этом тексте, а затем еще раз — в стихотворении об одном из создателей комсомола «Петр Смородин» (1923). Комсомольская коннотация станет одним из самых устойчивых признаков «даёшь», пережив даже развал самого комсомола[46].

Поэтический вес лозунга на протяжении первого революционного десятилетия изменился — модное словечко, в начале бывшее синонимом революции, так истаскалось плакатчиками, ораторами, журналистами и поэтами, что его использование превратилось в штамп. Показательным примером тому служит издательская судьба сразу нескольких стихотворений. «С письмецом» (1924) Кирсанова[47], «Ход коня» (1926) Дон-Аминадо[48], «Песня о дирижабле» (1930) Михаила Исаковского[49] — эти очень разные произведения объединяет тот факт, что при первой публикации они содержали в названии лозунг: «Жили когда-то грамоты без, теперь, ребята, даёшь ликбез!», «Даёшь коняку» и «Даёшь советский дирижабль» соответственно. Яркие газетные названия уже через несколько лет при републикации кажутся их авторам штампованными, вместо витальности чувствуется официоз, и ярко заряженное слово исчезает из заглавия.

Возможно, по той же причине слово не пользовалось популярностью у главных поэтов русского модернизма, чей дебют и первая слава пришлись на дореволюционные времена. Анна Ахматова, Марина Цветаева, Осип Мандельштам, Борис Пастернак едины в том, что избегали «даёшь» в своих стихах, у Сергея Есенина оно лишь единожды упоминается в «Анне Снегиной» (1924). Зато авторы, подъем которых начинается в конце 1910-х, наоборот, редко обходятся без него, будь то Илья Сельвинский, Эдуард Багрицкий, Иосиф Уткин или Борис Корнилов. Огромный вклад в «даёшь»-поэзию сделал главный герой советской поэзии, до сих пор не упомянутый.

* * *

В 1928 году Лидия Гинзбург записала следующий анекдот:

> Чуковский рассказывал Боре <Бухштабу>, как Маяковский писал в Одессе «Облако в штанах» и читал Корнею Ивановичу наброски. Там был отрывок, который начинался: «Мария, отдайся!».

---

45 См.: *Россомахин А.А.* Запрещенный бестселлер, или Самая знаменитая поэма 1920-х: история публикаций, изъятия и забвения // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского: Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования / Сост. и коммент. М.С. Карасик и А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 45–69.

46 См. в недавнем стихотворении: «Помню заводские перегрузки, / Наше комсомольское “даёшь!”» (*Орлов А.В.* Бабушка // Дружба народов. 2020. № 5. С. 161–162).

47 *Кирсанов С.И.* Стихотворения и поэмы. С. 34–37.

48 *Дон-Аминадо.* Наша маленькая жизнь: Стихотворения. Политический памфлет. Проза. Воспоминания / Сост., вступ. ст., коммент. В.И. Коровина. М.: ТЕРРА, 1994. С. 124–125.

49 *Исаковский М.В.* Стихотворения / Вступ. ст., сост. и примеч. В.С. Бахтина. М.; Л.: Советский писатель, 1965. С. 121–122.

— Что вы! — сказал Чуковский. — Кто теперь говорит женщине «отдайся»? — просто «дай!».

Так Маяковский создал знаменитое: Мария, дай.

Что осталось от генезиса этих стихов из похабной фразы Корнея. И никакого тут снижения, о котором так любят толковать. Пафос![50]

«Дай» и «даёшь», конечно, разные императивы, но их объединяет эротический флер, в полной мере присущий анализируемому лозунгу. Ирония над этой двусмысленностью встречается и в поздних стихах Павла Зальцмана («В дверях пивнушки / Две шевелюшки. / “Айда, парнишки, / Даёшь?” “Даёшь”»[51]), и, например, в прозе Андрея Платонова: «На вокзальной улице ей попался неизвестный поздний человек и, приостановившись, спросил у Лиды: “Даёшь?” Она ответила: “Нет, я все отдала уже”, — и человек прошел мимо»[52]. Лозунговый пафос легко смешивается с вожделением, утопический импульс — с насилием, а политика с сексом. Эти конфликты в высшей степени свойственны творчеству Маяковского, составляют самую плоть его стихов[53], и поэтому нет ничего удивительного в том, что именно он стал самым активным автором рассматриваемого корпуса, лозунг «Даёшь» встречается в двадцати девяти его поэтических текстах[54].

Одним из первых появлений императива стала ода «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского» (1923). При публикации в журнале «ЛЕФ» ее тексту было предпослано посвящение «Л.Ю.Б.», которое вызвало недовольство критики именно тем, что личная жизнь автора вторглась в пространство агитации[55]. В поэме впервые среди напечатанных стихов Маяковского появился анализируемый лозунг: вопль нуждающейся страны «Даёшь железо» становится как бы катализатором обнаружения громадных залежей руды под Курском, открывшихся в критичес-

---

50 *Гинзбург Л.Я.* Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 402.

51 *Зальцман П.Я.* Сигналы страшного суда: Поэтические произведения / Сост., подгот. текстов, послесл. и примеч. И. Кукуя. М.: Водолей, 2011. С. 316.

52 *Платонов А.П.* Эфирный тракт: Повести 1920-х — начала 1930-х годов. М.: Время, 2011. С. 497. Повесть «Хлеб и чтение».

53 «“Вы думаете, я пишу пером?” — “А чем же?” — “Вот чем. — Маяк хлопнул себя между ног. — Пока я влюблен, я пою... Нет любви, нет и стихов”» (*Карпов П.* Пламень. Роман. Русский ковчег. Книга стихотворений. Из глубины. Отрывки воспоминаний / Подгот. текста, сост., вступ. ст., коммент. С. Куняева. М.: Художественная литература, 1991. С. 322).

54 Нельзя не отметить и общее тяготение Маяковского к императивности: «Домой!», «Долой!» и пр. В этом контексте стоит вспомнить и изданный в 1915 году журнал «Взял», название которого является как бы реверсивным предчувствием «Даёшь», также двусмысленно связанным с сексуальным насилием. Л. Брик вспоминала: «Стали собирать первый номер журнала. Имя ему дали сразу “Взял”. Володя давно уже жаждал назвать кого-нибудь этим именем: сына или собаку, назвал журнал» (цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Ред. А.Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1985. С. 115–116; за указание благодарю А.А. Россомахина).

55 См.: *Чужак Н.Ф.* Кривое зеркало. Леф в преломлении «ЛЕФа» // Октябрь мысли. 1924. № 2. С. 44. См. также: *Дядичев В.Н.* Поэма Маяковского «Рабочим Курска...»: к истории создания и рецепции // Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду...»: Реконструкция неизданной книги 1924 года. Статьи. Комментарии / Сост. и коммент. А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–19.

кий момент. Повторяющийся крик становится заклинанием: «на восстанье наше, / на желанье, / на призыв / двинулись / земли низы» (т. 5, с. 154). До этого мем появлялся лишь в незаконченном черновиковом наброске с рефреном «Даёшь Варшаву» (т. 13, с. 143), который, скорее всего, предназначался для «Окон РОСТА». Полуготовая агитка примечательна как свидетельство очень раннего обращения поэта к новому слову, это 1920 год.

Следующие после «Рабочим Курска...» употребления «даёшь» мы находим в двух текстах 1925 года — стихотворении «Даёшь мотор!» (т. 6, с. 131–136) и поэме «Летающий пролетарий», в завершающей части которого раздается призыв «Даёшь небо!» (т. 6, с. 361, этой строчкой была озаглавлена отдельная публикация отрывка поэмы в журнале «Красная Нива»). Лозунги связаны с обширной агитационной кампанией советской авиации, начавшейся вскоре после окончания Гражданской войны. В 1923 году Маяковский делает серьезный вклад в ее популяризацию — он пишет «Авиачастушки» (т. 5, с. 83–84), «Авиадни» (т. 5, с. 85–86) и еще ряд стихотворений на ту же тему. Видимо, в том же году был провозглашен и лозунг «Даёшь мотор», запечатленный сразу в нескольких плакатах 1920-х годов и названии упомянутого стихотворения.

Впрочем, в первое десятилетие советской власти Маяковский не так часто использует мем — к уже упомянутым случаям можно добавить лишь два мелких рекламных лозунга для Мосполиграфа и Моссельпрома (т. 5, с. 271, 289). А вот к концу жизни императивное восклицание становится постоянным признаком стихов Маяковского. В 1927 году он пишет три таких текста, в 1928-м — тринадцать, в 1929-м — семь, и за три месяца 1930-го успевает написать еще два. При этом лозунг почти не появляется в поэмах, не появляется в любовной лирике, не появляется — кроме нескольких черновиков — в заграничных стихах. То есть в тех текстах, которые составляют канон позднего Маяковского, «даёшь» встретить почти нельзя, за несколькими исключениями эта императивность присуща стихам на злобу дня, агиткам и рекламе.

Наверное, самым известным из текстов такого рода стало стихотворение «Даёшь изячную жизнь!» (т. 8, с. 35–38), сатирический памфлет о тех, кто в новом обществе мечтает жить по старым правилам. Здесь, — в общем-то, нетипично для себя — Маяковский саркастично использует лозунг, вкладывая его в уста тех, кто пытается ухватить ускользающий нэпманский образ жизни. (Второй подобный пример — «визг осатанелый / Ура Милюкову! Даёшь Дарданеллы» (т. 8, с. 167) в стихотворении «Иван Иванович Гонораручиков», в остальных случаях мем используется если и с иронией, то все-таки без сарказма[56]). В серии докладов, озаглавленных «Даёшь изящную жизнь», поэт продолжал громить новое советское мещанство:

> Заграничная «мода» проникает уродливыми потеками в советский быт и кое-где успевает подмочить крепкие устои идеологии нашей молодежи. С этим нужно бо-

56 Безусловно, был присущ Маяковскому и автопастиш. М.К. Розенфельд вспоминает, как поэт являлся в редакцию «Комсомольской правды» за гонораром: «И тогда Владимир Владимирович направлялся к Чарову в кабинет с огромной своей палкой, стучал этой палкой о стол: “Даёшь, Чаров, деньги!” И Чаров побаивался, косился на эту палку и выписывал деньги» (Цит. по: «Разговор с фининспектором о поэзии» Владимира Маяковского: Факсимильное издание. Исследования. Комментарий / Сост., науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. С. 105).

роться решительно и беспощадно. Если мы объявляем классовую войну мировой буржуазии, если ее миру мы противопоставляем свой, то эту враждебность нужно сохранить до конца, во всем, сверху донизу. То, что проникает в наш быт из-за границы, заключает в себе микробы разложения. Товар, проникающий контрабандой из-за рубежа и уродливо воспринимаемый нами, подтачивает твердые устои нашего быта, вызывает нотки общественной пассивности, будирует половую распущенность и стремление к «изящной жизни». Не нужно нам этой изящной, красивой жизни, таящей в себе, микробы разложения. Давайте будем стремиться к красоте жизни, созданной нашими собственными руками, воспитанной и выросшей в наших условиях, с нами неразрывной! (т. 12, с. 500)[57].

Традиционно в конце таких докладов Маяковский отвечал на записки слушателей, которые очень по-разному относились к предложению трансформаций повседневности[58]. Чаще зал был пассивно-агрессивен («Что сделал Леф в борьбе с “изячной” жизнью? Какие результаты?», «Что делать тем, которые рождены более изящными, чем Вы?..»), но находились в нем и те, кто был заинтересован проблемой («Скажите, кто или что создает новый быт и быт вообще?», «Какими путями вы думаете искоренять обывательщину?»). Некоторые слушатели видели у повседневных проблем истоки более общего характера («Каким образом в стране с преобладающим мелко-буржуазным населением может быть пролетарский быт?»).

Выступления поэта вполне закономерно вызывали столь бурное обсуждение — сворачивание НЭПа не ознаменовалось переходом к коммунизму, а отдельные эксперименты по устройству нового общежития оставались авангардистскими эксцессами. Диалектический прыжок мог совершиться лишь напряжением миллионов индивидуальных воль, которым требовалось побуждение, поэтому вполне закономерно, что императивные «даёшь» позднего Маяковского подчинены некоторому общему сюжету о построении новых форм быта.

Поэт призывает к серьезным сдвигам, разжиганию нового порыва на фронте борьбы за общественные изменения: «Даёшь / работу / высшего качества» (т. 10, с. 210), «даёшь / внимание / культурной спартакиаде» (т. 9, с. 330), «Даёшь / обученного кадровика» (т. 10, с. 208). Поскольку стремление к коммунизму построено на научных началах, он обращается к ученым, видя в них главный двигатель прогресса: «Даёшь — / изобретения, / даёшь — / науку, / вооружающие / пролетарскую руку» (т. 10, с. 110), «Хитрую химию, / ученый, / даёшь» (т. 9, с. 167), «Даёшь / для опытов / лаборатории» (т. 9, с. 243), «Даёшь / на дружбу руку, / товарищ агроном» (т. 10, с. 25). Смычка рабочего и ученого, с одной стороны, дает новые рекорды: «Пролетарий, / даёшь / земным недрам / новейшую технику / и социалистический энтузиазм» (т. 10, с. 197), а с другой — уничтожает буржуазные пережитки: «Изобретатель, / даёшь / порошок уни-

57 В карикатуре Кукрыниксов на этот доклад высмеян мещанский быт самого Маяковского (см. подробнее: Там же. С. 113).

58 Приводимые записки цитируются по оцифрованным копиям из фондов Государственного музея В.В. Маяковского: URL: https://goskatalog.ru/portal/#/museums?id=2615. Стоит указать также записку, которая свидетельствует о том, что читатель-современник ощущал неожиданность сатирического употребления лозунга и пытался систематизировать его употребления: «Скажите! слово “даёшь” в Ваших произведениях нужно всегда понимать как отрицание, т.е. долой или только в стихе “Даёшь изячную жизнь”».

версальный, / сразу / убивающий / клопов и обывателей» (т. 9, с. 221). При этом, поскольку наука стоит на службе общества, она должна быть нацелена на то, что поэт формулирует как «Даёшь материальную базу!» (т. 10, 147–149), то есть, по сути, это то же «Даёшь изячную жизнь!», но классово верное. Маяковский указывает на конкретные детали быта, нуждающиеся в улучшении: «Даёшь хлеб!» (т. 9, с. 10–12), «Даёшь автомобиль» (т. 9, с. 315–316), «Даёшь, Моссовет, театр нам» (т. 9, с. 66) и даже «Даёшь, / госорганы, / прочные, / впору / красивые носки» (т. 9, с. 326). В этой агитационной машине находится место и писателю, который должен критиковать как недостатки повседневной жизни — «Даёшь / рецензии / на произведения / сапожной и колбасной» (т. 9, с. 182), — так и стремительно устаревающую буржуазную культуру: Маяковский красноречиво озаглавливает театральную рецензию в стихах девизом «Даёшь тухлые яйца!» (т. 9, с. 56–59). Наконец, с помощью мема он поучает поэта, как следует работать фактовику: «Если герой — / даёшь имя! / Если гнус — / пиши адреса!» (т. 9, с. 101), «Уберите этот торт! / Стих даёшь — / хлебов подвозу. / В наши дни / писатель тот, / кто напишет / марш / и лозунг!» (т. 10, с. 113).

Императив используется Маяковским в довольно широком контексте, как бы концентрируя все содержание агитационной поэзии. Он заключает в себе целую программу развития общества, объединяя важнейшие группы населения (рабочие, ученые и писатели). Этой группе стихов присуще то, что Ю. Левин называл «лозунговым универсумом», «общий хронотоп агитационно-лирического художественного пространства[59]. Лозунг объясняет, в каком направлении должно двигаться общество, и нет ничего удивительного в том, что функция ликбеза выдвигается на первое место в рекламе журнала с символическим названием, состоящим из лозунга: «Верхоглядство — / брось! / “Даёшь” / зовет / знать / наскрозь / свой / завод!» (т. 10, с. 198).

Мем постоянно выделяется Маяковским в сильной позиции текста, оказывается риторически подчеркнут. Во-первых, мы это видим в стихотворениях, которые повторяют структуру басни: после притчевой части, состоящей из вымышленной сценки или пересказа газетного сюжета, следует мораль, которая озвучивается не одним из действующих персонажей, а голосом автора. Впрочем, и категория автора здесь как будто не совсем уместна — «Даёшь» скорее произносится от лица некоего общества, воображаемого коллектива, в котором социалистический баснописец лишь выступает рупором. «Подобная установка порождает коллизию, характерную для всей постреволюционной лирики Маяковского: жажда стать “голосом всех” — и невозможность этот общий голос сделать своим»[60].

Другой распространенный у Маяковского прием вынесения «даёшь» в сильную позицию — использование лозунга в заголовке стихотворения. Почти все подобные примеры уже были названы выше, однако остается еще один — стихотворение, которое при первой публикации в журнале «Даёшь» называлось «Даёшь и даёшь», а при поздних перепечатках было переименовано автором просто в «Даёшь» (т. 10, с. 122–123). Этот текст — одна из самых важных точек

59 *Левин Ю.И.* Семиотика советских лозунгов // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 551–556.

60 *Большухин Л.Ю., Александрова М.А.* Лирический герой Маяковского. Феномен «незавершенности». М.: ВШЭ, 2022. С. 146.

«даёшь»-поэзии, его сюжет напрямую связан с концептуализацией лозунга как стержня раннесоветской истории: стихотворение начинается с воспоминания о днях революции, когда лозунг покоряет, «обвивает» столицу и изгоняет «белого гада» — слово обладает магической силой, само по себе служит мощным оружием, которого никогда не было в прежней, дореволюционной России. И именно это заклинание уже после войн и революций помогает в строительстве советской индустрии (ср. с «призывом» из «Рабочим Курска...»). Главный пафос стихотворения — связь революции исторической с революцией быта, здесь борьба за власть рифмуется с борьбой за новый мир, указывается на тождественность средств, которыми достигаются цели советской утопии. На такую высоту «даёшь» еще ни разу до этого не поднималось.

Действительно, если сравнить тексты Маяковского со стихами предшественников, то можно увидеть, как другие поэты боятся присваивать себе ярко заряженное новое слово; чаще они используют его в целях репрезентации — Поморский вкладывает его в уста убитого большевика, Соленик — красноармейцев, Хлебников — то времени, то расстрельного отряда. Федор Богородский, может, единственный, кто не стесняется использовать его от первого лица, поскольку основным сюжетом его стихов является именно собственная «моряцкость», в этом смысле примечательно послесловие Спасского к его сборнику, в котором говорится, что стихи Богородского «плохи и нецельны»[61], но интересна фигура их автора[62].

Проследить, как быстро меняется социальная закрепленность лозунга, можно на примере стихотворения Александра Жарова 1921 года, герою которого присуща уже не раз замеченная «даёшь»-поэтами революционная лаконичность: «Словно под говор акаций / Гикнуть: даёшь! — и лететь. / Жизнь на коне промчаться! / И на коне умереть». При многочисленных републикациях 1920-х оно называлось «Конноармеец»[63], и такое название недвусмысленно портретно, объектно, изображает кого-то другого. При более поздних перепечатках, когда и образ Конармии, и слово «даёшь» потеряли предметную ощутимость, стихотворение стало печататься под названием «На коне», и такой вариант намекает уже на субъектный, мемуарный характер стихотворения, именно этот вариант вошел в итоговое собрание сочинений[64]. Процесс сплавления военного, комсомольского и литературного Жаров описывает в песне «Все мы теперь краснофлотцы» (1926): «Ребята, будь смелей, / Плыви вперед бодрей! / Даёшь всесветный гимн / Коммуны мировой! / Даёшь, даёшь, даёшь! / Эй-я! / Рупор наш — комсомольские глотки, / Песни — брызг буревых серебро. / Наших мыслей подводные лодки / Сеют взрывов рокочущий гром!»[65].

---

61 *Богородский Ф.С.* Даёшь! С. 31.

62 Интересно, что Спасский почти дословно повторяет оценку одного из рецензентов «Облака в штанах»: «Стихи ли это? Едва ли. Но это не очень далеко от них и часто интересно. Кроме того, тут — *свое лицо*, и оно любопытное» (цит. по: *Большухин Л.Ю., Александрова М.А.* Указ. соч. С. 18).

63 Например, см.: *Жаров А.А.* Строй: Стихи. М.: Молодая гвардия, 1926. С. 41–43.

64 *Жаров А.А.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1980.

65 Красноармейский песенник. М.: Государственное музыкальное издательство, 1934. С. 40. В авторских сборниках и собраниях сочинений Жарова дан другой вариант песни под заголовком «Все мы матросы» и без припева с лозунгом. За помощь в поиске именно этого варианта я благодарю Б. Бабкина.

Для того, чтобы уверенно пользоваться императивом, нужен определенный символический вес — такой, каким, несомненно, обладал Маяковский, стремившийся сплавить в этом слове индивидуальное и коллективное. Он сделал его нормативной поэтической фигурой, позволив дальнейшим поэтам эпигонить, пародировать и переосмыслять один из самых витальных мемов 1920-х годов. Если до Маяковского речь идет скорее о независимых опытах с «языком революционной эпохи» (А. Селищев), то после конца 1920-х авторы, использующие лозунг в стихах, подключаются еще и к существующей традиции внутри «литературного ряда» («Даёшь» Я. Смелякова (1957), «Отцы и сыновья» Б. Слуцкого (1975) и еще десятки примеров вплоть до наших дней — например, «Даёшь!» Д. Быкова* (2006)).

Почему же Маяковский так активно обращается к лозунгу в конце жизни? Напомню, что больше всего стихов с «даёшь» написано им в 1928 году. В это время перед поэтом замаячила реальная перспектива потери контакта с аудиторией и партией, знаком чего стала выставка «20 лет работы» в феврале 1930 года, проигнорированная представителями власти[66]. Стихи с объединяющим лозунгом «даёшь» призваны солидаризировать Маяковского с народом, а значит, и снова с партией. В предшествующие годы необходимость в подобной солидаризации отсутствовала — собственный авторитет и без того ощущался автором, который испытывал свободу не только *призывать*, но *приказывать*. Приказ вообще был особым поэтическим жанром русского авангарда, бурно цветшим в послереволюционное семилетие вплоть до 1924 года[67]. Эпатажное утверждение самого себя является одним из главных жестов для поэта-будетлянина — приказы писали и Хлебников, и Каменский, еще в «Пощечине общественному вкусу» (декабрь 1912-го) декларировалось: «…мы приказываем чтить права поэтов»[68]. Как и в случае с «Даёшь», главным автором корпуса поэтических приказов является Маяковский — широко известны «Приказ по армии искусств» (1918) и «Второй приказ по армии искусств» (1921), но есть и черновики к поэме «Пятый интернационал», где Маяковский описывает как прорывается через «сторядие» кремлевской стражи, врывается к Ленину и заявляет: «Сегодня я пред / Совнаркома» (т. 4, с. 306).

Конечно, подобное было немыслимо в сталинскую эпоху, и замещение приказа лозунгом оказывается симптомом поэтического кризиса, сигналом компромисса. В пост-ленинской реальности императивность слов Маяковского постепенно снижалась, а сам автор деградировал до фигуры из мемуа-

---

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

66 Предисловие к гектографированному каталогу выставки акцентировало особое внимание именно на лозунговой работе поэта: «Митинговая речь, фронтовая частушка, агитка-однодневка, живой радиоголос и лозунг, мелькающий по трамвайным бокам, — равные, а иногда и ценнейшие образцы поэзии. <…> Газета, плакат, лозунг, диспут, реклама, высокомерно отстраняемые чистыми лириками, эстетами, — выставлены как важнейший род литературного оружия» (т. 12, с. 211).

67 См.: Приказ Реввоенсовета № 279 «К пятилетию Красной Армии». С иллюстрациями Юрия Анненкова. Уничтоженное издание 1923 года Антология авангардистских приказов и декретов 1917–1924 годов. (Приказ как литературный жанр: от футуристов до ничевоков) / Сост. и науч. ред. А. Россомахин СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019.

68 Там же. С. 9.

ров Юрия Анненкова, в которых описывается сцена, где рыдающий Маяковский признается: «я уже перестал быть поэтом <…> Теперь я <…> чиновник…»[69]. Скорее всего, эта сцена — вымысел Анненкова[70], но сама возможность такого конструкта показательна. Размышления о причинах самоубийства автора ведут именно к подобным образам, и так же легко представить другую фантастическую сценку: если бы под конец жизни Маяковскому в руки попалась записная книжка студентки Лидии Гинзбург, он мог позвонить Чуковскому и сказать, что уместнее всего в советское время читать соответствующее место «Облака в штанах» так: «Мария, даёшь!»

Литература / References

Большухин Л.Ю., Александрова М.А. Лирический герой Маяковского. Феномен «незавершенности». М.: ВШЭ, 2022.

(*Bolshuhin L.Yu., Aleksandrova M.A.* Liricheskij geroj Majakovskogo. Fenomen «nezavershennosti». Moscow, 2022.)

Галушкин А.Ю. Из разговоров с Виктором Шкловским // Галушкин А.Ю. «Интересна каждая жизнь…»: О русской литературе первой трети XX века: Избранные статьи и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 89–235.

(*Galushkin A.Yu.* Iz razgovorov s Viktorom Shklovskim // Galushkin A.Yu. «Interesna kazhdaya zhizn'…». O russkoy literature pervoy treti XX veka: Izbrannye stat'i i materialy. Moscow, 2021. S. 89–235.)

Долинин А.А. «Гибель Запада» и другие мемы. Из истории расхожих идей и словесных формул. М.: Новое издательство, 2020.

(*Dolinin A.A.* «Gibel Zapada» I drugie memi. Iz istorii rashozhih idey I slovesnih formul. Moscow, 2020.)

Долинин А.А., Утгоф Г.М. Неизвестная рецензия Набокова // Slavica Revalensia. 2018. Vol. 5. С. 209–255.

(*Dolinin A., Utgof G.* Neizvestnaja recenzija Nabokova // Slavica Revalensia. 2018. Vol. 5. P. 209–255.)

Дядичев В.Н. Поэма Маяковского «Рабочим Курска…»: к истории создания и рецепции // Фотомонтажный цикл Юрия Рожкова к поэме Владимира Маяковского «Рабочим Курска, добывшим первую руду…»: Реконструкция неизданной книги 1924 года. Статьи. Комментарии / Сост. и коммент. А.А. Россомахин. СПб.: Изда-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2014. С. 7–19.

(*Djadichev V.N.* Poema Majakovskogo «Rabochim Kurska…»: k istorii sozdanija i recepcii // Fotomontazhnyj cikl Jurija Rozhkova k pojeme Vladimira Majakovskogo «Rabochim Kurska, dobyvshim pervuju rudu…»: Rekonstrukcija neizdannoj knigi 1924 goda. Stati. Kommentarii. Saint Petersburg, 2014. P. 7–19.)

Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Ред. А.Е. Парнис. М.: Советский писатель, 1985.

(*Katanjan V.A.* Maykovsky: Hronika zhizni i dejatelnosti. Moscow, 1985.)

Колесов В.В. Язык города. М.: Высшая школа, 1991.

(*Kolesov V.V.* Yazyk goroda. Moscow, 1991.)

Левин Ю.И. Семиотика советских лозунгов // Левин Ю.И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 542–558.

69 *Анненков Ю.П.* Дневник моих встреч: цикл трагедий: В 2 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 207.

70 Ср., однако, слова Шкловского в старости: «В конце жизни своей Маяковский уже говорил: "Я уже не писатель, я писец"»; «Маяковский говорил мне, что из него сделали кустаря (см. выше) (в разных интерпретациях — бухгалтера)» (цит. по: *Галушкин А.Ю.* Из разговоров с Виктором Шкловским // Галушкин А.Ю. «Интересна каждая жизнь…». О русской литературе первой трети XX века: Избранные статьи и материалы. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 204, 213).

(*Levin Yu.I.* Semiotika sovetskikh lozungov // Levin Yu.I. Izbrannye trudy. Poetika. Semiotika. Moscow, 1998. S. 542–558.)

Парнис А.Е. Хлебников в дневнике М.А. Кузмина // Михаил Кузмин и русская культура XX века / Сост. и ред. Г.А. Морева. Л.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном Доме, 1990. С. 156–165.

(*Parnis A.E.* Hlebnikov v dnevnike M. A. Kuzmina // Mihail Kuzmin i russkaja kultura XX veka. Leningrad, 1990. P. 156–165.)

Петровская Е.В. Больше, чем слова: О границах семиотической интерпретации лозунгов // Синий диван. 2012. № 17. С. 133–138.

(*Petrovskaja E.V.* Bolshe, chem slova: O granicah semioticheskoj interpretacii lozungov // Sinii divan. 2012. № 17. P. 133–138.)

Россомахин А.А. Запрещенный бестселлер, или Самая знаменитая поэма 1920-х: история публикаций, изъятия и забвения // «Комсомолия» Телингатера / Безыменского: Шедевр конструктивизма и запрещенный бестселлер. Репринтное издание. Комментарии и исследования / Сост. и коммент. М.С. Карасик и А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. С. 45–69.

(*Rossomahin A.A.* Zapreshhennyj bestseller, ili Samaja znamenitaja pojema 1920-h: istorija publikacij, izjatija i zabvenija // «Komsomolija» Telingatera / Bezymenskogo: Shedevr konstruktivizma i zapreshhennyj bestseller. Reprintnoe izdanie. Kommentarii i issledovanija. Saint Petersburg, 2018. P. 45–69.)

Соколова О. Императив *даёшь* как маркер интенсификации иллокутивной силы в советском политическом дискурсе // Зборник Матице српске за славистику. 2021. № 99. С. 265–291.

(*Sokolova O.* Imperativ *dayosh* kak marker intensifikatsii illokutivnoy sily v sovetskom politicheskom diskurse // Zbornik Matitse srpske za slavistiku. 2021. № 99. S. 265–291.)

Оксана Булгакова

Маяковский/Кино:

ТЕКСТЫ И КОНТЕКСТЫ

Oksana Bulgakowa

Mayakovsky/Cinema: Texts and Contexts

Оксана Булгакова
профессор-эмеритус Университета Иоганна Гутенберга, Майнц; приглашенный профессор Шанхайского университета; PhD
bulgakowa@gmail.com

Ключевые слова: оживающая статуя и кино-изображения, метаморфозы вещей на экране, композиции *mise-en-abime*, мультимедиальные эксперименты, проницаемость экрана

УДК: 82-14
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_117

Статья, посвященная карьере Маяковского-сценариста, анализирует скрытые и явные мотивы немого кино в двух сценариях поэта: «Закованная фильмой» (1918) (и ее более поздняя переработка «Сердце кино» 1926 года) и «Как поживаете?» (1926). Среди контекстов этих сценариев Маяковского — зарубежные, российские и советские кинофильмы, которые поэт непременно видел или мог видеть, а также работы «кинодружины» ЛЕФа — Льва Кулешова и Дзиги Вертова.

Oksana Bulgakowa
Professor emer., Johannes Gutenberg University Mainz; Visiting Professor, School of Design, Technical University of Shanghai; PhD
bulgakowa@gmail.com

Keywords: animated statue and film image, metamorphoses of things, compositions mise-en-abime, multimedia experiments, screen permeability

UDC: 82-14
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_117

An article dedicated to the career of Mayakovsky as a screenwriter analyzes the hidden and explicit motives of silent cinema in two scenarios by the poet «Chained by the Film / Heart of Cinema» (1918/1926) and «How are you?» (1918/1926). These contexts include foreign, Russian, and Soviet films, which the poet saw or could have seen, as well as the films of *LEF*'s «film friends», Lev Kuleshov and Dziga Vertov.

Литераторы — в кино!

В 1926 году идет бурная дискуссия, как поднять уровень фильмов, и для этого киностудии решают привлечь литераторов (в крайнем случае, литературоведов), при помощи которых надеются улучшить качество сценариев. Дискуссия началась раньше, но конец 1925 — начало 1926 годов отмечен своего рода пиком. 17 ноября 1925 года заметка «Литература — в кино!» в ленинградском приложении к газете «Кино» призвала к созданию «крепкой литературной группы, тесно связанной с кинопроизводством», что стало началом этой кампании. В 1926 году издательство «Кинопечать» начало издавать серию с текстами сценариев и брошюрами о том, как их писать. Критики и функционеры говорили о сценарном голоде и сценарном кризисе[1]. Студии были заинтересованы в писателях, а писатели проявили любопытство и прагматизм и отправились в кино зарабатывать деньги. «Несколько лет назад все писали стихи. Теперь все пишут сценарии», — ехидно заметил Вадим Шершеневич в фель-

1 См.: *Леонидов Б.* О сценарном голоде // Жизнь искусства. 1924. № 34. С. 3

етоне «Сценарий»[2]. Юрий Тынянов не назвал свою заметку «О сценарии», напечатанную в газете «Кино» в марте 1926 года, фельетоном, но она была не менее язвительной[3].

В 1926–1927 годах Тынянов пишет два сценария ФЭКСов, то есть для Григория Козинцева и Леонида Трауберга («Шинель» и «СВД» вместе с Юлианом Оксманом), а Борис Эйхенбаум сочиняет титры для экранизации повести Николая Лескова «Леди Макбет Мценского уезда», чье название в кино было сокращено до имени героини: «Катерина Измайлова» (1927). 1926–1927 годы отмечены необычайной активностью лефовцев в кино. Виктор Шкловский начинает работать на Третьей фабрике Госкино. Он комментирует это событие без энтузиазма: «Живу тускло, как в презервативе <…> Служу на третьей Госкино-фабрике и переделываю ленты. Вся голова завалена обрывками лент. Как корзина в монтажной. Случайная жизнь. Испорченная, может быть. Нет сил сопротивляться»[4]. Шкловский становится очень плодовитым сценаристом, за свою жизнь он написал 74 сценария и либретто, из которых было поставлено 35. В 1926 году выходят сразу три его фильма: «По закону», «Ухабы» и «Крылья холопа», а в 1927 году — «Капитанская дочка» и «Третья Мещанская», которая становится кассовым хитом и выдвигает режиссера Абрама Роома на первое место по опросу газеты «Кино». Сергей Эйзенштейн там стоит на пятом и позднее снисходительно отзывается о «Третьей Мещанской»: это «нечто вроде дидактической пьесы, в которой обсуждаются самые различные моральные вопросы»[5]. При этом в лефовском кругу все понимают, что в фильме речь идет о семье Бриков-Маяковского. Сергей Третьяков после возвращения из Китая работает с Эйзенштейном над китайским проектом «Джунго», в 1926 году задумывает китайскую трилогию («Желтая опасность», «Голубой экспресс», «Рычи, Китай!»). В том же году Третьяков вместе с Кулешовым и Шкловским едут в Грузию читать лекции для киномолодняка «Госкинпром-Грузии». В 1927 году Третьяков снова отправляется туда уже в качестве литконсультанта на четыре месяца и пишет сценарии «Слепая», «Последний деканоз», «Водоворот» (с главным действующим лицом — рекой) и «Герои нашего времени» (о борьбе других сельскохозяйственных культур с кукурузой). Работая на грузинской кинофабрике, он дает начало трем абсолютно разным направлениям: романтической драме («Элисо» Николая Шенгелая, 1928), сатире («Хабарда» Михаила Чиаурели, 1931) и экспрессивному киноэссе «Соль Сванетии» (1929). Для последнего проекта Виктор Шкловский перерабатывает материал, снятый Михаилом Калатозовым для игрового фильма по сценарию «Слепой», в документальный этнографический фильм.

Николай Асеев после «Мистера Веста» (1924), сильно переделанного группой Льва Кулешова, делает фильм по сюжетам своих стихов («Федькина правда», 1925). Александр Курс, близкий ЛЕФу, пишет два сценария для Кулешова и Александры Хохловой — «Ваша знакомая» (1927) и «Великий утешитель» (1933). Осип Брик начинает работать на студии «Межрабпом-Русь», становится одним из руководителей литчасти студии и пишет активно для кино и

2 *Шершеневич В.* Сценарий // Кино. 1926. 21 дек.
3 *Тынянов Ю.* О сценарии // Кино. 1926. 2 марта.
4 *Шкловский В.Б.* Третья фабрика. М.: Круг, 1926. С. 93.
5 *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 556.

о кино[6]. Он превращает пересказанную ему Иваном Новокшеновым газетную заметку в «Потомка Чингисхана» для Всеволода Пудовкина (1928), а Кулешов ставит его цирковую комедию «Два-Бульди-Два» (1929)[7]. Брик пишет в конце 1920-х для Кулешова и Хохловой «Клеопатру», для Бориса Барнета «Премьеру», для Сергея Юткевича «Приключения Эльвиста» (1928)[8]. Лиля Брик тоже пишет 11 сценариев, так мною и не разысканных в фондах РГАЛИ. В 1926 года Маяковский заключает договоры на несколько киносценариев, из которых, правда, ставятся лишь два.

Складывается круг кинодрузей ЛЕФа, к которому принадлежат, помимо Дзиги Вертова и Эйзенштейна, названных в составе редколлегии журнала, Кулешов, Калатозов, Эсфирь Шуб, Виталий Жемчужный, Леонид Оболенский, Николай Шенгелая. Вообще дружеские круги для лефовцев чрезвычайно важны. Кулешов своими фильмами, казалось бы, далекий от киноплатформы ЛЕФа, тем не менее принадлежит к лефовской дружине. Он ставит фильмы по сценариям лефовцев Асеева и Шкловского и после трудностей с картиной «По закону», не принятой критикой, и развала «коллектива Кулешова» (почти все его ученики ушли работать на «Межрабпом») поддерживается Маяковским и Бриком. Именно его называет Маяковский как возможного режиссера для своих картин. Брик заботится об устройстве Кулешова на «Межрабпом» и так же, как Третьяков и Шкловский, отдает ему свои сценарии[9].

Жемчужный, публикующий в «Новом ЛЕФе» статьи о ритуалах, помогает Лиле Брик реализовать ее давнюю мечту работать в кино. Он становится соавтором и сорежиссером «Стеклянного глаза» (1929), в котором Лиля Брик следует замыслу, напоминающему сценарий Маяковского «Сердце кино» (1926), сталкивая хронику, «настоящую жизнь» и киноштампы. Любопытно, что лефовец Эйзенштейн *не* ставит сценарии лефовцев и резко отзывается о киноработе Шкловского и сценариях Маяковского: «Зря канонизируют сценарии. Не в сценариях убогих. А в методе мышления он кинематографичен»[10].

Вторжение лефовцев в кино не приводит, однако, к результатам, которые они в программных статьях описывают как свою киноплатформу[11]. Маяковский кричит «Караул!» по поводу положения в кино, отношения студий к его сценариям, засилью чиновников и бухгалтеров, которые подавляют эксперимент и производят коммерческую макулатуру[12].

Кино, по мнению Третьякова, — особое место, где живой материал заколачивают в штамповые гроба рассказов и романсов. Мещанство бежит в «го-

---

6 См.: *Брик О.М.* Кинопублицистика 1920-х годов / Публ. и предисл. А.В. Валюженича, коммент. А.В. Валюженича при участии В.В. Забродина // Киноведческие записки. 2004. № 69. С. 274–332.

7 Брик пишет и документальные сценарии «Опиум» (1929, режиссер В. Жемчужный), «Владимир Маяковский» (1940, режиссер С. Бубрик).

8 См.: Брик и кино. Материалы к теме / Публ. Р. Янгирова // Киноведческие записки. 2003. № 62. С. 83–110.

9 По сценариям Брика Кулешов работает и позже: «Дохунда» (1933, съемки остановлены), «Сибиряки» (1940), «Случай в вулкане» (1941).

10 С.М. Эйзенштейн о Маяковском // Маяковский и советская литература: Статьи. Публикации. Материалы и сообщения / Отв. ред. З.С. Паперный. М.: Наука, 1964. С. 284.

11 См.: *Булгакова О.Л.* Новый ЛЕФ и киновещь // Russian Literature. Spesial issue: Sergei Tret'iakov: The New Visuality, Art and Document / Ed. by T. Hofmann. 2019. Vol. 103–105. P. 61–94.

12 *Маяковский В.В.* Караул! // Новый ЛЕФ. 1927. № 2. С. 23–25.

сопиум» за своим куском грезы и получает там право на легальное дезертирство из реальности[13]. Русская интеллигенция, считает Брик, вообще была долгие годы оторвана от реальной жизни, она довела до виртуозности умение переживать вымышленные факты и научилась к фактам относиться как к вымыслу: ходила на процессы, забывая, что это не театр, и устраивала суды над героями романов[14]. Гипертрофия искусства интеллигенции и наркотизированное дезертирство мещан из реальности должны были быть преодолены новым искусством, для которого необходим новый зритель. «Нужно совершенно откровенно говорить, что в кинофильме мы не собираемся возбуждать ни радость, ни печаль, что мы хотим только показать нужные факты и события»[15]. Подобный кинематографический «пуризм» вызван установкой на воспитание активного — вопреки русской традиции — отношения к действительности. Современное же кино было вреднейшим культурным фактом, приравнивающимся к водке, опиуму, папиросам.

Причину, почему оно такое, лефовские теоретики ищут не только в коммерческих установках, но и в эстетической плоскости. Сюжетное построение насилует материал. Поэтому необходимо выбросить негодные сюжетные схемы, накопить запас фактов и найти новый способ их связи. Шкловский, острivший по поводу сюжетной кинематографии, существующей уже как «мумия», и замечавший тут же, что они, «к сожалению, очень долговечны», приводит убийственную цитату Эйзенштейна: «Если сейчас сценаристу заказывают показ войны с семи точек зрения, то он должен изобрести семью, в которой было бы семь братьев»[16].

Маяковский и Брик, «иронически схематизирующий мир в опьянении крепким вином здравого смысла»[17], публикуют программную статью «Наша словесная работа», в которой зло пародируют литературные сюжетные узоры и соответствующий им стиль[18]. Но знаток этих узоров Брик обращается с ними в кино по-другому. Его сценарии не выделяются из традиционной фабульной коммерческой продукции других киностудий. «Потомок Чингисхана» пользуется канонической фабулой поиска пропавшего наследника, а «Два-Бульди-два» строится на конфликте отца и сына; оба сюжета Брик профессионально сгущает для кино без всякой иронии. Два пособия о том, «Как писать сценарии», — Шкловского и Брика — классические учебники практического кино, написанные по следам знаменитого трактата Маяковского «Как делать стихи»[19]: как надо уметь видеть кинематографически и как грамотно строить кинолибретто. При этом и Брик, и Третьяков, и Шкловский думают и пишут о новой визуальной прозе, к которой может привести писание сценариев, фиксирование этой визуальности. Однако часто сценарии записываются покадрово, в форме «железного» (номерного) сценария (по типу — вошел, сел, выстрелил), над которым издевается Эйзенштейн, заверяя, что подобный текст

13 *Третьяков С.* Бьем тревогу // Там же. С. 4.
14 *Брик О.М.* Противокиноядие // Там же. С. 34.
15 *Брик О.М.* Ближе к факту 1927 // Там же. С. 28.
16 *Шкловский В.Б.* За 60 лет: Работы о кино / Сост. Е. Левин. М.: Искусство, 1985. С. 110.
17 *Левидов М.* Лефу предостережение (Дружеский голос). // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 232.
18 См.: *Брик О.М., Маяковский В.В.* Наша словесная работа // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 41.
19 См.: *Шкловский В.Б.* Как писать сценарии: Пособие для начинающих сценаристов. М., Госиздат, 1931; *Брик О.М.* Из теории и практики сценариста // Как мы работаем над киносценарием. М.: Госиздат, 1936. С. 41–53.

«вносит в кинематографию столько же оживления, что и «номера на пятках утопленников в обстановку морга»[20]. Пугающий образ «железного сценария» родился не только из механического стремления производственно фиксировать действия, но, в некоторой степени, он дублирует попытки Мейерхольда и Эйзенштейна записать партитуру спектакля, учитывая визуальный характер нового театра и ритмические и темповые особенности постановки[21]. Шкловский говорит о сценарии как о чертеже, а Кулешов сравнивает его с нотами[22].

В контексте кинодеятельности собратьев-лефовцев Маяковский, следовавший, кстати, в своей кинопрозе практике номерного сценария, пожалуй, самый неудачливый кинодраматург. Из 16 либретто, сценариев и незавершенных заявок, написанных им, поставлено 8 фильмов, причем половина — в марте-июне 1918 года (то есть задолго до ЛЕФа). Две агитки пропали. Поставленные фильмы, сегодня тоже утраченные, современные критики считают неудачами. Сценарии, которым автор придает особое значение («Сердце кино», переработка в 1926 году картины «Закованная фильмой» 1918 года, и «Как поживаете?», 1926), поставлены не были.

Но неудавшийся роман с кино начался для Маяковского гораздо раньше. В 1913 году в «Киножурнале» появились сразу три его статьи о кино. Именно в это время крупные европейские газеты (*La Rivista Fono-Cinematografica*, 1907; *Erste Internationale Film-Zeitung*, 1912; *Frankfurter Zeitung*, 1912; «Вестник кинематографии», 1913) делали опросы известных писателей, политиков, театральных режиссеров, критиков на тему, «искусство ли кино», и все из них — за исключением футуристов — отвечали отрицательно. В статье 1913 года «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» Маяковский замечал, что кино особым видом искусства стать не может, это лишь станок для механического репродуцирования (т. 1, с. 281–285). Любопытно, что в 1920 году, когда эти опросы были повторены европейскими газетами, ответы изменились. Таким измененным ответом можно считать и заметку Маяковского «Кино и кино» (1922) в «Кино-фоте»:

> Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики. <…> Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. <…> Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей. Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль. Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных[23].

Каким бы случайным это ни показалось, но уже в ранних статьях о кино как печатной машине, тиражирующей образы искусства, Маяковский определил свою кинотему: разрыв между «крошечными переживаниями» и «глобальным отношением между искусством и жизнью» (т. 12, с. 130), что становится основой конфликта и сюжета и «Сердца кино», и «Как поживаете?».

---

20 *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 297.
21 Там же. С. 409–423.
22 См.: *Кулешов Л.В.* Статьи и материалы. М.: Искусство, 1979. С. 51.
23 *Маяковский В.В.* Кино и кино // Кино-фот. 1922. № 4. С. 10.

Киноэпопея Маяковского

В 1913 году издатель «Кине-журнала» Р.Д. Перский, которого и русская пресса, и советское киноведение не воспринимают всерьез, предлагает футуристу Маяковскому написать что-нибудь для кино. Первый сценарий «Погоня за славой» Перский отвергает. В предисловии к не вышедшему сборнику сценариев (1927) огорченный кинодебютант пишет: «2-ой и 3-ий сценарии — “Барышня и хулиган” и “Не для денег родившийся” — сентиментальная заказная ерунда, переделка с “Учительницы для рабочих” и “Мартина Идена”» (т. 12, с. 126). В обеих картинах, реализованных фирмой Перского «Нептун», Маяковский играет заглавные роли.

То есть в 1918 году «не для денег родившийся» автор идет работать в кино, где обещают славу и деньги, ради денег и славы. 10 лет спустя, смеясь над французами, которые идут работать в кино, чтобы купить машину, он тут же телеграфирует Лиле из Парижа, что, если он сможет продать свой сценарий Рене Клеру, машина будет (т. 11, с. 697). Неслучайно почти во всех его сценариях фигурируют пачки червонцев («Как поживаете?»), неожиданно свалившееся на героя наследство («Любовь Шкафолюбова»), монеты, которые пробуют на зуб («Слон и спичка»), контракты, сулящие прибыль; кредит и дебет определяют дела на киностудии, а красивая баба определяется как хороший товар («Сердце кино»). Даже в сценарии об Артеке составляется подробная схема расходов и чистого дохода («Дети»).

После неудачной постановки первых фильмов Маяковский решает реформировать киноделo: «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой (“Закованная фильмой”). Постановка тем же “Нептуном” обезобразила сценарии до полного стыда» (т. 12, с. 126).

Поэт возвращается к этому замыслу в июле-августе 1926 года в Ялте. В июле вместе со Шкловским он пишет титры к короткометражке «Евреи на земле» по заданию Общества землеустройства евреев. 6 августа Маяковский заключает договор с ВУФКУ (Всеукраинское фотокиноуправление) на два киносценария «Дети» (про пионерскую колонию «Артек») и «Слон и спичка» («курортная комедия худеющей семейки»), срок сдачи которых назначен через две недели (!). 17 августа ВУФКУ заключает с ним договор еще на две картины «Электрификация» и «Закованная фильмой» (срок сдачи 16 октября). 31 августа в «Новом зрителе» напечатан ответ Маяковского на анкету о кино:

> Киноработа мне нравится главным образом тем, что ее не надо переводить. Я намучился, объясняя иностранцам красоты «Левого марша», а у них слово «левый» в применении к искусству, даже если его перевести, ничего не значит. Частая езда заставляет меня думать о серьезном занятии каким-нибудь интернациональным искусством. <…> С завтрашнего дня я рассчитываю начать вертеться на кинофабрике, чтобы, поняв киноделo, вмешаться в осуществление теперешних своих сценариев (т. 12, с. 125).

В сентябре ВУФКУ предлагает Маяковскому написать сценарий к 10-летию Октября. Вместо ожидаемого пафосного опуса Маяковский предлагает сделать веселую историю двух братцев («Декабрюхов и Октябрюхов»). Все эти сценарии он обещает привезти на студию в октябре. В письме члену правления

ВУФКУ Б.Я. Лифшицу от 29 сентября 1926 года он выделяет: «Считаю нужным еще раз повторить, что результат постановки моих сценариев решающе зависит от способности режиссера, так как европейский тип моих сценариев (монтаж кадров, а не фабульное развитие) у нас нов»[24]. В октябре Маяковский действительно сдает рукопись сценария «Закованная фильмой» («Сердце кино») и подписывает договоры на «Две эпохи» («Любовь Шкафолюбова / Музейный хахаль») и «10 Октябрей» («Декабрюхов и Октябрюхов»), но поставлен был лишь последний в 1928 году Одесской кинофабрикой, так же как сценарий «Дети» под названием «Трое». 30 ноября 1926 года Маяковский отправляется в связи со сценарными делами в Киев. В декабре он заканчивает работу над сценарием «Как поживаете?». В 1927 году в «Кинопечати» готовится, но не выходит сборник его сценариев (в той же серии, где печатались сценарии и пособия, как их писать), договор на который заключен 17 декабря 1926 года. Написанные затем «Инженер д'Арси» для ВУФКУ в августе 1927-го, «Позабудь про камин» в октябре того же года по договору с ленинградским Совкино и отвергнутый ФЭКСами[25], а также «Про товарища Копытко» были после неудач в кино переработаны в пьесы «Клоп» и «Баня».

«Как поживаете? (24 часа из жизни человека)» Маяковский читает на коллегиях Совкино, предлагает в «Межрабпом-Русь» и везде терпит фиаско, хотя Шкловский сидит в комиссии и на обсуждении в Совкино и описывает это позже так:

> Сценарий был такой, как будто в комнату вошел свежий воздух. Тогда приходилось читать тысячи однообразных сценариев без воздуха. Потом сценарий прочитали в правлении. Что же вышло? На этом заседании или на следующем вместо Маяковского помилован был Варрава — приняли сценарий Смолина под названием «Иван Козырь и Татьяна Русских» (или же «Рейс мистера Ллойда»). Потом спасали сценарий Смолина большими декорациями и не спасли. Лента потонула вместе со всем фанерным пароходом, с Иваном и Татьяной. Маяковского же поэтический кинообраз остался неосуществленным. И сейчас не берутся сделать, хотя бы в экспериментальном плане[26].

Маяковский отзывается об инциденте жестче:

> Слушали с унынием. Тов. Ефремов сбежал (здоровье!) в начале второй части.
> После — прения. <…>
> Тов. Трайнин. — Я знаю два типа сценариев: один говорит о космосе вообще, другой — о человеке в этом космосе. Прочитанный сценарий не подходит ни под один из этих типов. Говорить о нем сразу трудно, но то, что он не выдержан идеологически — это ясно.
> Тов. Шведчиков. — Искусство есть отражение быта. Этот сценарий не отражает быт. Он не нужен нам. Ориентируйтесь на «Закройщика из Торжка». Это эксперимент, а мы должны самоокупаться.
> Тов. Ефремов вернулся уже в начале речи Трайнина. — Никогда еще такой чепухи не слышал[27].

---

24 *Маяковский В.В.* Театр и кино: В 2 т. / Коммент. А.В. Февральского. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 428.

25 См.: *Нусинова Н.* Маяковский и ФЭКС. К истории создания пьесы «Клоп» и фильма «Одна» // Киноведческие записки. 2018. № 111. С. 178–198.

26 *Шкловский В.Б.* За 60 лет… С. 151

27 *Маяковский В.В.* Караул! С. 23

Маяковский недоумевает: «Если киноэксперименты не будет проводить монополист — Совкино, то куда девать?»[28] и отзывается на это стихотворением «Кино и вино».

Последнюю работу для кино — «комсомольскую историю» об «упадническ их настроениях среди молодежи» — опять для ВУФКУ — он заканчивает осенью 1927 года[29]. Но даже эта традиционная «История одного нагана» не находит применения.

Эти кинотексты дополнены либретто 1928 года на французском языке «Идеал и одеяло» (т. 11, с. 487). Маяковский хочет, чтобы фильм по его сценарию поставил Рене Клер. 20 октября 1928 года он пишет из Парижа Лиле Брик: «Из искусств могу смотреть только кины, куда и хожу ежедневно. Художники и поэты отвратительнее скользких устриц. Протухших. Занятие это совсем выродилось. Раньше фабриканты делали авто, чтоб покупать картины, теперь художники пишут картины, только чтоб купить авто» (Там же, с. 697). 29 октября 1928 года он телеграфировал: «Веду сценарные переговоры Рене Клер. Если доведу, надеюсь, машина будет» (Там же, с. 697). Но никаких данных об этих переговорах найти не удалось.

Все эти факты собрал и изложил Александр Вильямович Февральский, заведующий литчастью в театре Мейерхольда. В 1937 и 1940 годах он издал сборник «В.В. Маяковский — кино» (258 и 311 с.), где собрал все сценарии, либретто, статьи, письма и выступления поэта. Он напечатал в сборнике 1940 года перевод «Идеала и одеяла», записал со слов Лили Брик либретто «Закованная фильмой» и опубликовал все три варианта сценария «Как поживаете?». В 1954 году он составил двухтомник «Маяковский. Театр и кино» (театр там явно доминировал). Несмотря на все эти усилия, наши знания об отношениях Маяковского с кино кажутся неполными. И литературная хроника, составленная В.А. Катаняном, и воспоминания друзей крайне лаконичны. Они сосредоточены на фильмах 1918 года, которым Маковский не придавал значения, и на работах Маяковского-актера[30].

По собственным заметкам поэта и воспоминаниям современников мы не можем восстановить полностью, какие именно фильмы видел Маяковский (кажется, что гораздо больше известно о его игре в карты и на бильярде). Февральский цитирует в предисловии к сборнику 1937 года сестру, Людмилу Владимировну, вспоминающую, что после переезда в Москву в 1906 году они много ходили в кино, и за неимением денег часто зайцем, а Маяковский был способен «за один вечер побывать в трех кино подряд»[31]. В предисловии к изданию 1940 года, уже со ссылкой на напечатанные воспоминания, Февральский расширяет цитату добавлением сестры, что «для кино Володя жертвовал всем»[32]. Школьный друг Маяковского С. Медведев вспоминает, что они смотрели комедии с Глупышкиным (так в русском прокате назвали французского комика

28 Там же. С. 24.

29 См.: *Катанян В.А.* Маяковский. Литературная хроника. М.: ГИХЛ, 1956. С. 320, 328.

30 См.: *Поляновский М.* Маяковский — киноактер. М.: Госкиноиздат, 1940; *Пронин А.* Владимир Маяковский как киноактер: «звезда» или дилетант? // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 8–17.

31 *Маяковский В.В.* Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи. Стихи / Ред. и вступ. ст. А. Февральского. М.: Искусство, 1937. С. 7.

32 *Маяковский В.В.* Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи. Стихи / Ред. и вступ. ст. А. Февральского. М.: Госкиноиздат, 1940. С. 7.

Андре Дида), американские приключенческие фильмы и фильмы с Мозжухиным, славе которого Маяковский очевидно завидует, говоря, что хорошо бы сделаться Мозжухиным[33]. Последнее увлечение Маяковского — (кино)актриса Вероника Полонская, дочь звезды немого кино Витольда Полонского, которая пишет, что летом 1929 года они почти каждый вечер ходили в кино[34]. Сам Маяковский в письме к Лиле Брик сообщает, что в Париже он ходит только в кино. Но что он смотрел в Париже в 1928 году и в Москве в 1929 году, мы не знаем. В его текстах (статьях, поэзии, сценариях, пьесах) встречаются имена популярных кинозвезд (Мозжухин, Вера Холодная, Макс Линдер, Чарли Чаплин, Родольфо Валентино, Гарольд Ллойд, Гарри Пиль, Дуглас Фэрбенкс, Аста Нильсен), упоминаются фильмы близких и не близких кругу ЛЕФа режиссеров — Шуб и Эйзенштейна, но также «Поэт и царь» Александра Ивановского, «Рейс мистера Ллойда» Смолина-«Варравы», агитка «Уплотнение», «Закройщик из Торжка» Якова Протазанова (в «Сердце кино» к этой комедии отсылают «Тараканы из Торжка»), комедии Бастера Китона («Наше гостеприимство»), «Золотая лихорадка» и «Парижанка» Чаплина (которому он посвящает стихотворение)[35]. Февральский приводит запись американского фильма «Девушка из Гаваны» В.С. Ван Дейка (МГМ, 1929), который поразил воображение Маяковского[36], но по записи трудно понять почему (автобиографические воспоминания о потерянной иностранной возлюбленной или найденном ребенке?)[37].

Однако ни кинопристрастиям Маяковского, ни двум фильмам, которые были сняты по его сценариям, до недавнего времени не уделяли особенного внимания. Лишь в 2019 году Александр Пронин опубликовал книгу о работе Маяковского в кино, подробно анализируя два сценария[38], обсуждавшихся на коллегии в Совкино, где ставка делалась не на фабулу, а на «*европейский* тип фильма» (курсив мой. — *О.Б.*). Именно им сам автор придавал особое значение, потому что они должны были *заговорить языком кино* (т. 11, с. 486–488)[39]. В дополнение к пронинскому анализу этих текстов я хотела бы обратиться к их киноконтекстам, то есть к скрытым отсылкам и цитатам из чужих фильмов, которые, возможно, видел Маяковский, судя по мотивам этих сце-

33 Маяковский в воспоминаниях современников / под общ. ред. В.В. Григоренко и др. М.: ГИХЛ, 1963. С. 175.

34 См.: «В том, что умираю, не вините никого»?.. Следственное дело В.В. Маяковского. Документы. Воспоминания современников / Сост. С.Е Стрижнева. М.: Эллис Лак, 2005. С. 480.

35 Однако в самих сценариях узнаются отсылки к другим фильмам. Сравнение эмигрантского и советского быта в «Декабрюхове и Октябюрхове» напоминает «Его призыв» (1923) Протазанова, начало «Сердца кино» отсылает к «Папироснице из Моссельпрома» (1924) Юрия Желябужского и др.

36 См.: *Маяковский В.В.* Кино. Сценарии. Статьи. Письма. Речи. Стихи. С. 19–20.

37 Сюжет фильма: американский моряк Терри знакомится на Кубе с девушкой Ненитой и женится на ней, но война разлучает их. После войны Терри женится на своей прежней невесте, но его тянет к экзотической красавице. Приехав на Кубу, он узнает, что Нената умерла, но остался его сын, которого он увозит в Америку.

38 В 1926 году он вернулся к сюжету «Закованной фильмой» в «Сердце кино» («Сердце экрана») и оставил три варианта «Как поживаете?». См. также: *Пронин А.* Киносценарий В. Маяковского «Как поживаете?»: блестящее поражение // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 404–424.

39 См.: *Пронин А.* Бумажный Вертов // Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

нариев. Осип Брик замечал, что у Маяковского была хорошая визуальная память. Она помогала ему работать со многими популярными в раннем кино мотивами[40].

Киноконтексты

> Скучающий художник заходит в кинотеатр и смотрит «Сердце экрана». Содержание фильма — целый мир кино[41].

«Закованная фильмой» первый оригинальный сценарий Маяковского (после переработки рассказа Эдмондо Де Амичиса и романа Джека Лондона): «Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой» (т. 12, с. 126). Название указывает на героиню — балерину на экране, но в оковах оказывается и влюбленный поэт, попавший под гипнотическую власть киноизображения, которое он оживляет силой своей фантазии. Фильм (за исключением нескольких фрагментов[42]), как и либретто, не сохранились. Мы знаем о нем только по пересказу Лили Брик, записанному 22 года спустя. Но насколько этот пересказ был уже «переписан» в ее памяти сценарием «Сердце кино» 1926 года, в котором Маяковский вернулся к старому сюжету и даже дал ему поначалу старое название?

В первом варианте балерина сходит с экрана в жизнь, во втором этот мотив решен более традиционно: красавица сначала попадает из жизни на экран, прежде чем спуститься с него к маляру[43]. Действие и утраченного фильма, и непоставленного сценария, строящихся по принципу *mise en abime*, отыгрывает несколько мотивов, курсирующих в немом кино, соединяя их в новый сюжет.

История о красавице, которая покидает экран и спускается к герою, а потом опять исчезает в виртуальном пространстве, была медиальным преображением и мифа об ожившей статуе, Галатее, и романтического сюжета о влюбленности художника в картину. Раннее кино обрушило на зрителя водопад этих Галатей и оживающих в снах художников красавиц. Они перекочевали на киноэкран из балета, популярных *Tableaux vivants*, где сюжет «Сон художника» был крайне популярным, описывался в пособиях по театральным фокусам и тиражировался множеством популярных картинок (*ил. 1–2*). Он исполнялся в 1840-е годы знаменитыми балеринами Фанни Эльслер и Мари Тальони не только в континентальной Европе, но и во время гастролей в России, Англии, США и на Кубе. Этот же сюжет был копирован в начале XX века многочисленными подражательницами, которые перенесли историю об оживающей танцовщице с балетных подмостков на цирковую арену, в варьете, те-

---

40 См.: «В том, что умираю, не вините никого»?.. С. 468.

41 *Маяковский В.В.* Театр и кино: В 2 т. Т. 2. С. 468.

42 Из этих фрагментов (1,5 минуты) итальянский поэт и экспериментальный режиссер Джанни Тоти сделал 26-минутное эссе «Trilogia majakovskiana» (1981).

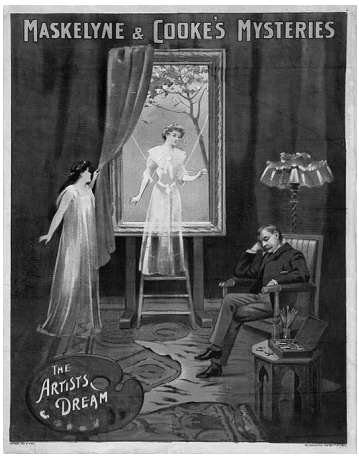
43 Расхождений, разумеется, больше: так, в первом варианте фигурирует цыганка, во втором ее заменяет маникюрщица. Но и в первой, и во второй версии герой наделен «рентгеновским» зрением и видит, что скрывается в сердцах других: деньги, кастрюльки, карты и вино или «сердце кино».

атр чудес, на английские, французские, немецкие гравюры, открытки, плакаты, американские комиксы, а затем на киноэкран[44].

Магическая связь между реальностью и фантазией в этих вариациях была при этом не нарушена, в конце концов, это был лишь сон об идеальной красоте погруженного в себя художника, замечает американская исследовательница Гвендолин Вольц, описавшая моду на этот сюжет и его медиальные преобразования в визуальной культуре начала XX века[45]. Однако, попав на экран, трюк с оживающей фигурой, которая спускается в жизнь и возвращается на экран, усиливает, с одной стороны, ассоциации художника с волшебником, творящим чудеса, а с другой — поселяет его в смутной области между магией, спиритуализмом и наукой, в которую отправляют все новые феномены — электричество, рентген, фотографию, кино, его технику и оптику.



Ил. 1. Фанни Эльслер в балете «Сон художника» («Des Malers Traumbild» / «Le Délire d'un peintre»). Литография G. Berndt по рисунку J. Cajetan. 1843. The New York Public Library.



Ил. 2. Сон художника. Афиша. Около 1894. McCord Museum (Монреаль).

Пожалуй, Жорж Мельес первым обращается к этому мотиву в 1898 году в «Пигмалионе и Галатее». Между 1889 и 1911 годами он создает 17 киновариантов сюжета об ожившей статуе. В варианте 1903 года скульптор работает над тремя женскими статуями в натуральную величину (представленными на экране обнаженными дамами), которые оживают, когда он засыпает. Британский фокусник и карикатурист Уолтер Бут в 1901 году создает вместе с Робертом Полом «Художественное творение», в котором оживает и сходит с картины в жизнь модель художника. Позже Мельес насильно заставляет ожившего Пьеро вер-

44 Я благодарна Мэтью Соломону, Иво Блому, Малькольму Куку и особенно Гвендолин Уолц, предоставившими мне возможность ознакомиться с их публикациями на эту тему.

45 См.: *Waltz G.* Stage Conjuring with Film: Influences and Legacies // Early Popular Visual Culture. 2018. Vol. 16. № 27. P. 188–218. Я благодарна Гвендолин Уолц, предоставившей мне возможность ознакомиться с ее многочисленными публикациями на эту тему, основанными на ее диссертации.

нуться в картину, книжную иллюстрацию («Волшебная книга», 1900), но в «Веселых плакатах» (1906) ожившие фигуры уже отказываются возвращаться в прежнее состояние неподвижного двумерного изображения. Эти сюжеты популяризируют и американские компании «Мутоскоп» и «Байограф»[46]. Французские студии выпускают многочисленные киноверсии живых картин, основанные на европейской живописи и скульптуре[47], а кинофабрика «Гомон» продолжает работать с этим мотивом в серии «Живые скульптуры» в 1912–1914 годах. Раннее кино использует этот сюжет и как возможность показать нагое женское тело, допустимое при отсылке к античным образцам, как это делает берлинская фирма Оскара Месстера в серии «Нагие скульптуры» (1903) и «Мейсенский фарфор» (1906). Особенно известны были фильмы с нагой оживающей скульптурой в исполнении берлинской танцовщицы Ольги Десмонд, чьи выступления «живьем» часто прерывались полицией.

Сюжет о влюбленности в статую, оживающую в воображении, не теряет своей привлекательности и варьируется в фильмах 1915–1918 годов то в романтическом, то в комическом ключе. Венский фильм «Оживающий мрамор» (1910) Иоганнеса Шварцера следует классическому варианту сюжета. В фильме «Таинственный замок» (1914) женщина-детектив замирает как статуя в салоне, подслушивая и пытаясь разобраться в запутанной криминальной интриге. В итальянском фильме «Фаун» (1917) в женском воображении оживает изображение фавна, который будит эротические сны уснувшей красавицы. У Эйзенштейна в «Стачке» (1924) шпики оживают на фотографиях, собранных в полицейском участке.

Оживающая картина и статуя помогают не только заострить внимание на медиальных новшествах «живой фотографии» (как называют поначалу кино) — переходе от неподвижности к движению, но и усиливают ощущение реальности киноэкрана, заставляя героев взорвать рамку (картины, экрана, в которые они заключены) и обыграть трансформацию трехмерности в двухмерность. Мельес снимает в 1909 году виртуозный фильм о странном жильце, который может извлечь из своего не очень объемного саквояжа всю трехмерную обстановку квартиры, включая фортепиано, а потом уложить все в саквояж и исчезнуть («Дьявольский жилец»).

Герой «Закованной фильмой» влюбляется, однако, уже не в статую, а в кинозвезду (тоже довольно популярный сюжет немого кино, например, американской комедии «Киноидол» (1912); затем — в киноизображение танцовщицы по имени «Сердце кино» (которое дублирует название фильма, где она появляется). Это связано не только с желанием Лили Брик стать киноактрисой или балериной, как Ида Рубинштейн, но и с другим важным топосом раннего кино: танец был одним из его излюбленных мотивов. Он был представлен в репродукции танцев Лои Фуллер «серпентин», танцев женщины-бабочки, которые были сняты в многочисленных вариациях, начиная с фильма Эдисона «Танец Аннабель» (1895). Критики видят в этих танцах особенности и нового балета, и нового медиа кино, способного уловить незначащие, минималист-

46 «An Artist's Dream» (1900), «The Artist's Dilemma» (1901), «The Artist's Studio» (1903) «Animated Painting» (1904), «The Sculptor's Nightmare» (1908), «Mephisto's Affinity» (1908) и др.

47 «La Statue Gaumont» (1905), «L'Homme de marbre» (1908), «Amour d'esclave» (1907) и т.д.

ские движения — дрожание листьев, морской ряби и световых рефлексов[48]. Одно из первых монтажных упражнений Кулешова — монтаж танцевальных движений, при помощи которого он усиливает ощущение динамики.



Ил. 3. Кадр из «Закованная фильмой». 1918. Заэкранную женщину (Лилю Брик) вновь ловит на пленку инфернальный человек в черном.



Ил. 4. Одержимый. Киноафиша. 1925. Оригинальное название фильма — «Шерлок младший».

Наконец, наиболее важным мотивом, с которым Маяковский работает и в первом, и во втором варианте «Закованной фильмой», было вхождение в экран и покидание экрана (*ил. 3*) — трюк, ставший особенно знаменитым после фильма Бастера Китона «Шерлок-младший» (1924), который шел в советском прокате с 1925 года под названием «Одержимый» (*ил. 4*). Переход из реальности в мир киногрез удался киномеханику Китона (во сне) в 1924 году, не удавался солдату Микеланджело Жана-Люка Годара («Карабинеры», 1963) и опять удавался киногерою в фильме Вуди Аллена «Пурпурная роза Каира» (1985). Любопытно, что Владимир Набоков в рассказе «Венецианка» именно в 1924 году использует этот мотив: герой входит в картину и исчезает в ее пространстве. В кино-поэме Ивана Голля «Чаплиниада» (1920), переведенной на русский язык и напечатанной в журнале «Современный Запад» в 1923 году (№ 3), Чаплин, фигура массового воображения, спускается с киноафиши в жизнь, в спектакле ФЭКС «Женитьба» в январе 1922 года он спускается с киноэкрана на сцену.

Но в театре начала века этот мотив появляется и раньше. Он популярен с самых ранних представлений первых кинолент внутри программ варьете, и

48 О связи нового балета и кино см.: *Köhler K.* Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderne Tanz. Marburg: Schüren, 2017. P. 127–158.

часто выступающие на сцене актеры соперничают со своими же киноизображениями. Феерии театра Шателе в Париже включают фильмы Мельеса, он снимает по заказу театра фильмы для постановок[49]. Популярная немецкая актриса Хенни Портен (которую Оскар Месстер снимает в своих «Нагих скульптурах») выступает в варьете как «ожившая статуя», используя при этом в качестве подготовки к номеру свое киноизображение.

Эти мульмедиальные спектакли популярны и в России. Театры заполняют паузы кинофильмами, а кинотеатры выступлениями живых артистов[50]. В 1909 году петербургский театр «Мозаика» использует в спектакле кусок фильма, показывающий, как тонет подводная лодка[51], то есть задолго до советских постановок Владимира Гардина «Железная пята» (1921), «Женитьбы» ФЭКСов (1922) или «Мудреца» (1923) Эйзенштейна, которые включали в театральные постановки кинофрагменты чужого кино (как ФЭКСы) или специально снятые ролики (как Эйзенштейн). Его «Мудреца» Маяковский видел, судя по биографической летописи, составленной В.А. Катаняном[52].

Популярный французский комик Макс Линдер гастролирует по Европе и в 1913 году выступает в России (в Петербурге и Москве) со своим шоу, появляясь на сцене при помощи комического трюка: короткий фильм демонстрирует его путешествие на автомобиле, лошади и воздушном шаре, которое кончается катастрофой, и живой Линдер спускается на сцену по канату с неба, то есть театральных колосников[53]. Маяковский, столкнувшийся с Линдером в «Бродячей собаке»[54], даже если он не видел этого шоу, мог слышать о нем. Рекламные объявления, открытки, афиши и карикатуры на Линдера были визуальным фоном предреволюционных лет.

С вхождением в экран и выходом обратно играет и Макс Мак, немецкий комедийный актер, фильмы которого идут в дореволюционной России, а затем в Советском Союзе в 1920-е годы. В нескольких картинах он извлекает комические эффекты из трансформации своей трехмерной фигуры в двухмерное изображение («Роберт и Бертрам», 1915). На воображение Маяковского могли повлиять как фильмы Мака, так и комедия шведского режиссера Морица Штиллера «Манекен» (1913). Там известная шведская комическая актриса Лили (!) Зейднер смело входит в экран, чтобы очутиться в фильме вместе с Андре Дидом (Глупышкиным, комедии с которым Маяковский смотрел и любил). Потом она влюбляется в мужской манекен и везде носит его с собой, несмотря на то что объятия с манекеном создают определенные неудобства[55]. И у Маяковского герою не с руки обнимать двумерную красавицу.

Проницаемость экрана и легкость перехода из жизни в мир киногрез, сна, зазеркалья и обратно устанавливает связь между кинореальностью и миром

---

49 Об этих мультимедийных шоу см.: *Waltz G.* Op. cit. P. 191–193.

50 См.: Летопись российского кино. 1863–1929 гг. / сост. А. Дерябин, В. Фомин, В. Вишневский, В. Михайлов, Р. Янгиров. М.: Материк, 2004. С. 49–50.

51 *Tsivian Y.* Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape // Silent Film / Ed. by R. Abel. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996. P. 198.

52 *Катанян В.А.* Маяковский. Литературная хроника. С. 187.

53 *Tsivian Y.* Russia, 1913. P. 199.

54 См.: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М.: Советский писатель, 1989. С. 443.

55 Сохранившиеся фрагменты фильма включены в издание «Cinema's First Nasty Women» (Blue Ray/DVD, Kino Lorber, 2022). Я благодарна Магги Хеннефельд, которая указала мне на этот фильм.

подсознательных желаний. Этот мотив Маяковский связывает с двумя другими топосами — исчезновением и легким переходом от жизни к смерти.

Кинотрюк исчезновения удался Мельесу случайно и потом был повторен им много раз[56]. У Маяковского красавица исчезает с экрана, оставляя там черную дыру, и одновременно исчезает со всех изображений — рекламы, фото, плакатов. Это происходит и в «Сердце кино» (а позже у Вуди Аллена в «Пурпурной розе Каира») и очень беспокоит продюсеров и прокатчиков. Когда красавица, за которой явился гофмановский персонаж, растворяется в пленке, художник уничтожает ее огнем, и исчезающее в огне изображение напоминает, с одной стороны, немые фильмов испанца Сегундо де Шомона, работавшего с мотивом исчезающего в огне изображения, а с другой — отсылает к частому мотиву связи раннего кино с пожаром, обусловленному легко воспламеняемой пленкой, сообщениями о которых полна пресса начала XX века.

В пересказе Лили Брик конец «Закованной фильмой» был иной: герой бросается на поиски исчезнувшей кинокрасавицы и проникает в заэкранную жизнь, где находит плакат, с которого исчезла «она», «сердце кино», в углу которого он обнаруживает название киностраны ЛЮБляндии, что является зашифрованной аббревиатурой инициалов Лили Юрьевны Брик, которые Маяковский выгравировал как замкнутый круг на подаренном ей кольце[57].

Если в «Закованной фильмой» / «Сердце кино» появляются мотивы немого европейского кино, то сценарий «Как поживаете?» работает с мотивами советского кино и стандартными формулировками из советской прессы об американских киноклише, отсылая к экспериментам Кулешова и «Киноглазу» Дзиги Вертова. Этот иронический сценарий дает понять, что любимым жанром у патетического поэта был *слэпстик*, фильм о неподдающихся человеку вещах и всемогущих телах, которые не знают преград: они могут карабкаться на крыши и столбы, прыгать и падать оттуда без проблем, проходить через стены, сходить с экрана и опять исчезать в нем. Лишь мимоходом в сценарии упоминается «красивый двадцатидвухлетний», который кончает жизнь выстрелом из револьвера.

«Как поживаете?» членит день «в пяти киноновеллах» под влиянием вертовских монтажей. Начало следует описанному Кулешовым монтажу встречи двух людей в воображаемом пространстве кино. Здесь — двух Маяковских[58]. Часть вторая визуализирует кино-сны Маяковского. На дверях его квартиры висит вполне реальная табличка Брик/Маяковский. Но земной шар в квартире

56 Трюк пришел из театра чудес и был связан не только с фокусами и театральной иллюзией, но и с оккультными увлечениями начала века (*Solomon M.* Disappearing tricks: silent film, Houdini, and the new magic of the twentieth century. Urbana: University of Illinois Press, 2010. P. 60–61).

57 *Маяковский В.В.* Театр и кино: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1954. С. 549.

58 Один из первых монтажных экспериментов Кулешова в 1920 году был связан с «творимой географией»: Александра Хохлова шла по Петровке мимо Мосторга, Лев Оболенский по набережной. Они встречались на Пречистенском бульваре, жали друг другу руки на фоне памятника Гоголю и смотрели на Белый дом (см.: *Кулешов Л.В.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост. А. Хохлова, Е. Хохлова, И. Сосновский. Т. 1. М.: Искусство, 1987. С. 171). Встреча двух Маяковских напоминает отдаленно двойную самоидентификацию Маяковского в своей первой пьесе «Владимир Маяковский. Трагедия», где он представляет себя и как танцующую Саломею, и как пророка Иоганна. Мотив двойника был популярен в немецком немом кино, начиная с первой экранизации 1913 году «Пражского студента».

покоится на плечах кухарки, чайник ведет себя как вулкан, тела уменьшаются и растут, а поэт и его бумаги превращаются в Черное море.

Эпизод «хлеб наш насущный» повторяет вертовский ряд обратных превращений (мяса в быка, хлеба в зерно из «Киноглаза», 1924). В четвертой части сценария в горящем доме празднуется свадьба (мотив будет поднят в «Клопе»). Маяковский и девушка (не Лиля) покидают празднество и ведут странный диалог, в котором слова противоречат их поступкам.

Как и в первой пьесе «Владимир Маяковский. Трагедия», эти сценарии отсылают к личности художника (маляра) по имени Маяковский, но это не прямой автопортрет. Художник должен выбирать между миражом и «мясом», он жаждет идеала и денег. Это фигура конфликтная, трагикомическая, «внежанровая». Маяковский обновляет образ художника, который попадает под гипноз киномира, создает этот мир, пытаясь выйти за границы мира банального и мира кино, и одновременно рефлектирует этот мир на метауровне. Эта рефлексия размывает границы между фикцией, воображением, сном, бредом, вымыслом, реальностью, разрушает иллюзию и создает напряжение между разными мирами: фрагментированными и хаотичными. Дрожащее киноизображение становится воплощением неопределенности, лежащей в основе его мультимедиальных сюжетов, в которых существа из мира кино могут убегать в реальный, сбивая художника-поэта Маяковского с толку. Все меняется местами: экран с реальностью, актер со зрителем, а сценарист со своим персонажем. Неудивительно, что в варианте 1926 года гротескный комизм соединяется с романтической иронией и неслучайно его название «Сердце кино» — мотор, эссенция нового медиа.

Однако подобная обратимость волшебной истории об исчезающем и оживающем изображении, связанная с движением от смерти к жизни и обратно, — самое аморальное свойство медиа, его метафизическая, «онтологическая непристойность», «извращенность», как считал Андре Базен. Пленка, пущенная вспять, оживляет мертвого, который будет умирать много раз «каждый день после полудня»[59]. Ранние фильмы играют с переходом от неподвижности к движению, от смерти к жизни. Но этот переход оценивается не этически, а футуристически, как в «Мире с конца» Кручёных, который считает, что люди, полюбившие кино, танго и Макса Линдера, полюбят и Маяковского.

Советское кино не приняло той игры, которую предложил ему Маяковский в двух своих оригинальных сюжетах. В сценарии «Как поживаете?» речь в уже шла не о кино факта, но об игре, затеянной с реальностью, в которую была включена реальность кино. Клише реальности накладывались на киноклише. Двумерное изображение вступало в диалог с киногероем. Отношения между художником, его «идеальной и одеяльной» возлюбленной преобразовывались в треугольник. Столкновение снов, киноклише, игрового и документального киноматериала, взрывание рамки экрана было важно для этих сценариев, пропитанных киномотивами и рефлексией о природе кино. Хотя автор подчеркивал непременность реальных вещей, обращение его с ними было игровое, подразумевавшее мультипликацию и превращения, изменения размеров и форм. Субъективный взгляд и перегруженность сценариев игрой с преобразованными вещами — своеобразные следы и раннего трюкового кино, и вертовского

59 *Базен А.* Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С. 63–64.

обращения с реальной жизнью. Фильмы действительно ориентировались не на фабулу, а на монтажные соединения кусков.

Но ни фантастика «Сердца кино», ни гротеск «Как поживаете?» не нашли применения. Симптоматично, что из сценариев Маяковского после Октября были поставлены две самые традиционные вещи («мумии» по Шкловскому): рассказ про революцию (из перспективы двух братьев) и социализм (из перспективы трех детей)[60].

Ядром двух «принципиальных» сценариев Маяковского стала тема его ранней трагедии «Владимир Маяковский» — отчаяние поэта в мире неизменяемых вещей. В кино она решена скорее в плане комического гротеска, по законам которого действовала по-прежнему трагическая фигура поэта. Пространство экрана дало ему свободу в мире изменяемых вещей, подчиняющихся преобразовательной воле художника. Но трагедия его не снималась, потому что возможность игры была заключена в четырехугольник экрана и не переходила в реальность. Поэтому влюбленность в двумерную красавицу, сердце кино, осталась безответной любовью.

Библиография / Reference

Базен А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972.

(*Bazin A.* Qu'est-ce que le cinéma? Moscow, 1972. — In Russ.)

Булгакова О.Л. Новый ЛЕФ и киновещь // Russian Literature. Spesial issue: Sergei Tret'iakov: The New Visuality, Art and Document / Ed. by T. Hofmann. 2019. Vol. 103–105. P. 61–94.

(*Bulgakova O.L.* Novyj LEF i kinoveshch // Russian Literature. Spesial issue: Sergei Tret'iakov: The New Visuality, Art and Document / Ed. by Tatjana Hofmann. 2019. Vol. 103–105. P. 61–94.)

Катанян В.А. Маяковский. Литературная хроника. М., ГИХЛ, 1956.

(*Katanyan V.A.* Mayakovsky. Literaturnaya khronika. Moscow, 1956.)

Летопись российского кино. 1863–1929 гг. / сост. А. Дерябин, В. Фомин, В. Вишневский, В. Михайлов, Р. Янгиров. М.: Материк, 2004.

(Letopis' rossiyskogo kino. 1863–1929 gg. / sost. A. Deryabin, V.Fomin, V.Vishnevskiy, V. Mikhaylov, R. Yangirov. Moscow, 2004.)

Нусинова Н. Маяковский и ФЭКС. К истории создания пьесы «Клоп» и фильма «Одна» // Киноведческие записки. 2018. № 111. С. 178–198.

(*Nusinova N.* Mayakovsky i FEKS. K istorii sozdaniya p'yesy «Klop» i fil'ma «Odna» // Kinovedcheskiye zapiski. 2018. № 111. S. 178–198.)

Поляновский М. Маяковский — киноактер. М.: Госкиноиздат, 1940.

(*Polyanovsky M.* Mayakovsky kinoakter. Moscow, 1940.)

Пронин А. Киносценарий В. Маяковского «Как поживаете?»: блестящее поражение // Вопросы литературы. 2013. № 4. С. 404–424.

(*Pronin A.* Kinostenariy V. Maykovskogo «Kak pozhivaete?»; blestyashchee porazheni // Voprosy literatury. 2013. № 4. S. 404–424.)

Пронин А. Владимир Маяковский как киноактер: «звезда» или дилетант? // Вестник ВГИК. 2018. № 3 (37). С. 8–17.

(*Pronin A.* Vladimir Mayakovskiy kak kinoakter: «zvezda» ili diletant? // Vestnik VGIK. Sentyabr' 2018. № 3 (37). P. 8–17.)

Пронин А. Бумажный Вертов // Целлулоидный Маяковский. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

60 В сценарии «Октябрюхов и Декабрюхов» речь идет о двух братьях с разной судьбой. В сценарии «Трое» про Артек — о трех детях из разных стран. То есть это иллюстрация иронической цитаты Эйзенштейна, которую приводит Шкловский: чтобы показать революцию с семи точек зрения, надо выдумать семьи с семью братьями.

(*Pronin A.* Bumazhnyi Vertov // Tselllluloidnyi Mayakovsky. Moscow, 2019.)

Köhler K. Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderne Tanz. Marburg: Schüren, 2017.

Solomon M. Disappearing tricks: silent film, Houdini, and the new magic of the twentieth century. Urbana: University of Illinois Press, 2010.

Tsivian Y. Russia, 1913: Cinema in the Cultural Landscape // Silent Film / Ed. by R. Abel. New Brunswick: Rutgers University Press, 1996. P. 194–214.

Waltz G. Stage Conjuring with Film: Influences and Legacies // Early Popular Visual Culture. 2018. Vol. 16. № 27. P. 188–218.

Андрей Россомахин, Людмила Ларионова

К литературной репутации Маяковского:

ДВА СТИХОТВОРНЫХ ПАСКВИЛЯ 1927 ГОДА

Andrey Rossomakhin, Liudmila Larionova

On Mayakovsky's Literary Reputation: Two Verse Lampoons from 1927

Андрей Россомахин
ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник;
НИУ «Высшая школа экономики», Лаборатория визуальной истории, старший научный сотрудник; PhD
a-romaha@yandex.ru

Людмила Ларионова
Государственная публичная историческая библиотека, заведующая Отделом истории книжной культуры;
ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
larionova_l@list.ru

Ключевые слова: Владимир Маяковский, литературная репутация, пасквиль, пародия

УДК 82-91
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_135

Репутация Маяковского в разных советских социальных стратах 1920-х годов представляет собой интересную и недостаточно изученную проблему. Его канонизированный статус, прочно закрепленный позднейшей официозной риторикой и мемуаристами, требует корректировки по целому ряду аспектов. В данной публикации впервые вводятся в оборот два стихотворных пасквиля, а также 35 записок, полученных поэтом на своих выступлениях. Эти источники иллюстрируют аспекты экономической и политической рецепции поэта его современниками во второй половине 1920-х годов. Тексты сопровождены необходимым историческим и филологическим комментарием.

Andrey Rossomakhin
PhD; Senior researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Senior researcher, Laboratory for Visual History of the HSE University
a-romaha@yandex.ru

Liudmila Larionova
PhD; the Head of the Department of the History of Book Culture, The State Public Historical Library of Russia; Senior researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
larionova_l@list.ru

Keywords: Vladimir Mayakovsky, literary reputation, lampoon, parody

UDC 82-91
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_135

The reputation of Mayakovsky across different Soviet social strata of the 1920s presents an intriguing and insufficiently examined issue. This canonized reputation, firmly established by later official rhetoric and memoirists, seemingly requires revision in several respects. This publication introduces for the first time two verse libels, as well as 35 notes received by the poet at his speeches. These sources illustrate aspects of the poet's economic and political reception by his contemporaries in the second half of the 1920s. The texts are accompanied by the necessary historical and philological commentary.

1

Виктор Шкловский в своих устных воспоминаниях упомянул о том, что после смерти Маяковского Лиля Брик сожгла огромный массив его переписки и сопутствующих документов; процитируем соответствующий фрагмент (записанный друзьями и соседями Шкловского — поэтом Владимиром Лифшицем и его женой, художницей Ириной Кичановой): «После смерти Володи Маяков-

ского осталось два чемодана писем женщин к нему. Эти чемоданы забрала Лиля Брик, сожгла письма в ванной и приняла из них ванну»[1].

Хотя в приведенном фрагменте явственно ощущается беллетризованная трансформация реальных событий, нет оснований считать информацию Шкловского о сжигании писем недостоверной. Между тем в архивном фонде Л.Ю. Брик в РГАЛИ (Ф. 2577) можно обнаружить материалы, которые представляются куда более «криминальными», чем уничтоженная переписка поэта с женщинами. Цель нашей публикации — привлечь внимание к документам такого рода, трансформирующим традиционное восприятие прижизненной репутации Маяковского в широких массах и, в частности, опровергнуть представление о его якобы неизменном успехе у публики. Его дореволюционная репутация молодого и скандального поэта-футуриста ныне вполне адекватно реконструируется. По всей видимости, этого нельзя сказать о более поздней советской биографии Маяковского. Другими словами, вопрос о репутации Маяковского в разных социальных стратах 1920-х годов представляет собой интересную и недостаточно отрефлексированную проблему, ибо прочно закрепленная позднейшей официозной риторикой и мемуаристами, эта репутация требует корректировки по целому ряду параметров.

Далее мы впервые публикуем два наиболее интересных стихотворных пасквиля, иллюстрирующих восприятие поэта во второй половине 1920-х годов — по всей видимости, немалым числом его современников. Тексты сопровождены подробным комментарием — в рамках которого привлекаются также три десятка издевательских записок 1927 года, полученных поэтом в ходе его гастрольных поездок по Советскому Союзу.

От благодарного студенчества пролетарскому поэту В. В. Маяковскому

Мы вот —
Поэзию любим
и ищем,
Чтоб ее усвоить
и узнать
скорей.
К тебе пришли,
а ты
забасил голосищем:
Даёшь двести рублей![I]

Мы знаем —
чтоб жить,
нужны рублики[II].
Знаем, как
и кто живет,
Но вот как мы —
надежда Республики —
Живем на двадцать,
а ты
на пятьсот?[III]

Шкурником[IV]
нужно быть
для этого.
Снять бы
штанищи тебе
и высечь[V].
С кого ж ты
берешь
такие монеты,
Чтобы себе
сколотить тысячи!!

1 Устный Шкловский / Вступ. заметка и публ. Э. Казанджана // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 368.

Вы, футуристы[VI],
орете всюду:
В массу поэзию!
бросайте в массу!
Чтоб ближе
была к рабочему
люду,
К рабочему
классу!

На улицу
поэзию нужно
двигать
Вы думаете это —
плюнь да разотри,
А сколько стоит
ваша книга?
Рубля два,
а то
и **т р и**[VII].

Н е т, дорогие Маяковские,
довольно
Так преподносить
нам свои искусства.
От этого
нашему
карману больно,
А в нашем кармане
и без того
п у с т о.

Орешь:
Даёшь
изящную жизнь![VIII]
Знаем —
на двести рублей
не жизнь — рай.
А нам изящность
в какую цену?
хочь ложись,
Да помирай.

О первом жирке
твой первый урок
Слышим —
и о канарейке,
и о герани[IX].
Да только
не ищи для себя
жирок
У пролетарского
студента
в кармане.

Тебе,
червонцы добывающему
без труда,
Легко
вызывать горы
глупого смеха.
С таким подходом —
катись туда,
Откуда приехал.

А то
растрепался
стоверстым язычищем
И хулиганишь
в Союзе
на воле[X].
Мы
найдем поэтов
почище
И
пролетарских
более.

БАННЫЙ
<Февраль 1927>

Источник публикации — машинопись на трех листах, хранящаяся в упомянутом фонде Л.Ю. Брик в РГАЛИ[2]; большая часть знаков препинания расставлена вручную. Архивное название этой единицы хранения выглядит так: «Письма начинающих авторов В.В. Маяковскому. Приложены рукописи. 1926–1930. 210 л.».

2 РГАЛИ. Ф. 2577 (Брик Л.Ю. и Катанян В.А.). Оп. 1. Ед. хр. 1193. Л. 140–142 об.

Этот массив бумаг представляет собой никак не структурированный набор разных писем, адресованных поэту, нередко без подписей и без конвертов. Большинство представленных рукописей и машинописей — стихотворные опыты молодых авторов из провинции. Многие сочинения были посвящены прославлению революции. Часть корреспондентов пыталась повторить «лесенку» Маяковского, а некоторые прикладывали свои рукописные книжки стихов.

В архиве нет никакой дополнительной информации об авторстве и датировке интересующего нас стихотворного опуса, но с высокой степенью вероятности мы можем датировать его февралем 1927 года и отнести к дням выступления Маяковского перед харьковскими студентами. Основанием для такой атрибуции мы считаем крайне интересный документ из фонда Осипа Брика (Ф. 2852) — речь идет о письме студента второго курса Харьковского института народного образования (ХИНО) М. Кольникина от 22 марта 1927 года, приведем его целиком:

г. Харьков 1927 г. 22/III

Студент II курса ХИНО

Глубокоуважаемый Владимир Владимирович!

29-го декабря пр<ошлого> года я Вам послал 1-е письмо на адрес редакции газеты «Известия», но, вероятно, Вы не получили. Решил 2-е послать, зная точно адрес Вашего журнала[3].

По всей вероятности, свободного времени у Вас нет, но большущая просьба у меня — прочесть мои первые 2 стихотворения и дать, хотя бы в двух словах, свой отзыв о них. Это мои первые. Есть ли что-либо в них поэтическое или нет? Стоит ли мне писать?

Почему я Вам посылаю? Потому что Вы единственный у нас, который может дать правильный отзыв и совет.

Ваши стихи я люблю почти до безумия, за что в общежитии меня называют *Маяковский*. Я, конечно, горжусь и этим, но если бы я писал как Маяковский!

Современную литературу читаю мало, но Ваши стихи все читаю и перечитываю, иногда читаю стихи Асеева. Остальных почти-почти никогда. Не требуется что-то.

Только в одном Вашем (точно не помню каком) стихе есть фраза: «Быть может, в конец своей жизни поставить точку пули?»[4]. Это мне не совсем понять. Вы ведь говорили, что лучше умереть от водки, чем от скуки[5]. С этим я согласен, но фраза говорит другое. Не была ли мысль о самоубийстве? Пожалуйста, Владимир Владимирович, объясните это мне. Касаясь немного Вашего вечера 28/II в ИНХОЗе здесь, я осуждаю хулиганскую выходку группы студентов, которые преподнесли Вам свой стих. Если мне интересно, то я иду, не считаясь с платой. На четырех Ваших с Асеевым выступлениях здесь, в Харькове, я присутствовал. Можно было побывать на одном только (так как тема одна была), но мне инте-

3 Речь идет о редакции журнала «Новый ЛЕФ», который стал издаваться как ежемесячник с января 1927 года.

4 Неточная цитата из поэмы «Флейта-позвоночник» (1915): «Все чаще думаю — / не поставить ли лучше / точку пули в своем конце. // Сегодня я / на всякий случай / даю прощальный концерт» (т. 1, с. 199).

5 Имеются в виду строки из стихотворения «Сергею Есенину» (1926): «А по-моему, / осуществись / такая бредь, // на себя бы / раньше наложили руки. // Лучше уж / от водки умереть, // чем от скуки!» (т. 7, с. 102).

ресно было присутствовать на всех 4-х. Поэтому я считаю, что кто пришел слушать стихи, тот слушал без всяких выражений о плате и т. д., а эта группа заранее подготовилась и написала стих. Мне стыдно было за них, как за студентов. Почему не приедет Безыменский, Жаров или другой кто-либо, да потому что, хоть и бесплатно читали бы стихи, то не очень-то интересно, или они хотят академиками быть, что сидят на одном месте, хотя по литературе тоже, мне кажется, нет движения вперед.

Ваши стихи, т. Маяковский, можно любить или не любить (кому не по духу), но безразлично к ним относиться нельзя.

Так вот, дорогой тов. Маяковский, жду от Вас ответа. Очень интересуют меня Ваши впечатления о моих стихах. А пока — до свидания, надеюсь увидеть Вас в Харькове. Я к Вам приходил в «Красную» со списком студентов для льготных билет<ов>, мы их получили, за что благодарность Вам от нас.

Адрес мой: Харьков, Клочковская ул., дом № 1, ком. 69.

Ст<уденту> М. Кольникину[6].

Таким образом, в этом письме прямо упомянут вечер Маяковского в харьковском Институте народного хозяйства 28 февраля 1927 года, где произошел скандальный инцидент — группа студентов «преподнесла» поэту стихотворение собственного сочинения, в котором были акцентированы не только тема дорогих билетов на его выступления, но и его доход, шокировавший студентов. Полагаем, с высокой степенью вероятности, речь идет именно о публикуемом нами пасквиле с издевательским заглавием «От благодарного студенчества пролетарскому поэту В.В. Маяковскому».

Летопись жизни и творчества Маяковского подтверждает, что перед студентами в Харькове он выступал 23 февраля 1927 года — в Технологическом институте, а затем именно 28 февраля — в уже упомянутом Институте народного хозяйства[7].

Под стихотворением стоит подпись «Банный». В ходе наших разысканий удалось установить, что это не псевдоним, — автором эффектной стихотворной инвективы в адрес Маяковского был Николай Павлович Банный (1907–1982) — на тот момент 19-летний харьковский студент, а впоследствии видный советский ученый-металлург, специалист по экономике черной металлургии, доктор экономических наук, профессор МИСиС, удостоенный звания Заслуженный металлург РСФСР[8]. О своем контакте с Маяковским он, по всей видимости, позднее рассказывал в близком кругу, — удалось найти упоминание об интересующем нас скандальном эпизоде в кратком мемуаре его сына, проясняющем ряд важных деталей (впрочем, не исключено, что в этом свидетельстве есть неточности из-за аберрации памяти и т.п.):

Студентом «прославился» с неожиданной стороны. В городской газете появилась статья под громким названием: «Кто хулиган?». Собственно, речь шла об эпизоде на вечере встречи Маяковского со студентами. В перерыве Николай Банный по-

6 РГАЛИ. Ф. 2852 (Брик О.М.). Оп. 1. Ед. хр. 609. Л. 11–11 об. Название единицы хранения: «Письма начинающих писателей В. В. Маяковскому. 13 мая 1923 — 29 марта 1928».

7 См.: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Отв. ред. А.Е. Парнис. Изд. 5-е, доп. М.: Советский писатель, 1985. С. 374–375.

8 Подробнее см. биосправку: https://ru.wikipedia.org/wiki/Банный,_Николай_Павлович.

дошел к поэту и предложил знаменитости прочитать его, студента, стихи, в которых клеймил «самого» за то, что тот потребовал за свое выступление громадные, по тому времени, деньги. Иначе пригрозил прочесть перед аудиторией эти стихи сам. Стихотворение начиналось так:

Мы, вот, поэзию любим
и ищем,
Чтоб освоить ее
и узнать скорей.
К тебе пришли,
а ты забасил голосищем:
«Даёшь!
Двести!
Рублей!»
Для того, чтобы жить, нужны рублики.
Знаем, кто и как живет.
Но, вот как мы — надежда Республики —
Живем на двадцать,
а ты — на пятьсот!?

Надо отдать должное В. Маяковскому, он прочел это рифмованное обличение себя в рвачестве, но затем блестяще доказал студентам, для чего ему нужны были эти деньги и что их представление о его супердоходах неверно[9].

Спустя десять лет, уже после сталинской посмертной канонизации Маяковского, эта студенческая акция аукнулась Николаю Банному; в 1933–1936 годах он находился на руководящих постах — работал заместителем председателя харьковского Горплана и в Президиуме Харьковского облисполкома, но весной 1936 года был репрессирован: «к необоснованным обвинениям приплюсовали и эпатаж “лучшего и талантливейшего поэта нашей эпохи”»[10].

Важно подчеркнуть, что тема заработков Маяковского неизменно интересовала аудиторию, о чем свидетельствуют сотни записок, полученных поэтом на своих вечерах[11]. Финансовая тема присутствует также и в ряде других писем читателей, сохранившихся в том же архивном фонде Л.Ю. Брик (Ф. 2577), что и стихотворение «От благодарного студенчества...». Среди таких писем разительно выделяется пышущее ненавистью графоманское стихотворение «Здóрово!», под которым вместо авторства указано имя «Демьян Бедный»:

---

9 *Банный Д.Н.* Вспомним имена // Металлург: Ежемесячный иллюстрированный массово-практический журнал. 1996. № 1. С. 43. Упомянутую в мемуаре газетную статью «Кто хулиган?» выявить не удалось. В доступных нам харьковских газетах «Пролетарий» и «Вечернее радио» такой статьи не обнаружено. Не исключено, что в воспоминания вкралась неточность и студенческая стенгазета ошибочно названа «городской газетой».

10 Там же.

11 Неизменный интерес современников к гонорарам Маяковского уже был предметом наших публикаций: *Россомахин А.А.* Тема финансов и гонораров Маяковского в карикатурах, пародиях и записках зрителей // Разговор с фининспектором о поэзии. Факсимильное издание. Статьи. Комментарий / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2022. С. 98–119; *Ларионова Л.* Фолловеры и хейтеры В.В. Маяковского: Как любили и ненавидели поэта в первой половине XX века. (Каталог-путеводитель). М.: Бослен, 2024. С. 86–90.

Здóрово!
(На тему отрывка из поэмы Маяковского «Хорошо»)

Литературный выкидыш
подлиза Маяковский!
Ты лижешь зад
власти Кремлевской.
Чтобы лакать кофе и какао[12]
юродствуешь ты как попало.
Ты же поэт на ЯТЬ
продажная ты б....

Ты назвал вшой светило![13]
Какой же гадине
надобно твое рыло...

Твой пьяный бред,
с икотой смешанный,
слюною сдобрен бешеной,
в газетах грязный оставляет след.

Закрой свой ящик мусорный,
тебе совет мой впредь:
в уборной лишь пер....[14]

Этот сортирный опус мы склонны датировать тем же 1927 годом (точнее, концом 1927 / началом 1928), поскольку, по всей видимости, Маяковский получил его в ходе своих гастролей с декламацией юбилейной поэмы «Хорошо!», написанной им к 10-летию Октябрьской революции[15]. Этот стихотворный пасквиль со всей очевидностью дилетантский, но поражает не столько его оскорбительно-нецензурный характер, сколько мало вообразимое в СССР политическое шельмование — строки про «лизание зада власти кремлевской» (!) впору представить в антисоветски настроенной эмигрантской среде, но не в советской аудитории. К сожалению, нет никаких дополнительных данных, позволяющих хоть как-то локализовать социальную страту автора/авторов этого второго, непристойного, опуса[16].

---

12 Ср. в поэме «Хорошо!» (1927): «За тучей / берегом / лежит / Америка. // Лежала, / лакала / кофе, / какао...» (т. 8, с. 297).

13 Намек на строки в поэме «Хорошо!»: «И вот / из-за леса / небу в шаль / вползает / солнца / вша. // Декабрьский / рассвет, / изможденный / и поздний, / встает / над Москвой / горячкой тифозной...» (Там же).

14 РГАЛИ. Ф. 2577. Оп. 1. Ед. хр. 1193. Л. 157. Купирование двух непристойных слов присутствует в самой машинописи.

15 Выступления с чтением поэмы состоялись в Москве, Ленинграде, Харькове, Ростове, Новочеркасске, Таганроге, Армавире, Баку, Тифлисе, Казани, Свердловске, Перми, Вятке, Днепропетровске, Киеве, Одессе и ряде других городов.

16 Сам факт наличия в конце 1920-х годов антисоветских опусов и записок, получаемых Маяковским на публичных выступлениях, требует отдельного анализа, а также их целенаправленного поиска. В ходе наших изысканий были выявлены еще две записки с острополитическими высказываниями: 1) записка, полученная 20 января

Вернемся к первому стихотворению студента Николая Банного. Важно отметить его профессионализм — это не просто шельмующий опус, но одновременно и пародийная апроприация поэтики Маяковского, с вкраплениями ряда цитат и аллюзий на его тексты, ритмическим рисунком и даже разбивкой «лесенкой». Эта пародия/пасквиль широко задействует сниженную лексику и просторечье из арсенала Маяковского: «голосище», «штанищи», «язычище», «рублики», «шкурник», «орете», «плюнь да разотри», «хочь ложись да помирай», «катись туда, откуда приехал». Можно сказать, что это стихотворение вполне дотягивает до высокого уровня пародий Александра Архангельского (1889–1938) — блестящего мастера, автора нескольких сборников пародий на литераторов-современников, среди которых четыре ярких пародии на Маяковского[17]. Рассматриваемое стихотворение не является спонтанным экспромтом, а было создано в ходе гастрольных выступлений Маяковского в Харькове — и поднесено ему как акционистский протест студентов против слишком высокой стоимости билетов на вечера поэта и стоимости его книг.

При этом представляется немного неожиданным тот факт, что оба стихотворных пасквиля напечатаны на машинке. Печатная машинка — сама по себе отнюдь не распространенный атрибут советского быта; скорее это атрибут профессиональных литераторов или журналистской среды. Поэтому нельзя исключать, что машинописная перепечатка делалась в кругу Маяковского/Бриков позднее, с рукописных оригиналов, полученных поэтом на своих выступлениях. Если так, то тогда перед нами факт сознательной фиксации пасквилей в лефовском кругу, очевидно для документации синхронной рецепции выступлений Маяковского и для рефлексий по поводу массовой читательской аудитории. Однако в целом, по следам нашего знакомства с указанным архивным фондом нет ощущения, что перепечатку на машинке делали в брик-овской среде с рукописных оригиналов, — то есть Маяковский вполне мог получить оба пасквиля в машинописном виде; две публикуемые нами машинописи в архивном фонде соседствуют преимущественно с рукописными письмами Маяковскому.

1927 года во время выступления в Казани, в Оперном театре: «т. Маяковский! Когда будет предоставлена свобода печати и слова в С.С.С.Р.?»; 2) записка, полученная Маяковским 9 декабря 1927 года во время выступления в Тифлисе, в Театре Шота Руставели, с чтением поэмы «Хорошо!»: «Товарищ Владимир. Великий Пушкин всегда стоял <на> сторон<е> свободы и метко стрелял стихами <в> деспотизм. Почему величайшее <...> явление в русской жизни, освободительная оппозиция, в лице вас не находит борца-поэта, против деспотизма большевиков-зверей? Грузинские оппозиционеры надеемся что вы как поэт будете с нами во имя правды и свободной поэзии, ибо вы скоро станете перед судом народа. Скажите что-нибудь об этом». Попутно процитируем фрагмент еще одного сортирного опуса, полученного поэтом 18 февраля 1927 года на выступлении в Туле и издевательски озаглавленного «На память пролетарскому поэту тов. Маяковскому»: «Еще знаю, ты хитряга — / Попал прямо в точку. / Твои песенки поет бедняга / Аправ<ляясь> — весит на гвоздочку. / Не веришь? — проверь / Когда будешь там... / Как откроешь дверь, / Оторви листик сам». (Здесь и далее все записки цитируются по оригиналам из собрания Государственного музея В.В. Маяковского (ГММ). Орфография записок авторская).

17 Перечислим его остроумные пародии на поэта: «Москва — Мадрид» (1926), «Октябрины» (1927), «Разговор с Пушкиным» (1927), «Открытие Америки» (1929).

2. Комментарий

То, что опус Николая Банного «От благодарного студенчества пролетарскому поэту В.В. Маяковскому» был преподнесен поэту студентами, должно было особенно сильно травмировать его. В конце 1920-х Маяковский все более явственно ощущал потерю контакта с молодой аудиторией, которая нередко отдавала предпочтение «комсомольским поэтам» Александру Безыменскому, Иосифу Уткину и Александру Жарову.

Наш комментарий призван, во-первых, продемонстрировать плотный аллюзивный пласт пародии/пасквиля и, во-вторых, приблизить к пониманию Маяковского как особого социокультурного феномена второй половины 1920-х годов: поэта-трибуна, поэта-публициста, гастролирующего по всей стране, путешествующего за границей, печатающего свои стихи и очерки в десятках газет и десятках журналов, пишущего пьесы и сценарии для театра, цирка и кино и т.п. Добавим, что в интересующий нас интервал с 1926 по 1930 год Маяковский издал 35 собственных книг (то есть в среднем выпускал в свет по семь книг ежегодно)[18]. При всем при этом, несмотря на огромную читательскую аудиторию, Маяковский для малообразованных масс оставался белой вороной, а его артистическое амплуа (поведение на эстраде, заграничный костюм, трость, иногда даже галстук-бабочка) само по себе было способно ввести в когнитивный диссонанс нищую рабоче-крестьянскую аудиторию (особенно в провинции), ибо радикально не соответствовало их представлениям о пролетарском поэте.

I. Даёшь двести рублей!.. —

Слово «Даёшь», изначально являвшееся элементом матросского арго, в годы Гражданской войны вошло в повседневную речь и в литературный язык. Крайне интересно, что, по нашим наблюдениям, проводником этого витального императива в поэзию стали вчерашние футуристы — прежде всего Велимир Хлебников, Василий Каменский, Федор Богородский и Владимир Маяковский. К концу 1920-х годов словечко «Даёшь», изначально субкультурно-люмпенское и почти похабное для образованных страт, было уже широко подхвачено политической риторикой и стало пропагандистским «мемом», с разной степенью интенсивности остававшимся актуальным почти до самого конца советской эпохи. Для приближения к языковому фону эпохи следует привести слова Виктора Шкловского из очерка «Всеволод Иванов»:

> Во время революции изменился русский язык. Появились новые слова, сперва их даже запрещали, сердились на слова «Даёшь», «братва», «косая».
>
> По происхождению эти слова, многие из них по крайней мере, пришли из арго, из языка преступников (Тынянов). Таково, например, происхождение слова «шпалер» (револьвер), это из блатной музыки и происходит из жаргонного «шпэйер» — плеватель. <…>

---

18 Всего при жизни Маяковского, с 1913 по 1930 год вышли в свет 100 его книг (без учета нотных изданий). Подробнее см. наш каталог-резоне: *Россомахин А.А.* Магические квадраты русского авангарда: Случай Маяковского. (С приложением полного иллюстрированного каталога прижизненных книг В.В. Маяковского). СПб.: Вита Нова, 2012.

> Дальше, путем создания новых ассоциаций по смежности, новое слово стало почтенным не менее прежнего, и слово «Даёшь» приобрело даже оттенок официальности[19].

Важно подчеркнуть беспрецедентную частотность слова «Даёшь» именно в поэзии Маяковского — оно встречается в двадцати девяти его текстах 1923–1930 годов[20]. В интересующем нас 1927 году он многократно декламировал на своих вечерах стихотворение «Даёшь изячную жизнь» (см. коммент. далее), именно оно было апроприировано в комментируемой студенческой пародии.

II. ...рублики <...> Республики... —

Рифма заимствована из стихотворения Маяковского «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому» (1926), где поэт высказывает ряд инвектив и в адрес эмигрировавшего Шаляпина: «Вернись / теперь / такой артист / назад / на русские рублики — / я первый крикну: / — Обратно катись, / народный артист Республики!..» (т. 7, с. 210). Позднее, в 1928 году, Маяковский вновь воспользуется этой рифмой в стихотворении «Лицо классового врага»: «У него / обеспечены рублики — / всем достояньем республики» (т. 9, с. 48).

III. Живем на двадцать, / а ты / на пятьсот... —

Здесь студенты отсылают к программному стихотворению Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (издано отдельной книжкой летом 1926 года, а затем напечатано в октябрьском выпуске журнала «Новый мир») — а именно к следующей строфе: «В ряду / имеющих / лабазы и угодья // и я обложен / и должен караться. // Вы требуете / с меня / пятьсот в полугодие // и двадцать пять / за неподачу деклараций» (т. 7, с. 119). В этих строках Маяковский во всеуслышание указывает сумму налога 500 рублей, который ему начислили за первое полугодие 1926 года, и далее последовательно и страстно доказывает, что он готов заплатить лишь 5, а не 500 рублей, то есть требует от государства снизить налог в 100 раз...[21] Сопоставление собственного дохода

---

19 *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933) / Сост. А.Ю. Галушкин и А.П. Чудаков. М.: Советский писатель, 1990. С. 283.

20 Подробный анализ императива «Даёшь» в поэзии Маяковского см. в статье Валерия Отяковского в данном блоке. Мы готовим коллективную монографию, в которой будет прослежена история СССР сквозь призму слова «Даёшь».

21 Ближайшим последствием этого радикального жеста Маяковского стало следующее налоговое предписание, в котором налог ему увеличили с 500 до 2334 рублей (то есть почти в пять раз!), тем самым поставив на грань финансового банкротства. Детальный анализ взаимодействий Маяковского с государственными фискальными органами, публикация целого ряда финансовых документов поэта и динамики его налогового бремени, а также дешифровка контекстов его знаменитого стихотворения-манифеста (и построчный комментарий к нему) впервые осуществлены в подготовленном нами научном сборнике: «Разговор с фининспектором о поэзии» Владимира Маяковского: Факсимильное издание. Исследования. Комментарий / Сост. и науч. ред. А. А. Россомахин. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2022. Кроме того, недавно появилась информативная работа, анализирующая гонорары поэта на основе его 53 издательских договоров: *Тюрина Е., Зименков А.* Маяковский — деньги — личный бренд: Издательские договоры Маяковского как финансовый и творческий документ // Логос. 2025. Т. 35. № 1. С. 105–138.

с суммой, обозначенной в тексте Маяковского, должно было шокировать любого рядового советского читателя, а не только студентов, чья стипендия составляла 15–20 рублей в месяц.

Наши подсчеты показывают, что средний *облагаемый* доход Маяковского во второй половине 1920-х годов составлял около 1000 рублей в месяц (то есть около 12 000 рублей в год). Помимо этого, от 30 до 50% его дохода вычитались из налогооблагаемой базы. Но даже если не учитывать эти суммы и ориентироваться только на облагаемый средний доход 1000 рублей в месяц, то поэта совершенно невозможно отнести к пролетариям. Так, средний доход квалифицированного рабочего на заводе составлял около 70–80 рублей в месяц (то есть около 900 рублей в год). Другими словами, Маяковский зарабатывал в 13 раз больше заводского рабочего (и в 5 раз больше квалифицированного инженера), то есть за месяц зарабатывал больше, чем рабочий за год[22].

Однако уровень дохода Маяковского более продуктивно сопоставлять не с доходами рядовых пролетариев, а с доходами коллег из писательского цеха. Это задача будущих исследователей, но в целом можно констатировать, что доходы Маяковского, несмотря на его экстраординарную активность, были отнюдь не самыми рекордными. В целом, прозаики зарабатывали больше поэтов. И, конечно, наряду с немногими высокооплачиваемыми писателями было множество таких, которые едва сводили концы с концами[23].

IV. Шкурником нужно быть для этого… —

Синонимы к уничижительному слову «шкурник» — рвач, хапуга, стяжатель, торгаш, подлец, скупердяй, ростовщик. В годы Гражданской войны у него также были значения «трус, дезертир». Все эти проекции в студенческой инвективе должны были сильно задеть Маяковского, неоднократно выступавшего бесплатно перед рабфаковскими и студенческими аудиториями. Отметим, что на исходе Гражданской войны огромным тиражом 200 000 экземпляров

---

22 Зарплата заводских рабочих варьировалась по отраслям и регионам, а также от уровня квалификации. Средний размер зарплаты рабочего в промышленности и на транспорте к 1928 году составил около 70–80 рублей (см.: *Рашин А.Г.* Заработная плата за восстановительный период хозяйства СССР: 1922/23 — 1926/27 гг. М.: ВЦСПС, 1927; Состав фабрично-заводского пролетариата СССР в диаграммах и таблицах: Итоги переписи металлистов, горнорабочих и текстильщиков 1929 года / Ред. Н.Н. Евреинова, сост. под рук. А.Г. Рашина. М.: ВЦСПС, 1930). Для сравнения: «Средняя месячная зарплата инженерно-технического персонала составляла в 1926/27 г.: в горной промышленности — 200 руб., на железнодорожном транспорте — 190 руб., коммунальной сфере обслуживания — 136 руб., связи — 159 руб., органах землеустройства — 170 руб., у агрономов — 135 руб.» (*Головин С.А.* Имущественная дифференциация доходов населения СССР в 20–30-е годы XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 66. С. 180).

23 В период с конца 1920-х до начала 1930-х годов ситуация с доходом и налогообложением литераторов несколько раз менялась, а после создания в 1934 году Союза советских писателей — как структуры, подконтрольной партийной номенклатуре, — наступила совершенно иная эпоха. В 1936 году, по статистике Союза советских писателей, 2660 писателей жили на 2000 рублей в месяц (средняя зарплата в Москве составляла 271 рублей), однако усредненные цифры нивелируют реальную картину. Положение писателей не было столь уж радужным — большинство из них не могло прокормить себя, занимаясь только лишь литературной деятельностью (см. подробнее: *Антипина В.А.* Повседневная жизнь советских писателей: 1930–1950-е годы. М.: Молодая гвардия, 2005. С. 80–93).

был издан агитлубок Маяковского «Сказка о дезертире, устроившемся недурненько, и о том, какая участь постигла его самого и семью шкурника» (М., 1921)[24] — с его собственными иллюстрациями, среди которых был и портрет главного персонажа лубка, шкурника-дезертира Силеверста Рябого.

Среди записок, полученных Маяковским в ходе интересующих нас харьковских гастролей, отметим четыре вторящих комментируемой строфе про шкурника, якобы наживающегося на студентах:

- Записки, полученные 23 февраля, во время совместного выступления с Николаем Асеевым в Технологическом институте: «Гражданин Маяковский, как вам не стыдно брать со студента последние 40 коп. Порядочный человек этого не зделает»; «т. Маяковский. Прочтите: 1) посвящение Нетте 2) письмо Горькому 3) С. Есенину 4) об Америке. Кстати, скажите, кто с нас шкуру дерет: Вы или какая-нибудь организация».
- Записки, полученные 28 февраля, во время совместного выступления с Асеевым в Институте народного хозяйства с докладом «Даёшь изящную жизнь»: «Лично Г-ну Маяковскому. т. Маяковский! Скажи брат! Что так много берешь из <кармана> пролетарского студента»; «Маяковский. Почему так дорого билеты для студентов. <…> а вечер ведь был очень интересен».

V. Снять бы / штанищи тебе… —

По всей видимости, эта угроза является издевательской проекцией на заглавие поэмы «Облако в штанах». Публика нередко задавала поэту вопросы об этой поэме либо просила прочесть фрагмент из нее. По-видимому, это имело место и на выступлениях Маяковского в Харькове 23 и 28 февраля — поскольку сохранилось несколько записок, полученных поэтом на этих вечерах; приведем наиболее язвительную из них: «Как разшифровать такое место в поэме Облако в штанах: “ночью мне хочется вложить свой звон во что-то мягкое женское”. Читатель».

VI. Вы, футуристы, / орете всюду: / В массу поэзию!.. —

Примечательно, что Маяковский назван футуристом, хотя уже пятилетием ранее вчерашние футуристы консолидировались под знаменами «ЛЕФа». Однако поэт никогда не отказывался от своей футуристической юности, неизменно трактуя ее как революцию в искусстве, протест против буржуазного общества и царизма — тем самым искусственно большевизируя дореволюционный богемный футуризм. Тем не менее массовая аудитория едва ли в полной мере понимала объяснения поэта, воспринимая слухи о девиантных футуристических акциях как шутовство, хулиганство, пьяные выходки и т.п. Приведем полтора десятка характерных записок о футуризме, полученных Маяковским буквально месяцем ранее — в январе 1927 года, в пяти разных городах, в ходе его гастрольного тура:

- Записки, полученные 17 и 18 января, во время выступления в **Нижнем Новгороде**, в Гостеатре с докладом «Лицо левой литературы» и в ВАПП

24 На обложке этой 16-страничной книжки было другое, краткое, заглавие — «Рассказ о дезертире».

(бесплатное выступление для писателей и журналистов): «Почему вы именно выбрали такое литературное направление как “футуризм”?! Ведь может быть вы бы могли писать стихи гораздо лучше того, что сейчас пишете. А ведь в ваших стихах нет живости, это какая-то сумбурная неразборчивая и многими непонятная вещь. “Цоканье” и т. п. вещи, набившие нам ухо, так шаблонны, так недалеки. Ведь это просто обман»; «Почему вы хвалите только себя, а других всех ругаете. 2. Считаете ли вы футуристов порождением интеллигентской богемы или нет. 3. Почему пролетарские писатели и поэты не идут за футуристами».

- Записки, полученные 20 января, во время выступления в **Казани**, в Оперном театре с докладом «Лицо левой литературы»: «Чем объяснить, что такой революционер как Ленин был против футуризма?..»; «Тов. Маяковский (Весьма серьезно!): У нас среди татар уровень писателя понизился до уровень (sic!) собаки вообще, а уровень футуристов еще ниже. Догадываетесь, почему?..»; «Гр. Маяковский. Давно ли футуристы являются попутчиками пролетариата (мы помним как г-н Маяковский в 1912 г. выступал в Казани в “дворянском собрании” перед казанским “светом” во фраке с хризантемой <…> Ой как далеко не пролетарские»; «Как полагает гр. Маяковский: займет ли когда-нибудь футуризм хоть какое-нибудь место в русской поэзии? Разъясните, что значит в одном из ваших стихов “Облака в штанах”. Если бы было “штаны в облаках”, то это еще имеет кое-какой смысл. <…> На какие средства ездят пролетарские писатели по Европе и Америке»; «Вождю футуризма Маяковскому: т. Маяковский! <…> Не является ли все это похабщина и вульгарщина?»; «Почему тов. Троцкий футуризма ни во что не ставит».
- Записки, полученные 24 января, во время выступления в **Пензе**, в Народном доме с докладом «Идем путешествовать»: «У русской эмиграции есть поэты или тоже Маяковские? Случайно или нет итальянский футуризм близок с фашизмом? Как оценивается Ваша поэзия А.В. Луначар[ским?]»; «Маяковскому. Почему Вы не бросили до сих пор носить желтую клетчатую куртку? А Троцкий передавал, что футуристы бросили уже эту моду. Значит неправильно!».
- Записки, полученные 26 и 27 января, во время выступления в **Самаре**, в зале Губкома и на рабфаке с докладом «Лицо левой литературы»: «Чем объясняется, что футуристы раньше ходили в желтых женских кофтах и коротких штанах, а сейчас приняли человеческий облик?»; «Маяковскому. Для кого предназначаете вы, футуристы, ваши стихи — ведь рабочие и крестьяне их не понимают».
- Записки, полученные 29 января, в **Саратове**, в зале Народного дворца с докладом «Лицо левой литературы»: «Маяковскому. Почему вы не говорите о футуризме? Ведь этой пошлости вы поклонялись, а м. б. и продолжаете»; «Вы футуристы так несете чепуху, в частности и вы, Маяковский»; «Маяковскому. Разумно ли футуризм — поэзию упадочной буржуазии, возрождать при господстве победившего пролетариата?».

VII. А сколько стоит / ваша книга? / Рубля два, / а то / и три… —

Во второй половине 1920-х годов книги Маяковского стоили в диапазоне от 15 копеек до 4 рублей. Большинство книг представляли собой тонкие бро-

шюры, они, как правило, продавались не дороже 50–75 копеек. Самыми дорогими были тома 10-томного «Собрания сочинений» Маяковского, которое стало выходить с 1927 года: каждый том стоил от 3 до 4 рублей. Таким образом, вопреки студенческим претензиям, по состоянию на начало 1927 года, которым мы датируем комментируемый пасквиль, ни одна книга поэта не стоила 2 или 3 рубля. Однако осенью того же года вышла в свет поэма «Хорошо!» (обложка оформлена Эль Лисицким), — эта книжка, при объеме 104 страницы и тираже 3000 экземпляров, продавалась магазинами по 2 рубля. Такая цена многим читателям показалась шокирующе чрезмерной. В газете «Вечерняя Москва» (1927. № 264. 19 нояб. С. 3) появилась даже карикатура А. Зубова под названием «Коротко о книге»: карикатурист перерисовал лицевую сторону обложки поэмы «Хорошо!», сопроводив ее репликой: «Не плохо». При этом рядом была изображена спинка обложки с обозначенной ценой («2 рубля»), что вызывает бурную реакцию: «Сквер-р-рниссимо!!!» (см. *ил. 1–2*). Тираж поэмы разошелся за три месяца. 14 февраля 1928 года поэт отправил заявление в литературно-художественный отдел Госиздата:

> Прошу ускорить второе издание <…>. Поэма «Хорошо!» разошлась, но вследствие дороговизны не могла попасть в рабочую и вузовскую читательскую массу. Жалоба на цену неоднократно подымалась в письмах и печати. Для полного удешевления книги я согласился на минимальный предложенный мне отделом гонорар — 20 к<оп>. строка (т. 13, с. 112).

Второе издание поэмы вышло в свет в сентябре 1928 года, ее цена была снижена в два раза, до 1 рубля.





Ил. 1–2. Обложка поэмы «Хорошо!» (М., 1927) работы Эль Лисицкого. Карикатура А. З<убова> в газете «Вечерняя Москва» (1927. 19 нояб.).

VIII. Орешь: / Даёшь / изящную жизнь!.. —

С января 1927 по январь 1928 года с поэтической программой и докладом «Даёшь изящную жизнь!» Маяковский выступал в Москве, Харькове, Киеве, Ленинграде, Новочеркасске, Ростове, Тифлисе и Свердловске. Одноименное стихотворение в начале марта было напечатано в журнале «Бузотер» (№ 9. Март. С. 2). Приведем текст с афиши (см. *ил. 3*) самого первого выступления, со-

стоявшегося 14 января в Большой аудитории Политехнического музея (в ходе последовавшего гастрольного тура программа сильно варьировалась):

Даёшь изящную жизнь!

I. *Темы*: Чем вы занимались до 17-го года? 2. А ночью дан был бал в честь юной королевы. 3. Озерзамок Мирры Лохвицкой. 4. Белая жилетка, Бальмонт, шипр и клизма. 5. Мы сами знаем, что нам красиво и что нам изящно. 6. Шоколад Миньон жрала. 7. Возвышенный удел — докладом занимать сердца. 8. Курящийся Вересаев. 9. В Париж, а пока в кружок. 10. Последний крик Петровки.

II. *Новые стихи*: 1. Красивое стихотворение. 2. Моя речь на показательном процессе. 3. Молодежи. 4. Письмо Горькому. 5. Мочала а ля Качалов. 6. Наш паровоз. Как втирают очки и др.

III. *Ответы на записки.*

Выступление Маяковского транслировалось по радио. Его саркастический лозунг «Даёшь изящную жизнь!» стал одним из элементов лефовской программы, подразумевавшей борьбу со старым бытом и создание нового социалистического быта, без подражания дореволюционным или заграничным образцам. Приведем отклик очевидца на это выступление:

Маяковский довольным взором обвел переполненный зал Политехнического музея и сразу же, потрясая своим огромным кулаком, обрушился на «изящную жизнь».

— Мне ненавистно все то, что осталось от старого, от быта заплывших жиром людей «изящной жизни». «Изящную жизнь» в старые времена поставляла буржуазная культура, ее литераторы, художники, поэты. Старые годы шли под знаком дорогостоящей моды, и все то, что было дешево и доступно, считалось дурным тоном, мещанством.

Сам Маяковский неоднократно сворачивал головы «канарейкам», громил кисейные занавески и пыхтящий самоварчик. Но теперь...

— Я за канареек, я утверждаю, что канарейка и кисейные занавески — большие революционные факты. Старые канарейки были съедены в 19-м году, теперь канарейка приобретается не из-за «изящной жизни», она покупается за пение, покупается населением сознательно. Мы стали лучше жить, показался жирок, и вот снова группки делают «изящную жизнь»[25].

22 февраля состоялось первое выступление с этой программой в Харькове, в Драматическом театре (во втором отделении с чтением стихов выступал Николай Асеев). Приведем текст харьковской афиши:

Даёшь изящную жизнь

Доклад «Даёшь изящную жизнь».

Темы: Первый жирок. Озерзамок с кулуарами. Бал в честь юной королевы. Желтые ботинки, Брюсов и бандаж. Пролетарий сам знает, что ему изящно и что ему красиво. Хвостатый ресторатор. Рогатый утенок. Курящийся Вересаев. Канарейки или страусы.

Новые стихи и поэмы: Нашим юношам. Эпоха фрака. Теремок Толстикова. Замерзающая земля. Письмо Горькому. Показательная речь. С и без.

Ответ на записки.

25 Цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. С. 365.

Репортаж в харьковской газете «Пролетарий» (1927. 24 февр.) сохранил некоторые детали этого выступления:

> На этот раз Маяковский говорил об изящной жизни. По определению поэта, мы сейчас обросли жирком — жирком времени и жирком материальных ресурсов. Этот жирок часто влечет за собой переход от быта к дурной бытовщине. Что такое бытовщина? — торжество старой формы, стремящейся приспособиться к новому содержанию. Это — красная иконопись — красноармеец интернационального полка, разделанный под Георгия Победоносца. Романс Чуж-Чуженина «А сердцето в партию тянет», восточные кинофильмы с экзотикой под рахат-лукум и пряная сладость. Бытовщина — это огромное зло, величайшая опасность. Маяковский издевается над всем этим талантливо и остро... Он говорил о поэзии разоблачительства. Нам же в гораздо большей степени нужна поэзия строительства, чем разрушительства[26].





Ил. 3–4. Афиша выступления Маяковского 14 января 1927 года в Большой аудитории Политехнического музея. Карикатура Н. Г<атилова> в газете «Вечерняя Москва» (1927. № 18. 24 янв.).

IX. ...и о канарейке, / и о герани... —

Здесь остроумно подмечена идиосинкразия Маяковского к «обывательскому быту», символами и атрибутами которого в его текстах многократно становились «мещанские» канарейки, герань, самовар. Рифмованная публицистика и сатира Маяковского могла приобретать черты кэмпа. См., например: «Опутали революцию обывательщины нити. // Страшнее Врангеля обывательский быт. // Скорее / головы канарейкам сверните — // чтоб коммунизм / канарейками не был побит!» («О дряни»; 1920–1921) (т. 2, с. 74–75). Ср. с более поздними строками: «Тихо, тихо / стираются грани, / отделяющие / обывателя от дряни. //

26 *Алымов*. Вечер В. Маяковского и Н. Асеева // Пролетарий. 1927. 24 февр. Цит. по: *Катанян В.А.* Маяковский: Хроника жизни и деятельности. С. 374.

Давно / канареек / выкинул вон, / нечего / на птицу тратиться. // С индустриализации / завел граммофон // да канареечные / абажуры и платьица…» («Стих не про дрянь, а про дрянцо. Дрянцо хлещите рифм концом»; 1928) (т. 9, с. 220–221). Канарейки вскользь упомянуты и в поэме «Хорошо!» (1927) — среди пожитков эмигрантов, покидающих Россию вместе с остатками армии Врангеля.

Но вместе с тем в виде канареек (либо соловьев) Маяковский не раз изображал негодных писателей, осмеиваемых им как бесполезных «лириков», — начиная с хрестоматийных строк дореволюционной поэмы: «Пока выкипячивают, рифмами пиликая, / из любвей и соловьев какое-то варево, / улица корчится безъязыкая — / ей нечем кричать и разговаривать…» («Облако в штанах»; 1915) (т. 1, с. 181) — и вплоть до инвектив конца 1920-х годов: «Посмотрю / с лица ли, / сзади ль, / вы тюльпан, / а не писатель. // Вы, / над облаками рея, / птица / в человечий рост. // Вы, мусье, / из канареек, // чижик вы, мусье, / и дрозд. // В испытанье / битв / и бед // с вами, / што ли, / мы / полезем? // В наше время / тот — / поэт, // тот — / писатель, / кто полезен…» («Птичка божия»; 1929) (т. 10, с. 113).

X. …и хулиганишь / в Союзе / на воле… —

Погружение в периодику 1920-х годов, а также привлечение такого источника, как читательские записки, позволило нам прийти к выводу, что репутация хулигана оставалась актуальной отнюдь не только в дореволюционный период (когда это было одним из элементов жизнетворческих стратегий Маяковского как поэта-апаша), а вплоть до конца 1920-х — по сути, став одним из самых устойчивых ярлыков, которым публика награждала поэта в течение всей его жизни.

Напомним, что в период «бури и натиска» футуризма деятельность его творцов в газетно-журнальной критике обычно аттестовалась как хулиганство, а также как деятельность душевнобольных, графоманов, вандалов, геростратов, etc.[27]

Казалось бы, во второй половине 1920-х, то есть через 12–15 лет после скандального футур-акционизма, статус Маяковского совершенно иной: статус живого классика и авторитетного лидера советской поэзии. Однако ряд острокритических публикаций второй половины 1920-х годов (а также ряд прижизненных сатирических портретов поэта) способны скорректировать хрестоматийные сведения о репутации Маяковского, закрепленные в сотне мемуаров и в официальном каноне. В частности, забыты крайне интересные реалии, свидетельствующие о том, что вульгарная проработочная кампания против «есенинщины», развернувшаяся вскоре после гибели Есенина (отчасти поддержанная и в риторике Маяковского, но наиболее масштабно реализованная в рапповской критике, а также в шестнадцати (!) брошюрах Алексея Кручёных[28]) — проеци-

27 Приведем лишь один стихотворный фельетон под названием «Хулиган», из десятков опусов такого рода: «Я — футурист! / Я — скандалист! / Держу себя я всюду гордо! / Чтоб нашуметь / И прогреметь, / Я начинаю “сыпать в морду”!.. / Войдя в экстаз — / По морде раз!.. / Кипит во мне заряд питейный… / Я — не титан, / Я — хулиган! / И хулиган первостатейный!..» (Человек без. Хулиган // Будильник. 1913. № 46. С. 7).

28 Даже сам Маяковский в манифесте «Как делать стихи» (1926) печатно назвал эти антиесенинские памфлеты Кручёных «дурно пахнущими книжонками» (т. 12, с. 97). Совокупный тираж этих памфлетов приблизился к 100 000 экземпляров — и беспрецедентен в литературной биографии Кручёных, выпустившего более полутора сотен малотиражных брошюр в 1910–1931 годах. Вот лишь несколько наиболее говорящих

ровалась и на самого Маяковского, причем как рядом литературных оппонентов, так и частью публики.

Ценнейшим и показательным материалом следует признать синхронные отклики, возникшие на волне «борьбы с хулиганством» и адресованные Маяковскому на его публичных выступлениях. Приведем репрезентативный ряд записок, полученных поэтом на его выступлениях в 1926–1927 годах, где он контаминируется с Есениным, чья репутация хулигана проецируется на самого Маяковского:

- Выступление в Краснодаре, в Зимнем театре с докладом «Поп или мастер» (29 ноября 1926 года): «Где Вы получил такое воспитание хулиганское»; «Лети лети мать твою итти! Это тоже рифма!?».
- Выступление в Москве, в Политехническом музее с докладом «Даёшь изящную жизнь» (14 января 1927 года): «товарищ Моиковский вам не про Исенина говорить. <…> к вам относится авдитория как <к> хулигану, грамафону пустому».
- Выступление в Нижнем Новгороде, в Гостеатре, с докладом «Лицо левой литературы» (17 января 1927 года): «За что Ленин назвал Вас хулиганом (в 1918 году) <…>».
- Выступление в Пензе, в Народном Доме, с докладом «Идем путешествовать» (24 января 1927 года): «Маяковский! Ты считаешь себя за хорошего поэта, а? Не верь! наврали тебе! Ни старого ни нового художества нет в твоих стихах. Да понимаешь ли ты художество? А за что ты ругаешь Есенина? А почему ты такой нахал? Ответь, да негрубостью».
- Выступление в Самаре, в партийном клубе, в зале Губкома с докладом «Лицо левой литературы» (26 января 1927 года): «Мне говорили, что ты “хулиган” большой, а оказывается смирный и некрасивый вовсе».
- Выступление в Киеве, в Институте народного хозяйства с докладом «Даёшь изящную жизнь» (26 февраля 1927 года): «т. Маяковский, ты не далеко ушел от Есенина и даже много <у> него позаимствовал вульгарности. Это Есенина слов<а> или фулигана?».
- Выступление в Баку, во Дворце тюркской культуры с чтением поэмы «Хорошо» (4 декабря 1927 года): «Вся зрелость Ваших стихов — это полное собрание дерзких выражений: что Вы дерзкий футурист — я в этом не сомневаюсь. Ваша поэзия хороша в хулиганской среде. Для хулиганов Вы хороший поэт».
- Выступление в Баку, в клубе им. Шаумяна, с чтением поэмы «Хорошо» (5 декабря 1927 года): «Прав ли Бухарин, обвиняя Вас в Есеневщине?».
- Выступление в Баку, в Азербайджанском университете «Разные стихи» (6 декабря 1927 года): «т. Маяковский. Расскажите нам о своем ответе Луначарскому на процессе по обвинению вас в хулиганстве»; «Маяковскому. Почему когда вы вернулись из заграницы, вас часто называли “международный хулиган”!»; «Маяковский! Любите вы водку? женщин? наглых людей? хулиганов? воров? Совершали ли вы убийство? За хулиганство сколько раз ночевали в участке?».

заглавий его антиесенинских изданий 1926 года: «Есенин и Москва кабацкая», «Черная тайна Есенина», «Лики Есенина: от херувима до хулигана», «На борьбу с хулиганством в литературе», «Проделки есенистов», «Хулиган Есенин».

По-видимому, даже на исходе 1920-х немалая часть публики, особенно в провинции, приходила на его выступления, чтобы посмотреть на «скандалиста» и «хулигана» — и Маяковский не мог не отдавать себе в этом отчета. Вероятно, начиная с 1927 года его разочарование и фрустрация от происходящего в стране все более усугублялись, а его тлеющий конфликт как с аудиторией, так и с властями в перспективе мог обернуться полной потерей контакта.

Остается лишь гадать, какие эмоции испытывал поэт, целое десятилетие истово трудясь на ниве «государственника» и «одописца», но видя, что для части аудитории он продолжает оставаться все тем же «рыжим», «шутом гороховым» и «клоуном», как когда-то на заре своей карьеры.

Аттестации «хулиган», «клоун» и «нахал» отнюдь не безобидны в условиях идеологической кампании «борьбы с хулиганством» — которой сам Маяковский отдал весомую дань, сочинив целый ряд стихотворных фельетонов и директив[29] и проведя десятки диспутов. Но куда важнее, что вслед за обвинениями в «хулиганстве» и «нахальстве» неминуемы и политические проекции, без сомнения весьма болезненные для поэта (ибо клеймо «хулигана» — это и политическое клеймо), — и, разумеется, неминуемы расхожие утверждения о деградации поэтического дара, приспособленчестве, сервилизме, «одемьянивании» — то есть вырождении из поэта в производителя однодневных агиток, рифмованной халтуры.

По-видимому, именно в ситуации появления первого советского поколения новых читателей, Маяковский начинает архивировать все те дифирамбы и инвективы, которые он получал на своих многочисленных выступлениях по всей стране. Поражает его бесстрастность (в духе неангажированного социолога или антрополога): с 1926 года он педантично сохраняет все записки, полученные в столичных и провинциальных аудиториях, — включая издевательские, глумливые, оскорбительные и даже нецензурные[30]. В архивах ГММ, РГАЛИ и Государственного литературного музея (ГМИРЛИ) ныне хранится около 6000 записок указанного периода[31], а всего, по свидетельству его им-

29 Отметим главные стихотворения по этой теме, составляющие своеобразный цикл: «Хулиганщина» (Красный перец. 1924. № 22. Окт.), «Хулиган» («Республика наша в опасности…»: Известия. 1926. 19 сент.), «Хулиган» («Ливень докладов…»: За 7 дней. 1926. № 10. Сент.), «Хулиганы в мировом масштабе» (Известия. 1926. 26 сент.), «Тип» (первоначальное заглавие «Три хулигана»: Крокодил. 1926. № 38. 15 окт.).

30 Например: «Почему вы пишете такие ху*вые вещи как “Баня”? Возмутительно!». Другой пример грубого хамства зафиксирован в отчете «Красной газеты» о выступлении Маяковского в Ленинграде в 1929 году: «В Доме печати позавчера мы были свидетелями позорнейшего, в сущности говоря, явления. Литературная обывательщина, некогда прикрывавшаяся модой к Маяковскому, нынче резко повернула свой руль — и большой поэт, приехавший в город революции читать свою поэму о великой годовщине, — был встречен более чем сдержанно. Но сдержанность — это еще куда бы ни шло. Хуже, что литературная обывательщина под конец вечера совершенно рассупонилась и публично хамила. Маяковскому подавались записки о гонораре, о том, что, мол-де, его поэма написана “неискренне”, и даже одна записка явилась обыкновенным хулиганством: “А скажи-ка, гадина, сколько тебе дадено?”…» (цит. по: *Лавут П.* Маяковский едет по Союзу // Пришедший сам: Воспоминания о Владимире Маяковском. М.: Прозаик, 2013. С. 279).

31 Каталогизация наследия Маяковского растянулась на полвека — недавний заключительный 3-й том сводного указателя архивных материалов ГММ, РГАЛИ и ГМИРЛИ вышел в свет почти через 50 лет после издания первых двух томов (1964–1965) — см.: Описание документальных материалов В.В. Маяковского, находящихся в госу-

прессарио П.И. Лавута, объехавшего вместе с Маяковским десятки городов Советского Союза, было собрано около 20 000 записок![32] Статистический анализ тематики этих записок (а также географических и социальных страт их авторов) до сих пор не осуществлен — хотя эта ценнейшая информация может серьезно поколебать или даже развеять устоявшееся мнение о якобы неизменном успехе Маяковского у публики. В целом — эти до сих пор невостребованные исследователями записки представляют собой, помимо прочего, впечатляющую демонстрацию того странного и даже двусмысленного статуса Маяковского в литературной иерархии, который сложился к концу 1920-х годов. Претензии Маяковского на статус главного поэта страны делают его жертвой издевок с самых разных сторон, а его публицистическо-сатирическая поэтическая продукция «затоваривает» прессу и книжные прилавки, девальвируясь (с одной стороны) и вызывая растущую подозрительность партийного аппарата (с другой стороны). Акцентируем также экономический аспект: уровень литературных заработков Маяковского (далекий от зашкаливающих доходов ряда литераторов) способен шокировать пролетарские массы, певцом и выразителем которых он себя неизменно позиционирует. Приведем напоследок лишь пару записок, касающихся экономического аспекта (из многих сотен подобных вопросов рядовых советских людей, с изумлением осознававших, что доход от одного вечера Маяковского мог равняться их годовой зарплате):

- «Тов. Маяковский! Чем это объяснить такое безобразие, что на ваш доклад такие высокие цены (от 50 к. <до> 2 р.). Рабочая и учащаяся молодежь так горячо ожидали вашего доклада, но, увы, доклад делается по-видимому <…> для нэпманов. Нас всех поражает, как это вы, “пролетарский поэт” (а не певец нэпманов) допустили то, что двери зала оказались закрытыми перед пролетариатом?..» (записка от 27 марта 1927 года, Минск).
- «Говорят, у Вас есть дача и что Вы свою жену посылаете в Париж одеваться? Если это правда, то скажите, как Вы с этим совмещаете разговоры о том, что Вы — с пролетариатом…» (записка от 29 ноября 1927 года, Ростов).

Итак, один из элементов прижизненной репутации и иконографии Маяковского — репрезентация его как поэта-хулигана, остававшаяся актуальной на протяжении всей его литературной биографии, даже в период послереволюционного советского «служения»[33]. Что касается столь шокировавшего пуб-

---

дарственных хранилищах: Вып. III / Под ред. А.Е. Парниса. М.: Росспэн, 2013. В разделе № XIV этого фундаментального справочника зафиксированы места хранения «Записок, полученных Маяковским во время выступлений», при этом сам текстовой массив этих записок до сих пор не обработан, не введен в оборот и не проанализирован.

32 «За последние четыре года он собрал около 20 000 записок. <…> Иногда казалось, что одно и то же лицо настигает поэта в разных городах — до того была порой похожа одна записка на другую. Он разил таких “записочников” острым словом, но они появлялись снова и снова. Во время его выступлений вырастала целая гора записок. Ответы на них занимали столько же времени, сколько сам разговор-доклад. Записочный ажиотаж переходил подчас в перепалку. Выкрики с мест сливались в нестройный гул смельчаков-задир» (*Лавут П.* Маяковский едет по Союзу. С. 343).

33 Подробнее об этом см. в нашей работе: *Россомахин А.А.* Ху…лиган и громила: тридцать читательских записок и пять неизвестных «зашифрованных» портретов Маяковского // Russian Literature. 2022. Vol. 128. P. 61–83.

лику соотношения собственных доходов с доходом «пролетарского поэта», то едва ли многие из них понимали, что на самом деле Маяковский вовсе не был богачом, а что следует говорить о том, что народные массы живут в нищете[34].

Литература / References

Антипина В.А. Повседневная жизнь советских писателей: 1930–1950-е годы. М.: Молодая гвардия, 2005.

(*Antipina V.A.* Povsednevnaya zhizn sovetskih pisatelej: 1930–1950-e gody. Moscow, 2005.)

Головин С.А. Имущественная дифференциация доходов населения СССР в 20–30-е годы XX века // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 66. С. 177–186.

(*Golovin S.A.* Imushestvennaya differenciaciya dohodov naseleniya SSSR v 20–30-e gody 20 veka // Izvestiya RGPU im. A.I. Gercena. 2008. № 66. P. 177–186.)

Катанян В.А. Маяковский: Хроника жизни и деятельности / Отв. ред. А.Е. Парнис. Изд. 5-е, доп. М.: Советский писатель, 1985.

(*Katanyan V.A.* Mayakovskij: Hronika zhizni i deyatelnosti / Ed. by A.E. Parnis. 5th ed. Moscow, 1985.)

Ларионова Л. Фолловеры и хейтеры В.В. Маяковского: Как любили и ненавидели поэта в первой половине XX века. (Каталог-путеводитель). М.: Бослен, 2024.

(*Larionova L.* Follovery i hejtery V.V. Mayakovskogo: Kak lyubili i nenavideli poeta v pervoj polovine XX veka. (Katalog-putevoditel). Moscow, 2024.)

Рашин А.Г. Заработная плата за восстановительный период хозяйства СССР: 1922/23 — 1926/27 гг. М.: ВЦСПС, 1927.

(*Rashin A.G.* Zarabotnaya plata za vosstanovitelnyj period hozyajstva SSSR: 1922/23 — 1926/27 gg. Moscow, 1927.)

Россомахин А.А. Магические квадраты русского авангарда: Случай Маяковского. (С приложением полного иллюстрированного каталога прижизненных книг В.В. Маяковского). СПб.: Вита Нова, 2012.

(*Rossomahin A.A.* Magicheskie kvadraty russkogo avangarda: Sluchaj Mayakovskogo. (S prilozheniem polnogo illyustrirovannogo kataloga prizhiznennyh knig V.V. Mayakovskogo). Saint-Petersburg, 2012.)

Россомахин А.А. Тема финансов и гонораров Маяковского в карикатурах, пародиях и записках зрителей // Разговор с фининспектором о поэзии. Факсимильное издание. Статьи. Комментарий / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 2022. С. 98–119.

(*Rossomahin A.A.* Tema finansov i gonorarov Mayakovskogo v karikaturah, parodiyah i zapiskah zritelej // Razgovor s fininspektorom o poezii. Faksimilnoe izdanie. Stati. Kommentarij / Ed. by A.A. Rossomahin. Saint-Petersburg, 2022. P. 98–119.)

Россомахин А.А. Ху…лиган и громила: тридцать читательских записок и пять неизвестных «зашифрованных» портретов Маяковского // Russian Literature. 2022. Vol. 128. P. 61–83.

(*Rossomahin A.A.* Hu…ligan i gromila: tridcat chitatelskih zapisok i pyat neizvestnyh «zashifrovannyh» portretov Mayakovskogo // Russian Literature. 2022. Vol. 128. P. 61–83.)

Состав фабрично-заводского пролетариата СССР в диаграммах и таблицах: Итоги переписи металлистов, горнорабочих и текстильщиков 1929 года / Ред. Н.Н. Евреинова, сост. под рук. А.Г. Рашина. М.: ВЦСПС, 1930.

(Sostav fabrichno-zavodskogo proletariata SSSR v diagrammah i tablicah: Itogi perepisi metallistov, gornorabochih i tekstilshikov 1929 goda / Red. N.N. Evreinova, sost. pod ruk. A.G. Rashina. Moscow, 1930.)

Тюрина Е., Зименков А. Маяковский — деньги — личный бренд: Издательские договоры Маяковского как финансовый и творческий документ // Логос. 2025. Т. 35. № 1. С. 105–138.

(*Tyurina E., Zimenkov A.* Mayakovskij — dengi — lichnyj brend: Izdatelskie dogovory Mayakovskogo kak finansovyj i tvorcheskij dokument // Logos. 2025. Vol. 35. № 1. P. 105–138.).

34 Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ. The study was implemented in the framework of the Basic Research Program at the National Research University Higher School of Economics (HSE University).

Часть 2. *В тени Маяк*овского

Леонид Большухин, Оксана Замятина,
Любовь Барышникова

Маяковский-провокатор:

случаи поэтов Георгия Ечеистова, Сергея Малашкина, Льва Гольдёнова

Leonid Bol'shuhin, Oksana Zamyatina, Ljubov' Baryshnikova

Mayakovsky the Provocateur: the Cases of the Poets Georgy Echeistov, Sergei Malashkin, Lev Goldyonov

Леонид Большухин
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, профессор; PhD
lbolshuhin@hse.ru

Оксана Замятина
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, старший преподаватель; аспирант
ozamiatina@hse.ru

Любовь Барышникова
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, образовательная программа «Современные филологические практики: поэтика, интерпретация, комментарий», магистрант
labaryshnikova@edu.hse.ru

Leonid Bol'shukhin
National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities, Professor; PhD
lbolshuhin@hse.ru

Oksana Zamyatina
National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities, senior lecturer; graduate student
ozamiatina@hse.ru

Lyubov Baryshnikova
National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities, educational program «Contemporary philological practices: poetics, interpretation, commentary»; MA student
labaryshnikova@edu.hse.ru

Ключевые слова: закономерности развития литературного процесса, рецепция, периферийная поэзия 1920-х, первопубликации

УДК: 82.0+821.161.1+929
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_156

Keywords: patterns of development of the literary process, reception, marginal poetry of the 1920s, first publications

UDC: 82.0+821.161.1+929
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_156

В статье рассматривается творчество Георгия Ечеистова, Сергея Малашкина и Льва Гольдёнова — трех периферийных поэтов-авангардистов рубежа 10–20-х годов XX века, художест-

The article examines the works of Georgy Echeistov, Sergei Malashkin, and Lev Goldyonov — three peripheral avant-garde poets of the late 1910s–early 1920s, whose artistic experiments were significantly

венные опыты которых были во многом инспирированы фигурой и поэтическими практиками Владимира Маяковского как важнейшего актора русского авангарда. Влияние Маяковского прослеживается на различных уровнях организации текста — от имплицитных отсылок к узнаваемым стилистическим приемам и особенностям поэтики Маяковского до прямых цитат из ключевых текстов раннего творчества поэта и очевидных отсылок к его биографии.

inspired by the figure and poetic practices of Vladimir Mayakovsky as the most important actor of the Russian avant-garde. Mayakovsky's influence manifests itself across multiple textual levels, ranging from implicit references to distinctive stylistic devices and features of his poetics to direct quotations from seminal early works and overt biographical allusions.

Представление о том, что история литературного процесса первых десятилетий XX века реконструирована и полноценно изучена, иллюзорно. И хотя за последние время сделано очень много для предельно объемного описания событий и персоналий этой эпохи[1], в осмыслении литературы 1910–1920-х годов остается еще много лакун.

Один из принципиальных вопросов, поставленный впервые литературоведением уже в 1920-е годы, был связан с изучением степени влияния Маяковского на литературный процесс или, говоря языком советской науки, с изучением традиции творчества Маяковского в советской поэзии. Тотально ангажированный идеологически, он очень быстро превратился из сложной научной проблемы в одну из самых банальных тем, которая была крайне приветствуема в контексте советского научного дискурса.

Сами участники литературного процесса признавали ключевую роль Маяковского, что, в частности, подтверждается развернувшейся после Великой Отечественной войны дискуссией о путях развития новейшей советской лирики. В ходе этой дискуссии, например, Семён Кирсанов утверждал, что Маяковский оказал колоссальное влияние на своих современников и должен оставаться главным эстетическим ориентиром поэтического канона. В целом принудительное официозное декларирование Маяковского в качестве первого советского поэта сделало его заложником ситуации, не позволяя науке свободно и непредвзято осознать место Маяковского в литературном процессе, выявить весь спектр отношений к созданному им, описать меру и специфику рецепции его творчества современниками и поэтами следующих поколений.

В данной статье авторы ставят конкретную задачу рассмотреть, как процесс рецепции Маяковского происходил в тот момент, когда поэт еще не был канонизирован (1920-е годы), его творчество оставалось частью живого литературного процесса, и креативный интерес к нему как к значимой фигуре определялся не идеологическими факторами, не был навязан извне, а оказывался результатом личного свободного выбора. Это позволит уточнить масштаб, гра-

1 Отметим прежде всего: *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 2. Кн. 1–2. М.: Новое литературное обозрение, 2003; *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. Кн. 1–2. М.: Новое литературное обозрение, 2010; *Шруба М.* Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004; Литературная жизнь России 20-х годов: События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1–2 / Сост. Л.Е. Борисовская, О.В. Быстрова, А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2006.

ницы и внутренние закономерности подлинного влияния Маяковского и избавиться от упрощенной модели присутствия поэта в пространстве литературы, сконструированной адептами советского маяковедения[2].

В настоящей статье представлены три автора, творчество двух из которых (Георгий Ечеистов и Лев Гольдёнов) по разным причинам еще не было объектом полноценной научной рефлексии[3], а о поэтическом творчестве третьего (Сергея Малашкина) нет ни одной научной работы.

Причин, по которым авторы настоящей статьи считают возможным объединить случаи Малашкина, Гольдёнова и Ечеистова в одном исследовании, несколько.

Во-первых, всех трех поэтов роднит эфемерность и контингентность их творчества по отношению к магистральному историко-литературному процессу 1920-х годов. Высказанная Ю.М. Лотманом в итоговой работе «Культура

---

2 Советское маяковсковедение возводило творчество поэта в состав идеологического канона, подчеркивая его роль эстетического и духовного вдохновителя. Приведем несколько примеров. В.О. Перцов в статье «Маяковский-патриот» представил поэзию Маяковского как инструмент для противостояния фашизму: «Поэзия Маяковского кует стальную, несокрушимую волю к победе над фашизмом — злейшим врагом человечества» (*Перцов В.О.* Маяковский-патриот. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941. С. 21). И.М. Машбиц-Веров определяет место и статус Маяковского в литературном процессе эпохи: «Маяковского мы вправе назвать солнцем советской поэзии. Для всей нашей послеоктябрьской поэзии он явился гигантским и неиссякаемым живительным родником» (*Машбиц-Веров И.М.* Во весь голос. О поэмах Маяковского. Куйбышев: Куйбышевское книжное изд-во, 1980. С. 441). Частотна также презентация поэта литературоведами как исключительного и народного: «Великий поэт, Маяковский входит в мировую литературу не как создатель поэтической школы, а как зачинатель поэзии, которая стала неотъемлемой частью новой, социалистической цивилизации» (*Метченко А.И.* Слово о Маяковском // Маяковский В.В. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1987. С. 20); «Путь Маяковского — от юношеских стихов и до последних строк — был путем к массовому читателю, к народу, к потомкам» (*Михайлов А.А.* Маяковский. М.: Молодая гвардия, 1988. С. 551).

3 О поэтах Л. Гольдёнове и Г. Ечеистове см.: *Большухин Л.Ю., Замятина О.В.* Истинная жизнь Голубчика-Гостова // Сюжетология и сюжетография. 2021. № 2. С. 129–175; *Большухин Л.Ю., Замятина О.В.* Материалы к биографии поэта Голубчика-Гостова (Л.М. Гольдёнова) // Сюжетология и сюжетография. 2023. № 1. С. 84–100; *Сошкин Е.П., Левин М.И.* Стихотворения Голубчика-Гостова. Тель-Авив: Изд-во книжного магазина «Бабель», 2023; *Стеркина Н.* Поэт промежутка. Стихотворения Голубчика-Гостова / Предисл. Е. Сошкина // Знамя литературы. (URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=8854); *Ечеистова М.* Георгий Ечеистов — издатель двух эфемерных книг Аксенова (Биографическая канва) // Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни. Полное собрание стихотворений / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Фарсетти; науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. + Факсимильное воспроизведение книги Ивана Аксенова и Георгия Ечеистова «Ода Выборгскому Району» (М.: Мастартчув, 1920). С. 209–210; *Замятина О.* Георгий Ечеистов — неизвестный поэт, инспирированный Маяковским // Время Маяковского: Биография. Иконография. Поэтика. Эстетика. Политика (Материалы научной конференции к 130-летию со дня рождения поэта) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Центральная городская публичная библиотека им. В.В. Маяковского, 2023. С. 117–131; *Россомахин А.А., Клятис А.Ю.* «Ни одной книжки не выпустил в ход...»: Неизвестный поэт-футурист Георгий Ечеистов (с приложением неопубликованной поэмы 1919 года) // Slavic Literatures. 2025. (In print); *Россомахин А.А.* Неизвестный поэт-футурист Георгий Ечеистов // Художник Георгий Ечеистов — от авангарда к реализму. Биография и творчество 1917–1940-х годов: Каталог выставки. М., 2025.

и взрыв»[4] концепция семиосферы как иерархической системы отношений центра и периферии применима для описания феномена творчества названных авторов. Центр («ядро») концентрирует доминирующие семиотические системы, нормы и каноны, обеспечивая стабильность культуры. Периферия же — зона фрагментарных, неканонических языков и текстов, где нормы размыты, а границы между «своим» и «чужим» подвижны. По мнению А. Кошорке, «на периферии существует не одна только дисперсия внутри стабильных кодов, но и переплавка и трансформация самой системы кодов»[5]. Кроме прочего, случаи Гольдёнова, Малашкина и Ечеистова тесно связаны с общей коммуникативной моделью, предлагаемой Лотманом. Отметим, что все три рассматриваемых поэта представлены своими ранними поэтическими опытами и закономерно демонстрируют в них влияние различных эстетических школ и направлений, что является вообще распространенным фактом в истории поэзии (вспомним раннее творчество Пастернака или Бродского периода ученичества). Апроприация чужого поэтического языка, свойственная начинающим авторам, это попытка перевода и перекодировки. Похожее рассуждение содержится в одной из ранних работ Лотмана «Знаковый механизм культуры». По Лотману, «чем ограниченнее опыт того или иного коллектива, тем существеннее для него наличие различных кодов, разнотипных каналов связи и циркуляции по ним различных сообщений»[6]. Аналогичную идею высказывает и Кошорке:

> Это значит, что между осмысленным и бессмысленным, между кодированной знакопередачей и пропущенной из-за нераспознаваемого кода, одним словом, между информацией и шумом, нет ясной разделительной линии. Культурная коммуникация развертывается в общей полосе частот неполного понимания и искажения. Все в любом случае считается и в равной мере является составной частью культурного семиозиса: «Непонимание, неполное понимание или переосмысление — не побочные продукты обмена информацией, а принадлежат самой ее сути»[7].

Очевидно, что существование периферийных авторов, к которым в противоположность к находящемуся в «ядре» Маяковскому мы относим Л. Гольдёнова, С. Малашкина и Г. Ечеистова, возможно только в притяжении с крупномасштабной фигурой — подобная своеобразная культурная валентность также семиозисна. Обратим внимание на интерпретацию, предлагаемую в цитируемой статье Кошорке, описываемого Лотманом феномена «неопределенности».

> Неопределенность, по мысли Лотмана, — не качество художественных или эмпирических феноменов, а эффект коммуникативной структуры. Любой перевод знаков, любая коммуникация в культуре, даже любое взаимопонимание содержит остаток, который не «растворяется», остается неоднозначным или неясным. Этот остаток — нужно подчеркнуть еще раз — не просто нарушение или ресурсоемкий побочный эффект некой идеальной и лишенной трения передачи информации,

---

4 *Лотман Ю.М.* Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992.

5 *Кошорке А.К.* К вопросу о принципе действия культурной периферии // Новое литературное обозрение. 2012. № 115 (3). С. 34.

6 *Лотман Ю.М.* Знаковый механизм культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 65.

7 *Кошорке А.К.* К вопросу о принципе действия культурной периферии. С. 35.

> но составная функциональная часть коммуникативного универсума. Более того, сумма и взаимоналожение таких «остатков» могут оказаться настоящей питательной средой, в которой кристаллизуются созданные культурой значения и направляющие принципы <…> Другими словами, можно говорить о «нечеткой логике» саморазмножающихся пограничных зон культуры. Не вопреки, но благодаря тому, что мы говорим в пространстве диффузности, общества являются до некоторой степени интегрированными структурами. Каждый коммуникативный акт производит избыток возможностей, и этим обеспечивается именно дефицит предсказуемости, выход хаоса из берегов организованности, культурная эластичность и вместе с тем дальнейшее существование социума[8].

В определенном смысле прочтение идей Лотмана немецким филологом применимо и к случаю рассматриваемых нами авторов: помещенные в ситуацию «избытка возможностей», предлагаемую эпохой 1920-х, они были отфильтрованы в пределах пограничной зоны культуры, не сумев преодолеть буферную зону между ядром и периферией.

Во-вторых, все три автора, имея отчетливо выраженные амбиции встроиться в современный им литературный процесс — Гольдёнов издал два сборника стихов, Малашкин публиковался как поэт в периодических изданиях, претендующих на роль главного печатного органа своего региона, Ечеистов опубликовал стихотворение в первом, а потому программном сборнике СОПО, — реализовать их не сумели, а также не связали свое поэтическое творчество ни с какой литературной группой. В итоге двое — Георгий Ечеистов и Сергей Малашкин — изменили сферу деятельности и уже в новом качестве — непоэтов — вошли в пространство официальной культуры, «ядра». Ечеистов стал вполне успешным художником и гравером, Малашкин в середине 1920-х годов написал скандальную повесть, а начиная с 1930-х (с перерывом почти на двадцатилетнее молчание) обратился к большой эпической форме. Оба были обладателями государственных наград и имели статус членов Союза художников и Союза писателей СССР соответственно. Третий — Лев Гольдёнов, по воспоминаниям родственников (на сегодняшний день это основной источник информации о поэте), стихов писать не прекратил, возможно, пытался в 1930-е годы вступить в диалог с отдельными участниками официального советского литературного комьюнити, однако признания не получил, умерев в 1941 году в блокадном Ленинграде. По свидетельствам сестер (устные воспоминания об этом факте переданы авторам настоящей статьи внучатой племянницей Л.М. Гольдёнова Марией Хорошевой), в комнате коммунальной квартиры на набережной канала Грибоедова, где поэт Голубчик-Гостов жил вплоть до своей смерти, стоял сундук, доверху заполненный рукописями.

Таким образом, обращение к творчеству Г. Ечеистова, С. Малашкина и Л. Гольдёнова — фигурам, имеющим периферийный статус в литературном процессе, — позволяет уточнить целый круг вопросов: начиная от возможности более полно и достоверно восстановить литературный быт эпохи до осознания механизмов формирования поэтики контекстного литературного фона эпохи и форм рецепции творчества авторов первого ряда.

Именно изолированность литературного бытия рассматриваемых поэтов, в разной степени выраженная маргинализированость, понимаемая авторами

---

8 Там же. С. 37.

настоящей статьи как интегрирующая характеристика, дают право сосредоточить внимание на творчестве именно этих трех поэтов (при этом авторы статьи осознают, что подлинный перечень современников, испытавших на себе влияние Маяковского, будет намного больше).

Маяковский как поэт и человек становится для Ечеистова, Малашкина и Гольдёнова желанным, но недостижимым образцом, приближение к которому мыслится через апроприацию круга его тем и текстов. Кроме того, обращаясь к этим авторам мы можем поставить важную исследовательскую проблему о степени, мере и формах влияния Маяковского на современный ему литературный процесс.

I

Сергей Иванович Малашкин (1888–1988) известен в первую очередь как советский писатель, автор скандальной повести «Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь» (1926)[9], однако в рамках данного исследования мы обратимся к его другому амплуа, ныне прочно забытому — роли пролетарского поэта Сергея Малашкина.

В 1915 году он из Москвы, где некоторое время обучается в университете им. А.Л. Шанявского, приезжает в Нижний Новгород, работает в Сормово деревообделочником на лесопильном заводе[10]. В основном об этом периоде жизни Малашкина далее и пойдет речь. В это время публикуются первые поэтические опыты автора в одном из главных периодических изданий города — «Рабоче-крестьянском нижегородском листке». Стихотворения издаются либо под настоящим именем, либо, как было выяснено авторами настоящей статьи после сравнений текстов «Листка» и сборников поэта, под псевдонимом «Р. Эркман»[11].

В 1918 году выходит сборник поэм «Мускулы» (*ил. 1*). Об этой книге положительно высказывался Валерий Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922), отмечая незаурядность творчества поэта:

> Насколько оживляюще влияет на поэтов тема, настолько же иногда пробуждается их самобытность, как только они отходят от традиционных размеров, безнадежно увлекающих их на проторенные тропы. В этом отношении характерны опыты С. Малашкина («Мускулы», 1918), которому стихом Верхарна и Уитмена удалось резко выявить пролетарские настроения...[12]

Характеристику поэту Малашкину также дает, например, Борис Гусман в книге «100 поэтов. Литературные портреты» (1923): «Сергей Малашкин — поэт

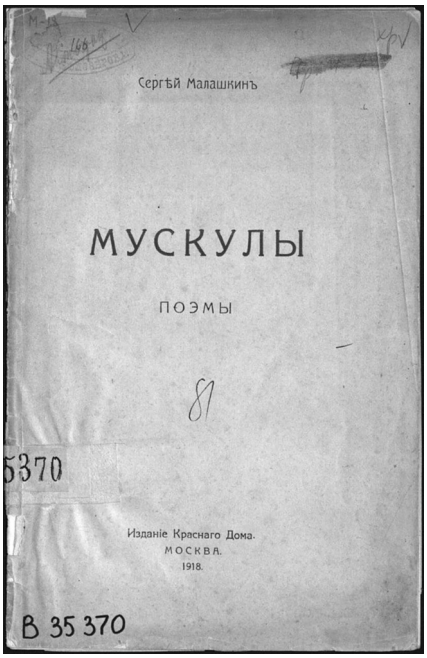
---

9 Книга недавно была переиздана: *Малашкин С.* Луна с правой стороны, или Необыкновенная любовь. М.: Циолковский, 2017.

10 Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. / Под ред. Н.Н. Скатова. Т. 2. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. С. 510.

11 Так, в 1918 году в газете «Рабоче-крестьянский нижегородский листок» публикуется стихотворение «О мне ли поэту поэтов блуждающему вечно у самых застав...» авторства Р. Эркмана. Позже оно вошло в сборник поэта «Мятежи» (*Малашкин С.* Мятежи (стихи). Кн. 2. Нижний Новгород: Нижегородский губернский комитет Р.К.П., 1920. С. 63–65).

12 *Брюсов В.Я.* Собрание сочинений: В 7 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1975. С. 520.



Ил. 1. Обложка сборника С. Малашкина «Мускулы: Поэмы» (М., 1918).



Ил. 2. Обложка поэтического сборника С. Малашкина «Мятежи» (Нижний Новгород, 1920).

пролетариата. В этом его значение и сила, в этом его пафос. Он идет вместе со своим классом и перед ним расстилаются гигантские панорамы мировых пожаров, классовых сдвигов, вековых напластований»[13].

В 1920 году в Нижнем Новгороде выходит большой сборник стихов «Мятежи» (*ил. 2*), включающий в себя тексты с 1915 года. Гусман отмечает ориентацию Малашкина на творческие эксперименты и поиски формы: «Правда, эта песнь еще не закована в те могучие формы, которые соответствовали бы ее гигантскому обхвату, но они ищутся — эти формы»[14].

На первой странице сборника указано, что к печати готовятся и другие книги («Солнышко в тумане», «Вихрь Труда», «Коммунистические празднества»). Данных о выходе в свет этих изданий не зафиксировано[15].

С 1920-х годов Малашкин начинает писать и издавать преимущественно прозу, пишет повести и рассказы, публикуется в журналах «Перевала» и «Кузницы». Сам автор касательно периода перехода к другой форме высказывался так: «Писать стал стихи в 1915 году <…> Только с 1920 года начинаю работать исключительно в области искусства»[16].

---

13 *Гусман Б.* 100 поэтов. Литературные портреты. Тверь: Октябрь, 1922. С. 156.

14 Там же. С. 157.

15 *Тарасенков А.К., Турчинский Л.М.* Русские поэты XX века: 1900–1955: Материалы для библиографии. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 411.

16 Цит. по: *Родов С.А.* Пролетарские писатели. Антология пролетарской литературы / Под общ. ред. П.С. Когана. М: ГИЗ, 1924. С. 420.

Запоминается читателю Малашкин именно как прозаик благодаря уже упомянутой повести, посвященной проблемам сексуальных отношений в среде комсомольской молодежи, которая не прошла мимо Владимира Маяковского. Так, в очерке «Поверх Варшавы» 1927 года Маяковский описывает свое «первое литературное впечатление» (т. 7, с. 347) из Польши. Таможенник, отобравший книги въезжающего на польскую территорию, расспрашивает о Малашкине:

> Маяковский... Такого не знаю. А вы Малашкина знаете? Он старый или молодой? Я прочел его книгу «Луна с правой стороны». Очень, чрезвычайно интересная книга... Он у вас тоже известный?
>
> Очевидно, отбираемые книги не пропадают зря. Наскоро выложив общие знания о Малашкине, сажусь в варшавский поезд (Там же).

В стихотворениях «Соберитесь и поговорите-ка» и «Сердечная просьба» (оба — 1928 год) Маяковский в ироническом ключе осмысляет скандальную известность Малашкина, описывавшего промискуитет в среде комсомольской молодежи, ставшего в 1930-е годы поводом и предметом многочисленных дискуссий: «Чтоб рассеять / эту мрачность, / лектор / с грацией слоновьей / перешел / легко и смачно — / на Малашкина / с луною»[17].

В стихах Малашкина ощутимо влияние футуризма[18], несмотря на то, что Малашкин никогда не называл себя футуристом; более частотно самоопределение «поэт социализма», но намеренная или непроизвольная ориентировка на голос Маяковского, о примерах которой пойдет речь дальше, заметна. Футуризм как явление упоминается в стихотворении «О мне ли поэту поэтов» (1918)[19]:

О мне ли поэту поэтов блуждающему вечно у самых застав[20]
Орущему ревом стихии, гулом океана о социализме,
Вдыхающему грудью атлета запах ненужного шлака,
Копоть заводскую с подорожника чахлого, трав,
Как небо осеннее плакать,
Читать статьи недоносков футуризма о футуризме?
<...>
Я пою
Поэмой простой
Детишек босых, бегающих без штанов, в грязных рубашках,
с животами большими от пищи плохой,
За то что в светлых и карих глазах их рассыпаны целые россыпи Солнц
и мириады мириад таких же, как и они, детишек проворных,
Свободных,
Играющих в баррикады, вспоминая предков своих,
Поющих о социализме
Поэмы поэта Малашкина...[21]

---

17 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений: В 20 т. Т. 3. М.: Наука, 2014. С. 238.

18 Вместе с авангардным влиянием поэзия Малашкина подверглась воздействию творчества Александра Блока и Сергея Есенина. С последним поэт был знаком с университетских времен и впоследствии публиковался в одном журнале.

19 Во всех цитируемых здесь и далее текстах сохраняется авторская пунктуация.

20 Сохраняется пунктуация газетной первопубликации.

21 Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 220. 9 окт.

Называя себя в своих стихах «поэтом» и «поэтом Малашкиным» (что характерно и для других стихотворений), Малашкин, вероятно, опирался на творческий опыт футуристов. Также отметим в этом тексте способ высказывания, выбранный лирическим героем-поэтом — «орать ревом». Подобный характер общения с миром — ор, крик, рев — особенно свойственен герою Маяковского:

Я пою улицы гулкие, подвалов квартиры,
воздух тяжелый, лохмотья постели, запах и плоти и скорченных тел…
<…>
О мне ли поэту поэтов блуждающему вечно у самых застав
Орущему ревом стихии…

(*С. Малашкин* «О мне ли поэту поэтов», 1918)[22]

Тебя пою,
накрашенную,
рыжую…

(*В. Маяковский* «Флейта-позвоночник», 1915)[23]

Как же
себя мне не петь,
если весь я —
сплошная невидаль…

(*В. Маяковский* «Человек», 1916–1917)[24]

Я
если всей его мощью
выреву голос огромный —
кометы заломят горящие руки,
бросятся вниз с тоски…

(*В. Маяковский* «Себе, любимому, посвящает эти строки автор», 1916)[25]

Гротескные образы в стихотворении, телесность, ритмическое и визуальное оформление, гимновое провозглашение жизни и сердце, которое обжигается огнем всего того, «что буйно и смело», в последней строфе — реликты поэтики Маяковского:

О, мне ли? Я пою все то, что буйно и смело,
Делает дело,
Идет на пролом,
Жжет сердце мое молодое
Живое
Огнем!

(*С. Малашкин* «О мне ли поэту поэтов», 1918)[26]

---

22 Там же.
23 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений: В 20 т. Т. 5. М.: Наука, 2022. С. 15.
24 Там же. С. 75.
25 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений: В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 2013. С. 95.
26 Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 220. 9 окт.

Это я
сердце флагом поднял.
Небывалое чудо XX века!

(*В. Маяковский* «Флейта-позвоночник», 1915)[27]

Текстов-гимнов у Малашкина большое количество, но интерес к этому жанру, возможно, обусловлен не только идеологической установкой на воспевание новой реальности, но и влиянием Маяковского, активно использующего одическую традицию в революционной лирике[28]. Строгие жанровые дефиниции для Маяковского и Малашкина, очевидно, были не актуальны. Из прежнего поэтического опыта они почерпнули свойственные как для оды, так и для гимна способность к воспеванию большого исторического события.

В стихотворении «В.И. Блюму» (1918) создается пространство неуютного и враждебного города, ассоциативно напоминающем об «Адище города» (1913):

Все мы шатались по улицам города,
Путались в пряжу сурового неба,
Жалобно жались от мокрого холода,
Требуя хлеба
У пасти холодного голода,
Что от зари до зари
Стучал мостовой,
Качал фонари
И дома, напоенные красной войной.

Годы над нами.
В пряже все мокрого холода.
В качке голодного голода
Тумбы хихикали, хрипло смеялись авто
Злыми словами
Как не смеялся никто
Даже над битыми псами...[29]

Отметим здесь образ битого пса, который видится родственным образу из «Облака в штанах» (1915):

Видели,
как собака бьющую руку лижет?!
Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот...[30]

Через этот образ реализуется важный для раннего творчества Маяковского мотив изруганности, ненужности, отвергнутости, который встречается и в тек-

27 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 5. С. 77.
28 Один из ярких примеров — стихотворение «Ода революции» (1918).
29 Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 114. 31 мая.
30 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 5. С. 116.

стах Малашкина. Например, в стихотворении «Нет! Не прогнать насмешкой гибкой», воспринимающемся как вариант «Нате!» (1913):

Я к вам пришел
Из сел,
В гиганты города чрез все пути страны моей,
Один в октябрьское ненастье
Попросить кусочек счастья
И немного ласки,
Но вы, вспотевшие от жира,
Свои свиные щуря глазки,
Циничные скрывая черепа под шляпы,
Ступая по душе походкою тапира,
Мне бросили, как псу: Какого хочешь кляпа
В мире?[31]

Вернемся к стихотворению «В.И. Блюму», в конце которого автор отсылает нас к еще одному произведению — «А вы могли бы?» (1913). Маяковский буквально становится героем малашкинского текста:

Только в поношенном сером пальто,
Нежно глядя нам во след,
Как никто,
В жизнь до безумья влюбленный поэт
Нам в водосточные трубы
Просто и грубо
Гимны влюбленно все пел,
Пел,
Как никто!..[32]

Найденная конструкция, которую сам автор использует, говоря о Маяковском, воспроизводится и повторяется в стихах, где Малашкин дает характеристику своим поэмам: «О, города, из сгустков мускулов моих, / Вы слушая мой грубый и упорный стих, / Похожий на меня, как тяжкая работа...»[33]; в другом тексте он использует конструкцию «песня простая» («Песнью простою, в которой услышишь ты топот / упорный на улицах внуков моих, я тебя воспою»[34]).

Интересно первомайское стихотворение «Празднество» (1918), посвященное репортеру газеты под псевдонимом «Имя рек». Здесь ощутима ориентация на Уитмена, но кроме того, появляется гротескный телесный образ, характерный для поэтики футуристов: город и толпа, участвующая в демонстрации или стачке на его улицах, сливаются в единый сложный организм.

...Крепко схватился за грудь,
Бросил глаза
Чрез вокзал
Города на трубы Сормова,

31 *Малашкин С.* Мятежи (стихи). Кн. 2. С. 41.
32 Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 114. 31 мая.
33 *Малашкин С.* Мятежи (стихи). Кн. 2. С. 65.
34 Там же. С. 60.

Что полотнами дыма
Неутомимо
Небо марали,
Орали
Здорово:
«Эй! Молодое,
Живое,
Красные банты на грудь —
Радостно в путь!»

Улицы пыльные дымного Сормова
От гула шагов
Тяжко вздыхали,
К солнцу кидали
В глуби грядущих времен
Тысячи тысяч знамен
С заревом славы
И по обсаленным камням, по лаве песка,
Из убогих лачуг,
Где яростно правила Жизнью тоска,
В празднества круг
Звали, бурля, бедняков...[35]

Рифма «марали-орали» позаимствована у Маяковского из стихотворения «Ко всему» (1916): «Толпа орала: / “Марала! / Маааррраааала!”»[36]. Генетически родственным выглядит обращение «Вам» (1915), отсылающее к «Вам!» Маяковского и на синтаксическом уровне:

...О, творчество! О, красота!
Вам, повитая алыми
Славами,
Слава
Поэта космических мук.
О, красное празднество, тебе моя слава!
О, Пасха рабочих, тебе моя слава!
О, человек
Мускулам твоим и тебе моя слава,
Повитая славами слава
От века во век!
(*С. Малашкин* «Празднество», 1918)[37]

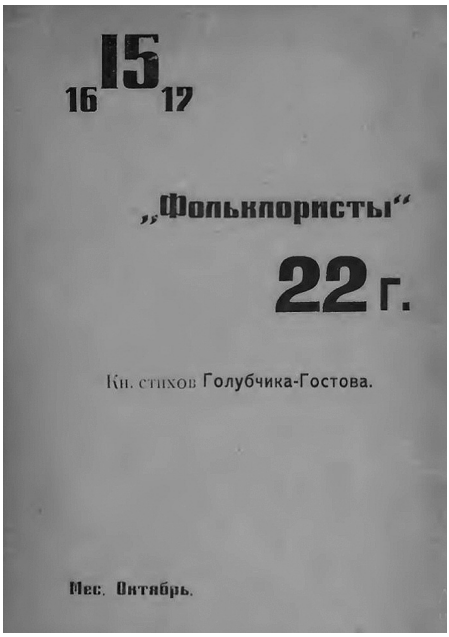
Вам, проживающим за оргией оргию,
имеющим ванную и теплый клозет!
<...>
Вам ли, любящим баб да блюда,
жизнь отдавать в угоду?!..[38]
(*В. Маяковский* «Вам!», 1915)

35 Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 91. 1 мая.
36 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 1. С. 74.
37 Рабоче-крестьянский нижегородский листок. 1918. № 91. 1 мая.
38 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 1. С. 45.

Кроме того, и гиперболизированное «поэта космические муки» также слышится как близкое для поэтики Маяковского сочетание: «Нет людей. / Понимаете / крик тысячедневных мук?»[39] («Надоело», 1916).

II

Следующий рассматриваемый нами поэт — Лев Михайлович Гольдёнов (имя при рождении Лейба Хаимович Гольдинов, 1892–1941) — автор, обретший биографию совсем недавно. Почти сто лет он был известен немногим специалистам по истории литературы 1920-х годов исключительно под псевдонимом Голубчик-Гостов[40]. Авторству этого поэта принадлежат два поэтических сборника — «Фольклористы» (1922) и «Темы» (1924) — первый напечатан в Типографии Петроградского единого потребительского общества (ПЕПО), второй, вероятно, там же (*ил. 3–4*).


16 15 17

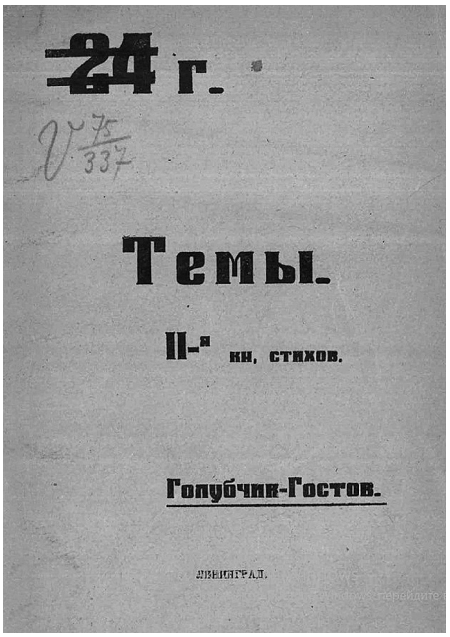
„Фольклористы“

22 г.

Кн. стихов Голубчика-Гостова.

Мес. Октябрь.

Ил. 3. Обложка поэтического сборника Голубчика-Гостова «Фольклористы» (Л., 1922).


24 г.

Темы.

II-я кн. стихов.

Голубчик-Гостов.

ЛЕНИНГРАД.

Ил. 4. Обложка поэтического сборника Голубчика-Гостова «Темы» (Л., 1924).

Первый сборник Гольдёнова «Фольклористы» состоит из 21 стихотворного текста, два из которых с точки зрения жанра тяготеют к поэмам («Слово о лихом времени» и «Сядемте в ряд московские»). К особенностям сборника можно отнести: общую ориентированность на языковой эксперимент и игнорирование нормативного синтаксиса (отсутствие знаков препинания, аграмматические

39 Там же. С. 83.

40 Подробнее см.: *Большухин Л.Ю., Замятина О.В.* Истинная жизнь Голубчика-Гостова // Сюжетология и сюжетография. 2021. № 2. С. 129–175.

конструкции, синтаксические удвоения); детализацию локусов, имеющих привязку к конкретным географическим объектам, связанным с фактами реальной биографии автора, — Галиция (Польша, Западная Украина), Австрия (Тироль), Саратов, Краков, Грубешов, Петроград; очевидную солипсическую природу лирического *Я*. Название сборника «Фольклористы» как бы подразумевает существование некоего круга, объединенного этим именем. С точки зрения стратегии поэтической самопрезентации Гольдёнов выбирает способ, который в русской лирике был успешно реализован Валерием Брюсовым, начавшим обретать символический капитал через мистификацию: в первом сборнике «Русские символисты» (1894) было лишь два автора — сам В.Я. Брюсов и А.А. Миропольский (Ланге).

Можно видеть и связь названия сборника «Фольклористы» с тенденцией, которая складывается в русской поэзии в 1920-е годы: сразу после революции возникают десятки групп, школ и объединений с самыми экзотическими платформами, названиями, эстетическими установками[41].

В случае с книгой Гольдёнова, возможно, реализуется брюсовский вариант, осложненный тем, что Голубчик-Гостов говорит от лица некоего круга, будучи в одиночестве. При этом общей особенностью и первого сборника «Фольклористы», и второго сборника «Темы» остается постоянно поддерживаемая связь между лирическим героем, имя которого равно поэтическому псевдониму автора, и неким кругом, получившим наименование «фольклористы». Отсутствие какой-либо теоретической декларации сборника не позволяет понять принцип создания этого круга. Что это — поэтическая школа или кружок; единство на основе общей идеологии и философии; научное объединение?

В одном из стихотворений «Волхвы потешествуют» упоминаются «футуристы», возможно, важно созвучие этого слова со словом «фольклористы»:

Красная мантия
Фольклористическое
Коммунистическое
Футуристическое
Интернациональное
Фольклористы и поэты —
я[42]

Отчасти смысл названия квазишколы проясняется во втором сборнике «Темы», где «фольклористы» — представители определенного социального круга — ин-

41 Об этом в статье «Сопо», опубликованной 27 ноября 1921 года в газете «Известия», с большим раздражением писал С. Городецкий: «Это самый заурядный базар литературы третьего сорта, сборище лысых умом и талантом пирожкопожирателей, скорее напоминающих колонию дефективных детей, чем литераторов. Вся их литературность состоит в том, что они выдумывают и регистрируют всевозможные “школы”, ничем друг от друга не отличающиеся. Беспредметники, неоромантики, центрофугисты, экспрессионисты, парнасцы, эклектики, акмеисты, фуисты (рекламирующие себя разжижением мозга) — кто угодно в этой лавочке, на всякий вкус и спрос, только не поэты» (цит. по: Литературная жизнь России 20-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1–2 / Сост. Л.Е. Борисовская, О.В. Быстрова, А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 236).

42 *Голубчик-Гостов.* Фольклористы. Пг.: Тип. Петроградского единого потребительского общества, 1922. С. 21.

теллигенции нового типа. В этот же круг также включаются поэты, и подразумевается, что внутри определяемого сообщества моделируется особый способ восприятия мира: «**Формула фольклористов**, чернорабочие √(техперсонал= чрнрбч), солдаты, фольклористы (некоторые интеллигентные профессии) и поэты в интернациональности»[43].

Отметим, что в обоих сборниках Голубчик-Гостов презентуется как лидер — лицо, обладающее особыми полномочиями внутри группы «фольклористов». Отсутствие имени биографического автора создает уникальные отношения между художественным и реальным миром: Голубчик-Гостов-автор сохраняет все свои права и полномочия внутри текста как существующий в нем лирический герой. Такая поэтическая модель может восприниматься как особый вид ролевой лирики.

В сборнике «Фольклористы» первое стихотворение «Раскаяние Голубчика-Гостова» определяет его особый статус в мире, в основе которого лежит чувство вины за все происходящее в бытие:

Только коммунисты солнечной вести
Солнечной вестью спаять
Синего пространства палачи
Слезы хризолиты множьте вы.
Как о прошлом плачу
От макушки до подошвы[44].

Типологически подобная лирическая установка родственна лирической модели первого стихотворения книги Маяковского «Я» (1913) «По мостовой...», где также возникает мотив плача, как чувства сострадания и вины за все, что происходит в мире: «...иду / один рыдать, / что перекрестком / ра́спяты / городовые»[45].

И масштаб личности лирического Я сборника «Фольклористы» усиливается стихотворением «Телефон», в котором именно поэт заявляет о себе в сопоставлении с Маяковским, превосходя его. Он мудрец, к которому обращается власть в лице Ленина, Троцкого и других:

Я не сплю я
говорю по телефону —
Под впечатленьем буффонад
Проснулся. Проснулся Соломоном.
Т.е. таким Маяковский не был.
Это не значит никогда не будет Маяковский.
Я говорил,
Что проснулся. Раковский, Троцкий, Зиновьев, Ленин
Владимир Ильич — разговаривают
С большим рвеньем
Со мною спящим.
<...>

43 *Голубчик-Гостов*. Темы. Л.: Изд автора, 1924. С. 1.
44 *Голубчик-Гостов*. Фольклористы. С. 5.
45 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 1. С. 18.

Потихоньку говорю по телефону
Под впечатленьем буффонад
Проснулся. Проснулся Соломоном[46].

В сборнике «Фольклористы» представлены все темы, традиционные для поэзии начала 1920-х годов; одна из них — соотношение личного и гражданского, частной жизни и революционного бытия. Ярчайшим примером трагически напряженных отношений революционного (подчиняющего человека общему действию) и личного (подчиняющего человека индивидуальному чувству) становится поэма Маяковского «Про это» (1923), в которой на предельной эмоциональной высоте доказывается и отстаивается право лирического героя на личное переживание:

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять
(т. 4, с. 137).

И формула-декларация, которую находит Маяковский, предполагает умолчание:

Эта тема день истемнила, в темень
колотись — велела — строчками лбов.
Имя
Этой
теме: ……!
(т. 4, с. 139).

Вероятно, похожий способ представления любовной тематики оказывается не менее актуальным и для Гольдёнова в его втором сборнике «Темы», который открывается определением трех основных тем современной поэзии[47], но две из них, имеющие надличный характер, отменяются и растворяются в главной теме — теме любви. Поэтическая формула, предложенная Маяковским, становится названием второй книги Гольдёнова и определяет ее структуру: 17 стихотворений, распределенных по 7 разделам, содержательно многопланово разворачивают тему любви, имплицитно присутствующую в заглавии книги. Стоит учитывать и тот факт, что в 1923 году выходит книга Б. Пастернака «Темы и варьяции».

Все любовные стихотворения второго сборника Голубчика-Гостова посвящены музе поэта Леониде Матвеевне Кимстач или обращены к ней. Вероятнее

46 *Голубчик-Гостов*. Фольклористы. С. 6.

47 «У “фольклориста” две темы:
1) близость к массе (пролетарской и крестьянской) <…>
2) вторая тема более лирическая: любовь. Из развитого ума, нового строительства (*дело будущего*) и социальной необходимости (*дело настоящего*).
Есть третья тема: интернациональный фон или стиль. <…>
Примечание поэта: вторая и две другие темы сплетаются обыкновенно» (*Голубчик-Гостов*. Темы. С. 1–3).

всего, сильное чувство любви, пережитое автором, стало смысловым центром второго сборника. Леониде посвящено как минимум пять поэтических текстов — «Встреча»[48], «Разочарование»[49], «Лелька»[50], «Я в стране давно оставленной...»[51], «Свадьба “фольклористов”»[52] (один имеет прямое посвящение, три других атрибутируются как адресованные Кимстач через биографический контекст жизни Льва Гольдёнова или Леониды Кимстач).

О сущности отношений Льва Гольдёнова и Леониды Кимстач не сохранилось никаких достоверных данных, единственный материал — тексты Голубчика-Гостова. Существует большая вероятность, что поэт и муза состояли в фантомных отношениях, инспирированных исключительно силой воображения Гольдёнова. В пользу этой версии могут быть зачислены косвенные факты, предложенные в реконструкции возможного сюжета знакомства Льва Гольдёнова с Леонидой Кимстач[53]. По версии авторов гипотезы, Леонида могла выступать как приглашенная актриса массовки в постановках «Петроградского театра ужасов “Гиньоль”», размещавшегося в течение нескольких месяцев 1922 года во флигеле дома 108 по Невскому проспекту, где, согласно учетной карточке, проживал в то время поэт Голубчик-Гостов. На нереальность отношений указывает и некоторая схематичность образа музы. В обоих сборниках Гольдёнова присутствие Маяковского реализуется разнопланово и поэтическое личное имя героини (в стихах автор называет ее «Лёля»), первоначально возможно образованное и вне маяковского контекста, оказывается созвучно имени центральной фигуры поэтического мира Маяковского — Лили Брик.

III

Георгий Александрович Ечеистов (1897–1946) — хорошо известен как книжный иллюстратор, гравер, ксилограф, но деятельность его как поэта до сих пор была *terra incognita*. Единственная известная поэтическая публикация была предпринята Ечеистовым в 1921 году в первом сборнике Всероссийского союза поэтов[54]. Интересно, что до нее Ечеистов создал и оформил (проиллюстрировал и сброшюровал) несколько рукодельных книг уменьшенного формата, в настоящее время хранящихся в семейном архиве, но вскоре после своего литературного дебюта он прекратил сочинять стихи. В распоряжении исследователей на текущий момент находится корпус текстов, написанных с 1917 по 1921 годы[55]. Известные нам систематизированные биографические данные о Ечеистове ис-

48 Там же. С. 5.
49 Там же. С. 6.
50 Там же. С. 9.
51 Там же.
52 Там же. С. 13.
53 Подробнее см.: *Большухин Л.Ю., Замятина О.В.* Материалы к биографии поэта Голубчика-Гостова (Л.М. Гольдёнова) // Сюжетология и сюжетография. 2023. № 1. С. 84–100.
54 *Ечеистов Г.* Сгорая уйду // СОПО. Первый сборник стихов. М.: Всероссийский союз поэтов, 1921. С. 13.
55 Корпус поэтических текстов Г.А. Ечеистова хранится в личном архиве Марии Ечеистовой, внучки художника. В настоящее время коллективом исследователей из ИМЛИ РАН и НИУ ВШЭ ведется работа по подготовке научного комментированного издания отдельных сборников поэта. Здесь и далее при цитировании текстов

черпываются статьей в Энциклопедии русского авангарда[56], а также рядом ресурсов, имеющих разную степень авторитетности. В качестве релевантной авторами настоящей статьи признается биография, изложенная внучкой Георгия Ечеистова Марией Ечеистовой для полного собрания сочинений Ивана Аксенова, вышедшего в серии «Avant-Garde» в 2022 году[57].

Корпус рукописей Г. Ечеистова (псевдонимы, используемые в рукописях — Юрий Вяземский, Георгий Беллонин, Г. Беллонин) — творческая лаборатория, где довольно отчетливо можно наблюдать попытку обретения поэтического голоса (так, к слову сказать, и не ставшего уникальным) начинающим автором. В этом процессе можно выделить несколько периодов. Учитывая, что цели настоящей статьи связаны с описанием персонального дискурса Маяковского в поэтическом творчестве Г. Ечеистова, мы сознательно не станем характеризовать все творческое поэтическое наследие автора в настоящей работе, упомянув только, что на этот счет подготовлено несколько исследований[58].

В целом, творческая связь Маяковского и Ечеистова — художника, иллюстрирующего в том числе и тексты поэта, — изучена. В биографической канве читаем:

> Работал в футуристической манере, используя в композициях предметные и беспредметные формы, цветовые и световые контрасты, причудливую игру надписями и шрифтами. <...> Вступил в члены Всероссийского союза поэтов (членский билет № 13 за 1921 год), в первом сборнике СОПО (М., 1921) аттестован как «футурист» вместе с Сергеем Буданцевым (вероятно, эта аттестация была самоидентификацией). <...>
>
> Около 1919/1922 гг. работал над оформлением стихов В. Маяковского, однако до издания эти проекты так и не дошли (известны рукописная книга «Революция: Поэтохроника» (хранится в ГММ), одна иллюстрация к «Необычайному приключению, бывшему с Владимиром Маяковским летом на даче» (линогравюра) и рукописный вариант оформления фрагмента поэмы «Облако в штанах» (частное собрание)[59].

Самоидентификация как «футуриста», когда в 1921 году футуризм — явление уже, скорее, реликтовое, вероятно, декларирует приверженность именно высокому образцу футуристического творчества, которым, как следует из прочтения

Ечеистова-Беллонина будут использованы ссылки, предусмотренные для неопубликованных рукописей.

56 См.: *Адаскина Н.* Ечеистов Георгий Александрович // Энциклопедия русского авангарда: В 3 т. Т. 1. М.: RA, Global Expert & Service Team, 2013. С. 213–214.

57 См.: *Ечеистова М.* Георгий Ечеистов — издатель двух эфемерных книг Аксенова (Биографическая канва) // Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни. Полное собрание стихотворений / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Фарсетти; науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. + Факсимильное воспроизведение книги Ивана Аксенова и Георгия Ечеистова «Ода Выборгскому Району» (М.: Мастартчув, 1920). С. 209–215.

58 Об этом: *Замятина О.В.* Георгий Ечеистов — неизвестный поэт, инспирированный Маяковским // Время Маяковского: Биография. Иконография. Поэтика. Эстетика. Политика (Материалы научной конференции к 130-летию со дня рождения поэта) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Центральная городская публичная библиотека им. В.В. Маяковского, 2023. С. 117–131; *Россомахин А.А., Клятис А.Ю.* «Ни одной книжки не выпустил в ход...»: неизвестный поэт-футурист Георгий Ечеистов (с приложением неопубликованной поэмы 1919 года) // Slavic Literatures. 2025. (In print)

59 *Ечеистова М.* Георгий Ечеистов — издатель двух эфемерных книг Аксенова (Биографическая канва). С. 209–210.

текстов Беллонина-Ечеистова-Вяземского, становится, с основательной долей вероятности, поэзия раннего Маяковского. Собственно «маяковский» этап поэтической биографии Георгия Ечеистова начинается на рубеже 1918–1919 годов.

В этот период — в феврале или марте 1919 года — написана лирическая мистерия «Легенда о любви» (текст пролога и первой части см. в Приложении 1).

Изобилующий неологизмами, написанный астрофическим стихом и сознательно ориентированный на жанр «Мистерии-буфф» текст Беллонина-Ечеистова многократно отсылает читателя на уровне прямого цитирования текстов к важнейшим дореволюционным произведениям Маяковского.

Для примера обратим внимание на несколько фрагментов процитированного текста Ечеистова-Беллонина:

А после
Еще до того
Серебристый **звон свой**
Укутавшись в **синекрасную тогу**
Она
Проливала с горы Элеонской
Подобная Богу.

(*Г. Беллонин* «Легенда Любви. Лирическая мистерия», 1919)[60]

Ночью хочется **звон свой**
спрятать в мягкое,
в женское.

(*В. Маяковский* «Облако в штанах», 1914–1915)[61]

Бульварам и площади было не странно
увидеть на зданиях **синие тоги**.
И раньше бегущим, как желтые раны,
огни обручали браслетами ноги.

(*В. Маяковский* «Ночь», 1912)[62]

Еще легенда
Даже жутко
По трауру города,
Но стройна
Она прогуливается **как проститутка**
Веселая
Как весна…

(*Г. Беллонин* «Легенда Любви. Лирическая мистерия», 1919)

Каждое слово,
даже шутка,
которые изрыгает обгорающим ртом он,
выбрасывается, **как** голая **проститутка**
из горящего публичного дома…

(*В. Маяковский* «Облако в штанах», 1914–1915)[63]

И **жуток**
Шуток
клюющий смех —
из желтых
ядовитых роз
возрос
зигзагом…

(*В. Маяковский* «Утро», 1913)[64]

Где то
Далеко
Говорят что **в Бразилии**
На последнем истукане
Чрезвычайно похожую изобразили

Не человек, а двуногое бессилие,
с головой, откусанной начисто
трактатом «О бородавках **в Бразилии**»…

(*В. Маяковский* «Гимн ученому», 1915)[65]

---

60 *Беллонин Г.* Легенда любви. Лирическая мистерия [Рукопись]. М.: Личный архив М. Ечеистовой, 1919.
61 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 5. С. 8.
62 Там же. Т. 1. С. 7.
63 Там же. С. 11.
64 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 1. С. 8.
65 Там же. С. 48.

Но идол
(Печальный фактор)
Пока нем...

(*Г. Беллонин* «Легенда Любви. Лирическая мистерия», 1919)

Славлю ее
И
В костюм Арлекина
Одевается
Бездомная
Радость моя
Славлю
Невольно
Под сердце подкинув
Бездонные впадины ям

Переодевался
Выкраивал
И опять недовольный —
Резал наискось
Вдоль
Поперек
Раздетый пошел.
На минуту мне вольно
На две рассеянной веры сберег
А она не научит,
А она **шлейф кометой**
Скользит в хрупком шорохе ровных дорог
Долекая — в тучах
Близкая — эта
И где то звонко поющая
И Чтущая рок.
<...>
Ничего не поделаешь,
В ветряном
В гулком вое
Душой
В мировой океан изольюсь
И как приказано
(Ничего не поделаешь)
Как свое
Как живое
Произнес —
«Я люблю вас».

(*Г. Беллонин* «Легенда Любви. Лирическая мистерия», 1919)

Милостивые государи!
Говорят,
где-то
— кажется, **в Бразилии** —
есть один счастливый человек!..

(*В. Маяковский* «Владимир Маяковский», 1913)[66]

Славьте меня!
Я великим не чета.
Я над всем, что сделано,
ставлю «nihil».

(*В. Маяковский* «Облако в штанах», 1914–1915)[67]

Несло же, палимому, бровей коромысло
из глаз колодцев студеные ведра.
В шелках озорных ты висла,
янтарной скрипкой пели бедра?

(*В. Маяковский* «Я», 1913)[68]

За экипажем
крикливо тянется **толпа созвездий**
пестрополосая.
Венчается с автомобильным гаражем
целуется с газетными киосками
а **шлейфа млечный путь**
моргающим пажем
украшен мишурными блестками.

(*В. Маяковский* «Я», 1913)[69]

И когда мой лоб, венчанный шляпой
фетровой, окровавит гаснущая рама,
я скажу,
раздвинув басом ветра вой

(*В. Маяковский* «Я», 1913)[70]

---

66 Там же. С. 160.
67 Там же. Т. 5. С. 12.
68 Там же. Т. 1. С. 18.
69 Там же.
70 Там же. С. 19.

Одновременно Беллониным-Ечеистовым точно отмечено принципиальное новаторство Маяковского в изображении в поэзии любви.

Именно Маяковский в русской поэзии задает новый масштаб изображаемого чувства. Его поэтическое новаторство — в возможности скрестить в одной точке непосредственный любовный импульс, обращенный к конкретному адресату, с космическим масштабом и включенностью его в глобальные исторические события. Впервые это удалось Маяковскому в «Облаке в штанах». С этого момента описание переживания, которое оказывается вселенским, становится отличительной чертой художественного мировоззрения Маяковского, что Ечеистов очень точно почувствовал и попытался перенести в собственный поэтический текст. И сам принцип обращения к возлюбленной, предложенный Маяковским, оказался глубоко оригинальным — лирический герой сосредотачивает внимание не на конкретных чертах, необходимых для изображения возлюбленной, а превращает ее образ в динамический, что делает объект внутренне свободным, масштабным и соразмерным исключительно лирическому *Я*. Следовательно, любовное переживание превращается в событие, разворачивающееся на фоне грандиозного мира, что сообщает и лирическому переживанию глобальный масштаб: лирический герой мистерии «Легенда о любви» объявлен Богом, возлюбленная — легендарная египетская царица Клеопатра или языческая жрица; их чувства разворачиваются в космических локусах и больше напоминают поединок, финал которого не может претендовать на счастливый исход.

Таким образом, помимо дословных совпадений в «Лирической мистерии» Беллонина-Ечеистова безошибочно прочитываются важнейшие темы поэзии Маяковского до 1917 года: вселенского одиночества, неразделенной любви, голоса и слуха и др.

Для завершающей стадии «маяковского» периода творчества Ечеистова характерно стремление к гибридизации: через узнаваемый дискурс Маяковского просматривается обращение к приемам работы с образом и словом, свойственным имажинистам. Вероятно, именно этот факт может быть ключевым для осмысления поэзии Ечеистова. Он последовательно осваивает образцы поэзии знаковых русскоязычных авторов: от А. Фета — к модернизму, декадентам, В. Брюсову, К. Бальмонту, В. Маяковскому. Именно последний, как показывает анализ архива Г. Ечеистова, становится автором, голос которого безошибочно угадывается в опытах Ечеистова-Беллонина-Вяземского наряду с практиками имажинистов[71], что свидетельствует, видимо, о тотальном принятии поэтом Ечеистовым отдельных особенностей поэтики творчества поэта Маяковского.

В целом поэтический феномен Ечеистова-Беллонина-Вяземского может быть осмыслен через призму идей Ю.Н. Тынянова о поэзии рубежа 1910–1920-х годов, высказанных в статье «Промежуток» (1924; 1929), где декларируется общая литературная ситуация 1920-х годов, связанная не только с редуцированием роли поэзии в историко-литературном процессе названного периода (рубеж — смерть Блока), но и принципиальной невозможностью существования эстетических течений и поэтических групп в том масштабе и с той степенью влияния, которая была свойственна литературе 1900–1910-х годов:

71 Об этом подробно: *Россомахин А.А., Клятис А.Ю.* «Ни одной книжки не выпустил в ход…»: неизвестный поэт-футурист Георгий Ечеистов (с приложением неопубликованной поэмы 1919 года) // Slavic Literatures. 2025. (In print).

Писать о стихах теперь почти так же трудно, как писать стихи. Писать же стихи почти так же трудно, как читать их. Таков порочный круг нашего времени. Стихов становится все меньше и меньше, и в сущности сейчас есть налицо не стихи, а поэты. И это вовсе не так мало, как кажется.

Три года назад проза решительно приказала поэзии очистить помещение. <...>

Для поэзии инерция кончилась. Поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились закономерно, как будто по команде. Нарастали в геометрической прогрессии, диференцировались, распадались; затем самоопределение малых поэтических национальностей стало совершаться на пространстве квартиры, и, наконец, каждый был оставлен на самого себя. <...>

Эта смена школ одиночками характерна для литературы вообще, но самая стремительность смен, самая жестокость борьбы и быстрота падений — темп нашего века. XIX век был медленнее. У нас нет поэтов, которые бы не переживали смены своих течений, — смерть Блока была слишком закономерной.

Поэтическая инерция кончилась, группировки смешались, масштаб стал неизмеримо шире[72].

Георгий Ечеистов — автор, творческий путь которого согласуется с общими тенденциями литературного процесса рубежа 1910–1920-х годов. Попробовав соотнести свои литературные опыты с различными поэтическими дискурсами, Ечеистов апроприирует отдельные прежде всего внешние аспекты поэзии Маяковского. Констатируя вторичность поэзии Ечеистова, мы одновременно можем говорить, что прототип собственного поэтического звучания он обрел при соприкосновении с Маяковским.

Три представленных поэта — примеры разного типа периферийного существования внутри литературного процесса: это либо квазипоэтическая деятельность, герметически организованная (случай Ечеистова), либо публикации в провинциальных изданиях без широкого резонанса (случай Малашкина), либо выход в публичное пространство под псевдонимом без возможности соотнесения с фигурой реального автора (случай Гольдёнова). Тем не менее у этих авторов обнаруживается общее свойство — это попытка представить центральную позицию лирического сознания как сознания, наделенного широким кругом прав, полномочий и задач. И сам способ развертывания лирического состояния, эмоции или переживания мыслится как масштабный, космический по своей природе, что характерно для Маяковского. Подобная форма организации художественного мира соотносима с творчеством Маяковского двойственно. С одной стороны, в этом можно увидеть либо пример прямого влияния — и оно обнаруживается у всех трех поэтов; иной стороной можно считать проявление некоего двойничества, когда многоаспектное сходство с Маяковским обусловлено внутренней логикой художественного мировоззрения этих поэтов, а именно: существованием в маргинальном пространстве на правах неуслышанного, невоплощенного до конца, не оцененного в полной мере современниками голоса. Таким образом, именно сверхусилие, грандиозная форма автопрезентации — это попытка преодоления отчужденности от

72 *Тынянов Ю.Н.* Промежуток // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. С. 541–543.

мира. Все эти поэты вскрывают внутренние механизмы существования мира самого Маяковского, выраженные в сочетании грандиозности задачи со страхом быть самому замкнутым в какое-то закрытое от мира пространство.

Нынче ж
своей голове
на чердак
загнанный,
грядущие бунты славлю.
В Марксову диалектику
стосильные
поэтические моторы ставлю[73].

Для Маяковского готовность оказаться в окраинной точке — это лишь некий вариант существования, который тем не менее для него оказывается и продуктивным, и преодолимым, а в сознании всех представленных поэтов выход с чердака — из границ собственного сознания — не представляется возможным. Поэтому итогом поэтической деятельности становится отказ от нее (Георгий Ечеистов работает исключительно как художник и стихов больше не пишет), или кардинальное изменение творческой манеры (Сергей Малашкин обращается к прозе и реализует себя исключительно как автор повестей и романов), или безличное существование (Лев Гольдёнов до конца жизни занимался поэтической деятельностью и, по свидетельству родственников, заполнил рукописями целый сундук, но больше никогда не пытался выйти в пространство большой литературы).

Библиография / References

Большухин Л.Ю., Замятина О.В. Истинная жизнь Голубчика-Гостова // Сюжетология и сюжетография. 2021. № 2. С. 129–175.

(*Bol'shukhin L.Yu., Zamyatina O.V.* Istinnaya zhizn' Golubchika-Gostova // Syuzhetologiya i syuzhetografiya. 2021. № 2. P. 129–175.)

Большухин Л.Ю., Замятина О.В. Материалы к биографии поэта Голубчика-Гостова (Л.М. Гольдёнова) // Сюжетология и сюжетография. 2023. № 1. С. 84–100.

(*Bol'shukhin L.Yu., Zamyatina O.V.* Istinnaya zhizn' Golubchika-Gostova // Syuzhetologiya i syuzhetografiya. 2021. № 2. S. 129–175.)

Ечеистова М. Георгий Ечеистов — издатель двух эфемерных книг Аксенова (Биографическая канва) // Иван Аксенов: одописец Эйфелевой башни. Полное собрание стихотворений / Сост., вступ. ст. и коммент. А. Фарсетти; науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2022. + Факсимильное воспроизведение книги Ивана Аксенова и Георгия Ечеистова «Ода Выборгскому Району» (М.: Мастартчув, 1920). С. 209–215.

(Echeistova M. Georgij Echeistov — izdatel' dvuh efemernyh knig Aksenova (Biograficheskaya kanva) // Ivan Aksenov: odopisec Ejfelevoj bashni. Polnoe sobranie stihotvorenij / Comp., intr. art., comment. by A. Farsetti; ed. by A.A. Rossomahin. Saint Peterburg, 2022. P. 209–215.)

Замятина О. Георгий Ечеистов — неизвестный поэт, инспирированный Маяковским // Время Маяковского: Биогра-

73 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений. Т. 5. С. 174.

фия. Иконография. Поэтика. Эстетика. Политика. (Материалы научной конференции к 130-летию со дня рождения поэта) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: ЦГПБ, 2024. С. 117–130.

(*Zamyatina O.* Georgiy Yecheistov — neizvestnyy poet, inspirirovannyy Mayakovskim // Vremya Mayakovskogo: Biografiya. Ikonografiya. Poetika. Estetika. Politika. (Materialy nauchnoy konferentsii k 130-letiyu so dnya rozhdeniya poeta) / Ed. by A.A. Rossomakhin. Saint Petersburg, 2024. P. 117–130.)

Кошорке А.К. К вопросу о принципе действия культурной периферии // Новое литературное обозрение. 2012. № 115 (3). С. 31–39.

(*Koschorke A.K.* Zur Funktionsweise kultureller Peripherien // Novoe literaturnoe obozrenie. 2012. № 115 (3). P. 31–39. — In Russ.)

Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. Кн. 1–2. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

(*Krusanov A.V.* Russkiy avangard: 1907–1932 (Istoricheskiy obzor). V 3 t. Vol. 2. P. 1–2. Moscow, 2003.)

Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 2. Кн. 1–2. М.: Новое литературное обозрение, 2003.

(*Krusanov A.V.* Russkiy avangard: 1907–1932 (Istoricheskiy obzor). V 3 t. Vol. 1. P. 1–2. Moscow, 2010.)

Литературная жизнь России 20-х годов. События. Отзывы современников. Библиография. Т. 1. Ч. 1–2 / Сост. Л.Е. Борисовская, О.В. Быстрова, А.Ю. Галушкин. М.: ИМЛИ РАН, 2006.

(Literaturnaya zhizn' Rossii 20-kh godov. Sobytiya. Otzyvy sovremennikov. Bibliografiya. Vol. 1. Part. 1–2 / Ed. by L.Ye. Borisovskaya, O.V. Bystrova, A.Yu. Galushkin. Moscow, 2006.)

Лотман Ю.М. Знаковый механизм культуры // Лотман Ю.М. История и типология русской культуры. СПб.: Искусство-СПб, 2002. С. 63–66.

(*Lotman Yu.M.* Znakovyj mekhanizm kul'tury // Lotman Yu.M. Istoriya i tipologiya russkoj kul'tury. Saint Peterburg, 2002. P. 63–66.)

Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М.: Гнозис; Прогресс, 1992.

(*Lotman Yu.M.* Kul'tura i vzryv. Moscow, 1992.)

Машбиц-Веров И.М. Во весь голос. О поэмах Маяковского. Куйбышев: Куйбышевское кн. изд-во, 1980.

(*Mashbits-Verov I.M.* Vo ves' golos. O poemakh Mayakovskogo. Kuybyshev, 1980.)

Метченко А.И. Слово о Маяковском // Маяковский В.В. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1987. С. 5–20.

(*Metchenko A.I.* Slovo o Mayakovskom // Mayakovskiy V.V. Sochineniya: V 2 t. Vol. 1. Moscow, 1987. S. 5–20.)

Михайлов А.А. Маяковский. М.: Молодая гвардия, 1988.

(*Mikhaylov A.A.* Mayakovsky. Moscow, 1988.)

Перцов В.О. Маяковский-патриот. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1941.

(*Pertsov V.O.* Mayakovskiy-patriot. Moscow, 1941.)

Россомахин А.А. Неизвестный поэт-футурист Георгий Ечеистов // Художник Георгий Ечеистов — от авангарда к реализму. Биография и творчество 1917–1940-х годов: Каталог выставки. М., 2025. В печати.

(*Rossomakhin A.A.* Neizvestnyy poet-futurist Georgiy Yecheistov // Khudozhnik Georgiy Yecheistov — ot avangarda k realizmu. Biografiya i tvorchestvo 1917–1940-kh godov. Katalog vystavki. Moscow, 2025. In print.)

Россомахин А.А., Клятис А.Ю. «Ни одной книжки не выпустил в ход...»: неизвестный поэт-футурист Георгий Ечеистов (с приложением неопубликованной поэмы 1919 года) // Slavic Literatures. 2025. В печати.

(Rossomakhin A.A., Klyatis A.Yu. «Ni odnoy knizhki ne vypustil v khod…»: neizvestnyy poet-futurist Georgiy Yecheistov (s prilozheniyem neopublikovannoy poemy 1919 goda) // Slavic Literatures. 2025. In print.)

Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: Биобиблиографический словарь: В 3 т. / Под ред. Н.Н. Скатова. Т. 2. М.: Олма-Пресс Инвест, 2005. С. 510–511.

(Russkaya literatura XX veka. Prozaiki, poety, dramaturgi. Biobibliograficheskij slovar': V 3 tomakh / Ed. by N.N. Skatov. Vol. 2. Moscow, 2005. P. 510–511.)

Сошкин Е.П., Левин М.И. Стихотворения Голубчика-Гостова. Тель-Авив: Изд-во книжного магазина «Бабель», 2023.

(*Soshkin Ye.P., Levin M.I.* Stikhotvoreniya Golubchika-Gostova. Tel Aviv, 2023.)

Тарасенков А.К., Турчинский Л.М. Русские поэты XX века: 1900–1955: Материалы для библиографии. М.: Языки славянской культуры, 2004.

(*Tarasenkov A.K., Turchinskij L.M.* Russkie poety XX veka: 1900–1955: Materialy dlya bibliografii. Moscow, 2004.)

Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов: Словарь. М.: Новое литературное обозрение, 2004.

(*Schruba M.* Literaturnyye ob"yedineniya Moskvy i Peterburga 1890–1917 godov: Slovar'. Moscow, 2004.)

Приложение

Георгий Ечеистов

Мистерия о любви[74]

Посвящение памяти осени 1916

О этой осени много легенд
Вы мне не верит
О роза — сердце бытия
В. Иванов

Пролог

Как же вы мне не верите
Что я...
Как же вы мне не верите
Вижу другую
Женщину в женщине
Вижу другую.
Ныне скудеет память моя
Новую
Алчную
Я
Расцелую.
Красный Бог-Эрос —
Бог Бытия.

I

О ея рождении много легенд
На фоне знойного Египта-театра
Стройная
Стянута цепями лет
Явилась
Рожденная Клеопатрой
А после
Еще до того
Серебристый звон свой
Укутавшись в синекрасную тогу
Она

74 Мы сохраняем непоследовательную редукцию мягкого знака в текстах Ечеистова. Текст мистерии мы рассматриваем также в работе: *Замятина О.* Георгий Ечеистов — неизвестный поэт, инспирированный Маяковским // Время Маяковского: Биография. Иконография. Поэтика. Эстетика. Политика. (Материалы научной конференции к 130-летию со дня рождения поэта) / Сост. и науч. ред. А.А. Россомахин. СПб.: ЦГПБ, 2024. С. 117–130.

Проливала с горы Элеонской
Подобная Богу.
Уставшая —
Живет и в магиле
Опечаленная —
Скрывается в тёми ночной
Ходит видением
Если убили,
В каждую весну
Вечно иной.

Она вездесуща
От дали древней
По дороге времени
И вокруг
И окрест
Крадется по грядам
Ко мраку деревни
На кладбище ставя памяти крест.

Еще легенда
Даже жутко
По трауру города,
Но стройна
Она прогуливается как проститутка
Веселая
Как весна.
И поет, и поет
«Неправда ль красива я
я
И в звездах
И в солнце
И в скрежете мук».
Утверждают,
Что все
На земле красивое
Дело
Ея
Рук.

Дальше
Россия одна восставшая
На крепость законов старых
И застонала Западь упавшая
На взвихрянных нами пожарах.

Это потому
Что у каждого воина
Воина красного
Она самая.
Безсмертная.

Рана —
Ему не больно
И смерть ему не опасна.
<…>
Вдруг
Вспыхнула в смехе
Нежная ло́снилас киноварь губ,
Звонко упали
Гнева
Доспехи
Хмельности вольной я снесть не могу.

Закружились, кружились круги
И округлыя
Камни кивали
Корчилас кость.
И только ты
Пленительно смуглая
Вселенной
Венценосная гость

Сияла как образ
Сиянием мрак
Уничтожив
Глаз твоих
Колкия
Стрелы лучи
Ризы пронзили
Сердца достигли
Боже!
Славить тебя научи.
Где то
Далеко
Говорят что в Бразилии
На последнем истукане
Чрезвычайно похожую изобразили
Но идол
(Печальный фактор)
Пока нем.

IV

Славлю ее
И
В костюм Арлекина
Одевается
Бездомная
Радость моя
Славлю
Невольно
Под сердце подкинув
Бездонные впадины ям

Переодевался
Выкраивал
И опять недовольный —
Резал наискось
Вдоль
Поперек
Раздетый пошел.
На минуту мне вольно
На две рассеянной веры сберег
А она не научит,
А она шлейф кометой
Скользит в хрупком шорохе ровных дорог
Долекая — в тучах
Близкая — эта
И где то звонко поющая
И Чтущая рок

Как неизбежность
Искал
Долго
Но не встретился с НЕЙ
Нервам
Истратил последнюю кровь
Город — в неба халат
В полусне
Закачался,
И вычертил профиль
Как неизбежность
Пришла,
Разметалас
Воображеньем извела

«Ничего
Не сломаетесь
Раз воли метал в вас»
И именем «Оли» —
Ее
назвала

Ничего не поделаешь,
В ветряно́м
В гулком во́е
Душой
В мировой океан изольюсь
И как приказано
(Ничего не поделаешь)
Как свое
Как живое
Произнес —
«Я люблю вас».

Оксана Замятина

О возможном адресате стихотворения В. В. Маяковского «Марксизм — оружие, огнестрельный метод. Применяй умеючи метод этот!» (1926)

Oksana Zamyatina

About the possible addressee of V.V. Mayakovsky's poem «Marxism is a weapon, a firearm method. Use this method skillfully!» («Marksizm — oruzhie, ognestrel'nyy metod. Primenyay umeyuchi metod etot!») (1926)

Оксана Замятина
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», факультет гуманитарных наук, старший преподаватель; аспирант
ozamiatina@hse.ru

Ключевые слова: поэзия 1920-х, периодика 1920-х, региональный авангард, эпигонство, реконструкция событий

УДК: 82.0+821.161.1+929
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_184

Статья посвящена дешифровке фигуры «Стёпы» — одного из поэтов-адресатов стихотворения Владимира Маяковского «Марксизм — оружие, огнестрельный метод. Применяй умеючи метод этот!». Прототипом лжепоэта «Стёпы» мог стать Степан Щипачёв — в будущем советский литературный функционер и классик соцреалистической поэзии, в 1920-е годы реализовывавший себя как эпигон Маяковского. В статье демонстрируется, как неприятие конкретной поэтической фигуры становится для поэта поводом к сложно организованному художественному высказыванию, суть которого выходит далеко за пределы инвективы в адрес конкретного адресата.

Oksana Zamyatina
National Research University Higher School of Economics, Faculty of Humanities, senior lecturer; graduate student
ozamiatina@hse.ru

Keywords: poetry of the 1920s, periodicals of the 1920s, regional avant-garde, epigonism, reconstruction of events

UDC: 82.0+821.161.1+929
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_184

The article is devoted to deciphering the figure of «Styopy» — one of the poets-addressees of Vladimir Mayakovsky's poem «Marxism is a weapon, a firearm method. Use this method skillfully!» («Marksizm — oruzhie, ognestrel'nyy metod. Primenyay umeyuchi metod etot!») (1926). The prototype of the pseudo-poet «Styopa» could have been the Soviet literary functionary and classic of socialist realist poetry Stepan Shchipachev, who in the 1920s realized himself as an epigone for Mayakovsky. At the same time, the article reflects on the general principles of the poetics of Mayakovsky's artistic world through the awareness of how the fact of rejection of a specific poetic figure becomes for the poet a reason for a complexly organized artistic statement, the essence of which goes far beyond the invective addressed to a specific addressee.

В 1926 году начинается издание прижизненного полного собрания сочинений Владимира Маяковского. Первым к печати готовится V том, включающий тексты, написанные Маяковским в 1925–1926 годах. Известно, что именно Маяковский отбирал тексты для публикации и утверждал порядок их расположения в книге. Первые семь стихотворений — «Разговор с фининспектором о поэзии», «Сергею Есенину», «Марксизм — оружие, огнестрельный метод. Применяй умеючи метод этот!», «Письмо писателя Владимира Владимировича Маяковского писателю Алексею Максимовичу Горькому», «Передовая

передового», «Послание пролетарским поэтам» и «Четырехэтажная халтура» — вынесены в самостоятельный раздел, озаглавленный в содержании тома «О поэзии». Отметим, что этот своеобразный цикл никогда не переиздавался, хотя в последующих собраниях сочинений Маяковского принцип повторения этих текстов в указанной выше последовательности сохраняется.

В целом поэзия становится главной темой V тома, а рассуждения о поэзии — его ключевой идейной составляющей. Все стихотворения тематически связаны, и в них раскрываются важнейшие для Маяковского вопросы: о поиске подлинного поэтического языка, о сущности поэзии и значимости фигуры поэта. Не случайно финал книги — эссе «Как делать стихи?», в котором Маяковский предлагает теоретическое понимание поэтического процесса, содержит практические советы по созданию стихов, формулирует целый свод правил.

В стихотворении «Марксизм — оружие...» появляются фигуры двух поэтов — М.Ю. Лермонтова, воплощающего истинное поэтическое дарование, и некоего лжепоэта «Стёпы»:

То ли дело
наш Стёпа
— забыл,
к сожалению,
фамилию и отчество, —
у него
в стихах
Коминтерна топот...
Вот это —
настоящее творчество!
Стёпа —
кирпич
какого-то здания,
не ему
разговаривать вкось и вкривь.
Стёпа
творит,
не затемняя сознания,
без волокиты аллитераций
и рифм.
У Стёпы
незнание
точек и запятых
заменяет
инстинктивный
массовый разум,
потому что
батрачка —
мамаша их,
а папаша —
рабочий и крестьянин сразу. —
В результате
вещь
ясней помидора

обволакивается
туманом сизым,
и эти
горы
нехитрого вздора
некоторые
называют марксизмом[1].

Не оспаривая безусловные типологические соответствия с текстами А. Жарова и А. Безыменского, принципиальных творческих антагонистов Маяковского этого периода, приводимые в комментарии к стихотворению в новейшем Полном собрании произведений Маяковского в 20 томах[2], мы предположим, что у стихотворения есть имплицитный адресат, фигура которого Маяковским осознается, сознательно умалчивается, но не скрывается.

Художественный мир Маяковского устроен так, что для развертывания поэтического высказывания ему необходима провоцирующая фигура, через апелляцию к которой создается воплощенный собеседник, одна из идеальных версий которого — поэт[3].

Отметим, что фигура «плохого» или плохо пишущего поэта волнует Маяковского. Очевидным доказательством этого становятся многочисленные интервью и лекционные выступления, которые фиксируются в собранной В.А. Катаняном «Хронике жизни и деятельности» поэта[4]. «Стёпа» из стихотворения становится своеобразной реализацией инварианта «плохого поэта».

Вероятно, Стёпа — современник автора, поэтому общие рассуждения о природе поэзии и поэта, связанные с фигурой Лермонтова, при обращении к Стёпе сменяются конкретикой: Маяковский предлагает не только вполне определенные биографические сведения, но и развернуто характеризует основные особенности поэтического языка адресата.

Маяковский обращает внимание сразу на несколько черт «Стёпы», которые важны для его образа внутри стихотворения «Марксизм — оружие...». Во-первых, это педалирование рабоче-крестьянского происхождения и принципиальной бедности героя: «сын батрачки» и «рабочего и крестьянина сразу» выделяется даже на фоне угнетенных классов. Во-вторых, апроприация Стёпой темы Коминтерна. В-третьих, принципиальный коллективизм (осознаёт себя «кирпичом» в структуре какого-то «здания» и подчеркнутая приверженность марксистской доктрине, но, как следует из текста стихотворения Маяковского, слабая теоретическая подготовка (Стёпа выпячивает свое рабоче-крестьянское происхождение, но до конца не ясно, что это — спекуляция или банальное неразличение разницы между представителями победивших в новых исторических обстоятельствах классов)). В-четвертых, Стёпа принадлежит к поэтическому цеху: Маяковский не называет его поэтом (это слово применяется в рассматриваемом тексте применительно к противопоставленному «Стёпе»

1 *Маяковский В.В.* Полное собрание произведений: в 20 т. М.: Наука, 2014. С. 250–251.
2 *Козловский А.* Комментарий // Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 2014. С. 280–281.
3 См.: *Большухин Л.Ю., Александрова М.А.* Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Изд. дом ВШЭ, 2022.
4 См.: *Катанян В.А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е, доп. М.: Советский писатель, 1985. С. 338, 354, 356, 369, 386.

Лермонтову), однако подчеркивает, что Стёпа занимается поэтическим трудом, но без погружения в описываемую тему и обладает крайне низкой поэтической техникой/квалификацией.

В биографическом словаре «Русские писатели 20 века» под редакцией П.А. Николаева под именем «Степан» указаны три автора. Приведем лишь фрагменты из словарных статей по каждому из авторов, в фактах, значимых для их биографий:

1. прозаик и поэт **Степан Павлович Злобин** (1903–1965), сын студентов-эсеров; отец — медик, мать — слушательница Высших женских курсов, дочь общественного деятеля и издателя сибирской газеты «Восточное обозрение» Н.М. Ядринцева;

2. поэт и прозаик **Степан Гаврилович Петров**, псевдоним Скиталец (1869–1941), который на момент вступления в литературный процесс Маяковского уже имел определенный символический капитал как автор, ориентирующийся на поэтику Кольцова и фольклорную традицию; отец — известный исполнитель народных песен;

3. поэт и литературный функционер **Степан Петрович Щипачёв** (1898–1980), сын крестьянина-бедняка, педалировавший свою принадлежность к социальным низам до Октябрьского переворота и сделавший стремительную карьеру в пореволюционные годы[5].

Последний и выбран нами как возможный имплицитный адресат поэтического высказывания Маяковского; совпадают биографические факты и ранние творческие опыты: до того, как стать среднестатистическим представителем соцреалистической поэзии, Щипачёв пытался реализоваться в рамках авангардистских интенций. Тексты в сборниках «По курганам веков» (1923), «Крымская лирика» (1924), «Поэзия борьбы» (1924) — пример творчества автора, не просто разделяющего эстетическую платформу авангардистов, но эпигона Маяковского.

В автобиографии «Путь к поэзии», опубликованной в сборнике «Советские писатели: Автобиографии» 1959 года[6], Щипачёв пишет:

> Родился я в 1899 году в Зауралье в деревне Щипачи в семье крестьянина-бедняка. Отец умер, когда мне было года четыре. Мать осталась с кучей детей. <...> Жить стало трудно. Бабушке пришлось со мной ходить по дворам просить милостыню, сестер отдали в прислуги. <...> Когда мне было девять лет, меня отдали в работники «в строк», как у нас говорили. В работниках я жил два лета. После этого с другими деревенскими бедняками я несколько раз ходил на заработки на асбестовые прииски[7].
>
> Впервые я попытался написать нечто похожее на стихи не то в 1915, не то в 1916 году. Я писал о войне, о деревне, о раненых солдатах, вернувшихся с фронта; в 1917 году пошли стихи и целые поэмы о «царе-кровопийце» и «буржуях-вампирах». Все это я читал товарищам и, конечно, получал одобрение. В мае 1917 года я был призван в армию. Служил рядовым в городе Глазове, Вятской губернии (теперь Удмуртская АССР). Там впоследствии меня и застала Великая Октябрьская

---

5 См.: Русские писатели 20 века / Под ред. П.А. Николаева. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. С. 288–289, 642–644, 792.

6 *Щипачёв С.* Путь к поэзии // Советские писатели. Автобиографии: В 2 т. Т. 2. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. С. 720–727.

7 Там же. С. 720.

> социалистическая революция. Часть, в которой я служил, была самой большевистски настроенной воинской частью в гарнизоне. Вместе с другими солдатами я выполнял некоторые партийные поручения. Во время агитационной компании по выборам в Учредительное собрание разбрасывал и расклеивал листовки. <…>
>
> На сторону Красной Армии мне удалось перебежать на станции Бугуруслан в середине апреля 1919 года[8].

Нет уверенности, что именно в таких формулировках Щипачёв мог описывать ранние годы своей жизни в 1920-е годы, но вполне вероятно, что общая тенденция к изложению идеологических мифологем, принятых советским дискурсом, сложилась уже тогда. Как мы видим, в процитированной автобиографии фигурирует и крестьянское происхождение, и бедность (в первом абзаце трижды упоминается эта тема: «в семье крестьянина-бедняка», «бабушке пришлось со мной ходить по дворам просить милостыню», «с другими деревенскими бедняками»), и социальная незащищенность, связанная со статусом сироты и мальчика-работника в чужой семье, а также безоговорочная солидарность с революцией и активное участие в ней на стороне большевиков.

Повторим, что до того, как стать безликим представителем соцреалистической поэзии и официозным литературным функционером, Щипачёв как автор именно в 1920-е годы пытался реализоваться в рамках авангардистских практик. Тексты в сборниках — персональных («По курганам веков» (1923), «Крымская лирика» (1924)) и коллективном («Поэзия борьбы» (1924)) — пример творчества поэта-авангардиста.

Учитывая, что ранние поэтические опыты Степана Щипачёва не переиздавались с момента их публикации в 1923–1924 годах, позволим пространное цитирование поэтических текстов — как целиком, так и фрагментировано, — необходимое для дальнейшей аргументации. Приводимые далее тексты написаны автором, в чьем творческом горизонте присутствует ранняя лирика Маяковского. Щипачёв пытается осваивать пространство художественного мира Маяковского, считывая лежащее на поверхности — темы, конкретные образы, готовые формулы, используя и прямые цитатные заимствования.

Важно отметить, что Щипачёв очень точно определяет основные тематические доминанты художественного мира раннего Маяковского — космогонический импульс и потребность в утверждении лирического субъекта в мире, созданном по законам, адекватным лирическому *Я*.

Не случайно в стихотворении С. Щипачёва «Гроза в скалах», представляющем собой развернутую метафору природного явления, основой лирического сюжета становится преображение мира через грозную и катастрофическую стихию. Человек, возникающий на фоне, аннигилируется вещным миром, а мир воплощается через физиологический процесс поглощения/исторжения. Текст Щипачёва так и остается одномерно-плоским, тогда как художественный мир раннего Маяковского вертикален и беспределен.

Тема Коминтерна возникает в коллективном сборнике «Поэзия борьбы» (1924). Стихотворение «Предателям» имеет посвящение «Вожакам 2-го Интернационала»:

---

8 Там же. С. 721–722.

Предателям

Вам, клыками предательств рвущие сердце,
Миллионногрудое сердце труда,
Вам, проститутки,
Лижущие лак буржуйского сапога,
Вам, революционерам салонным —
Жонглерам проданных красненьких слов —
Каждый рдеющий день ростит
Вислые уши ослов.
Оффицианты, на тарелках дней
Разносящие человечье мясо кушать, —
Скоро,— миллионослухие уши
Вас перестанут слушать.
В жолобы лет пролитая вами кровь
Каждой каплей сторожо кричит: —
В Берлине, в Саксонии, в Гамбурге
К вам проклятие вопит гранит[9].

Возможно, именно адресное указание на «топот Коминтерна» — ключ к пониманию инвективы Маяковского.

При поверхностном рассмотрении именно этот текст Щипачёва как нельзя более соответствует специфике поэтики ранних и первых пореволюционных текстов Маяковского. Здесь отчетливая установка на словотворчество, вселенское масштабирование реализуемого действия, соединение в лирическом субъекте ролей обличающего[10] и страдающего от вселенского зла и несовершенства.

При детальном рассмотрении стихотворения «Предателям» обнаруживаются неприемлемые для Маяковского приемы работы с поэтическим текстом, которые будут последовательно фиксироваться двумя годами после посещения Крыма в важнейшем теоретическом манифестарном эссе «Как делать стихи?». Статья заканчивается выводами, представляющими не что иное, как свод правил, адресованных учащимся делать стихи. Среди прочего Маяковский декларирует следующее:

> 2) Обучение поэтической работе — это не изучение изготовления определенного, ограниченного типа поэтических вещей, а изучение способов всякой поэтической работы, изучение производственных навыков, помогающих создавать новые.
> 3) Новизна, новизна материала и приема обязательна для каждого поэтического произведения. <...>
> 4) Работа стихотворца должна вестись ежедневно для улучшения мастерства и для накопления поэтических заготовок.
> 5) Хорошая записная книжка и умение обращаться с нею важнее умения писать без ошибок подохшими размерами.

---

9 *Щипачёв С.* Предателям // Щипачёв С. Поэзия борьбы. Симферополь: Изд-во МОПРа, 1924. С. 11–12.

10 Неслучайна апроприация фирменного маяковского «Вам!» — причем на уровне сразу двух вариантов: инвективы, заложенной в стихотворении «Вам!» (1915), и императива, содержащегося в тексте «Приказа № 2 по армии искусств» (1921).

6) Не надо пускать в ход большой поэтический завод для выделки поэтических зажигалок. Надо отворачиваться от такой нерациональной поэтической мелочи. Надо браться за перо только тогда, когда нет иного способа говорить, кроме стиха. Надо вырабатывать готовые вещи только тогда, когда чувствуешь ясный социальный заказ. <…>

7) Чтоб правильно понимать социальный заказ, поэт должен быть в центре дел и событий. <…>

10) Нельзя придавать выделке, так называемой технической обработке, самодовлеющую ценность. Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению. Только разница в этих способах обработки делает разницу между поэтами, только знание, усовершенствование, накопление, разноображивание литературных приемов делает человека профессионалом-писателем[11].

Так, в тексте Щипачёва обнаруживаем:

- банальную и предсказуемую рифму (слов/ослов; кушать/слушать), свидетельствующую, по мнению Маяковского, о слабой проработке техники стиха; ср. пункты 2 и 3 в «Как делать стихи?»;
- злоупотребление неологизмами (миллионногрудое, миллионослухие, сторожо); ср. с пунктом 10;
- обращение к теме 2-го Интернационала[12], последний, 10-й Конгресс которого прошел в 1920 году, актуальность темы в 1924 году, учитывая активную мировую политическую повестку, выглядит спорной и незначимой для реальности; ср. с пунктом 6;
- отсутствие прямой включенности автора в события, которым посвящено его лирическое высказывание; ср. пункт 7;
- стилевую разнородность; ср. с пунктами 4 и 5.

Со стихами Щипачёва Маяковский мог познакомиться во время турне по городам СССР в 1924 году. Около 20 августа 1924 года Маяковский выехал на юг по маршруту «Севастополь — Ялта — Новороссийск — Владикавказ — Тифлис»[13]. Об этом путешествии Маяковского биографы говорят крайне мало. Из-

11 *Маяковский В.В.* Как делать стихи. М.: Акц. изд. о-во «Огонек», 1927. С. 51–53.

12 Отметим, что тема Интернационалов к 1924 году уже апроприирована Маяковским (в 1920 году он пишет стихотворение «III Интернационал», а в 1922-м — поэму «Пятый Интернационал»), и обращение к ней может восприниматься как вторжение на собственную творческую территорию. По данным Национального корпуса русского языка, в русской поэзии тема Интернационала открывается в 1902 году. А. Я. Коцем на русский язык переведен текст Э. Потье «L'Internationale»; в русифицированной версии «Интернационал» («Вставай, проклятьем заклейменный…»). В период с 1902 по 1924 год включительно лемма «интернационал» упоминается в 25 прямых вхождениях (25 текстов (6 — тексты Маяковского), 37 примеров): в отдельных текстах как цитата из переведенного А.Я. Коцем стихотворения, получившего статус международного пролетарского гимна, или отсылка к нему («Именины пролетарской революции» (1919) И. Садофьева; «Семнадцатый» (1918–1919) и «В бой!», «Облава» (оба — 1920) В. Нарбута; «Трава, как плесень — в мостовую улиц…» (1918) С. Обрадовича; «Эшелоны» (1923) Е. Феррари; «Предупреждение» (1923) Э. Багрицкого; «На смерть вождя» (1924) В. Брюсова); в других — как примета времени («Самый ясный праздник года…» (1917) Ф. Сологуба; «Христос воскрес» (1918) А. Белого, «В подвалах — красные окошки» (1920) М. Цветаевой; «Третье рождество» (1922) К. Олимпова). Маяковский создает собственную концепцию Интернационала(-ов) — историософскую, идеологическую и художественную, возможно, поэтому обращение к данной теме может восприниматься как личное, сакральное.

13 *Катанян В.А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 280.

вестно, что, прибыв в Севастополь, поэт на автомобиле добрался до Ялты, оттуда отплыл в Новороссийск и дальше по Военно-Грузинской дороге добрался до Тифлиса[14]. Сам Маяковский впечатления от посещения Крыма в этот год отразил в стихотворениях «Севастополь — Ялта» и «Ялта — Новороссийск».

Приехав в Крым, Степан Петрович Щипачёв очень быстро превращается в одного из лидеров местной поэтической жизни: выпускает сборники, возглавляет поэтические ассоциации — в Симферополе при газете «Красный Крым» создает литературное объединение, преобразованное в 1924 году в Крымскую ассоциацию молодых поэтов пролетарского фронта (КАМППФ), печатается в главной республиканской газете «Красный Крым», где в отдельных ответах на письма начинающих поэтов дает советы, «как делать стихи».

> Ответы КАМППФа
>
> Елена Альтон (Джанкой), Пиликов (Джанкой), Павлов Болтянский (Мелитополь), Н. Карт. Сикарый — ассоциацией не приняты. Нужно больше учиться, поэтами быть не торопитесь, свои произведения присылайте, будете получать ответы.
>
> Парфименко, Шевелеву, Шапиру Ленскому необходимо лично переговорить с председателем ассоциации т. Щипачёвым.
>
> Д. Шнайдеру — «Кочегар» не пойдет.
>
> В. Зыбину — «Европе» и «Коммунисту» — пойдут.
>
> И. Ливанову — «Корабли Советов» не пойдет.
>
> *Правление*[15].

Отметим, что главная газета республики «Красный Крым» за все время пребывания Маяковского на полуострове в 1924 году не дает ни единого сообщения об этом, тогда как информацию о Щипачёве с 20 по 28 августа 1924 года публиковали неоднократно.

Например, в номере 194 (1112) от 24 августа 1924 года (в это время Маяковский уже на полуострове) анонсируется публичная активность с участием Щипачёва:

> Вторник 26 августа в Доме Просвещения
>
> Вечер поэтов (КАППа) читают: Вайнштейн, Камшицкий, Надель, Печерский и Щипачёв.
>
> Начало 8 ч. веч.[16]

Если обратиться в целом к подборке номеров газеты за 1924 год, то Щипачёв там представлен основательно, также много текстов Жарова и Безыменского, упоминается Хлебников, а Маяковского, напротив, не печатают.

Почему именно в 1926 году Маяковский мог вспомнить, если мы допускаем реальность факта его знакомства с литературной деятельностью Степана Щипачёва, о последнем?

Именно в 1926 году для Маяковского на первый план выходят тема поэта и поэзии. В том же 1926 году Щипачёв переезжает в Москву. Триггером, запустившим воспоминание Маяковского о проходном эпизоде гастрольной авто-

---

14 *Козловский А.* Комментарий. С. 490.

15 Ответы КАМППФа // Красный Крым. 1924. 10 февр. № 34 (952).

16 Красный Крым. 1924. 24 авг. № 194 (1112).

биографии, мог послужить фактор впечатляющей активности Степана Щипачёва, возникшей при переезде последнего в Москву:

> В январе 1926 года меня перевели в Москву. <…> Я выкраивал время ходить на литературные собрания. В этом же году мои стихи стали появляться в журнале «Октябрь», позже в «Прожекторе» и других журналах[17].

Для Щипачёва Маяковский был ориентиром — это видно по его ранним текстам, написанным эпигоном Маяковского. В уже ранее цитированной автобиографии Щипачёва Маяковский — важный герой; Щипачёв описывает впечатление, какое произвели на него в ранней юности тексты Маяковского и в более зрелом возрасте — его публичные выступления:

> В Оренбурге впервые услышал имя Маяковского; это было на уроке; бывший казачий полковник, преподававший тактику, побывал в Москве и решил поделиться с нами, курсантами, впечатлениями от поездки.
>
> — Слышал я в Политехническом музее Маяковского,— сказал он.
>
> …улица корчилась безъязыкая —
>
> Ей нечем кричать и разговаривать, —
>
> С хорошей дикцией прочитал преподаватель. Строчки эти меня поразили непохожестью на все, что я до того читал <…> Был май 1921 года. <…> Я жадно впитывал все, что видел и слышал в Москве, не пропуская ни одного диспута, бывал на всех вечерах Маяковского в Политехническом. <…> Но слишком уж «зеленым» приехал я тогда в Москву. Мои взгляды на поэзию были неустойчивы, литературный вкус не определился. <…> Тогда существовало множество всяких групп и группочек, каждая со своей декларацией, манифестом. Кричали, кривлялись все эти, как писал Маяковский:
>
> …прикрывшиеся листиками мистики,
> лбы морщинками изрыв —
> футуристики,
> имажинистики, акмеистики,
> запутавшиеся в паутине рифм[18].
>
> <…>
>
> Маяковский меня ошеломлял. Помню, в клубе поэтов-имажинистов «Стойло Пегаса» я купил его поэму «Война и мир». Там же, сидя на подоконнике, я прочитал ее единым духом. Ни одна книга до того не производила на меня такого покоряющего впечатления.
>
> Окончив педагогические курсы в Москве (февраль 1922 года), я получил назначение в Крым. <…> Служба занимала много времени, но я с упорством продолжал работу над стихами. <…> В моих стихах стало все больше появляться простых и точных строчек. Но развиваться реалистическому началу еще мешало многое. Мне казалось слишком простыми для стихов детали действительности, я искал поэзию не в живых людях, окружавших меня, а в некоем «космочеловеке».
>
> Смотрите,
> Я землю
> Себе на мизинец надел,
> Из солнца колпак сделал.
> Я ширюсь, расту

17 *Щипачёв С.* Путь к поэзии // Советские писатели. Автобиографии. Т. 2. С. 725.
18 Там же. С. 723.

И слышу
Вселенский голос:
«Слава тебе, человек!»[19]

Отметим, что в этом мемуаре мир начала 1920-х, московская жизнь, первые самостоятельные поэтические опыты связаны с фигурой Маяковского. Любопытно, как бессознательно Щипачёв соединяет в пределах одного высказывания чужое слово (стихи Маяковского) с собственным, однако максимально стилистически близким раннему Маяковскому[20], создавая своеобразную рекуррентную последовательность.

Даже отдельные части автобиографии пишутся Щипачёвым с ориентацией на «Я сам!» (1922, 1928). Среди возможных примеров предложим самый показательный:

> В 1923 году в Симферопольском издательстве вышла первая книжечка моих стихов. Она называлась «По курганам веков». Вся она состояла из таких стихов, какие я только что привел. В начале следующего года я написал поэму «Гимн вечности»[21] с подзаголовком «Космопоэма». К счастью, из нее был опубликован только маленький отрывок. Вероятно, такого рода «космориторикой» я бы увлекался еще долго, если бы не остудил мой пыл Константин Андреевич Тренев, живший в ту пору под Симферополем. Во время одного посещения его загородного домика — это было летом 1924 года — я прочитал ему свою «Космопоэму». <...> Он раскритиковал мою «Космопоэму» и, смеясь, сказал: «Вы лучше воспойте мой велосипед — толку будет больше. Оторвались от земли» <...> Эта встреча с Треневым оказала мне большую помощь в поисках правильного пути. Риторике и схематизму я отдал еще немалую дань, но живой голос стал пробиваться все чаще и чаще»[22].

Сравним с фрагментом главы «11 бутырских месяцев» в поэтической автобиографии «Я сам!», где речь также идет об обретении настоящего поэтического голоса через фатальное вмешательство извне:

> Перечел все новейшее. Символисты — Белый, Бальмонт. Разобрала формальная новизна. Но было чуждо. Темы, образы не моей жизни. Попробовал сам писать так же хорошо, но про другое. Оказалось так же про другое — нельзя. Вышло ходульно и ревплаксиво. Что-то вроде
>
> В золото, в пурпур леса одевались,
> Солнце играло на главах церквей.
> Ждал я: но в месяцах дни потерялись,
> Сотни томительных дней.
>
> Исписал таким целую тетрадку. Спасибо надзирателям — при выходе отобрали. А то б еще напечатал! (т. 1, с. 17).

В художественном мире Маяковского присутствие другого — онтологическая потребность. Зачастую лирическое высказывание разворачивается через апел-

---

19 Там же. С. 724.

20 Ср.: «Невероятно себя нарядив, пойду по земле, чтоб нравился и жегся, а впереди на цепочке Наполеона поведу, как мопса» («Облако в штанах», 1914–1915).

21 Необходимо отметить «маяковский» жанр гимна; ср.: «Гимн судье», «Гимн ученому», «Гимн здоровью», «Гимн критику», «Гимн обеду», «Гимн взятке».

22 *Щипачёв С.* Путь к поэзии // Советские писатели. Автобиографии. С. 724–725.

ляцию к конкретной фигуре собеседника, помещенного в структуру актуального современности события (фининспектор — выставленный Маяковскому налог на творчество; дипкурьер Теодор Нетте — история его убийства и пр.).

Случай «Стёпы» как фигуры, вторгающейся в сакрализованное пространство поэзии, показателен. Маяковский не принимает лжепоэта, искажающего, в его понимании, глубинные задачи поэзии, видящего в поэтическом труде формальную изощренность при игнорировании содержательной стороны. В этом отражается представления Маяковского о сложной картине мира, внутри которой истинный поэт осознает масштаб своей ответственности за сказанное и написанное слово (ср.: «Поэт / всегда / должник вселенной, / платящий / на горе / проценты / и пени...»)[23].

Маяковский для себя трагически остро осознает, что все те попытки современной ему поэзии говорить о новом мире на языке, который понятен самому Маяковскому и созвучен его поэтическому языку, глубоко не совершенны. Постоянная апелляция к творчеству Жарова, Безыменского, Уткина, Молчанова оказывается характеристикой глубокого поэтического одиночества Маяковского, который буквально каждый новый поэтический голос оценивает с позиций собственных эстетических позиций. Соответственно, обнаруживая авторов, копирующих и дискредитирующих его собственную специфическую поэтическую манеру, Маяковский особо остро осознает хрупкость и уязвимость собственного поэтического языка.

Таким образом, факт неприятия конкретной поэтической фигуры становится для Маяковского поводом для сложно организованного поэтического высказывания, суть которого выходит далеко за пределы инвективы в адрес конкретного адресата.

Библиография / References

Большухин Л.Ю., Александрова М.А. Лирический герой Маяковского: феномен «незавершенности». М.: Изд. дом ВШЭ, 2022.

(*Bol'shuhin L.Yu., Aleksandrova M.A.* Liricheskij geroj Mayakovskogo: fenomen «nezavershennostI». Moscow, 2022.)

Катанян В.А. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. Изд. 5-е, доп. М.: Советский писатель, 1985.

(*Katanyan V.A.* Mayakovskij. Khronika zhizni i deyatel'nosti. 5th ed. Moscow, 1985.)

Козловский А. Комментарий // Маяковский В.В. Полное собрание произведений: В 20 томах. Т. 2. М.: Наука, 2014.

(*Kozlovskij A.* Kommentarij // Mayakovskij V.V. Polnoe sobranie proizvedenij: V 20 tomakh. Vol. 2. Moscow, 2014.)

Русские писатели 20 века / Под ред. П.А. Николаева. М.: Большая российская энциклопедия, 2000.

(Russkie pisateli 20 veka / Ed. by P.A. Nikolaev. Moscow, 2000.)

23 Там же. Т. 2. С. 265.

Любовь Хачатурян

Мрамор… мракомор?

РЕКВИЕМ МАЯКОВСКОМУ В РАБОЧЕЙ ТЕТРАДИ АЛЕКСЕЯ КРУЧЁНЫХ

Lyubov Khachaturian

Blague… Black Plague? Requiem to Vladimir Mayakovsky in Alexey Kruchenykh's Workbook

Любовь Хачатурян
кандидат культурологии, доцент Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», старший научный сотрудник ИМЛИ РАН
rgali2010@yandex.ru

Ключевые слова: русский авангард, новые архивные материалы, рабочие тетради, коммуникативная структура

УДК 82.0 + 804.7
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_195

На материале неопубликованных рабочих тетрадей Алексея Кручёных 1927–1930 годов (РГАЛИ) рассмотрена коммуникативная структура текстов первого авангарда. Исследован механизм соавторства творческого тандема Кручёных — Хлебников (1912–1914 годы), послуживший основой дальнейшей самостоятельной работы Кручёных над поэтическими текстами «рукописного периода». Поэтапно комментируется создание реквиема Маяковскому («Уже роковистые тени заката…», апрель 1930) и связанных с ним автоэпитафий самого Кручёных (апрель — июнь 1930).

Lyubov V. Khachaturian
PhD in Cultural Studies, Associate Professor of the National Research University «Higher School of Economics», Senior Researcher at IMLI RAS
rgali2010@yandex.ru

Keywords: Russian avant-garde, new archival materials, workbooks, communicative structure

UDC 82.0 + 804.7
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_195

The communicative structure of the texts of Russian avant-garde is considered on the material of the previously unpublished workbooks of Alexey Kruchenykh 1927–1930 (RGALI). The mechanism of co-authorship of the creative tandem of Kruchenykh — Khlebnikov (1912–1914), which served as the basis for further independent work of Kruchenykh on poetic texts of the «manuscript period», is investigated. The creation of the requiem to Mayakovsky («Already shell fractured shadows of sunset…», April 1930) and the associated auto-epitaphs of the Kruchenykh himself (April — June 1930) are also commented.

Не дам я работы крематорию
не буду затруднять родных, знакомых.
На зло поклонникам
ПРИ ЖИЗНИ
сам
все сожгу
до последней косточки, —
пусть кричат:
веселый был покойничек…

Алексей Кручёных, 17 апреля 1930 года[1]

Начиная со знаменитой статьи Николая Харджиева[2], творческое наследие Алексея Кручёных разделяется специалистами по истории русского авангарда

* Исследование подготовлено в рамках проекта РНФ № 22-28-01569, НИУ ВШЭ.

1 РГАЛИ. Ф. 1134. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 24.

2 См.: *Харджиев Н.И.* Полемичное имя // Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 388–

на две неравные части. Фокус внимания направлен на тексты 1910-х — начала 1920-х годов (многократно опубликованные, цитируемые, искаженные и исправленные, сейчас — практически хрестоматийные)[3], на основе которых и родился образ «Круча» — прирожденного тореадора «поэтической корриды»[4]. Наследие «рукописного периода», охватывающего четыре следующих десятилетия, традиционно находится в тени блистательно-скандальной прагматики 1910-х годов.

Почти за сорок лет «рукописного периода» в архивном фонде Кручёных сохранились 45 рабочих тетрадей[5]. Это количество велико, но предсказуемо[6]:

---

400. Предложенный Харджиевым в качестве условной границы 1930 год ассоциировался не столько со смертью Маяковского, сколько с публикацией последних тиражируемых книг: «Его последние сборники были изданы в 1930 году, в количестве 150 и 130 экземпляров: я имею в виду два цикла “Ироniада” и “Рубиниада” — лучшие образчики любовной лирики Кручёных, перекликающиеся с поэмой Маяковского “Облако в штанах”. Таким образом, последние 38 лет жизни Алексея Кручёных были “рукописным” периодом его творчества. Уже пора утвердить значение этого «пр́оклятого поэта» в русской литературе. Кручёных — один из тех дерзких новаторов, которым история предоставляет на длительный срок место на скамье подсудимых. Поэт мужественно выдержал эти испытания. Когда “все сочиненное” Алексеем Кручёных будет собрано и издано, то станет очевидным, что русская поэтическая культура обогатилась такими произведениями, которые принято называть классическими» (Там же. С. 398).

3 См., например: *Кручёных А.* Наш выход: К истории русского футуризма / Сост. Р.В. Дуганов. М.: RA, 1996; Память теперь многое разворачивает: Из литературного наследия Кручёных / Сост., послесл., публ. текстов и коммент. Н. Гурьяновой. Berkeley: Berkeley Slavic Specialties, 1999; *Кручёных А.Е.* К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006; *Розанова О.* «Лефанта чиол...» / Вступ. ст., публ. писем и коммент. В. Терёхиной. М.: RA, 2002; Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: Материалы и документы из собрания РГАЛИ / Сост. А.Е. Парнис, науч. ред. А.Д. Сарабьянов: В 3 т. М.: ДЕФИ, 2017–2019.

4 Применительно к русскому авангарду термин «действенность» (провокативное продвижение идеи) предложен в программной статье Максима Шапира: «Главным становится действенность искусства — оно призвано поразить, растормошить, взбудоражить, вызвать активную реакцию у человека со стороны. При этом желательно, чтобы реакция была немедленной, мгновенной, исключающей долгое и сосредоточенное переживание эстетической формы и содержания <...> Ситуация в целом отчасти напоминает корриду, а ее создатели — своего рода тореадоров» (*Шапир М.И.* Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. № 2. С. 136–138). В современных исследованиях «прагматика действия» актуализирована в работах Д.Г. Иоффе («шокирующий праксис»). См.: «При осмыслении семиотической основы русского футуризма упор делается на открыто акцентируемую им прагматику действия, на восприятие авангарда как некоего особого шокирующего праксиса и, прежде всего, на сложный дейксис воинственного авангардного жеста» (*Иоффе Д.Г.* К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда // Новое литературное обозрение. 2016. № 4. С. 287). См. также: *Иоффе Д.Г.* Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского *sub specie* авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 228–272.

5 *Кручёных А.Е.* Тетради с набросками стихотворений, статей, записями для памяти и дневниковыми записями. 1927–1965 // РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 47–93.

6 В работе «К истории русского футуризма» Нина Гурьянова подчеркнула, что «рукописное время» Кручёных в равной степени означало прекращение творческого процесса на стадии беловика (сознательно отказываясь таким образом от полноты издательского цикла) и архивирование рукописных документов. «Из солидного поэ-

каждая тетрадь была тщательно учтена, получала авторский номер, пагинацию (наряду с позднейшей — архивной), а иногда и название. У первой из тетрадей есть оформленный в синюю рамку подзаголовок «Жизнь / и смерть / Леф'а»[7]. Таким образом, начало работы «в стол» возможно датировать несколько ранее, чем Н.И. Харджиев, — февралем 1927 года[8]. Резкой границы между «стеклографическим» и «рукописным» периодами не было: переход к новой жизненной и творческой стратегии произошел в довольно длительный промежуток между 1927 и 1934 годами.

Ранние записи — наброски строф, так и не ставшие полноценными стихотворениями. Работа над ними замерла практически сразу после фиксации, здесь максимум два слоя текста:

И ~~А~~ в комнату
проглядывает
бархатными лапками
Ко всем
благорасположенный
~~дружественный~~
(сановник) скорпион[9]

Иногда — фонетический шарж, фрагмент будущей эпиграммы или пародии:

тического наследия Кручёных 1930–1960-х годов, требующего отдельного исследования и издания, было посмертно опубликовано лишь несколько стихотворений и стихотворных циклов» (*Гурьянова Н.* Биография дичайшего. Воспоминания Кручёных в литературном контексте 1920–1930-х годов // А.Е. Кручёных. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 8). Сходную отсылку к архивному наследию Кручёных дает и Софья Старкина: «Вполне вероятно, что фонд Алексея Кручёных в РГАЛИ, насчитывающий около двух с половиной тысяч единиц хранения, содержит еще немало материалов, относящихся к сотрудничеству двух великих представителей русского авангарда» (*Старкина С.* Алексей Кручёных и Велимир Хлебников как соавторы: новые материалы // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. С. 177).

7 Сохранена орфография Кручёных. В авторской нумерации — 1927. № 1. (РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 70 Об.).

8 Первая датированная запись — 5 февраля 1927 года (РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 2). В статье «"Неизданный Хлебников" и другие стеклографированные издания Алексея Кручёных» Д.В. Карпов также несколько расширяет «рукописный период» и датирует работы Кручёных в технике стеклопечати 1928 — серединой 1930-х годов. К этим книгам, помимо указанных Харджиевым, Карпов относит три первых выпуска сборника «Живой Маяковский» (июнь — август 1930 года), сборник «Неизданный Хлебников» (1928–1934, вып. 1–19, 23, 24) и ряд других изданий. См.: «В 1928 году 3-е издание его книги "Приемы ленинской речи" становится последней авторской книгой, отпечатанной в типографии. С этого времени и до середины 1930-х годов Кручёных использует стеклопечать. Позже начинается "альбомный" период его творчества, продолжавшийся до самой смерти поэта <...> Техника стеклографии позволяет сохранить естественную непосредственность почерка автора и композиционное единство текста и рисунка на плоскости листа» (*Карпов Д.В.* «Неизданный Хлебников» и другие стеклографированные издания Алексея Кручёных // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 1–2 (24). С. 90).

9 РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 23. Здесь и далее при публикации стихотворений по архивным источникам сохранены особенности авторского стиля Кручёных: оставлены без изменения строчные и прописные буквы, пунктуация, фонетическая запись, намеренная разбивка и искажения слов. Передана строфика.

Зап<оведь> 8-ая
Не обещай ближнему ни Катаева,
Ни Валаева, ни всякого добра его[10].

В некоторых случаях почти все стихотворение складывается спонтанно, и записывается скорописью сразу, «со слуха»:

Трепещет
Задом на-перед
Прозрачно-выпуклая
лодка
с горы
в водоворот
ладья
адью — !
...Корма
видна черна
а человек —
тю — тю!
уже утопнул
— амба!..
рзс - с - с - с —
унеси ты мое горе
в леденящее бирюзовое просторье
там где крови нет
где не тонет человек! — [11]

Кручёных называл подобный метод «подбором звука», при котором основная работа над стихотворением ведется фонетически, а вербально фиксируется только ее итог. Он неоднократно ссылался на методику Маяковского, закрепленную, помимо воспоминаний современников, в статье «Как делать стихи». Вот таким видел этот процесс сам Кручёных:

> Долго работая над своими стихами, он <В.В. Маяковский. — *Л.Х.*> всегда бормотал строки, бесконечно варьировал звуки на слух. В такой работе у него проходили часы. Результатом было несколько строчек, записанных на бумагу. <...> В существе дела поэзия для поэта, — вот именно это, что делал Маяковский и что делает всякий поэт, — подбор звука. Это секрет производства. Для публики, разумеется, все это представляется иначе. Публика заходит с другого конца, именно с того, который покидает поэт, переходя в последнюю стадию работы[12].

Вербальная правка текста, более характерная для рабочих тетрадей, чем записных книжек, описана Кручёных на основе наблюдений за творческим про-

10 Там же. Л. 9 об.

11 РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 47. Л. 12.

12 А.Е. Кручёных. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 372. Сходным образом этот этап создания текста описан в воспоминаниях Н.А. Брюханенко: «Уже возвращаясь из театра, Маяковский написал четыре строчки. Он шел, бормотал, останавливался и писал. Записывал прямо на Петровке, поднося к свету магазинных витрин альбомчик с розовенькими и желтыми листочками, как у гимназисток для стихов» (т. 9, с. 548).

цессом своего соавтора Велимира Хлебникова. Внося изменения в поэму «Игра в аду», Хлебников работал с двумя текстами одновременно. Исходным текстом стал первый вариант поэмы, написанный Кручёных, а производным — текст, созданный уже в соавторстве: «Вдруг, к моему удивлению, Велимир уселся и принялся приписывать к моим строчкам сверху, снизу и вокруг — собственные. Это было характерной чертой Хлебникова: он творчески вспыхивал от малейшей искры»[13].

Творческий тандем Кручёных — Хлебников — самый яркий эпизод биографии обоих поэтов, одновременно многократно изученный и совершенно неизвестный процесс. Как отмечала в одной из своих последних статей Софья Старкина, «в случаях с установлением авторства <...> мы можем полагаться только на опубликованные тексты, на воспоминания Кручёных и на стилистический анализ. Особый интерес представляют стихотворения Кручёных с правкой Хлебникова»[14]. Безусловный приоритет в этом процессе имеет обращение к автографам. Начиная с 1912–1914 годов — установленного времени соавторства — и заканчивая материалами «рукописного периода», поздними тетрадями, продолжающими использовать приемы совместной работы, черновой автограф становится единственным источником, позволяющим с документальной точностью поэтапно реконструировать «производство текста». Мемуарные свидетельства менее надежны, но более наглядны. Они могут подсказать гипотезу или иллюстрировать процесс соавторства.

Разрабатывая теорию поэтического высказывания непосредственно на текстах Хлебникова, Роман Якобсон назвал «прием» «единственным героем» этого процесса[15]. В ставшей классической схеме, дополненной Юрием Лотманом, «приемом» становится автокоммуникация, в которой адресант и адресат сообщения являются одним лицом: «Если коммуникационная система “Я — Он” обеспечивает лишь передачу некоторого константного объема информации, то в канале ”Я — Я” происходит ее качественная трансформация»[16]. Комментируя предложенный тезис, Сергей Зенкин уточняет: «Такой обращенный к себе текст (художественный, а также дневниковый и т.д.) “функционально используется не как сообщение, а как код, когда он не прибавляет каких-либо новых сведений к уже имеющимся, а трансформирует самоосмысление порождающей тексты личности и переводит уже имеющиеся сообщения в новую систему значений”»[17].

---

13 А.Е. Кручёных. К истории русского футуризма... С. 74.

14 *Старкина С.* Указ соч. С. 164.

15 См.: «До сих пор историки литературы преимущественно уподоблялись полиции, которая, имея целью арестовать определенное лицо, захватила бы на всякий случай всех и всё, что находилось в квартире, а также случайно проходивших по улице мимо. Так и историкам литературы все шло на потребу — быт, психология, политика, философия. Вместо науки о литературе создавался конгломерат доморощенных дисциплин <...> Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем”» (*Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 275).

16 *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 168.

17 *Зенкин С.* Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 85.

Зафиксированная в черновиках и воспоминаниях коммуникация Кручёных — Хлебников идеально раскладывается на двух акторов автокоммуникативной игры: «Я» (Кручёных) и «Я — Другой» (Хлебников), каждый из которых является полноправными создателем текста. Вот как направлял этот процесс Хлебников в письме Кручёных (весна 1914 года): «Вы тоже имеете право изменять текст по вкусу, сокращая, изменяя, давая силу бесцветным местам. Настаиваю»[18]. Использование общего кода создает максимально продуктивное рабочее пространство, которое способно «вернуть» текст адресанту, не прибегая к расщеплению реальной личности автора на «себя» и «себя — другого». Передавая друг другу наброски «Игры в аду», соавторы получали неисчерпаемый источник новых идей. Они могли отказаться от визуального разделения многочисленных слоев правки (эту функцию выполнил индивидуальный почерк), от занимающих так много бесценного времени перерывов в работе, которых постоянно требовал «свежий взгляд автора». «Моим идеалом в 1912–<19>13 гг. был бешеный темп», — писал Кручёных[19], и действительно, соавторство обеспечивало идеальные условия для победы над «непрозрачным временем»:

Игра в аду и труд в раю —
Хорошеуки первые уроки.
Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?
Сим победиши![20]

«Науку о хорошем» («хорошеуку» приведенного выше стихотворения Хлебникова) Кручёных усвоил твердо и выполнил буквально. Уже в первой рабочей тетради «рукописного периода» (1927) он вернулся к модели «Кручёных — Хлебников», на этот раз вынужденно использовав прием «подмены» соавтора, необходимого для создания текста. При этом исходным вариантом стала каллиграфия самого Кручёных — тщательно выписанные округлые почерком строфы — а производным, «имплицитным Хлебниковым» — практически нечитаемая остроугольная скоропись того же Кручёных, которой постепенно «сверху, снизу и вокруг» обрастали ясные и четкие строки исходника. Эта подмена была настолько органична, что в научном описании единицы хранения указаны два ра-

18 *Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. / Сост., подгот. текста и примеч. Е.Р. Арензона и Р.В. Дуганова; под общ. ред. Р.В. Дуганова. Т. 6. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2006. С. 161.

19 Из письма А. Кручёных к А.Г. Островскому (1929). Цит. по: *Сухопаров С.* Алексей Кручёных: Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992. С. 68.

20 Стихотворение Велимира Хлебникова «Алеше Кручёных». 26 октября 1920 года (*Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2001. С. 141). Одна из публикаций стихотворения (*Хлебников В.* Стихи. М.: Тип. т-ва «Художественная Печатня», 1923) содержит приписку-уточнение Хлебникова: «Вернее, что грыз я один!» (*Хлебников В.* Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. С. 392). В «Записной книжке Велимира Хлебникова» приписка прокомментирована самим Кручёных: «В данном же случае приписка скорее шутливая, чем серьезно-брюзжащая» *(Кручёных А.Е.* Хлебников Велимир. Записная книжка Велимира Хлебникова. М.: Изд. Всероссийского союза поэтов, 1925. С. 8).

ботавших над текстом поэта[21], и если бы не многочисленные образцы каллиграфии Кручёных в его рукописных книгах, доказать оригинальность авторства было бы сложно. Постепенно каллиграфию заменила машинопись: в тетрадях 1928–1930 годов второй слой текста возникал вокруг машинописных вклеек.

Работа над реквиемом началась 17 апреля 1930 года, в день похорон Маяковского, когда Кручёных записал карандашом набросок:

Мне снилось (или сквозь сон) — это он написал новую поэму!
Воспоминание
Владимир —
длинное имя какое,
пред смертью так трудно
водить пером!
Ма-я-ков-ски-й —
еще потруднее,
его прочитал я
с трудом...
17.IV.30[22]

Строфа отсылает к предсмертной записке «Всем», подписанной полным именем поэта («Счастливо оставаться / Владимир Маяковский»). Через несколько страниц в тетради появился рабочий вариант реквиема[23]:

Уже роковые тени заката
набросили сетку на нашу голову
Вот уже старый друг протянул пятки, —
не вмещается в нормальном гробу.

Рокот моря, гуд земли,
мор небесный, град и гром
поразить нас больше не смогли-б
чем МАЯК, упавший среди комнаты.

22 апреля Кручёных продолжил работу, а затем вернулся к первым строфам, окружая машинопись многослойной «правкой Хлебникова»[24]:

роковые роковейшие роковистые
рычащую громкую вековую вековую главу глыбу шум<ящую> глыбу
Крак (пауза) мраморов треск <...>

---

21 Кручёных Алексей Елисеевич. Тетрадь с набросками стихотворений и др. Автограф, часть текста рукой неустановленного лица. 1927 г. // РГАЛИ. Ф. 1134. Оп. 1. Ед. хр. 47. Обложка единицы хранения. В этом случае было полностью оправдано высказывание Хлебникова, сделанное им относительно книги «Игра в аду»: «Кто что писал — думаю, что это очень путанно» (*Хлебников В.* Собрание произведений: В 5 т. / Под общ. ред. Ю. Тынянова и Н. Степанова. Т. 2. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 308).

22 РГАЛИ. Ф. 1338. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 3.

23 Там же. Л. 25.

24 В журнальной публикации правка, окружающая основной текст, представлена линейно. Повторы не фиксируются.

взрыв рыд град мрак мрад
мрамор мраморный мракомор
загромыхавший пирамидой глыбой
расколотая мраморная глыба
средь поперек одинокой комнаты

Сопоставив синонимический ряд с машинописными строками, возможно восстановить процесс «сдвигологии русского стиха» — изобретенного Кручёных омонимического монтажа, при котором две корневые морфемы, вытесняя друг на друга, образуют новую лексему[25]. Так появились «роковистые тени» (слово из заумного словаря, объединяющее рок и необратимый раковистый излом, раскалывающий горную породу), мрад (мрак и град), мрамор (в данном случае — мрак и мор одновременно) и заменивший его, чтобы избежать совпадения зауми и нормативного языка, «мракомор».

Объединив исходный текст с правкой, Кручёных записал новый вариант реквиема. Поскольку к этому времени следующий разворот тетради был заполнен, он перевернул страницу не вперед, а назад. Поэтому, чтобы воспроизвести позднюю редакцию, нужно, двигаясь вслед за автором, отказаться от дипломатической передачи текста и восстановить логику правки. Дополнительным аргументом в пользу динамической транскрипции становится то, что фактически «предшествующий» черновому беловой вариант *ad memoriam* имитирует лесенку Маяковского.

Уже роковистые тени заката
набросили сетку
на вековую глыбу.
К р а к!
Старый друг
протянул пятки, —
не вмещается в нормальном гробу...

МРАКОМОР НЕБЕСНЫЙ,
гуд земли,
мраморов треск, град, гром, —
поразить нас больше не смогли-б
чем МАЯК,
загромыхнувший пирамидой
поперек комнаты...

25 *Кручёных А.* Сдвигология русского стиха: Трахтат обижальный (Трактат обижальный и поучальный): Кн. 121. М.: Тип. ЦИТ, 1922. Комментируя работы Г.О. Винокура, М.И. Шапир отмечал: «Новое сочетание звуков может привести к изобретению морфемы, а новое сочетание морфем — к изобретению слова <...> Своеобразие поэта в том, насколько глубоко он вторгается в языковую природу, преобразуя ее в поэтическую культуру» (*Шапир М.И.* Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 265). См. также в замечательной работе Т.В. Цвигун: «Авангардизм вполне однозначен: он рассматривает ошибку не как “отступление от правил”, а как “правило отступления от правил”, возводит ее в “максимум поэтического”» (*Цвигун Т.В.* «Искусство ошибки» в русском авангардизме // Вестник Балтийского федерального университета. 2011. Вып. 8. С. 155).

Чуть-чуть пролив,
остальные проглотивши слезы,
говорю я
не как нежный друг иль брат,
говорю я прямо, крепко, грозно:
МАЯКОБА!
Что-ж ты сделал?
Во всю комнату
на локоть —
дуба дал.

Из-за драмы,
из-за бабы
два набоба
пыжат морды...
Грязный бантик
дряблых губок
надо-б —
с корнем!
А ТЫ
ДУЛО ВДВИНУЛ —
наповал!..
МАЯКОБА!
В небе бомбы —
гляди в оба!
Многотонный
перегрызывает небо
грузный газовоз...
Сторож, сторож
Нет, не в пору
Двинул горы.
Врагу в радость
нам на горе,
рано, рано,
рокот моря —
браунинг загромыхал...[26]

Чтобы попытаться отразить при публикации все четыре слоя правки, скоропись, окружающую машинописный текст, потребуется вытянуть в строку. Вот так выглядела бы последняя строфа, в которой Кручёных попытался детально восстановить факты (все равно не получилось, Маяковский застрелился из пистолета системы маузер):

26 РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 24–26.
Запись от 17–23 апреля 1930 года. Последние поправки были внесены Кручёных в ночь с 22 на 23 апреля и не перенесены в беловой вариант. В них обыгрывался вариант «марак — кракомор» (вместо «крак — мракомор»), строка «не вмещается в нормальном гробу» заменена на «не вмещаются подковки в нормальном гробу».

Врагу в радость
нам на горе,
рано, рано,
рокот моря –
~~брауниии~~ загромыхал…
Кольт. Сорока двух калибровый кольт. 42-х калибровый. Калиберный. Крупно калибровый. Кольт автомат[27].

Реквием Маяковскому закономерно переходит в размышления о собственной смерти. В тетради есть несколько вариантов автоэпитафии, первая и самая отчаянная из которых стала эпиграфом настоящей статьи, — поэт не только займется намеренным самоуничтожением, но и лишит потомков своего литературного наследия. Примерно через три недели он написал вторую автоэпитафию — уже в традиционной для жанра интонации — элегической, столь мало похожей на издевательски-ироничный тон первой:

Цокает цинком осень,
Воздух — стекло.
Дайте мне добродить
по холодной степи,
дослушать пронизывающие стихи.
Там
— смотришь —
старуха с клюкою
постучится ко мне…
/Холодный май 6/V–30/[28]

Используя датировку записей, можно точно определить, как долго подобное настроение продлилось в реальной жизни Кручёных. Седьмого июня, ровно через месяц после решения «добродить по холодной степи», появляется третья автоэпитафия, в которой заложена совершенно иная жизненная стратегия:

ДНЕВНИК

Еще раз обмануть
голод и войну —
злейших скелетов,
поиздеваться над смертью, —
и тогда —
капут…
7/VI–30
Мрач. мысли
и всем известно…[29]

Ни «пронизывающих стихов», ни сожжения рукописей «до последней косточки» не будет. В третьей автоэпитафии задана новая прагматика, цель которой — получить отсрочку для работы «в стол», выиграть время. С июня 1930 года до

27 Там же. Л. 26.
28 РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 49. Л. 57.
29 Там же. Л. 77.

июня 1968 года поэт, картежник, скандалист и великий выдумщик Алексей Кручёных выиграл у сидящей напротив смерти тридцать восемь партий подряд.

Библиография / References

Гурьянова Н. Биография дичайшего. Воспоминания Кручёных в литературном контексте 1920–1930-х годов // А.Е. Кручёных. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С. 7–26.

(*Gur'yanova N.* Biografiya dichayshego. Vospominaniya Kruchenykh v literaturnom kontekste 1920–1930-kh godov // A.Ye. Kruchenykh. K istorii russkogo futurizma: Vospominaniya i dokumenty / Ed. by N. Gur'yanova. Moscow, 2006. P. 7–26.)

Зенкин С. Теория литературы: проблемы и результаты. М.: Новое литературное обозрение, 2018.

(*Zenkin S.* Teoriya literatury: problemy i rezul'taty. Moscow, 2018.)

Иоффе Д.Г. К вопросу о радикальной эстетике Второго русского авангарда // Новое литературное обозрение. 2016. № 4. С. 287–311.

(*Ioffe D.G.* K voprosu o radikal'noj estetike Vtorogo russkogo avangarda / Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 4. P. 287–311.)

Иоффе Д.Г. Символический капитал посмертного наследия Хлебникова и Маяковского *sub specie* авангардной перформативности скандала. Семиотическая прагматика авангардного поведения и жизнетворчества // Критика и семиотика. 2022. № 1. С. 228–272.

(*Ioffe D.G.* Simvolicheskij kapital posmertnogo naslediya Hlebnikova i Mayakovskogo *sub specie* avangardnoj performativnosti skandala. Semioticheskaya pragmatika avangardnogo povedeniya i zhiznetvorchestva // Kritika i semiotika. 2022. № 1. P. 228–272.)

Карпов Д.В. «Неизданный Хлебников» и другие стеклографированные издания Алексея Кручёных // Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования. 2005. № 1–2 (24). С. 90–97.

(*Karpov D.V.* «Neizdannyj Hlebnikov» i drugie steklografirovannye izdaniya Alekseya Kruchenyh // Antikvariat, predmety iskusstva i kollekcionirovaniya. 2005. № 1–2 (24). P. 90–97.)

Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек — текст — семиосфера — история. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 162–176.

(*Lotman Yu.M.* Simvol v sisteme kul'tury // Lotman Yu.M. Vnutri myslyashchikh mirov. Chelovek — tekst — semiosfera — istoriya. Moscow, 1996. P. 162–176.)

Старкина С. Алексей Кручёных и Велимир Хлебников как соавторы: новые материалы // Новое литературное обозрение. 2016. № 3. С. 164–177.

(*Starkina S.* Aleksej Kruchenyh i Velimir Hlebnikov kak soavtory: novye materialy // Novoe literaturnoe obozrenie. 2016. № 3. P. 164–177.)

Сухопаров С. Алексей Кручёных: Судьба будетлянина. München: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992.

(*Suhoparov S.* Aleksej Kruchenyh: Sud'ba budetlyanina. München, 1992.)

Харджиев Н.И. Полемичное имя // Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 388–400.

(*Khardzhiyev N.I.* Polemichnoye imya // Khardzhiyev N.I. Ot Mayakovskogo do Kruchenykh: Izbrannyye raboty o russkom futurizme. Moscow, 2006. P. 388–400.)

Цвигун Т.В. «Искусство ошибки» в русском авангардизме // Вестник Балтийского федерального университета. 2011. Вып. 8. С. 155–158.

(*Cvigun T.V.* «Iskusstvo oshibki» v russkom avangardizme // Vestnik Baltijskogo federal'nogo universiteta. 2011. Vol. 8. P. 155–158.)

Шапир М.И. Приложения: Комментарии; Библиографии; Указатели // Винокур Г.О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 255–448.

(*Shapir M.I.* Prilozheniya: Kommentarii; Bibliografii; Ukazateli // Vinokur G.O. Filologicheskie issledovaniya: Lingvistika i poetika. Moscow, 1990. P. 255–448.)

Шапир М.И. Эстетический опыт XX века. Авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. № 2. С. 136–143.

(*Shapir M.I.* Esteticheskij opyt 20 veka. Avangard i postmodernizm // Philologica. 1995. № 2. P. 136–143.)

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. Набросок первый: Подступы к Хлебникову // Якобсон Р. Работы по поэтике / Сост. и общ. ред. М.Л. Гаспарова. М.: Прогресс, 1987. С. 272–316.

(*Jakobson R.* Noveyshaya russkaya poeziya. Nabrosok pervyy: Podstupy k Khlebnikovu // Jakobson R. Raboty po poetike. Moscow, 1987. P. 272–316.)

Василиса Шливар

Отголоски раннего творчества Маяковского в прозе Владимира Казакова

Vasilisa Šljivar

Echoes of Mayakovsky's early work in Vladimir Kazakov's prose

Василиса Шливар
Белградский университет, филологический факультет, доцент; PhD
iolanthe.v@gmail.com

Ключевые слова: языковой эксперимент, город, вещь, футуризм, Казаков, Маяковский, Харджиев

УДК: 82-14
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_207

Статья рассматривает влияние раннего творчества Маяковского на прозу Владимира Казакова. Сходство их языковых экспериментов прослеживается прежде всего на синтаксическом и семантическом уровнях, через знаковые приемы, используемые обоими авторами: тмесис, инверсия, лексические повторы, форсирование несамостоятельных слов, сложные рифмы, реализованная метафора, а также на уровне структуры, вторящей живописным приемам. Подчеркивается и тематическая связь, в частности темы города и вещи. На основании архивных материалов выявляется, что Казаков испытывал влияние поэтики Маяковского опосредованно, через Харджиева.

Vasilisa Šljivar
Assistant Professor, Faculty of Philology, University of Belgrade; PhD
iolanthe.v@gmail.com

Keywords: linguistic experiment, city, object, futurism, Kazakov, Mayakovsky, Khardzhiev

UDC: 82-14
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_207

The article examines the influence of Mayakovsky's early work on the prose of Vladimir Kazakov. The similarity of their linguistic experiments can be traced on the levels of syntax and semantics, through the sign techniques used by both authors: themesis, inversion, lexical repetitions, forced usage of function words, complex rhymes, realized metaphor, and also on the level of structure, echoing the poet's pictorial techniques. The author emphasizes thematic connections, particularly between the themes of the city and the object. The author reveals that Kazakov was influenced by Mayakovsky's poetics indirectly through Khardzhiev.

Творчество Владимира Казакова — начавшееся, как он сам считал, в 1965 году — развивалось под влиянием поэтики русского футуризма и обэриутов. Своими учителями Казаков называл, прежде всего, Велимира Хлебникова и Алексея Кручёных. С последним ему удалось и познакомиться в 1966 году, с легкой руки Николая Харджиева. Этот момент был одним из переломных в его жизни.

Знакомство с Кручёных для Казакова обозначало знакомство с футуризмом в лице его последнего живого представителя. Беседам с уже почти забытым футуристом-заумником Казаков посвятил очерк «Зудесник»:

> Я видел его беззубым, старым, в выцветшей тюбетейке, великим. Вино превратилось в уксус, он разогревал его на огне, пил и говорил: «Велимир любил запах муравьиного спирта». <…> Когда он вдыхал воздух, воздух замирал на мгновение. <…> Многим недоступен Кручёных: теперякам и нетеперякам, поэтам и непоэтам. Но главное, что его поэзию любил Хлебников, Маяковский, Пастернак, Хармс и

> Введенский. Главное, что его поэзию люблю я. У поэзии Кручёных вкус свежей, только что зарезанной вечности[1].

Казаков начал свой творческий путь с поэзии еще в раннем детстве, однако позже, прислушавшись к мнению Кручёных, в большей степени обратился к созданию прозаических и драматических произведений: «Он сказал мне о моих стихах: “Я пишу такие же, но рву их”. <…> Он написал на подаренной книге: “Держитесь прозы!”»[2]. Ориентация на прозу и драму, с трудом различимые у Казакова, вовсе не означала отказа от поэзии, он продолжил работать над лирикой, создавая отдельные книги, вкрапляя лирические фрагменты в гибридный прозаико-драматический текст.

Несмотря на то что Казаков называл Кручёных своим учителем, его главной и тесной связью с эпохой исторического авангарда был Н.И. Харджиев — первый, кто одобрил его творчество. Об этом сообщает мать писателя Т. Авальян в комментариях и дополнениях к автобиографии Казакова 1974 года:

> В одном из вариантов своей краткой автобиографии он называет событием знакомство с искусствоведом и литературоведом Н.И. Харджиевым. Слова Харджиева, сказанные при первой встрече (1966): «Пишите, вы имеете на это право», воспринял как благословение. О Н.И. Харджиеве много строк в романе «Ошибка живых» (там он назван Н.И. Вологдовым)[3].

Ставший доступным архив показывает, что его отношения с Харджиевым были достаточно близкими, настолько, что этот довольно недоверчивый и скупой на чувства историк искусства называл Казакова своим внуком[4], обменивался письмами, встречался с ним на прогулках, дарил крупицы своей бесценной коллекции — рассказы, воспоминания, статьи, художественные работы — нити, связывающие Казакова с единственной группой поэтов, писателей, художников, с которой он себя соотносил. К тому времени авангардный мир существовал лишь в воспоминаниях, воображении, языке — излюбленном пространстве Казакова. Такой способ призрачного существования «на грани», опирающегося на принцип присутствия в отсутствии, характеризует всю жизнь автора и находит отражение в его прозе, делая ее призрачной и мерцающей. Таков и способ существования Маяковского в поэтике Казакова.

В прозе Казакова Маяковский напрямую упоминается всего два раза в рамках фрагментов, представляющих собой автобиографические экскурсы, встав-

---

1 *Казаков В.В.* Случайный воин. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1978. С. 207.

2 Там же.

3 *Казаков В.В.* Ошибка живых. М.: Гилея, 1995. С. 189.

4 В архиве Казакова, который хранится в Государственном музее истории российской литературы им. В.И. Даля (Ф. 583; единицы хранения не пронумерованы; здесь и далее материалы архива цитируются по этому источнику с пометой ГЛМ), находятся журналы с искусствоведческими статьями Харджиева — всегда с надписью, часто именно с обращением «внуку»: «Дорогому почти внуку Владимиру Казакову с просьбой крикнуть мне “ау”, когда он взойдет на порог третьего тысячелетия. Н.Х. 11 I 70». Сам Казаков в одном из писем называет себя «любящим сыном» Харджиева. Встречается также надпись в стихах, впоследствии введенная Казаковым в роман «Ошибка живых»: «Жизнь мелькает бестолково / и невзрачно сквозь очки, / на губах томится слово, / в голове трещат сверчки. / Я болячками закован / (все непрочны старички), / но зато у Казакова / зорки разума зрачки. 31 II 70». Это не удивляет, если иметь в виду идею Казакова о соединении прозы и жизни.

ленные автором в основной, абсурдный текст и тем самым дополнительно расшатывающие его условный хаосмос. Оба упоминания восходят к интерполяциям-воспоминаниям Харджиева о различных творческих личностях, которыми тот делился с Казаковым: о Введенском, Хармсе, Кручёных, Терентьеве, Ривине, Бромирском, Розановой, Тынянове, Гуро, Чердынцеве, Чекрыгине. Оба упоминания помещены автором в роман «Ошибка живых» (1970). И оба подчеркивают ранний, то есть футуристический период, как самый веселый в жизни и творчестве Маяковского — как раз ту эпоху, в которой себя узнавал и которой преодолевал свое собственное уныние сам Казаков.

> Николай Иванович рассказал мне (4 сентября 70 г.), как однажды в разговоре с П. Филоновым привел следующие слова А. Кручёных о нем: «Филонов — крепость, но сейчас крепостей не берут штурмом, их обходят». На что Филонов ответил: «Я не крепость, а явление природы. Сегодня я здесь, завтра там. Меня обойти нельзя».
> Одна фраза Д. Хармса: «Хорошо будет только через 500 лет».
> Н.И.В. о Хармсе: «Это был Моцарт, который создавал и босховские образы».
> В 1931 г. сестра В. Маяковского, Людмила, сказала в разговоре с Н.И.: «Если бы вы знали, какой Володя всегда был угрюмый! Только один год своей жизни он был веселым, когда был с футуристами».
> С футуристами, то есть в 1913 году!
>
> Давид Бурлюк рассказывал, что во время парижской встречи в 1925 г. Владимир Маяковский сказал ему как-то: «Вот уже восемь лет, как мне скучно»[5].

Восприятие 1913 года как «веселого» отсылает, с одной стороны, к автобиографии Маяковского «Я сам», где в фрагменте под названием «Веселый год» поэт пишет о 1913 году, когда он с диспутами для представления и защиты нового направления в литературе и искусстве объехал пятнадцать городов[6]. Одновременно это упоминание связано с текстом Харджиева «Веселый год Маяковского», подробно описывающим знаменательный год из жизни поэта. Это немаловажно, если иметь в виду, что все знания о футуристах и вообще авангардистах Казаков приобретал от Харджиева и впоследствии вплетал в свою жизнь-прозу.

Особо примечательно, что в названной статье Харджиев, описывая выступление Маяковского, Бурлюка, Северянина, Баяна в симферопольском Театре Таврического дворянства от 7 января — вечер, названный Маяковским «(Первой) Олимпиадой футуризма», — цитирует сообщение одной из газет, что «Маяковский вышел читать свои стихи “с хлыстом в руке”»[7]. Хлыст в руке Маяковского появится еще раз, на диспуте «Общество и молодежь (искусство, пластика, музыка, танго, театр, футуризм)» в аудитории Политехнического музея в Москве:

---

5 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 97, 123.

6 Строя свой текст по принципу автодиалога о прошлом и тем самым делая его своеобразным дневником, автобиографией, отождествляющей жизнь с прозой посредством различных приемов, Казаков, возможно, пародирует автобиографию Маяковского, вводя в свои произведения пункты: «воспоминание № 1», «воспоминание № 2», при этом часто оставляя читателя без этих воспоминаний.

7 *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006. С. 102.

> Участвовавший в диспуте бульварный беллетрист Марк Криницкий «сравнил футуризм с деревенским хулиганством». Ответ Маяковского был бессловесным. Одетый в желтую кофту, поэт молча положил на стол хлыст, а Д. Бурлюк назвал М. Криницкого «дикарем, пишущим рассказы по пятачку за строку». Это вызвало грандиозный скандал. «Среди всеобщего смятения» председатель диспута объявил собрание закрытым[8].

Вдруг появившийся хлыст дополнял эпатажный образ Маяковского, разрезающего своими словами затхлый воздух русского языка, русской литературы. Вполне вероятно, что именно этот хлыст перекочевал в роман Казакова «Ошибка живых», дополняя образ Пермякова:

> На столе граненое вино темнеет, как красные сгустки. Она улыбается мне медленной покачивающейся походкой. Я беру в руки хлыст, стены пригибаются…
>
> *23 октября*. Я люблю красное вино. У него — цвет. Хлыст оставляет красную полосу на белой коже. Этот крик был бы душераздирающим, имейся вокруг хоть одна душа. Женщина упала, и на ее месте осталась рассеченная надвое темень. Я отбросил хлыст. Рассеченное время корчилось, как две огромные половины червя[9], —

в противовес героине-гречанке, цирковой наезднице с хлыстом, чей образ уходит корнями в драму Хлебникова «Ошибка смерти» (1915), намек на которую Казаков дает уже в самом заглавии романа. Гречанка, то и дело превращающаяся в цирковую наездницу, по сути является эманацией хлебниковской барышни Смерти, с которой в эротическо-танатическом вихре заигрывает Пермяков-Маяковский — тринадцатый гость по Хлебникову, то есть тринадцатый апостол по Маяковскому:

> Гречанка улыбается мне, казалось — сквозь собственную смерть. Черная крашеная слеза висит на конце ее взгляда. Она тянет ко мне синие губы, возле них медленно закатывается хмельной глаз. Я прижимаю ее к себе, мой голос хрипло поднимается по тяжелым ступеням.
>
> — Сколько тебе? — спрашиваю я.
>
> — 300, — отвечает она.
>
> — Рублей или лет?
>
> — Ни того, ни другого… любимый!.. Мы погружаемся…[10]

Предлагаемая трактовка мотива хлыста, хотя и отчасти непрозрачная, основанная на принципе ассоциативности, приближает Казакова к ранней поэме Маяковского «Облако в штанах» — у обоих авторов так же остро звучит тема мучительной любви терзаемого страстями и отчаянием персонажа. Намек на самоубийство Маяковского немаловажен, поскольку Казакова, видимо, завораживали творческие личности, лишившие себя жизни, — эту мысль он сам лелеял и в итоге осуществил[11]. Отнюдь не лишним кажется подчеркнуть и упо-

---

8 Там же. С. 129.

9 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 73, 74.

10 Там же. С. 73.

11 Ср. с замечанием Петера Урбана в послесловии к книге «Мои встречи с Владимиром Казаковым»: «Vladimir Kazakov, der sein vermutliches Todesdatum mit 1975 angibt (Chlebnikov, Daniil Charms und Aleksander Vvedenskij, auch Majakovskij starben mit 37 Jahren), ist 1938 in Moskau geboren. Er lebt dort» («Владимир Казаков, который своей возмож-

добление Казакова Маяковскому через имя, особенно если иметь в виду, что так же, как Маяковский, Казаков употребляет свое имя в названии произведения, раскрывающего трагизм собственного бытия — «Мои встречи с Владимиром Казаковым»; он постоянно наделяет персонажей своим именем, отождествляя их с собой, себя с ними, и даже вводя самого себя как автора в текст:

> 6-Й ГОСТЬ. Тише! Здесь дама… и ее спутник — некто в черном, в безмолвном.
> 7-Й ГОСТЬ. Похож на Владимира Казакова, только без его удали.
> 1-Й ГОСТЬ. Все мы на него похожи, а удаль придет[12].

В переписке Казакова Маяковский упоминается в письмах Харджиеву и Петеру Урбану — немецкому переводчику, благодаря которому Казаков при жизни видел опубликованными свои произведения на русском и немецком языках. Письма эти между собой связаны. Видимо, Харджиев расстроился из-за упоминания своего и Маяковского имен в романе «Ошибка живых» и попросил удалить или заменить их, о чем, в свою очередь, Казаков пишет Урбану[13]. Имя Харджиева заменено на Вологдов (на что указывает и Т. Авальян) и Меликмелкумов, причем инициалы сохранились, а имя Маяковского осталось. Неизвестно, было ли это решение самого Урбана.

В 1960–1980-е годы Маяковский все так же прославлялся государственной идеологией как главный советский поэт. Казаков никак не мог назвать его своим учителем, о чем свидетельствует и архивная записка о какой-то книге, или журнале, или произведении: «Там все антисоветское — кроме фамилии Маяковского. Если хотите, то вслух мне почитайте»[14]. И тем не менее интерес к творчеству, особенно раннему, Маяковского не вызывает сомнения. В подтверждение этому, помимо постоянных бесед с Харджиевым, главной темой исследований которого был как раз Маяковский, стоит упомянуть знакомство с Лилей Брик в начале 1970-х, чьи фотографии-подарки обнаружены в архиве автора. Один из первых исследователей творчества Казакова — Бертран Мюллер — еще при жизни автора ставит его в один ряд с Маяковским, считая его таким же представителем своей эпохи:

> Если Р.В. Дуганов пишет, что «мир Маяковского — героический, мир Блока — демонический, мир Хлебникова — божественный», то можно добавить: мир Казакова — незаживающий. Это вытекает из определения искусства, сформулированного Казаковым на основе одного своего прозаического текста: «Искусство — это незаживающий рай». Ассоциация со словом «рана» автором применяется сознательно[15].

ной датой смерти считает 1975 год (Хлебников, Хармс, Введенский и Маяковский умерли в 37 лет), родился в 1938 году в Москве. И там и живет») (*Казаков В.В.* Мои встречи с Владимиром Казаковым. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1972. С. 171).

12 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. М.: Гилея, 2003. С. 106.

13 Ср. в письме № 4 П. Урбану: «Дорогой Петер, я вынужден обратиться к Вам со срочной настоятельной просьбой. Было крайним легкомыслием с моей стороны упоминать в своих творениях фамилии нынездравствующих соотечественников. Прошу Вас внести в тексты следующие поправки» (ГЛМ).

14 Там же.

15 *Мюллер Б.* Загадочный мир Владимира Казакова // Казаков В.В. Случайный воин. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1978. С. 7–8. Стоит упомянуть, что о связи поэтического наследия Маяковского и Казакова десятилетиями спустя писал Виктор Іванів в диссертации «Философский концепт и иконический знак в поэтике русского авангарда» (Новосибирск, 2005).

Однако главным доводом предстает сама проза Казакова — сходство с ранней поэтикой Маяковского налицо. Их языковые эксперименты во многом соприкасаются, в том числе через Хлебникова и его «Войну в мышеловке», цитату из которой эпиграфом к своему роману берет Казаков, но которая, как отмечает Харджиев в своей статье «Маяковский и Хлебников», написана под влиянием Маяковского, в частности поэмы «Облако в штанах»:

> Обращение к широкой социальной тематике (война, революция), ораторский стих, непосредственно направленный к аудитории, сочетание предметов будничного быта с грандиозными космическими образами, пророческий пафос, перебиваемый обличительно-сатирическими выпадами, разнообразие акцентных ритмов и применение форсированных смысловых рифм — все эти признаки, типичные для поэтической системы Маяковского, впервые обнаруживаются в произведениях Хлебникова, написанных после появления «Облака в штанах». Ряд антивоенных стихов Хлебникова 1915–1917 годов, впоследствии объединенных в поэму «Война в мышеловке» (1919), чрезвычайно похож на стихи Маяковского[16].

Именно эта статья сохранилась в архиве Казакова среди других подарков Николая Ивановича. В ней дана характеристика поэтического языка, языковой сдвиг — стержень творчества всех трех поэтов, стремящихся пресуществить мир в другом, своем языке. Казаков бесспорно читал эту статью, обсуждал Маяковского и Хлебникова с Харджиевым, поскольку выделенные в ней приемы и решения он использовал в своих текстах.

Языковой эксперимент Казакова, вслед за Маяковским и Хлебниковым, зиждется на синтаксическо-семантическом сдвиге. Синтаксис претерпевает изменения за счет нескольких приемов: повторов, инверсии, тмесиса («Выговорили на тротуаре / “поч- / перекинулось на шины / та”» (т. 1, с. 58) и «До(ночь)ждь»[17]; «Неожиданно входит гр / сановник с действительными тайными бакенбардами / аф»; «Я замечаю, что мой город с каждым годом ста / открывает та / подарок императрицы / бакерку и нюхает / новится древнее»[18], форсирования несамостоятельных слов («его избитые тромбонами и фаготами / смяли и скакали через» (т. 1, с. 90); «В шатрах, истертых ликов цвель где, / из ран лотков сочилась клюква» (т. 1, с. 37) и «Тусклое окно с трещиной через все небо — вот первое, что»[19]; «Куклин, который медленно тянул вино, глядя через узкое окно на ночное небо, вдруг подавился звездой. Он закашлялся, зачертыхался, но...»[20]. Названные приемы усложняют строку, делая ее фактурной, нередко и резко фрагментированной, вдобавок еще расколотой посредством неожиданных анжабманов:

Король

мы здесь: все дни не здесь **бывают**,
они уйдут за свой **ноябрь**, где лив
ни славу **добывают**, сражаясь с воз
духом, **но я — бррр**!

16 *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Кручёных... С. 239.
17 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 143.
18 *Казаков В.В.* Мои встречи с Владимиром Казаковым. С. 26
19 Там же. С. 52.
20 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 19.

о поединке: не помню в тот день
или в тот **час** все неизбежное случи
лось: один из целившихся нас **дал**
промах.
о выстреле: тот звук себя не узна
вал, пока к воде не **отвернулся**, где
час **нагнулся наповал** и тотчас при
зраком **вернулся**[21].

Эти анжабманы наслаиваются на характерное для обоих авторов соединение семантически несоединимых слов. В катахрестическом сотворении словосочетаний происходит расширение значения слова в ущерб привычному смыслу, в то время как морфологический и фонетический пласты остаются невредимыми — границы языка, и следовательно мира, раздвигаются: «Замечали вы — / качается / в каменных аллеях / полосатое лицо повешенной скуки, / а у мчащихся рек / на взмыленных шеях / мосты заломили железные руки» (т. 1, с. 153); «сейчас родила старуха-время / огромный / криворотый мятеж!» (т. 1, с. 162–163); «Если б вы так, как я, голодали — / дали / востока и запада / вы бы глодали, / как гложут кость небосвода / заводов копченые рожи!» (т. 1, с. 161). Размыкание слова осуществляется через сложные эпитеты, смысловое сближение подобнозвучащих слов, реализованные метафоры, зачастую основанные на звуке и вообще на чувствах, взаимозамещение по оппозиции живое/мертвое, одушевленное/неодушевленное, а также через весьма сложные рифмы — омонимические, составные, разноударные, эхо-рифмы. Следует отметить, что Казаков делает шаг дальше Маяковского, усугубляя все названные приемы до погружения в бессмыслицу как главное средство познания и преображения мира: «На одной из них я вдруг вспомнил, что с одного циферблата время наполовину облезло, словно какая-то темнеющая позолота, обнажив черно-багровую поверхность реки»; «Медленное движение реки к пробуждению оттягивалось и замедлялось мостами, как последними сновидениями»[22]; «Я съел, я перемолол зубами все эти крыши, железные булыжники и мостовые»[23].

Особую роль в поэтике Маяковского и Казакова играет языковая конкретизация, осуществляемая в первую очередь посредством реализованной метафоры.

и тихим,
целующим шпал колени,
обнимет мне шею колесо паровоза
(т. 1, с. 154).

Схватишься за ноту —
пальцы окровавишь!
А музыкант не может вытащить рук
из белых зубов разъяренных клавиш
(т. 1, с. 157).

---

21 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 293. Курсив и жирный шрифт автора статьи.

22 Там же. С. 378, 55.

23 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 152.

Но мороз ходил злой,
укусил его за пальцы
(т. 1, с. 168).

Многочисленные примеры этой фигуры речи свидетельствуют об установке поэтов на тривиализацию отвлеченных понятий и следующую за ней буквализацию значений, которая ограничивает, а у Казакова подчас даже полностью отрицает смыслы, отождествляя слово и денотат. Таким образом, совершенно неожиданно Казаков касается противоположного полюса — утраты (множества) смыслов:

> Холод грозил, надевая на свое лицо то остекляневшие глаза окон, то черный зияющий рот подворотни;
>
> Сквозь чугунную решетку можно просунуть язык и лизнуть стальное лезвие ветра;
>
> Вода холодно касалась глаз, погружая в них свои жесткие сверкающие ресницы[24];
>
> Воспоминание № 1971: пока он безнадежно хмурил свои темные мысли, ее лицо то гордо падало на залитый вином стол, то еще более гордо плавало в дымном воздухе, представляя собой бледное расплывчатое пятно с двумя черными провалами ужаса, наполненного слезами[25].

Будучи абсурдной, реализованная метафора отражает блуждание автора в попытке соединения несоединимого. Она предстает метафорическим выражением без метафоры, то есть без переноса значения, без фигуральности. Метафора с прямым значением, или, другими словами, аметафора, основывающаяся на острой непоследовательности, непременно вызывает абсурдный смех, а язык, несмотря на резкую утрату смысла, и даже благодаря ей, не возвращается в лоно логики, а наоборот, в очередной раз пародия позволяет языку избежать ее диктата.

Функция языковой конкретизации у обоих поэтов — овеществление, материализация мира. Вещи у Казакова, вслед за хармсовскими, «реют», освобожденные от своего обыденного функционального пласта. Они оживают, приобретая автономию в своем «пятом сущем значении»[26] и смысл, поскольку «только будучи тем, что она есть сама по себе вне какого-либо контекста, а как наделенная собственной энергией сущность, она, Вещь, и имеет смысл»[27]. Вещь независима от человека, и в этой независимости она не только отчуждается, но и бунтует, становясь враждебной персонажам: почти все их взаимоотношения строятся на насилии и страхе. Конфликт человека и вещи приобретает у Казакова онтологический характер. И. Кукуй вслед за И. Смирновым отмечает, что «восстание вещей», уходящее корнями в «типичные для катах-

24 *Казаков В.В.* Жизнь прозы. С. 37, 47, 53.

25 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 47.

26 Ср. у Д. Хармса в псевдофилософском фрагменте «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»: «2. <…> Пятое значение определяется самим фактом существования предмета: Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета. <…> 4. Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е. теряя отца, дом и почву. Такой предмет “реет”» (*Хармс Д.И.* Полное собрание сочинений: в 4 т. Т. 2. СПб.: Академический проект, 1997. С. 306).

рестического сознания апокалиптические настроения», свидетельствует об «утерянной человеком органической связи между ним и окружающим миром»[28]. Также в качестве наглядных примеров реализации мифа о восстании вещей И. Кукуй рассматривает поэму Хлебникова «Журавль» и трагедию Маяковского «Владимир Маяковский». Непосредственное влияние поэмы Хлебникова — и названной, и «Маркизы Дэзес» — на сюжетную структуру поэм и стихов Маяковского, в частности на трагедию «Владимир Маяковский», выявил еще Харджиев в статье «Маяковский и Хлебников», тоже указывая на общность темы — восстание вещей[29]. Этот ряд может быть дополнен холодной, отчужденной «прозой-жизнью» Казакова: «Увидя мучения стекла, я не знал, что делать. Приложить свое отражение к зеркальной ране? Но это зрелище было бы слишком кровавым. Или превратить прозрачный стекающий цвет в звук? Но тогда стали бы слышны стоны»[30].

Синтаксические «изгибы» Маяковского, наслаиваемые на синкретический принцип, делали текст его произведений фрактальным, вторящим приемам изобразительного искусства. Об этом писал Харджиев, цитируя определение Маяковского из доклада «Пришедший сам» (24 марта 1913 года): «Кубизм в слове. Футуризм в слове»[31]. Как наглядный пример Харджиев приводит стихотворения «Из улицы в улицу» (1913) и «Мы» (1913):

Улица.
Лица
У
догов
годов
резче.
Через
железных коней
с окон бегущих домов
прыгнули первые кубы
(т. 1, с. 38),

подытоживая, что разложение слов на слоговые единицы (аналогичное развертыванию объемов и пересечению их плоскостями в картинах кубистов) и непрерывность повторов (ср. прием протекающей раскраски в живописи) создают совершенно своеобразные эффекты сдвига смысловых планов. Вывод дополнительно подчеркивается замечанием Малевича из частной беседы, что как раз это стихотворение — «наиболее удачный опыт “стихотворного кубизма”»[32]. Так писал и Казаков, и сам будучи художником, — разламывая слова на слоги и делая их смысловыми акцентами, точкой опоры сложных рифм, затем динамически смещая предметы, делая их взаимопроницаемы-

27 *Подорога В.А.* Вопросы о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндриссе, 2016. С. 24.
28 *Кукуй И.* Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Мюнхен; Берлин; Вена: Wiener Slawistischer Almanach, 2010. С. 52.
29 *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Кручёных… С. 207–242.
30 *Казаков В.В.* От головы до звезд. Мюнхен: Wilhelm Fink Verlag, 1982. С. 156.
31 *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Кручёных… С. 73.
32 Там же. С. 93.

ми, призрачными, размывая границы, сжимая пространство до двумерного, картинного. А в лучших традициях футуристических самописных книг Казаков до последних дней своими руками делал сборники стихов, обложки для книг.

Важной вехой в творчестве футуристов, отразившейся одинаково ярко и в поэтике Маяковского и Казакова, является тема города. Вывески, улицы, фонари, подворотни, набережные, дома антропоморфизируются, становясь отдельными и полноценными персонажами у обоих поэтов: у Маяковского — «В дряхлую спину хохочут и ржут / канделябры» (т. 1, с. 176) «Еще и еще, / уткнувшись дождю / лицом в его лицо рябое, / жду, / обрызганный / громом городского прибоя» (т. 1, с. 177); «А улица присела и заорала: / “Идемте жрать!”» (т. 1, с. 182); «Даже переулки засучили рукава для драки» (т. 1, с. 158) — и у Казакова: «Странная картина: потерявшие рассудок ночь и фонарь утешают друг друга»; «Улицы улетали, без названий и номеров, и исчезали и проваливались в закружившейся мгле под хохот и вой черного водосточного безумия труб»[33]; «ФОНАРЬ образец прозы. ночь на всех часах и мину / тах. дождь во всех глазах. стоят дни, не / похожие друг на друга…»; «3-Й ГОСТЬ здесь дождь лежит. тихо! Здесь д.л.»[34].

Рассматривая тему города в творчестве Маяковского, Харджиев выявляет его преемственность по отношению к поэтике Блока и Белого — первых, у кого «укрепляется новый поэтический сюжет — урбанистический пейзаж»[35]. Примечательно, что и в прозе Казакова заметно влияние Блока. Помимо темы города, он берет цитату из Блока эпиграфом к прозаической миниатюре из первой книги «Мои прогулки с Владимиром Казаковым». Влияние блоковских образов Прекрасной Дамы и рыцаря несомненно в казаковском изображении мистической героини, призрачной, обладающей нездешней силой, то и дело претерпевающей различные метаморфозы. К тому же в одном из писем Петеру Урбану Казаков своими учителями называет московские улицы[36], что вполне соответствует словам Бурлюка из статьи «Маяковский и его современники» о том, что вся ранняя поэзия Маяковского порождалась улицей: «Его интересовали городские натюрморты… Весь первый период стихотворчества прошел на бульварах, на улицах»[37].

В статье Харджиева «Веселый год Маяковского» среди газетных и прочих свидетельств о диспутах и концертах выделяется статья Нежданова, знакомого Д. Бурлюка, наиболее точно передающая содержание одного из выступлений Маяковского в провинции. Говоря о новом мире, новом пространстве, новом ритме жизни, новом человеке, поэт говорит и о новом слове:

> Поэзия <…> должна соответствовать новым элементам психики современного города. Кроме того, футуристы утверждают самодовлеющее значение слова в поэзии. Слово не должно описывать, а выражать само по себе. Слово имеет свой аромат, цвет, душу, слово — организм живой, а не только значок для определения

33 *Казаков В.В.* Ошибка живых. С. 64, 73.

34 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 307–308, 258.

35 *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Кручёных… С. 151.

36 Ср. в письме Петеру Урбану от 1972 года: «Вот кого я считаю своими учителями и вдохновителями: Гоголь, Достоевский, Хлебников, Кручёных, Ларионов, Малевич, Бромирский, московские улицы» (ГЛМ).

37 *Харджиев Н.И.* От Маяковского до Кручёных… С. 91.

какого-нибудь понятия. Слово способно к бесконечной каденции, как музыкальная гамма[38].

Он говорит о свободном воскресшем слове, о котором и которым писал Казаков: «Проза — это слова, расположенные любым образом и не ограниченные ничем»[39]. Свободное слово Маяковского сделало из него образ поэта-мученика, непризнанного пророка. Таким был (и остается) Казаков. Однако если Маяковский пророчествовал как шут и оратор, громким голосом и скандалами, то Казаков, наоборот, вел свою одинокую беседу как смиренный рыцарь, как звездный воин, выбравший своим оружием молчание, слово-молчание.

Библиография / References

Харджиев Н.И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006.

(*Khardzhiev N.I.* Ot Mayakovskogo do Kruchenyh: izbrannye raboty o russkom futurizme. Moscow, 2006.)

Подорога В.А. Вопросы о вещи. Опыты по аналитической антропологии. М.: Грюндриссе, 2016.

(*Podoroga V.A.* Voprosy o veshchi. Opyty po analiticheskoy antropologii. Moscow, 2016.)

Кукуй И. Концепт «вещь» в языке русского авангарда. Мюнхен; Берлин; Вена: Wiener SlawistischerAlmanach, 2010.

(*Kukuy I.* Koncept «veshch» v yazyke russkogo avangarda. München; Berlin; Vienna, 2010.)

38 Там же. С. 107.

39 *Казаков В.В.* Неизданные произведения. С. 161.

Память, эмпатия, высказывание: археология автофикциональных практик

Карина Разухина, Алексей Масалов

От составителей

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_218

Karina Razuhina, Alexey Masalov

From the Guest Editors

Популярность автофикшна в России становится причиной внимания к этой форме не только книжного рынка и читательских сообществ, но и академических кругов, которые стремятся определить специфику этого явления. Очевидно, что автофикшн отличается и от классической автобиографии, сюжет и структура которой воспроизводят жанровые признаки *Bildungsroman*'а, и от псевдо(авто)биографических текстов разнообразных эпох («Выдержки из записок моего деда» Козьмы Пруткова, «Джакомо Джойс» Джеймса Джойса, «Москва — Петушки» Венедикта Ерофеева), подрывающих фактуальность за счет пародического[1] отношения к формулам своих претекстов. Кросс-жанровая природа автофикциональных практик, совмещающая дневниковые, эссеистические и антироманные нарративные стратегии, порождает собственные конвенции и специфические способы репрезентации личного опыта. Автофикшн является ревизованной постмодерном автобиографией, поэтому ставит под сомнение понятия «правды» и «вымысла», разыгрывая пространство повествования, где фикциональное и документальное существуют в диалектическом единстве. Отсюда возникает ряд историко-культурных проблем. Как оценивать статус текста, сознательно размывающего границы достоверного и вымышленного? Наконец, с утверждением этого режима письма на русскоязычном книжном рынке с начала 2020-х подвижными делаются процессы перевода предельно личного в публичное измерение. Проблематичным становится использование персонального, часто травматичного опыта в качестве материала для художественного высказывания. В отношении автофикшна нередко можно услышать тезисы о его терапевтичности, обостряющие рецепцию дуальной

1 *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М.: Наука, 1977. С. 290.

природы этой практики: где заканчивается эстетическое и начинается терапевтическое, стоит ли разъединять в жесте письма эти две функции?

Эти вопросы были поставлены еще в дискуссии Филиппа Лежена и Сержа Дубровски в конце 1970-х. Писатель решил заполнить «пустую клетку» леженовской концепции, настаивающей на том, что автор — герой — рассказчик не могут быть субъектно и ономастически тождественны внутри романного повествования. К этому прибавляется психоаналитический аспект: за фактуальность в нарративе отвечает не авторская интенция, а бессознательное[2]. Дальнейший виток дискуссии был положен диссертацией Винсента Колонна, который утверждал, что автофикшн «включает в себя все процессы самоолитературивания, когда автор изобретает собственное существование, проецируя себя в воображаемых персонажах (главным образом через повествование от первого лица) ради достижения катарсиса»[3]. В его концепции к такой форме саморепрезентации относятся тексты самых разнообразных жанров и тенденций: он возводит «генеалогию автофикшна к античности, и прежде всего к Лукиану, он рисует диахроническую картину того, как эта гибридная форма передается — иногда с большими историческими перерывами — от одного самосочинителя к другому и находит свое воплощение в творчестве Данте, Рабле, Руссо, Гёте, Байрона, Бальзака, Нерваля, Пруста, Кафки, Джойса, Сандрара, Селина, Гомбровича, Борхеса, Набокова и многих других»[4]. Исходя из подобных оснований, во франкоязычном научном дискурсе с конца 1970-х по начало 2000-х доминировал жанрово-типологический подход, рассматривающий автофикшн как переходную форму от автобиографии к художественной прозе (например, у Филиппа Гаспарини[5]). Акцент в таких исследованиях делался на соотношении факта и вымысла, референциальности и художественности, а также на анализе нарративных конвенций. Одной из ключевых стратегий рассмотрения автофикшна являются исследования, построенные на методологии исследования травмы (*trauma studies*), где этот режим письма анализируется с точки зрения терапевтической функции, механизма работы памяти (Нина Шмидт[6], Антония Уимбуш[7]). Актуальные англоязычные исследования построены на кросс-методологическом принципе: в работах Хивеля Дикса[8] автофикшн рассматривается как медиум культурной памяти в ореоле деколониальных практик, Александра Эффе и Элисон Гиббонс описывают этот режим письма через когнитивистскую перспективу[9].

Если теоретическое освещение автофикциональных практик в основном развивается в западной науке, то практическая реализация ревизованной пост-

2 См.: *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: *autofiction* // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40.

3 Цит. по: *Сапожникова Ю.Л.* Есть ли правда в жизнеописаниях и если да, то в чем она? // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 278.

4 *Левина-Паркер М.* Указ. соч. С. 28.

5 См.: *Gasparini P.* Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

6 См.: *Schmidt N.* Autofiction, Disgust, and Trauma: Negotiating Vulnerable Subject Positions in Charlotte Roche's Schoßgebete // Schmidt N. The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2018.

7 См.: *Wimbush A.* Autofiction: A Female Francophone Aesthetic of Exile. Liverpool: Liverpool University Press, 2021.

8 См.: *Dix H.* Autofiction and Cultural Memory. London: Routledge, 2022.

9 См.: *Effe A., Gibbons A.* A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading // The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms / Ed. By A. Effe, H. Lawlor. London: Palgrave Macmillan, 2022. P. 61–81.

модерном автобиографии достигла и российского книжного рынка последних лет. Издательства, ориентируясь на читательский спрос, все чаще продвигают тексты, в которых интимное и травматичное рискует стать товаром, запечатанным в узнаваемые аудиторией жанровые фреймы. Это привело к парадоксальной ситуации: форма, которая изначально зародилась как субверсивная стратегия, подрывающая каноны и направленная на поиск новых способов репрезентации разных идентичностей, постепенно превращается в рецепт по упаковке личного опыта. Наиболее заметна эта тенденция в случае с русскоязычным автофикшном, издаваемым крупными издательскими корпорациями, где темы телесности, насилия, материнства или идентичности подаются через призму «автобиографии успеха». Такие тексты говорят о глобальных проблемах — от домашнего насилия до опыта болезни — через «продаваемые» формулы, сводящие сложность и неуловимость внутреннего опыта к эффектным деталям, классическим нарративным интригам. При этом российский контекст на его нынешнем историческом этапе добавляет к проблеме дополнительные сложности и особенности: с одной стороны, автофикшн остается важным инструментом для голосов, вытесненных из мейнстримного дискурса, особенно в рамках независимых издательских практик, с другой — рыночная логика заставляет эти тексты подстроиться под ожидание аудитории и сделать их более удобными как стилистически, так и на уровне подачи опыта «другого», что ведет к нивелированию радикального потенциала. На ситуацию можно посмотреть и с третьей стороны, не сглаживая влияние книжного рынка: укрепление жанровых коммерчески-ориентированных формул автофикшна — это естественный процесс, обусловленный литературной динамикой, провоцирующей трансформации и модификации автофикциональных практик, когда они достигают своей узнаваемости. Таким примером может послужить книга Маши Гавриловой «Ужасы жизни» (2023), позиционирующая себя как «магический автофикшен», где личный опыт срастается со сказочным сюжетом, новый роман Марии Степановой «Фокус» (2024), где идентичность автофикциональной героини постепенно растворяется в опыте эмиграции, а также гибридное произведение Дарьи Митякиной «Даша строит кенотаф» (2024), совмещающее жанровые конвенции как автофикшна, так и «иронического» детектива 1990-х. Эти три формы бытования — коммерческая, радикальная и гибридная — обуславливают особое внимание к автофикциональным художественным практикам в литературной критике и гуманитарных исследованиях.

Например, обозначенные методологические и содержательные аспекты исследования автофикшна стали предметом интенсивного обсуждения в рамках научного круглого стола «Автофикшен и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве», состоявшегося 24 февраля 2024 года на базе Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. В ходе междисциплинарной дискуссии участники и участницы мероприятия — литературовед:ки, критик:ессы и редактор:ки — подвергли комплексному анализу ключевые проблемы, связанные с функционированием автофикционального режима письма в современном литературном поле[10]. На базе этого круг-

10 См. подробнее: *Разухина К., Юсупова А.* Автофикшен в контексте современности: теории и практики. Круглый стол «Автофикшен и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве» (МГУ, 24 февраля 2024 года) // Новое литературное обозрение. 2024. № 189. С. 424–428.

лого стола мы и решили составить блок статей, выявляющих особенности археологии автофикциональных практик в мировой и русскоязычной культуре, то есть анализирующих автофикшн в контексте вопроса «об осуществляющейся в нем функции высказывания, о той дискурсивной формации, к которой оно принадлежит, об общей системе архива, от которой оно зависит»[11].

Хивель Дикс, чье исследование «Автофикшн, колониальные бойни и политики памяти» публикуется впервые на русском языке, анализирует автофикциональные произведения постколониальных авторок как коммеморативные практики, позволяющие реконструировать политику памяти по отношению к маргинализированным историческим травмам, вытесненным из глобальных нарративов. Разбирая репрезентацию колониальных трагедий в произведениях Фреда д'Агюяра, Камилы Шамси и Джеки Кей, он показывает, что автофикциональные стратегии, даже будучи заимствованными фрагментарно, восстанавливают культурную и моральную значимость этих событий. **Татьяна Венедиктова** в статье «"Песни о себе" для XXI века» рассматривает философию Фридриха Ницше и лирику Уолта Уитмена как «экспериментальный полигон» новых практик субъективации, которые затем будут развиты в текстах Бена Лернера. Особый акцент ставится на поэтическом воплощении тела и исследовании социальности, позволяющих репрезентировать опыт в автофикциональном высказывании. В своем исследовании «Автофикшн в надежде на эмпатию» **Лариса Муравьева** проводит нарратологический анализ автофикциональных практик в контексте этического поворота, выявляя специфику нарративной эмпатии в романах Анни Эрно и Марии Кочан, а также в рассказах Кристин Анго. Это позволяет определить способы репрезентации травматического опыта и прошлого в соотношении со структурой эмоциональной вовлеченности читателя. В статье **Карины Разухиной** «Все персонажи и события романа не вымышлены и любые совпадения с реальностью не случайны: риторический подход к осмыслению автофикшна» последний предстает как нарративный режим письма и разбирается посредством риторического подхода к производству фикциональности в текстах, существующих в социальном и медийном контексте. Анализируя роман Оксаны Васякиной «Рана», исследовательница выявляет рецептивный потенциал автофикциональных текстов во взаимодействии с паратекстом и особыми нарративными фигурами, маркирующими фикциональность: метанаррация, стратегии «саморазоблачения». **Алексей Масалов** в статье «Способ почувствовать себя живой: герменевтика субъекта в русскоязычном автофикшне 2000–2020-х годов» предлагает смотреть на автофикшн как на практику контрпостмодернистской субъективации, ищущей способы выражения опыта, не обусловленного господствующими дискурсами и властными диспозитивами. Исследуя прямое высказывание в русскоязычном автофикшне начала XXI века, автор выявляет, как этот жест формирует стратегии выхода за рамки идеологического конструирования идентичностей.

Благодарим за помощь в составлении блока Дениса Ларионова, поддержавшего идею на первых этапах, Михаила Постникова, согласившегося сделать перевод статьи Хивеля Дикса, а также Екатерину Вахрамееву, помогавшую в ком-

11 *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 252.

муникации с зарубежными исследователями и присоединившуюся к редактуре названного перевода, когда это нужно было сделать в срочном порядке.

Библиография / References

Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40.

(*Levina-Parker M.* Vvedenie v samosochinenie: autofiction // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 103. P. 12–40.)

Разухина К., Юсупова А. Автофикшен в контексте современности: теории и практики. Круглый стол «Автофикшен и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве» (МГУ, 24 февраля 2024 года) // Новое литературное обозрение. 2024. № 189. С. 424–428.

(*Razukhina K., Yusupova A.* Avtofikshen v kontekste sovremennosti: teorii i praktiki. Kruglyy stol «Avtofikshen i novye avtobiograficheskie praktiki v russkoyazychnom prostranstve» (MGU, 24 fevralya 2024 goda) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2024. № 189. P. 424–428.)

Сапожникова Ю.Л. Есть ли правда в жизнеописаниях и если да, то в чем она? // Новое литературное обозрение. 2019. № 156. С. 271–280.

(*Sapozhnikova Yu.L.* Est' li pravda v zhizneopisaniyakh i esli da, to v chem ona? // Novoe literaturnoe obozrenie. 2019. № 156. P. 271–280.)

Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Подг. изд. и коммент. Е.А. Тоддеса, А.П. Чудакова, М.О. Чудаковой. М.: Наука, 1977.

(*Tynyanov Yu.N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino / Ed. by E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, 1977.)

Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.

(*Foucault M.* L'archéologie du savoir. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)

Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

Dix H. Autofiction and Cultural Memory. London: Routledge, 2022.

Effe A., Gibbons A. A Cognitive Perspective on Autofictional Writing, Texts, and Reading // The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms / Ed. By A. Effe, H. Lawlor. London: Palgrave Macmillan, 2022. P. 61–81.

Schmidt N. Autofiction, Disgust, and Trauma: Negotiating Vulnerable Subject Positions in Charlotte Roche's Schoßgebete // Schmidt N. The Wounded Self. Writing Illness in Twenty-First-Century German Literature. Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer, 2018.

Wimbush A. Autofiction: A Female Francophone Aesthetic of Exile. Liverpool: Liverpool University Press, 2021.

Хивель Дикс

Автофикшн, колониальные бойни и политики памяти[1]

Hywel Dix

Autofiction, Colonial Massacres and The Politics of Memory

Хивель Дикс
Борнмутский университет, факультет гуманитарных наук и права, профессор английского языка; PhD
hdix@bournemouth.ac.uk.

Ключевые слова: постколониальная литература, история, колониальная бойня, Фред д'Агюяр, Камила Шамси, Джеки Кей, автофикшн

УДК: 82.0+82-1/-9+ 821.111
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_223

Автофикшн как жанр имеет в распоряжении ряд техник, с помощью которых постколониальные авторы изображают забытые зверства, совершенные метрополиями. Особый интерес представляют два свойства автофикциональной практики: она способна связывать индивидуальные и коллективные формы памяти и подрывать представления об абсолютной истине. В статье анализируется связь между письмом и публичной коммеморацией на примере изображения убийства рабов на корабле «Зонг» (1781) Фредом д'Агюяром в книге «Кормление призраков» (1997), описания массового убийства демонстрантов в британско-индийском Пешаваре (1930) в книге Камилы Шамси «Бог в каждом камне» (2014), а также работы с репрезентацией колониальной трагедии в стихотворении Джеки Кей «Плач по пассажирам Мэнди» (2011), посвященном потоплению судна «СС Мэнди» во время Первой мировой войны. Автофикшн привлекает внимание к хрупкой природе процесса воспоминания и, подтверждая культурную и моральную значимость памяти об указанных событиях в прошлом, предоставляет инструменты для мемориальной политики в настоящем.

Hywel Dix
PhD; Professor of English, Department of Humanities and Law, Bournemouth University, UK
hdix@bournemouth.ac.uk.

Keywords: postcolonial literature, history, colonial massacres, Fred D'Aguiar, Kamila Shamsie, Jackie Kay, autofiction

UDC: 82.0+82-1/-9+ 821.111
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_223

Autofiction provides techniques by which postcolonial writers depict some largely forgotten brutalities committed by imperial powers. The capacity of autofictional practice to mediate between individual and collective forms of memory while also destabilizing notions of absolute truth presents particular interest in the matter. Considering the relationship between writing and forms of public commemoration, the paper analyses Fred D'Aguiar's portrayal of the killing of African slaves on the Zong ship in 1781 in *Feeding the Ghosts* (1997); Kamila Shamsie's depiction of the massacre of demonstrators in Peshawar in 1930 in *A God in Every Stone* (2014); and Jackie Kay's homage to the sinking of the *SS Mendi* in World War One in *Lament for the Mendi Men* (2011). By establishing these events as being culturally and morally important to remember, autofiction highlights the fragile nature of the process of remembering and enables engagement with the politics of public memory and commemorative events in the present.

О памяти и мемориализации

Статья посвящена коллективным травмам и тем средствам, при помощи которых мы помним о них или подвергаем забвению. Речь идет о некоторых травматичных событиях в колониальном прошлом и о том, как память о них

1 Перевод выполнен по изданию: *Dix H.* Autofiction, Colonial Massacres and the Politics of Memory // University of Bucharest Review. Literary and Cultural Studies Series. 2019. Vol. 9. № 1. P. 10–22.

отражается на нашем мышлении, когда мы придумываем и выстраиваем модели космополитического, расово чувствительного и эгалитарного общества в настоящем. Изображая эти события в художественной литературе, авторы могут бросить вызов ситуации культурной амнезии, при которой определенные моменты истории могут закрепляться в коллективном сознании как достойные того, чтобы помнить о них и даже праздновать их годовщины, в то время как другие вынуждены оставаться на втором плане. Часть статьи опирается на сложившиеся положения постколониальной теории и науки. Время от времени мы будем обращать внимание на паратексты обсуждаемых романов — эти паратексты играют важную роль в обрамлении и внетекстовом позиционировании рассматриваемых историй, хотя теоретического осмысления паратекстов в постколониальных исследованиях еще не производилось. Наконец, относительно новый жанр, известный под именем «автофикшн», в статье будет рассмотрен с точки зрения того, как именно мы вспоминаем о колониальных ужасах (и вспоминаем ли вообще). Автофикшн привлекает внимание к хрупкой природе процесса воспоминания и, следовательно, представляет интерес в рамках обсуждения коллективной памяти о травматических событиях, которые игнорировались если не столетиями, то десятилетиями.

Коммодификация коллективной культурной памяти — процесс, который за последние пятьдесят лет проявился в стремительном росте институтов, связанных с празднованием юбилеев, проведением фестивалей и другими коммеморативными практиками, посвященными различным событиям, людям или их значимым поступкам в прошлом. По идее, такие юбилеи требуют не только наличия самого события, человека или поступка, к которому можно было бы обратиться, но и культурного конструирования того, что именно в этом событии, человеке или поступке должно быть подчеркнуто. Конечно, прошло уже немало лет с тех пор, как Хейден Уайт установил, что подобная селекция подразумевается при написании любого исторического нарратива, что делает претензии на абсолютную истину несостоятельными; а Бенедикт Андерсон показал, что коллективное решение подчеркивать в качестве памятной даты конкретный день помогало ставить исторические нарративы на службу государственному строительству: унификация праздника способствовала конструированию воображаемой общей истории в XIX веке[2]. Позиции, занятые Уайтом и Андерсоном в отношении нарративизации коллективной памяти, получают новый импульс благодаря наметившейся в последнее время тенденции к современным историческим инсценировкам и другим формам публичной мемориализации.

Например, Уильям Джонстон в своем обзоре различных видов мемориальных мероприятий утверждает, что они все чаще организуются и распространяются образовательными, художественными и культурными учреждениями так, чтобы соответствовать формам публичной культуры и коллективного самовосприятия, преобладающим в разных странах. В этом смысле мемориальные события, которые организуются, чтобы отметить годовщины известных людей, событий или изобретений, становятся частью того, что Роберт Хьюисон обозначил общим термином «индустрия наследия», и, следователь-

2 *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2016. С. 87.

но, — частью коммерциализации культуры[3]. Действительно, кажется, что Джонстон намеренно обращается к «индустрии наследия» Хьюисона в своем описании «индустрии памяти» и культурного капитала, который эта индустрия приносит конкретным организациям и признанным культурным лидерам[4]. Стоит также обратить внимание на связь между мемориализацией и процессом канонизации литературы и искусства. Чтобы кому-нибудь пришла мысль отметить столетний юбилей автора, тот должен считаться крупной художественной или интеллектуальной фигурой. И наоборот, факт празднования столетнего юбилея усиливает статус автора. Таким образом, аргументация быстро становится закольцованной: столетние или сопоставимые юбилеи определенных авторов отмечаются потому, что они известны как гении; а они известны как гении потому, что их чествуют.

То же самое происходит и в случае исторического канона. В процессе канонизации определенные события занимают в коллективном сознании более заметное место, чем другие: такое положение складывается в результате сложного культурного процесса, часто связанного с доминирующими идеологиями отдельных государств и сообществ. За последние пять лет было проведено огромное количество мероприятий в память о двух мировых войнах, которые и сегодня остаются краеугольными камнями имперской идеологии в Великобритании. То, насколько естественным и само собой разумеющимся кажется людям празднование этих событий, демонстрирует, что эта идеология еще сильна. Но, конечно, как мы увидим, для эффективного функционирования идеологии необходимо, чтобы избирательное запоминание исторических событий сопровождалось соответствующим забвением некоторых более амбивалентных с моральной точки зрения аспектов этих событий. В свою очередь, Екатерина Хаскинс, анализируя американские мемориальные мероприятия, организованные после событий 11 сентября, вторжения в Афганистан и Ирак, а также урагана «Катрина», утверждает, что если к ним подходить деликатно, диалогично и с готовностью к различным интерпретациям и смыслам, то такие памятные мероприятия могут помочь проложить «путь к партиципаторной мемориальной культуре»[5]. Между порывом к увековечиванию памяти и вызовами, которые истории бросает имперская идеология, существует потенциальная связь — она разрешится в том случае, если удастся создать новую форму мемориальной культуры.

Бойня на «Зонге» и «Кормление призраков»

Первый пример, о котором пойдет речь, — так называемая бойня на «Зонге» 1781 года. Парусник «Зонг», приписанный к порту Ливерпуля и перевозивший рабов из Западной Африки на Ямайку, сбился с курса, плавание заняло больше времени, чем предполагалось, и на судне закончилась вода. Экипаж «Зонга»

3 *Hewison R.* The heritage industry: Britain in a climate of decline. London: Methuen, 1987. P. 12.

4 *Johnston W.* Celebrations: The Cult of Anniversaries in Europe and the United States Today. Abingdon: Routledge, 2017. P. 63

5 *Haskins E.* Popular memories: commemoration, participatory culture, and democratic citizenship. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2015. P. 117.

выбросил рабов за борт и оставил их тонуть, чтобы сохранить воду для других пассажиров и получить страховку, которая была бы потеряна, если бы рабы просто погибли на борту. Когда страховщики отказались платить владевшему судном синдикату Грегсона, состоялось важное судебное разбирательство. Изначально суд постановил, что рабы — это просто груз, и поэтому синдикат рабовладельцев вполне законно мог претендовать на страховые выплаты. Впоследствии лорд Мэнсфилд вынес решение против синдиката на том основании, что причиной первоначальных трудностей стали навигационные ошибки экипажа. Бойня на «Зонге» и последовавшее судебное разбирательство в свое время были очень известны и до сих пор считаются важными шагами на пути к отмене рабства, хотя вопрос о моральности рабства как такового в ходе судебного разбирательства практически не поднимался. Сегодня бойня на «Зонге» известна не так хорошо, как, например, битва при Гастингсе, битва при Ватерлоо, битва за Британию или другие события, которые обычно включаются в героическое повествование об истории Британии. Несомненно, это связано с тем, что даже самые ярые исторические ревизионисты с трудом могли бы сделать из нее что-то хотя бы смутно героическое, — поэтому ее просто игнорируют, исключая из общей истории. То же можно сказать и о других травмах колониального периода, случаях массовых убийств и насилия, связанных с ним.

История Зонга стала темой романа Фреда д'Агюяра «Кормление призраков» (1997), крайне мощного и впечатляющего произведения об убийстве и судебном процессе. Роман работает как контрмонумент, памятник в художественной литературе, отклоняющийся от того идеологического конструирования имперского прошлого, которое доминирует в мемориальной культуре, все еще распространенной в Великобритании. В первой части капитан корабля «Зонг» Каннингем принимает решение выбросить рабов за борт (и получить страховку), чтобы сохранить запасы и завершить плаванье. В ней также описана вымышленная история отношений между первым помощником Келсалом, который неохотно выполняет приказ, и женщиной-рабыней Минтой, которая до своего пленения знала Келсала и ухаживала за ним во время болезни в датской христианской миссии. Не выдержав дерзости Минты, называющей его по имени, Келсал бросает ее в море, но она снова поднимается на борт. Затем Минте помогает сочувствующий ей помощник повара Саймон, который объединяет других рабов и пытается предотвратить массовое убийство. За это их в конце концов наказывают, но не выбрасыванием за борт — поскольку это означало бы отказ от высокой цены, за которую их могли бы продать в Америке, — а другими формами насилия и жестокости.

Взаимодействия персонажей Минты, Келсала и Саймона делают исторический нарратив ярче, чем все последующие юридические отчеты. Изображение их отношений помогает поставить этический вопрос: кто имеет право рассказывать эту историю, — а также практический вопрос: как это сделать, если большая часть исторических событий известна только по юридическим записям, в которых очень немногие рабы даже названы по имени. Как же тогда (с точки зрения и морали, и практики) показать точку зрения рабов в художественной литературе? Д'Агюяр через Минту, можно сказать, конструирует альтернативный голос, «голос другого» по Фоме Аквинскому. Иными словами, хотя отношения между Минтой и Келсалом вымышлены, роман создает пространство для такого изображения субъектности и жизненного опыта подобных Минте людей, какой был бы невозможен в любой другой форме просто

потому, что истории их жизней утеряны. Более того, во время судебного слушания во второй части романа Саймон удивляет капитана Каннингема и Келсала тем, что приносит в суд дневник, где Минта фиксировала происходившие на борту «Зонга» зверства. Лорд Мэнсфилд не принимает его во внимание, считая, что капитан был прав, выбросив испорченный «груз». То есть записи Минты вообще не принимаются во внимание: тот факт, что она умеет читать и писать, для властей совершенно неприемлем, так как мешает им отрицать их общую с ней человечность — а именно на этом отрицании основывается требование страховой компенсации за человека как за товар.

Третья часть романа «Кормление призраков» переносит нас в 1833 год — год окончания рабства на Ямайке — и, в рамках процесса создания пространства для голоса другого, принимает форму монолога Минты. За это время, как мы узнаем, она была продана в рабство в Мэриленде, однако ее хозяева, узнав, что она умеет читать и писать, заставили ее учить их детей. После того как Минта несколько лет помогала рабам бежать в Северные штаты, о ней стало известно властям, поэтому она скопила денег, купила себе свободу и сбежала в Кингстон на Ямайке, где посадила по дереву в память о каждой из 131 жертвы «Зонга». Побои, которым женщина подверглась на «Зонге» много лет назад, привели к тому, что она не может иметь детей. Но Минта руководит воскресной школой и в день отмены рабства чествуется как героиня борьбы против него. Она мечтает о том, чтобы Саймон, который помогал ей на корабле, пришел на праздничный парад. Но история редко балует людей такими простыми хэппи-эндами. Вместо этого на следующий день после парада загорается ее деревянный дом, и она погибает в пламени, освобождающем души жертв, запечатленные в вырезанных ею деревянных фигурках.

Изображение Минты у д'Агюяра демонстрирует несколько важных особенностей того, как художественная литература реконструирует исторические события, связанные с насильственным и травматическим характером колониального прошлого. В этом изображении присутствует двойной импульс: с одной стороны, Минтой движет желание знать о происходящем и записывать свидетельства для будущего, с другой — она понимает, что знание может быть бременем. «Я ложусь спать, зная, что должна записать все, что происходит со мной и всеми вокруг»[6]. Порыв вспомнить сопряжен с трудностями, присущими процессу вспоминания, а для того, чтобы сказать правду, необходимо знать, что она собой представляет, — это не так-то просто: «У меня есть список имен. Я знаю, кто и что кому сделал. Но мои подробные знания ни на йоту не изменили ни историю, ни море. Все, что сделали эти знания, — отяготили меня»[7]. На протяжении всего повествования эти двойственные и порой противоречивые стремления поднимаются над уровнем индивидуального сознания Минты, становясь предметом коллективного культурного переосмысления.

Как мы уже убедились, бойня на «Зонге» не так известна, как другие эпизоды колониальной истории, более подходящие для включения в благостный нарратив национального развития и самосозидания. А значит, даже при наличии искреннего желания помнить и чтить память не всегда просто проникнуть в глубинную суть того, что поминается. В качестве мощного символа этого противоречия д'Агюяр использует метафору резьбы по дереву, посредством кото-

6 *D'Aguiar F.* Feeding the Ghosts. London: Chatto & Windus, 1997. P. 191.
7 Ibid. P. 229.

рой Минта рассказывает историю утонувших рабов. Она хранит вытащенные из моря куски дерева, превращенные в фигурки, олицетворяющие каждую из жертв, — призраки прошлого голодны и будут забыты, если не приложить усилий для поддержания памяти о них. Но эти фигурки по своей природе абстрактны и лишь косвенно выражают событие, которое призваны выражать. Случайные наблюдатели склонны не замечать их символического значения:

> Мои посетители не знают, на что обращать внимание, когда я прошу их выбрать заготовку, которая им нравится, чтобы я могла сделать из нее фигурку, которой они будут восхищаться. Они берут кусок дерева, лежащий рядом, а когда я спрашиваю, почему вы выбрали именно его, пожимают плечами или признаются, что он был ближе всего. Однако при дальнейших расспросах они упоминают рисунок древесины, оттенок или даже размер бруска. Если бы только они могли понять, что то, к чему они прикасаются, — это сокровище, которое хранит в себе прошлое, в нем обитают души умерших и в нем заключены многие тайны земли[8].

Описание усилий Минты по изготовлению «народных» объектов в память о погибших показывает, насколько непрост процесс запечатления события в коллективном сознании. Подобно воде, он протекает по пути наименьшего сопротивления. Там, где мы не понимаем, что именно увековечивается, мы не знаем и то, каким образом чтить память об этом, и вместо памятника загубленным душам видим лишь голые деревянные бруски. Иными словами, в кино, изобразительном искусстве и литературе существует огромное количество изображений тех эпизодов колониальной истории, которые удостоились широкого культурного освещения благодаря своему предполагаемому месту в историческом повествовании. Поскольку существуют узнаваемые и широко распространенные образцы таких репрезентаций, вариациям на уже существующие темы легче закрепиться, чем формам памяти, отсылающим к качественно иным видам опыта. Мы узнаем изображения Дня Победы, Дюнкерка или битвы на Сомме гораздо легче, чем изображение бойни на «Зонге», отчасти потому, что уже видели их много раз, — тогда как новое, как правило, тревожит нас и нарушает наше представление о себе. Такая новизна не является исторической случайностью — она логично следует из того факта, что конкретное историческое событие оказалось задвинуто на второй план по сравнению с другими, более известными. Это результат сознательного выбора, с которым имеет смысл не менее сознательно бороться.

Понимая, что исторические нарративы кажутся более эффектными, если показывать их через уже знакомую линзу, д'Агюяр делает это с историей Минты. Ее имя, ее жизнь, сама ее личность — все выдумано. Однако эта выдумка поддерживается не одним лишь воображением и даже не данными исторического архива — за ней маячит неявная связь с самым известным в культуре рабом — Спартаком:

> Мое имя больше не было моим. Оно принадлежало морю. Я спрашивала у больных их имена и слышала вместо них свое. «Минта», — казалось, говорили они. Смерть. И мое имя распространилось среди мужчин, женщин и детей <...> Капитан проклял их и приказал своей команде очистить палубу, и команда сбросила их за борт. И лишь десять человек остались. Нескованные. Минта. Несброшен-

8 Ibid. P. 208.

ные. Минта. Прыгай. Минта. Приди и забери нас. Минта. Вот мы и здесь. Минта. Приготовь для нас место. Минта...[9].

Это повторение имени Минты, обозначающего каждого раба, сопротивляющегося бойне, каждую жертву насилия и каждого борца против него, напоминает культовую сцену «Я — Спартак» из одноименного фильма Стэнли Кубрика 1960 года. Дело не просто в том, что изображение одного восстания рабов (против римских легионов) показано в определенной степени совпадающим с изображением другого восстания (против британских работорговцев). Важно также, что при всей своей голливудской мелодраматичности первое изображение служит своего рода матрицей, следуя которой второе может войти в художественный и исторический канон, из которого оно и соответствующее ему событие были так болезненно исключены.

Чтобы противостоять этому исключению, д'Агюяр вставляет в роман паратекстовый эпилог, который, по-видимому, произносит Минта, — но ее персонажа следует теперь рассматривать как собирательный образ, олицетворяющий бесчисленные несправедливости, человеческие судьбы и голоса, которые были заглушены историей. «Мужчины, женщины и дети выброшены за борт капитаном и его командой. Одна из них — я. Один из них — ты. Кто-то выбрасывает, кого-то — выбрасывают. Я не уверена, кто есть кто»[10]. Этот эпилог политизирует повествование, одновременно переводя его в экзистенциальную плоскость, переносит все трудности, связанные с заложенным в нарративе имплицитным стремлением к установлению справедливости, в настоящее. С противопоставления «тогда и сейчас» акцент смещается на «тебя и меня». Благодаря этому игнорируемый эпизод из далекого прошлого становится частью настоящего, и поднимаются мучительные вопросы о том, как устроена наша память о нем.

Пешаварская резня в романе «Бог в каждом камне»

Отсылка к Спартаку наводит на мысль о параллели между рабством в Древнем Риме и в Британии XVIII века. Камила Шамси в своем романе 2014 года «Бог в каждом камне» активнее пользуется этим же приемом сравнения двух империализмов. Используя метафору археологии, Шамси сопоставляет период Персидской империи, границы которой соединяли современную Европу с Индийским субконтинентом, с периодом британского владычества.

Действие романа «Бог в каждом камне» начинается в 1914 году, когда Вивиан Роуз Спенсер работает на археологических раскопках в городе Лабранда (территория современной Турции), который когда-то был частью региона Кария, завоеванного персидским императором Дарием примерно в 500 году до н.э. Ведущий турецкий эксперт на раскопках — Тахсин-бей, друг отца Вив — мечтает найти мифический циркуль Скилакса — сокровище, которым кариец Скилакс был награжден за то, что отправился по поручению Дария определить русло реки Инд. Вив разделяет эту мечту, что символизирует ее неразделенную

9 Ibid. P. 213.
10 Ibid. P. 229–230.

любовь к Тахсин-бею, — роман таким образом показывает невозможность равных отношений между мужчинами и женщинами разных рас в колониальный период. Когда мать Вив, чтобы спасти ее от Первой мировой войны, отправляет ее в Индию в качестве компаньонки другого джентльмена, Тахсин присылает ей статью из археологического журнала и указывает на место раскопок в Пешаваре как на возможное местонахождение циркуля. Вив прибывает в Пешавар в одном поезде с Каюмом Гулем, который вместе со своим партнером Каламом Ханом был комиссован из индийских подразделений, сражавшихся на стороне британцев под Ипром.

Если метод сопоставления двух разных империй является общим для романов «Кормление призраков» и «Бог в каждом камне», то в подходе их авторов есть и ключевое различие. Д'Агюяр использует свой роман, чтобы обратить внимание читателей на травматическое событие из колониального прошлого, которому уделяется слишком мало внимания. Первую мировую войну, которую Шамси использует в качестве фона для своего романа, трудно назвать недостаточно представленной в исторических или художественных источниках. Если на то пошло — она занимает уж слишком важное место в коллективном воображении Британии. С другой стороны, Шамси определенно интересует, какой именно изображается эта война, — так, она считает, что вклад индийских войск признается недостаточно. И, создавая вымышленных персонажей, таких как Каюм Гул и Калам Хан, она описывает важную грань Первой мировой, которая не занимает места в нашем представлении о войне в целом.

Это пренебрежение в романе особенно заметно в сценах несправедливого обращения с Каюмом и Каламом. Каюму даже не разрешают войти в больницу в Брайтоне, где лечится Калам. Каюм высоко ценит доброту английских медсестер — но в конце концов выходит приказ, согласно которому ни одна английская женщина не может лечить индийских мужчин, и все английские медсестры отстраняются от работы. Паранойя Британской империи по поводу кровосмешения и гомоэротизма является важной темой романа — хотя у британских офицеров много детей от проституток с улицы Куртизанок в Лахоре. Часто мужчины-пешаварцы описываются как слишком интимно касающиеся друг друга, с сексуальным подтекстом или без. Британские мужчины этого не одобряют, считают незаконным и неправильным. Каюм и Калам воплощают собой индийских подданных Британской империи с девиантным статусом, навязанным им не их поступками, а дискурсивным конструированием девиантности. Так Шамси демонстрирует, какую важную роль формы репрезентации играют в становлении нашего мировоззрения. Когда формы репрезентации оказываются в непропорционально большой степени связаны с конкретными историческими событиями или, напротив, отстранены от них, возникают мощные исторические нарративы, которые влияют на то, что именно мы ценим в настоящем. Оспаривать такие нарративы сложно именно потому, что они сильны и в них заложен определенный исторический импульс.

Во второй части книги Шамси направляет свои усилия на ревизию одного конкретного события — Пешаварской резни 1930 года, которая, как и «Зонг» в «Кормлении призраков», недостаточно отражена в культуре. Профессия главных героев Шамси, археологов, является ключевой метафорой, символизирующей необходимость раскопать исторические записи, заново взглянуть на прошлое и переосмыслить его. К тому времени, когда Вив возвращается в Пешавар, чтобы найти циркуль, Тахсин-бей уже погибает в Первой мировой

войне. Вместо него циркуль находит друг Вив Наджиб, начинающий археолог, которого заинтересовали ее знания древней истории, особенно кушанского периода, когда земля Гандхара (современный Пешавар) входила в состав Персидской империи. Когда карийцы восстали против Персии, Скилакс, несмотря на то что ранее служил императору Дарию, встал на их сторону. На чью сторону встать — имперских хозяев или собственного народа — становится главной дилеммой и для Наджиба с Каюмом. Наджиб оказывается втянутым в мирную демонстрацию против британского правления, которая в обнесенном стеной городе Пешаваре оборачивается жестокой расправой над протестующими со стороны армии. Возлюбленная Наджиба Дива попадает под перекрестный огонь британских войск, а ее тюрбан хоронят с приколотым к нему недавно найденным циркулем.

В этом жесте есть нечто символическое: он указывает на механизм, с помощью которого одни события переходят в коллективную культурную память, а другие игнорируются, отбрасываются или забываются. В романе д'Агюяра драматический жест рабыни Минты, вырабатывающей общую идентичность со всеми остальными рабами, вызывает в памяти аналогичный момент в другом художественном произведении о восстании рабов — «Спартаке». Вероятно, так происходит потому, что д'Агюяр хочет, чтобы история «Зонга» стала более известной, а вытесненные события такого рода охотнее возвращаются в культурную память, если для них имеется некий образец, подготавливающий почву. Возможно, именно поэтому в конце романа «Бог в каждом камне» Шамси следует примеру, предложенному другим фильмом о катастрофе — «Титаником», который заканчивается тем, что пожилая героиня Роуз выбрасывает в море украшение, в поисках которого был вскрыт потерпевший крушение корабль. Поиски и последующее перезахоронение циркуля Скилакса следуют этой траектории. Более ранняя история представляет собой потенциальную модель того, как резня в Пешаваре, почти забытая в обычном историческом воображении, может быть возвращена в культурный оборот, бросая вызов идеологическому процессу и порождая форму реконструированного воспоминания. Послесловие попутно сообщает нам, что в официальном отчете о резне в Пешаваре число убитых было сильно занижено. В романе над Пешаваром нависает статуя Гастингса — реальный и осязаемый памятник первому губернатору Индии и, следовательно, политическому и идеологическому контролю империализма. Оспаривая средствами художественной литературы официальный отчет о резне, роман служит альтернативной формой памяти. Это контрмонумент, который в процессе отхода от идеологизированных отчетов, написанных представителями государства, деконструирует их и свидетельствует о погибших жертвах империализма.

Автофикшн и поэзия в сборнике «Fiere» и в тексте «Плач по пассажирам Менди» Джеки Кей

Привлекая внимание к ряду пробелов и лакун в памяти, поднимаясь от индивидуального к коллективному культурному пространству, «Бог в каждом камне» использует некоторые приемы, которые обычно ассоциируются с жанром автофикшна. Хотя в критике нет единого мнения о том, как определить этот жанр, его можно охарактеризовать как форму биографического или авто-

биографического письма, в котором отсутствует жесткая приверженность фактам, а вместо этого текст пишется с использованием приемов романа, в частности модернистского экспериментального романа. Эти техники ставят под вопрос понятия абсолютной истины и критической объективности, а вместе с ними исчезает и представление о линейном и генерализованном нарративе, исходящем от суверенного «я». Иными словами, память важна для автофикшна, однако роль и надежность памяти ставятся под сомнение и эксплицитно критикуются в нем. Автофикшн предлагает иное толкование понятия памяти, чем то, которое мы находим в мемориальной индустрии. В ней произвольно выбранные моменты прошлого рассматриваются так, будто они являются логическим поводом для некоего вмешательства в настоящее. То, что основополагающее событие произошло именно так, как описано, обычно не подвергается критическому анализу, его истинное содержание никогда не ставится под сомнение. Автофикшн, напротив, подчеркивает присущую памяти ненадежность как на индивидуальном, так и на коллективном уровне. Автофикшн не предлагает передать полную аутентичную правду о событии как таковом — он стремится исследовать границы памяти и эмоций, которые встают между любым событием и его пересказом. Таким образом, автофикшн смещает рамки репрезентации: вместо параметров правды и точности на первый план выходят параметры значимости и ценности. Особенно это относится к событиям коллективного прошлого: в их случае автофикциональные нарративы предлагают нам узнать не «что произошло?», а «что это событие значит для людей, его переживших, и для тех, кто придет после них?»

Строго говоря, «Бог в каждом камне» не является автофикшном в том смысле, как его понимал изобретатель термина — французский романист Серж Дубровски: по его мысли, автофикшн должен быть таким романом, персонажем которого является сам писатель, выступающий под своим именем[11]. При этом, как показали нарратологические исследования Моники Флудерник, мы склонны воспринимать любое повествование «как спонтанно рассказываемую нам кем-то историю (*as told*)», если только оно не сигнализирует об обратном[12]. Это заставляет Флудерник пересмотреть различия между повествованием от первого и от третьего лица, но в другом контексте это наблюдение можно с пользой применить для расширения определения автофикшна. Если литературный текст, написанный от третьего лица, такой как «Бог в каждом камне», все еще в некотором смысле является рассказываемой кем-то историей, то у него должен быть рассказчик, однако в таком типе повествования трудно точно определить, кто это. Лорна Мартенс отмечает, что существует «целый ряд способов», помимо имени, с помощью которых автор может поддерживать символическую идентификацию с тем или иным персонажем[13], и одним из таких способов является утверждение прямой личной заинтересо-

11 См.: *Doubrovsky S.* Autofiction // Auto/Fiction. 2013. Vol. 1. № 1. P. 1–3; *Jones E.H.* Autofiction: A Brief History of a Neologism // Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature / Ed. by R. Bradford. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. P. 174–184; *Grell I.* L'autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.

12 *Fludernik M.* The Fictions of Language and the Languages of Fiction. London: Routledge, 1993. P. 61.

13 *Martens L.* Autofiction in the Third Person, with a Reading of Christine Brooke-Rose's Remake // Autofiction in English / Ed. by H. Dix. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. P. 51.

ванности в предмете повествования. Послесловие к «Богу в каждом камне» не ассоциируется ни с одним персонажем романа, поэтому оно в какой-то степени является внешним по отношению к тексту. Но если отбросить версию о безличном голосе третьего лица, то остается только одна возможность — считать, что послесловие предполагает голос самого автора. Шамси явно считает необходимым устранить исторические ошибки, из-за которых мы не знаем многого о Пешаварской резне, и таким скромным способом вставляет себя в повествование, которое тем не менее к ней как таковой отношения не имеет. В этом случае происходит потенциально плодотворная конвергенция между автофикшном и антиимперскими формами письма.

Именно такую конвергенцию мы находим в написанных в 2010 году мемуарах шотландской писательницы Джеки Кей «Дорога красной пыли» («Red Dust Road»), в которых рассказывается о попытках Кей, удочеренной в младенчестве, найти свою биологическую мать и биологического отца-нигерийца. Это не хронологическое повествование: оно начинается со встречи с ее отцом Джонатаном в отеле в Абудже в 2003 году — к тому времени она уже пыталась встретиться со своей матерью Элизабет в 1990-х годах. Эти события перемежаются воспоминаниями о том, как Кей росла со своими приемными родителями Хелен и Джоном в Шотландии в 1960–1980-х годах и неоднократно сталкивалась с проявлениями расизма. Пыльная дорога, о которой пишет Кей, — это не столько физическая дорога, сколько метафора того, как, по ее мнению, будет выглядеть нигерийская деревня ее отца, когда она туда приедет, как все могло бы выглядеть, если бы было иначе, и, следовательно, как могла сложиться ее собственная жизнь, если бы она пошла по непроторенной дороге. Она отходит от простой линейной структуры и насыщает повествование импрессионистскими образами, создающими при этом эффект подлинности, даже если их невозможно верифицировать в биографии Кей.

В вышедшем в следующем году поэтическом сборнике «Fiere» (2011) Кей вернулась к теме своего африканского происхождения. Стихотворение «Похороны моего африканского отца» («Burying my African Father») не только образует интертекст с «Дорогой красной пыли» и путешествием автофикциональной героини Кей к своим родовым истокам, но также показывает: добраться до деревни предков можно только без отца, потому что жестокая реальность в том, что он от нее отрекся. Она вынуждена похоронить его в своем воображении и может узнать правду о его жизни, лишь реконструируя свои краткие фрагментарные воспоминания и поэтически расширяя их до приблизительного представления о нем. Смирившись с тем, что отец не признает их связи друг с другом, она одновременно чувствует связь со своим африканским происхождением. Другими словами, хотя ей необходимо отпустить свои отношения с отцом, это не означает, что она отрывается ото всей африканской культуры и всех своих предков. Чем больше она отпускает одно, тем больше погружается в другое. Кей использует поэзию для перемещения между индивидуальными и коллективными формами памяти и идентичности. Поскольку она никогда не знала конкретных людей, с которыми обнаруживает запоздалую связь, техника приближения к их жизни, то есть ретроспективное воссоздание их историй и культур в образной форме, очень важна для нее: это единственный способ для нее утвердить свое родство с ними.

Такое использование поэтической аппроксимации в «Fiere» наиболее очевидно в стихотворении «Плач по пассажирам Мэнди» — поэтическом по-

священии тем, кто погиб на борту судна «СС Мэнди», перевозившего более 800 преимущественно чернокожих некомбатантов из Южной Африки для вспомогательных (небоевых) работ в траншеях союзников во время Первой мировой войны. Корабль затонул после столкновения с судном «Дарроу» у побережья острова Уайт в феврале 1917 года, погибло 646 человек, из которых 607 были чернокожими. Подобно тому, как д'Агюяр силой воображения реконструировал события на борту «Зонга», Кей в сжатой форме передает атмосферу и настроение на «СС Мэнди» в момент катастрофы:

> Тьма здесь отличалась от африканской.
> Туман нес на себе плащ призрака смерти,
> окаменелый призрак, дух, ночной кошмар;
> она не была похожа ни на что ранее виденное[14].

Хотя потопление судна «СС Мэнди» считается самой страшной морской катастрофой в истории как Великобритании, так и Африки, судьба утонувших на его борту неизвестна широкому кругу людей. Шарлотта Уильямс обратила внимание на то, что при возвращении в историческую летопись маргинализированных людей, которые были из нее изъяты, принято использовать язык преувеличений: «бесконечный обмен ярлыками "первых в истории" и "побывавших в самых невероятных ситуациях", которыми мы разбрасываемся друг перед другом»[15]. Такие приукрашивания часто используются в публичных поминальных церемониях в контексте коммодификации памяти и мемориальных индустрий, о которых говорилось выше. Однако в целом они оказываются скорее маркерами поверхностности. Для Кей важно не то, было ли кораблекрушение «СС Мэнди» крупнейшей морской катастрофой в истории, а человеческий опыт трагедии, который невозможно обобщить подобным образом:

> Каждый, кто опустился на дно морское, —
> чтоб быть объятым толщей донного тела —
> был сыном матери своей, братом сестры своей, возлюбленным любимой своей[16].

Стихотворение Кей явно избегает любого упоминания войны в Европе, во время которой произошла катастрофа, вместо этого вызывая эмоциональный, тактильный отклик на случившееся. Кей также не использует преувеличенных или гиперболических формулировок, отсылающих к особой значимости этого события, таких как «первое, ужаснейшее, крупнейшее в истории». Единственная сравнительная формула, которую она использует, сообщает нам, что тьма, поглотившая африканских мужчин, «не была похожа ни на что ранее виденное» и, вероятно, ужасала своей непривычностью.

Хотя Кей и не хочет прибегать к языку превосходных степеней, она стремится к тому, чтобы о людях на борту «СС Мэнди» сохранилась память. В этом смысле стихотворение «Плач по пассажирам Мэнди» — ее способ почтить память о трагедии, хотя лично у нее нет прямых воспоминаний о ней. Жанр автофикшн позволяет ей это сделать, поскольку предлагает инструменты для пе-

14 *Kay J.* Fiere. London: Picador, 2011.
15 *Williams C.* Sugar and Slate. Aberystwyth: Planet, 2002. P. 47.
16 Ibid.

ревода индивидуального опыта в пространство коллективного. Благодаря выбранному языку стихотворение становится формой мемориализации, которая, однако, отличается от тех, что ассоциируются с мемориальными индустриями. Язык автофикшна отходит от эмоциональной риторики, связанной с гегемонными формами общественной памяти, и тем самым активно ставит под сомнение смысл и значение как таковые. Примечательно, что, хотя памятники и мемориалы, посвященные морскому делу, встречаются по всей Британии и Европе (в основном они отсылают к имперской истории), о трагедии «СС Мэнди» известно гораздо меньше. В заключении Кей призывает к действию: «Теперь, теперь; / *настало время помнить мертвых*»[17]. Она осуществляет временной скачок от момента трагедии к настоящему, к моменту «воспоминания» о ней. Причина, по которой Кей придает этой катастрофе большое значение, заключается не только в том, что это мрачный эпизод истории и его жертвы были несправедливо обойдены вниманием, но и в том, что, недавно воссоединившись с собственными африканскими корнями, она чувствует, что это в каком-то смысле ее история. Выделение курсивом последних строк — еще один сдвиг, не только временной, но и образный, это переход от всезнающего повествования от третьего лица к речи от лица самой Джеки Кей. К концу стихотворения она эксплицитно включает себя в пространство/время события. Автофикшн, таким образом, порождает серию антигегемонных нарративов по отношению к прошлому и оспаривает господствующую идеологию, придающую одним событиям и жизням большее значение, чем другим. «Плач по пассажирам Мэнди» открывает новый взгляд на коллективную природу культурной памяти и заново вписывает забытое и вытесненное событие в коллективное сознание, предлагая читателям обращаться к этому событию в настоящем, вместо того чтобы настаивать на превосходстве аутентичного исторического момента.

Выводы: конструирование памяти

Эта статья преследовала три цели: во-первых, привлечь внимание к ряду совершенных в колониальный период жестоких злодеяний, о которых сейчас мало кто помнит; во-вторых, исследовать, как эти события представлены в современных художественных произведениях, которые нарушают сложившийся литературный и исторический порядок путем введения антигегемонных нарративов; и в-третьих, обратить внимание на то, как некоторые теоретические наработки, связанные с изучением паратекстов, с одной стороны, и автофикшна — с другой, могут быть использованы для углубления нашего критического понимания подобного рода письма за пределами уже существующих в рамках постколониальных исследований представлений. Техники, при помощи которых д'Агюяр, Шамси и Кей рушат границы художественного текста, явно паратекстуальны, но паратекст как форма письма мало изучен в постколониальных штудиях. Кроме того, с помощью паратекстов писатели включают в повествования самих себя, делаясь если не непосредственными участниками, то заинтересованными сторонами и критическими свидетелями — можно сказать, что они используют формы и техники автофикшна. Эту связь стоит уста-

17 Ibid., курсив оригинала.

новить, потому что одна из целей автофикционального письма — подчеркнуть не только ненадежность памяти, но и процессуальность ее конструирования, а также обозначить средства, с помощью которых воспоминания попадают в коллективное культурное сознание или отфильтровываются из него. Так, три рассмотренных писателя используют приемы автофикшна, чтобы противостоять факту исключения описанных ими трагедий из истории.

Перевод с англ. Михаила Постникова и Екатерины Вахрамеевой

Библиография / References

Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2016.

(*Anderson B.* Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism. Moscow, 2016. — In Russ.)

Doubrovsky S. Autofiction // Auto/Fiction. 2013. Vol. 1. № 1. P. 1–3.

Fludernik M. The Fictions of Language and the Languages of Fiction. London: Routledge, 1993.

Grell I. L'autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.

Haskins E. Popular memories: commemoration, participatory culture, and democratic citizenship. Columbia, SC: University of South Carolina Press, 2015.

Hewison R. The heritage industry: Britain in a climate of decline. London: Methuen, 1987.

Johnston W. Celebrations: The Cult of Anniversaries in Europe and the United States Today. Abingdon: Routledge, 2017.

Jones E. H. Autofiction: A Brief History of a Neologism // Life Writing: Essays on Autobiography, Biography and Literature / Ed. by R. Bradford. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. P. 174–184.

Martens L. Autofiction in the Third Person, with a Reading of Christine Brooke-Rose's Remake // Autofiction in English / Ed. by H. Dix. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. P. 49–65.

White H. Tropics of Discourse: Essays on Cultural Criticism. Baltimore, MA: The Johns Hopkins University Press, 1985.

Татьяна Венедиктова

«Песни о себе» для XXI века

Tatyana Venediktova

«Songs of Myself» for the XXI Century

Татьяна Венедиктова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, филологический факультет, кафедра теории дискурса и коммуникации, заведующая, профессор; доктор филологических наук
tvenediktova@mail.ru.

Ключевые слова: субъектность, лирический субъект, автофикшн, социальность, Уолт Уитмен, Бенджамен Лернер

УДК: 82.0+82-1/-9+ 821.111
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_237

«Автофикшн» обсуждается в контексте истории современной лирики и в свете возможности распространения на повествовательную прозу лирического «пакта». Эксперимент с лирической формой рассмотрен на двух примерах — это «прозопоэзия» Уолта Уитмена и автофикциональная проза Бена Лернера. В обеих утопический идеал социальности, описываемый метафорой электрической или энергетической сети, оправдывает поиск все новых форм для реализации «невозможного» в условиях современности проекта (по примирению индивидуального и общего), каковым, по мнению Лернера, поэзия исподволь озадачена и озабочена. Автофикшн можно рассматривать как перевоплощение лирического импульса в культурном климате, который подразумевает недоверие к поэзии и ее маргинальный статус.

Tatyana Venediktova
Dr. habil., Professor and Chair, Department of Discourse and Communication Studies, School of Philology, Moscow State University
tvenediktova@mail.ru.

Keywords: subjectivity, lyrical subject, persona, autofiction, sociality, Walt Whitman, Ben Lerner

UDC: 82.0+82-1/-9+ 821.111
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_237

The essay discusses contemporary autofiction in the context of the longer history of lyrical expression. Two distantly related examples are Walt Whitman's prose-poetry and Ben Lerner's autofictional prose. The utopian ideal of sociality — embodied in the common metaphor of Whitman's «body electric» and Lerner's «vulnerable grid» — inspires and legitimizes the «impossible project» (which poetry, according to Lerner, has always been and continues to be), striving to reconcile the individual and the social. Autofiction may be seen as a controversial actualization of the lyrical impulse in the present-day cultural climate where poetry is suspected and marginalized.

> Я думаю, что моя поэзия *информирует* мою прозу в буквальном (и, как говорят словари, устаревшем) смысле слова, а именно: сообщает ей форму.
>
> *Бен Лернер*[1]

«Автофикшн» как обозначение относительно новой манеры рассказывать о себе спорно и не всем по вкусу. Серж Дубровски сконструировал этот термин, внося поправку в категоризацию жанров, предложенную ранее Филипом Леженом. Различие их подходов — это, по сути, различие между мыслью теоре-

1 «I see my poetry as informing my prose in a literal (and, the dictionary tells me, obsolete) sense: "imparting form to"» (*Benaim A.* Bookforum talks with Ben Lerner // Bookforum. 2014. Sept. 12 (URL: https://www.bookforum.com/interviews/bookforum-talks-with-ben-lerner-8321)).

тической (Лежена), склонной к поиску и разграничению оппозиций, и мыслью практически-творческой, склоняющейся к синкретизму. Только в теории автобиографический пакт противополагается пакту романному в режиме «или-или», — практически из первого невозможно изъять момент субъективной самопроекции, вымысла и домысла, а из второго — следы личного опыта пишущего. Природу пакта результирующего, признаваемого «оксюморонным», «гибридным», «промежуточным», «смешанным» или «неразрешимым» (*undecidable*), критики вот уже полвека пытаются уточнить, одновременно пытаясь его и растянуть на все большее разнообразие текстов. Но если допустить, что дело не в специфике самих текстовых явлений, а в применяемой к ним оптике, то что, с учетом этого обстоятельства, нельзя назвать «автофикшном»? Вышеупомянутую неопределенность или «двойственность» можно усмотреть в любом повествовании от первого и не только первого лица. Впрочем, в данном случае речь идет о явлении, которое нельзя не заметить. То, что личное «изобретение» Дубровски было востребовано под конец XX века и не просто востребовано, а стало на зависть успешным издательским брендом, с тех пор не переставая быть таковым, — факт слишком очевидный, он нуждается в объяснении. Объяснить его можно влиянием культурных факторов, действующих «в моменте», — например, распространением постмодернистской (пост-постмодернистской? «метамодернистской»?) моды или сетевых технологий и пестуемых ими коммуникативных моделей. Но стоит подумать и о культурных трендах, которые работают «кумулятивно», в долгом времени.

К истории самовопрошания о «подлинности»

Общепризнано, что углубление интереса к субъектности сопряжено со становлением современного типа культуры. К концу XVIII века кристаллизуется понятие индивида (как относительно автономного лица) и парное к нему понятие общества (как структуры и среды обитания индивидов). В дальнейшем напряжение между индивидуальным и общественным становится источником культурных драм и стимулом к возникновению новых рефлексивных практик. Культуролог Л. Триллинг описал этот сдвиг так: «Индивид глядится в зеркала, которые и больше, и яснее, чем те, в которые гляделись прежде привилегированные властители»[2]. «Я» (потенциально любого человека) все охотнее воображаемо как мир суверенный, динамичный, просторный, объемный и притом лишь частично проницаемый для сознания. Репрезентация внутреннего опыта оказывается в этих условиях увлекательным приключением и двуединой проблемой — искренности и подлинности («аутентичности») самовыражения. Искренность (по Триллингу) подразумевает соответствие переживаемого чувства и «его наружно предъявленному образу», а подлинность — соответствие внутреннему идеалу, «собственной правде». В первом случае речь идет о репрезентации естественной данности, о поиске ей соответствия, подобия, имени, во втором случае — о чем-то менее определенном и даже в принципе неопределимом. «Правда», о которой идет речь, — предмет (или, скорее, процесс) глубоко приватного и незавершимого искания.

2 *Trilling L.* Sincerity and Authenticity. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973. P. 25.

Вопрос о (не)выразимости остро встает постольку, поскольку индивидуальное не редуцируется к общему и может получить лишь частичное выражение на общем языке. Отсюда — ставка на использование языкового ресурса в режиме намека (суггестии), метафорического переноса. В акте литературного общения акцент все более последовательно переносится с передачи знания на передачу импульса к встречному смыслообразованию и творческому самопреобразованию адресата. Конечно, эти функции — информационную и энергетическую, семиотическую и миметическую, референтивную и перформативную — невозможно друг от друга отделить и тем более бессмысленно противопоставлять. Их различение, «расслоение» становятся тем не менее одной из основ (ре)формирующегося эстетического пакта.

На излете эпохи романтизма шотландский философ Томас Карлейль попытался «резюмировать» эту нарастающе важную проблематику в странном произведении под названием «Sartor Resartus» — то ли романе, то ли трактате, то ли эссе, опубликованном в 1833–1834 годах в популярном журнале. При посредстве целого ряда подставных лиц-персонажей автор затевает с читателем сложную игру вокруг понятия одежды, под одеждой разумея любые социокультурные оболочки (говоря современным языком, репрезентации и практики репрезентации), используемые людьми осознанно или бессознательно. Пародийное альтер эго автора, немецкий философ Диогенус Тойфельсдрек, напоминает о как будто бы очевидном: человек по природе — существо нагое, но почти всегда одетое. В силу социальной привычки мы воспринимаем одежду как нечто от себя неотделимое, — забываем, что ткань для нее неустанно ткет коллективное воображение, а крой и фасон предписываются нам обычаем или модой. Другое дело — «портной» (*sartor*), — тот относится к одежде деятельно: и сошьет, и перешьет, и починит, и подштопает, и переделает, а то и перекроит. А потому да здравствуют портные! — провозглашает герр Тойфельсдрек. А Карлейль предлагает читателю задуматься всерьез над аналогией между одеждой и языком, в частности языком самоповествования.

Автобиография — предъявление себя миру в «одежде» жизненных обстоятельств и письменного рассказа — выглядит в этой системе координат как неразрывное единство телесности-и-покрова (*Flesh-Garment*)[3]. Наш язык, настаивает Карлейль, насквозь метафоричен и символичен, а символ и метафора интересны своей способностью одновременно обнажать и скрывать смысл. В пишущем и читающем — в той мере, в какой первый готов использовать, а второй проявить чуткость к метафорической (намекающей, играющей, перформативной) природе языка, — предполагается способность к последовательному и активному «двоемыслию». Девиз карлейлевского интеллектуального героя: «…всматриваться в Одежды пристально, даже и вооруженным глазом, пока они не станут прозрачными»[4]. Продираясь сквозь многослойность домыслов и покровы интерпретаций, читатель Карлейля должен не усвоить-потребить полезное знание, содержащееся в тексте, а откликнуться на него

3 «Language is the Flesh-Garment, the Body, of Thought» — фраза из 11-й главы Первой книги и центральная метафора «Sartor Resartus» (*Carlyle T.* Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdrockh. 1831 (URL: https://www.gutenberg.org/files/1051/1051-h/1051-h.htm)).

4 «The beginning of all Wisdom is to look fixedly on Clothes, or even with armed eyesight, till they become transparent» (*Carlyle T.* Op. cit.).

внутренним действием. Косвенный диалог с автором предполагает своего рода соучастную эквилибристику, обоюдное побуждение к «подлинности», которая сама по себе остается непроговариваемой, невидимой, недостижимой.

Позже Ницше будет развивать мысль, безусловно близкую Карлейлю, — о том, что автобиография ценна не как описание обстоятельств протекшей жизни, а как апелляция к ее неповторимой единственности — качеству, которое невозможно ни означить, ни рассказать. В той мере, в какой «мой» опыт не типичен, а сингулярен, он либо обречен на ложное понимание («кто думал, что он что-нибудь понимал у меня, тот делал из меня нечто подобное своему образу, нечто нередко противоположное мне»), либо не воспринимаем вообще:

> ...Представим себе крайний случай: допустим, что книга говорит о переживаниях, которые лежат совершенно вне возможности частых или даже редких опытов — что она является первым словом для нового ряда опытов. В этом случае ничего нельзя уже и слышать[5].

Услышать «первое слово», которого по природе своей неслышимо, можно только заняв противоречивую позицию, родственную в своем устройстве фикциональному пакту. Его становление историки литературной культуры связывают опять-таки с модернизационным процессом. Например, К. Галлагер усматривает прямую корреляцию между «подъемом фикциональности» и распространением в культуре XVIII и позднейших столетий состояний парадоксальных и ранее для нее не характерных — «иронического доверия» (*ironic credulity*), иронического принятия (*ironic assent*)[6]. К социальной реальности и к субъекту (другому и самому себе) «современный» человек учится относиться как к динамичной совокупности возможностей, колеблясь между их, этих возможностей, приятием/утверждением и их же подозрительным вопрошанием/отрицанием. В художественной прозе (*fiction*) эта новая модель культурного поведения ищет себе выражения и усиленно «репетируется».

Изнутри нелегкого усилия взаимоадаптации пишущих и читающих Ницше свидетельствовал: «существо моего Я, воплощенное в моих писаниях, ждет будущих читателей», — публики еще не существующей, но способной возникнуть, создающей самое себя.

> Когда я рисую себе образ совершенного читателя, он всегда представляется мне чудовищем смелости и любопытства, кроме того, еще чем-то гибким, хитрым, осторожным, прирожденным искателем приключений и открывателем...[7]

Мечта о «совершенном» или «гиперактивном» читателе, который приходился бы писателю-экспериментатору «братом» и «двойником», пронизывает весь XIX век. Предложения к общению в этом режиме нередки[8], и их трудно вос-

---

5 *Ницше Ф. Ecce homo*. Как становятся сами собою / Пер. Ю.М. Антоновского // *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 722.

6 *Gallagher C.* The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / ed. by F. Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 347.

7 *Ницше Ф.* Указ. соч. С. 725.

8 Мелвилл, например, обсуждает в «Моби Дике» интригующе интересный ему как автору дар двойного зрения, своего рода диплопию: у человека это патология, у кита — норма (*Мелвилл Г.* Моби Дик, или Белый Кит / Пер. с англ. И.М. Бернштейна. М.: Художественная литература, 1967. С. 355–356).

принимать иначе, как свидетельства вызревания нового режима литературного чтения. Режим этот предполагает (используем здесь известную формулу С.Т. Кольриджа из 14-й главы «Biographia Literaria»: *willing suspension of disbelief*[9]), во-первых, воздержание от доверия (*suspension of belief*) к референциальной, чисто информационной функции речи и, во-вторых, воздержание от недоверия (*suspension of disbelief*) к субъектам коммуникации, даже и с учетом их непредсказуемости, заведомого неравенства себе. Очевидно, что в этой конструкции доверие выступает как ресурс огромной важности, притом дробный, подвижный, гибко распределяемый. Но что такое, собственно, доверие? По сути, это социальная реакция, одновременно эпистемическая и аффективная, подразумевающая готовность к продолжению установленного, хотя и не гарантированного контакта с другим. Доверяя, я принимаю другого в круг собственной жизни. В отношениях сохраняется момент неоднозначности, неопределенности, риска, но риск перекрывается силой социального чувства, волей к взаимопониманию. Они же подпитывают интерес к смыслам потенциальным, спонтанно *создаваемым* в воображении по ходу общения, — которые дополнительны и как бы избыточны по отношению к тем, что *воссоздаются* соответственно букве текста или *опознаются* автоматически, в силу привычки.

Лирика — экспериментальный полигон

С точки зрения Сержа Дубровски, ключевое свойство автофикшна — то, что язык из средства описания «приключений» сам становится приключением, захватывающим читателя всецело, на свободе от контролирующих порядков и норм (*hors sagesse et hors syntaxe*)[10]. За счет активности языка, усиленной и осязаемой сверх обычного, в автобиографии, сочинении по определению прозаическом, начинают происходить те же процессы, что определяли развитие «современной» лирики от самого ее начала.

В лирике автобиографичность предполагаема по определению и умолчанию. Совпадение лирического субъекта с конкретным лицом допускается легко, но так же легко, как просторная одежда, отбрасывается. О том, кому конкретно адресовалось любовное признание, разлука с кем оплакивалась, вечером какого числа и в каком заведении была послана черная роза в бокале и т.д., — можно любопытствовать, но фактическая достоверность или отсутствие таковой не усилит и не ослабит эффект стихотворения. Не ради конкретных референций мы читаем стихи, а ради опыта сопереживания, организуемого и оркестрируемого поэтическим языком. Из этого обстоятельства рождается двойственное отношение к поэтической «искренности». Распространено убеждение в том, что лирическое высказывание о мире непосредственно и не допускает сомнений в его правдивости. Но не менее распространено и убеждение противоположное — в том, что поэты всегда лгут, и все в их речи — капризная игра воображения.

---

9 *Coleridge S.T.* Biographia Literaria. 2004 (URL: http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm).

10 Ср. определение, вынесенное на обложку книги: «si l'on veut autofiction, d'avoir confiéle langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau» (*Doubrovsky S.* Fils. Paris: Galilée, 1977).

Одним из рубежей становления «современности» в англоязычной поэтической традиции принято считать возникновение в 1830–1840-х годах, под пером Роберта Браунинга, так называемой драматической лирики. Находка нового жанра неслучайна (если иметь в виду предшествующую эволюцию лирического искусства) и перспективна. В критическом — опять-таки англоязычном — обиходе XX века уже широко используется понятие *persona poetry*, отсылающее к разнообразным ситуациям, когда между поэтом и лирическим голосом ощутимы дистанция и напряжение (в русской традиции эта проблематика описывается в категориях «лирического героя», многоголосия и т.д.). Но… в свете современных представлений о коммуникации драматизм, напряжение, игровой момент такого рода оказывается различим в едва ли не любом «перволичном» высказывании, более того: его исключительно трудно *не* увидеть. Любая попытка «транскрибировать» собственное Я рождает стереоскопический эффект несоответствия себе. Любая форма опосредования или просто *форма* создает эффект «персоны»-маски, которая может быть симптомом отчуждения или, напротив, залогом контакта с (по слову Ницше) «существом своего Я».

«Фикциональность» применительно к современной лирике обсуждается нечасто[11], — чего не скажешь об «аутентичности»/«подлинности», которая для современного человека представляет ценность несомненную и все возрастающую. При этом дискуссии всякий раз упираются в то обстоятельство, что интересующее всех свойство «подлинности» (или «безыскусности» в искусстве) достижимо не иначе, как *эффект формы*, как плод мастерства и, неизбежно, коммуникативного риска. Искусство добровольно подходит и подводит читателя к краю того, что в предлагаемых условиях полагается искусством: из этой экскурсии можно вернуться ни с чем — или с ценным трофеем.

Языковой эксперимент Уолта Уитмена

«Никто не приблизится к сути моей поэзии, если будет видеть в ней только литературный акт (*literary performance*)», — так Уолт Уитмен подытожил свой многолетний опыт. Природа языкового эксперимента, пояснял он далее, обусловлена «изменившимся отношением Я… к себе и к сообществу людей»[12], — иначе говоря, изменившимся отношением между индивидуальным и социальным.

В «Песне о себе» присутствуют прямые автобиографические референции — например, точная ссылка на возраст пишущего («Я теперь, тридцати семи

11 От внедрения понятий «фикшн» и «фикциональность» в научный разговор о лирике происходит только путаница, — утверждает, например, Дж. Каллер. Теоретическая модель, разработанная и адаптированная для прозы не позволяет отдать должное специфике лирики, игнорируя ее родовые отличия (*Culler J.* Poetics, fictionality, and the lyric // Dibur. 2016. № 2. P. 22). Наоборот, П. Хюн настаивает на том, что понятия факта и вымысла требуют исследования применительно к лирике, где гораздо важнее, чем в прозе, референция к тому, что происходит в сознании читателя (*Hühn P.* The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry // Narrative. 2014. Vol. 22. № 2. P. 159–160).

12 «the quite changed attitude of the ego… to himself and toward the fellow-humanity» (*Whitman W.* Leaves of Grass / Ed. by S. Bradley, H.W. Blodgett. New York, Norton & Company. 1973. P. 564).

лет...»[13]), место жительства («И я жил на свете, я Бруклин любил... И я бродил по Манхаттену...»[14]), даже имя собственное, слегка измененное сравнительно с общеупотребительной формой (Уолтер): «Уолт Уитмен, космос, сын Манхаттена...»[15]. А там, где имени положено быть, то есть на титульном листе первого издания «Листьев травы», располагался дагерротипический портрет, — трудно, правда, сказать чей, Уолтера или «Уолта». В центре «Песни о себе» — простой отдельный человек (*simple separate person*), чья личная неповторимость проступает на время из струящегося потока жизни (*struck from the float forever held in solution*[16]), чтобы потом в нем раствориться. Ядро личности суверенно и в то же время «странноприимно». Оно ассоциируется столько же с метафизической сущностью («душой» или «гением», почитаемым в романтической традиции), сколько с природным «субстратом», непосредственно переживаемой телесностью. Именно телесный опыт у Уитмена обеспечивает контакт любого человека с любым другим независимо от социальных страт и культурных групп.

«Песня о себе» вся — про отношения обостренно-чувствующего тела и культурных «одежд», в которые оно облачается, чтобы тут же разоблачиться. Качество витальности (*strong sweet quality* — см. цитату ниже) безымянно и невыразимо (*balks account*), — оно переживается как действие (strikes through), угадывается «сквозь тонкое сукно и сквозь грубое сукно». Именно это качество и ассоциируется с сущностью поэзии:

I Sing the Body Electric

<...>
The expression of the face balks account,
But the expression of a well-made man appears not only in his face,
It is in his limbs and joints also, it is curiously in the joints of his hips and wrists,
It is in his walk, the carriage of his neck, the flex of his waist and knees, dress does not hide him,
The strong sweet quality he has strikes through the cotton and broadcloth,
To see him pass conveys as much as the best poem, perhaps more...[17]

Здесь, в полном соответствии с анекдотом, пересказанным Р. Якобсоном в «Лингвистике и поэтике», у человека «повсюду лицо»[18], — избирательность культурных норм, иерархичность эстетических оценок отвергаются, и... поэзия «взмы-

13 *Уитмен У.* Стихотворения и поэмы / Пер. с англ. // Лонгфелло Г. Песнь о Гайавате; *Уитмен У.* Стихотворения и поэмы; *Дикинсон Э.* Стихотворения. М.: Художественная литература, 1976. С. 186.

14 Там же. С. 282

15 Там же. С. 206

16 *Whitman W.* Leaves of Grass... P. 162.

17 Выраженье лица превосходно,
Но сложенный хорошо человек выражен не только в лице;
Он выражен в членах, суставах своих, изящно выражен
в бедрах, запястьях,
В походке своей, в осанке, в гибкости стана, колен, — его не скрывает одежда,
Сила и ловкость его пробивается сквозь все ткани,
Он идет, восхищая вас, словно поэма, иль даже больше...
Перевод М. Зенкевича
(*Whitman W.* Leaves of Grass... P. 94; *Уитмен У.* Стихотворения и поэмы... С. 244).

18 Ср. у Якобсона: «Один миссионер укорял свою паству — африканцев — за то, что они ходят голые. “А как же ты сам? — отвечали те, указывая на его лицо. — Разве ты

вает… к небесам прозы»[19]. В той же статье Якобсон говорит о «прозаической разновидности словесного искусства», где «словесные приемы менее на виду и язык представляется почти прозрачным одеянием»[20]. *Почти* прозрачность, парадокс *замечаемой незаметности* характеризуют переходную зону «между строго поэтическим и строго референционным языком»[21], — зону, таящую в себе специфические «вызовы» как для читателя, так и для исследователя.

Гротескная уитменовская гипербола, уподобляющая тело поэме и поэму — телу, подразумевает, если вдуматься, безбрежно широкий пакт с читателем, как эстетический, так и социальный. Подразумевает, иначе говоря, такое взаимодействие между индивидами, которое обеспечивается исключительно способностью заражаться током жизненной энергии, сопереживать аффективное состояние. Субъектность при этом не только теряет границы, но и выплескивается за границы текста, что не может не чаровать, но и не может не шокировать.

Примером чуткости к этой странной чаре служит щедрое заблуждение ранней читательницы Уитмена, англичанки Энн Гилкрайст. Ее первое любовное письмо поэту было вполне публичным — анонимной (с подписью «англичанка») рецензией, присланной для публикации в бостонскую газету. Воздействие поэзии Уитмена она описывает так: «Я и не подозревала, что слова могут переставать быть словами, становясь сродни электрическим разрядам, производить столь ошеломляющее, физически осязаемое действие…»[22]. В возникшей впоследствии личной переписке Уитмен настойчиво и осторожно указывал своей корреспондентке на собственную нетождественность лирическому герою. Со своей стороны Гилкрайст, женщина зрелых лет, хорошо образованная и сама пишущая, не оспаривала этой очевидности, но указывала на резкую необычность предлагаемого читателю пакта:

> Ваша книга — …и не книга вовсе, а, впервые, весь человек целиком, <…> раскрывающий себя единственно возможным образом сквозь одежды речи (*standing revealed the only way possible, through the garment of speech*) <…> Если вы полагаете, дорогой Друг, что в любви, которая зародилась в полное отсутствие личного знакомства, есть нечто ненастоящее, иллюзорное, вы просто сами не осознаете своей силы и не понимаете полного смысла собственных слов: «кто касается книги, касается человека»[23].

Долгие отношения Гилкрайст и Уитмена не имели перспектив превратиться в роман или матримониальный союз, но глубину и ценность этого «трансэстетического» опыта чувствовали и признавали оба.

Красноречив по-своему и другой биографический эпизод. В 1880-х годах Уитмен дружил с живописцем, фотографом и скульптором Томасом Икинсом

сам кое-где не голый?" — "Да, но это же лицо". — "А у нас повсюду лицо", — ответили туземцы». (*Якобсон Р.* Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм: «за» и «против» / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 228).

19 «…soars to the freer, vast, diviner heaven of prose» (*Whitman W.* Complete Prose Works. Philadelphia: David McKay, 1892. P. 323).

20 *Якобсон Р.* Указ. соч. С. 226.

21 Там же.

22 *Gilchrist A., Whitman W.* The Letters of Anne Gilchrist and Walt Whitman / Ed. by T.B. Harned. New York: Doubleday, Page & Company, 1918. P. 4.

23 Ibid. P. 68.

(1844–1916), выполнившим несколько знаменитых впоследствии портретов поэта. Оба они связывали перспективу развития искусства с культом «прямого», освобожденного от условностей взгляда на натуру, обоих бескомпромиссность эстетического выбора приводила в конфликт с господствующей нормой вкуса. Икинс преподавал в Филадельфийской академии изящных искусств и экспериментировал в области, которую сегодня мы бы назвали трансмедийной. Изучая естественную выразительность человеческого тела при помощи фотографической техники, он создавал серии: человек в прыжке, человек стоящий, шагающий и так далее (для некоторых серий позировали его студенты или он сам). На одной из серий, обнаруженной в архивах спустя много лет, запечатлен обнаженный пожилой мужчина, чем-то похожий на Уитмена. Действительно ли поэт дерзнул буквализировать метафоры-гиперболы из собственных ранних поэм и поучаствовать таким образом в эстетических экспериментах младшего коллеги?[24] Этого мы никогда не узнаем, и это даже не очень интересно. Интересно, что современному поэту Филипу Дэйси неопределенность ситуации помогла ее по-своему «смоделировать» — в стихотворении «Томас Икинс: Уитмен позирует тайно». Стихотворение представляет собой монолог художника Икинса, который, готовясь к фотосессии, помогает старому поэту разоблачиться, при этом чувствуя себя медбратом, готовящим пациента к купанию, а потом удивляется загадочной выразительности своей модели:

> He was giving me The Good Gray Poet down
> to his last disguise. Even the face he showed
> was itself a mask, formal, hieratic,
> as if he meant to say, «Even while you should
> think you caught me, behold, I have escaped you»[25].

Дэйси говорит здесь о несовпадении-и-неразличимости лица и образа, нагого тела и символического покрова, прозы и поэзии, «искренности», в которой пойти дальше уже, кажется, невозможно, и «подлинности», все равно ускользающей. У зрителя (художника) это вызывает творческое удивление, что дает возможность и читателю пережить нечто подобное.

Поэтический отзвук в прозе

Имя Бена Лернера часто называется в ряду авторов, практикующих «автофикшн», хотя сам себя он с этим жанром не отождествляет. Начав как поэт (автор трех сборников, опубликованных в начале 2000-х), он продолжил в ка-

---

24 Случай разбирается в статье: *Folsom E.* «Whitman naked?» // Walt Whitman Quarterly Review. 1994. № 11(4). P. 200–202.

25 Он являл мне Доброго Седого Поэта, в облачении
Своей наготы. Даже лицо предъявляло
Себя как маска…
Как будто он говорил: «если ты думал, что поймал меня,
Гляди, я ускользнул от тебя»
(Закавыченные полторы строки — цитата из стихотворения Уитмена «Whoever You Are Holding Me Now in Hand», в окончательной версии «To You» — «Тебе») (*Dacey P.* Thomas Eakins: The Secret Whitman Sitting // Hudson Review. 1988. Vol. 41. № 3. P. 490).

честве успешного прозаика, ценя и сохраняя за собой возможность мигрировать между родами и жанрами литературы. К размышлению о поэзии он возвращается и в романах, и в интервью, и в отдельной небольшой книжке эссе «Ненависть к поэзии» (2016).

В чем секрет той «формы», которую поэзия может «сообщить» прозе (см. эпиграф)? Это вопрос сквозной для околопоэтических рефлексий Лернера. Под формой здесь не разумеются ни просодия, ни тем более метрика или рифма, — скорее ожидание, традиционно предъявляемое поэзии, на которое она отвечает так же традиционно, но никогда вполне. Лернер пишет:

> Я думаю, что «особенной» поэзию делает именно набор представлений и ожиданий, собирающихся вокруг этого неопределенного понятия. Отчасти это связано с тем, что «поэзия», независимо от качества конкретных стихотворений, подразумевает предельное использование языка — желание сделать со словами что-то, чего мы все равно не можем сделать[26].

И там же — дальше:

> Я думаю, что слово «поэзия» часто используется как обозначение некоторого набора неосуществимых требований. В такой ситуации любое конкретное стихотворение — неизбежная неудача[27].

В поэзии мы предполагаем способность выразить с максимальной интенсивностью качество индивидуального опыта и при этом разделить его со всеми, сделать доступным для всех. И мы понимаем, конечно, что это задача невыполнимая. Для примирения между индивидуальным и социальным нужна «иная технология, чем стихи» (*another technology than a poem*), — возможно, «нужна была бы революция (*it would need a revolution*)» — тотальное культурное обновление, не сводящееся к языковому эксперименту. Удался ли в свое время Уолту Уитмену его «невозможный проект» (*impossible project*)?[28] Очевидно, что нет, — отвечает на собственный вопрос Бен Лернер, — даже притом, что поэт стал признанным классиком: если бы удался, мир выглядел бы иначе.

В современной культуре, на взгляд Лернера, мы наблюдаем маргинализацию поэзии, отсутствие интереса к ней, непонимание ее даже несомненно культурными людьми. Все это — косвенный симптом болезненной напряженности между индивидуальным и социальным: «Поскольку язык социален, а поэзия тщится выразить неповторимую индивидуальность, способность стать личностью оказывается взаимосвязана со способностью реализоваться поэтически» (*our personhood is tied with our poethood*)[29]. Затруднение с поэтической «реализацией» читатель склонен толковать, скорее всего этого не осознавая, как собственную вину или собственную же обделенность: «либо я сам не отвечаю социальному запросу, либо социальный запрос не учитывает меня» (*either I am failing the social, or the social is failing me*)[30].

---

26 *Lerner B.* The Hatred of Poetry. London: Fitzcarraldo Editions, 2016. P. 10.
27 Ibid.
28 *Temple E.* Ben Lerner on the Porous Boundaries of Literature, Truth, and Plagiarism // Literary Hub. 2017. May 4 (https://lithub.com/ben-lerner-on-the-porous-boundaries-of-literature-truth-and-plagiarism/).
29 *Lerner B.* The Hatred of Poetry… P. 10.
30 Ibid.

Предпринимая сверхусилие по примирению индивидуального и коллективного и заведомо сомневаясь в возможности их примирения, поэзия лишь делает конфликтность тем более ощутимой. На вопрос интервьюера: не кажется ли ему, что поэзия воспринимается сегодня как нечто сугубо элитарное, далекое от жизни большинства людей? — Бен Лернер отвечает:

> Тревожность по поводу того, что стихотворение не для всех доступно, связана, я думаю, с убеждением — не обязательно осознанным, — в том, что личностное и поэтическое в каком-то смысле неразделимы. Если вы думаете, что стихи должны быть одновременно индивидуальны и общезначимы, и при этом чувствуете, что некое стихотворение вас отторгает, как не возникнуть ощущению, что вы уязвимы в самой своей человечности?[31]

Уолту Уитмену, когда-то жителю Бруклина, Бен Лернер, живущий в Бруклине сегодня, направляет послание через время, — пишет «Песню себе» в новом ключе. В своей автофикциональной прозе он подчеркивает то, что более всего роднит ее с лирикой, а именно: равнодушие к различению вымышленного и фактического. Равнодушие оправдано тем, что текст важен не как транслятор содержания, а как «иммерсивная среда» (*immersive environment*)[32], — за счет соучастного погружения она создает для читателя возможность актуализировать элементы собственного опыта в новой конфигурации и со всей возможной живостью их здесь-и-сейчас переживания.

Лернера, как и Уитмена, интересует социальность в непривычной, вызывающе утопической трактовке этого понятия. Уитмен ассоциировал всеобщую взаимосвязь с беспрепятственно циркулирующей энергией, природным электричеством, — Лернер тоже имеет в виду всеохватную сеть отношений или энергосеть, при этом акцентируя ее уязвимость, ненадежность. В романе «22:04» он описывает общинное тело (*communal body*) города Нью-Йорка в состоянии полураспада, меж двух катастроф-ураганов. Центральное Я определяется труднопереводимой фразой: *a would-be Whitman of the vulnerable grid*. Современный, «потенциальный» (*would-be*) Уитмен (Лернер) озабочен работой по преобразованию иронии в искренность и искренности в подлинность, с ясным сознанием ее обреченности на неуспех: *I'll work my way from irony to sincerity in the sinking city*[33].

О своих текстах Лернер говорит, что это не вымысел и не документ, а что-то колеблющееся, мерцающее между: литература, возникающая на самом краю уже освоенного поля литературных возможностей. В этой прозе, стилистически очень плотной и требовательной к читателю, живет своего рода поэтическое эхо[34]: память о «невозможных» обещаниях, которые нельзя ни сдержать, ни забыть, в которые нельзя поверить и от которых нельзя отречься.

---

31 *Delistraty C.* Ben Lerner on Why So Many People (Rightfully) Hate Poetry // Cody Delistraty. 2016. July 15 (URL: https://delistraty.com/2016/07/15/ben-lerner-on-why-so-many-people-rightfully-hate-poetry/).

32 *Lerner B.* Each Cornflake // London Review of Books. 2014. Vol. 36. № 10. May 22 (URL: https://www.lrb.co.uk/the-paper/v36/n10/ben-lerner/each-cornflake).

33 *Lerner B.* 10:04. London: Granta Publication, 2015. P. 4.

34 Выразительна в этом смысле психологическая деталь, упоминаемая в интервью: «Поэтические строки обычно становились для меня прекрасными, лишь когда я видел их цитируемыми в прозе, например в статьях, которые нам задавали читать профессора литературы в колледже, — там вместо разбивки на строчки были косые

В третью часть романа «22:04» инкорпорирована (целиком!) лекция, прочитанная героем/автором в Колумбийском университете, — где он, в частности, вспоминает, кому обязан своим рождением как литератора. Выясняется, что — Уитмену, а также, невероятным образом, Рейгану (в интеллигентской, либеральной семье Лернеров терпеть не могли Рональда Рейгана). И тем не менее: случилось, что 28 января 1986 года школьник Бен Лернер слушал вместе с одноклассниками речь президента о трагической гибели космического корабля «Чэлленджер». Телеобращение заканчивалось составной цитатой — патетическими и с тех пор не раз вспоминавшимися словами: «...мы навеки запомним нынешнее утро, когда увидели их в последний раз, когда они, готовясь к полету, помахали нам на прощание и, “взмыв из сумрачных земных оков”, “коснулись лика Господа”»[35]. Рейган эти слова всего лишь произнес, — сами цитаты для финала президентской речи подобрала и скомпилировала журналистка Пегги Нунан, взяв их из стихотворения, которое еще в 1941 году написал летчик-поэт Джон Маги (при этом без церемоний позаимствовав кое-какие эффектные фразы у другого, совсем безвестного поэта). Семилетний Бен ничего этого, конечно, не мог знать, — он лишь почувствовал, как в его плоть проникают ритм и торжественность не совсем понятных слов, как они создают ощущение огромной человеческой общности и неожиданно оправдывают романтическое преувеличение П.Б. Шелли: поэты — непризнанные законодатели мира.

Про что, спрашивается, этот «анекдот», рассказанный — со сдержанной иронией — уже слишком взрослым романистом Беном Лернером? Про то, что поэзия в условиях преобладающего к ней недоверия выживает в странных формах — как своего рода палимпсест, или плагиат, или разлетающаяся в эфире популярная песня, или... как проза. Возможно, что в этом обстоятельстве (почему бы нам не поверить Лернеру?) как раз и скрыто обаяние пестрого, разнокалиберного, все расширяющегося массива текстов, которые мы называем «автофикшн». Выворачивая наизнанку глубоко личное в уповании на трансперсональность эффекта, эти тексты осуществляют или стремятся осуществлять лирическую по сути работу: поддерживают контактную социальную сеть в смысле ином, чем тот, что стал привычен и банален.

Библиография / References

Ницше Ф. Ecce homo. Как становятся сами собою / Пер. Ю.М. Антоновского // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. / Пер. с нем.; сост., ред. и авт. примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 693–769.

(*Nietzsche F.* Ecce homo: Wie man wird, was man ist // Nietzsche F. Sochinenya in 2 v. Vol. 2. Moscow, 1990. P. 693–769. — In Russ.)

Якобсон Р. Лингвистика и поэтика / Пер. с англ. И.А. Мельчука // Структурализм:

линии, и то, что до тебя доходило в итоге, было не столько стихотворением, сколько отзвуком поэтической возможности» (*Lerner B.* Leaving the Atocha Station. Minneapolis: Coffee House Press, 2011. P. 9).

35 Ibid. P. 83.

«за» и «против» / Под ред. Е.Я. Басина и М.Я. Полякова. М.: Прогресс, 1975. С. 193–230.

(*Jakobson R.* Linguistics and Poetics // Strukturalizm: «za» i «protiv». Moscow, 1975. P. 193–230. — In Russ.)

Culler J. Poetics, fictionality, and the lyric // Dibur. 2016. № 2. P. 19–25.

Folsom E. «Whitman naked?» // Walt Whitman Quarterly Review. 1994. № 11(4). P. 200–202.

Gallagher C. The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / Ed. by F. Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 336–363.

Hühn P. The Problem of Fictionality and Factuality in Lyric Poetry // Narrative. 2014. Vol. 22. № 2. P. 155–168.

Trilling L. Sincerity and Authenticity. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.

Лариса Муравьева

Автофикшн в надежде на эмпатию

Larissa Muravieva

Autofiction in the Hope of Empathy

Лариса Муравьева
Университет Гренобль-Альпы; исследовательница, кандидат филологических наук
larissa.muravieva@gmail.com.

Ключевые слова: автофикшн, эмпатия, этический поворот, нарратив, неопосредованность

УДК: 82.0 + 7.013 + 82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_250

Статья отталкивается от изучения рецепции автофикшна в русскоязычной критике и рассматривает этот жанр в контексте «этического поворота» в литературоведении. Автофикшн понимается как современный литературный феномен, направленный на отображение аутентичного, часто травматического опыта. Автор уделяет внимание нарративным стратегиям автофикшна, особенно его перформативным аспектам, связанным с проработкой травмы через письмо. Важное значение в понимании автофикшна приобретает категория литературной эмпатии. В статье изучается специфика формирования нарративной эмпатии в автофикшне, которая обусловлена особыми способами построения нарративной интриги, созданием эффекта неопосредованности эмоций и отказом от традиционных автобиографических форм репрезентации.

Larissa Muravieva
PhD; Researcher, Grenoble Alpes University
larissa.muravieva@gmail.com.

Keywords: autofiction, empathy, ethical turn, narrative, immediacy

UDC: 82.0 + 7.013 + 82-1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_250

The article originates from the reception of autofiction in Russian-language criticism and examines this genre in the context of the «ethical turn» in literary studies. Autofiction is viewed as a modern literary phenomenon focused on depicting authentic, often traumatic experiences. The author highlights the narrative strategies of autofiction, particularly its performative aspects, which involve working through trauma via writing. The concept of literary empathy plays a crucial role in understanding autofiction. The article explores how narrative empathy is formed in autofiction, emphasizing the distinctive methods of constructing narrative intrigue, creating the effect of unmediated emotions, and rejecting traditional autobiographical forms of representation.

О рецепции автофикшна в русскоязычной среде

Во время круглого стола «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве»[1] возникла примечательная дискуссия. Одна из выступающих, литературная критикесса Наталья Ломыкина сравнивала два недавно вышедших на русском языке текста: «Голод. Нетолстый роман» Светланы Павловой (2023) и «Хорею» Марины Кочан (2023). По мнению докладчицы, автофикшн, продукт литературных мастерских и школ творческого письма, должен проходить строгую редакторскую проверку. Основанный на прожитом опыте, то есть сыром и неоформленном материале, автофикшн

1 Я благодарю всех участников и участниц круглого стола «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве» (24 февраля 2024 года, МГУ) за высказанные идеи, ставшие ценным источником для размышлений и стимулом к написанию данной статьи.

якобы нуждается в хорошем литературном оформлении, ответственность за которое должна взять сильная редакторская рука. Удачный тому пример, по словам выступающей, то, что произошло с «Голодом» Павловой: текстом одновременно содержательным и нарративно оформленным, однако о «Хорее» Кочан этого сказать нельзя. Этот текст слишком сильно фокусируется на проработке травмы, чтобы стать «настоящей литературой». По словам Ломыкиной, «молодых авторов, желающих писать автофикшн, достаточно много… но редактор должен вовремя остановить автора, сказать ему “стоп” и превратить вот этот поток сознания и свою исповедальную прозу с проработкой травмы… в художественное произведение»[2].

Сравниваемые тексты действительно разные, хотя тематически их можно объединить по принципу принадлежности к *literature of care*[3]: литературе заботы. Первый текст рассказывает о борьбе с пищевой зависимостью, второй – о страхе оказаться носительницей генетического заболевания. Вместе с тем нарративные стратегии, преломляющие прожитый опыт в письмо, у текстов совершенно разные. «Голод» Светланы Павловой удовлетворяет структурным принципам волшебной сказки по Проппу: главная героиня, которую зовут Лена (нарушение критериев автобиографического пакта по Филиппу Лежену[4]), борется с расстройством пищевого поведения. Нарративная структура романа геометрически четкая: героине противопоставлен противник (ее пищевая зависимость), нарративная интрига скрепляется ожиданием развязки, на неожиданный финал работает прием ненадежной наррации. При этом героиня Лена борется не столько с абстрактным метафизическим злом в виде болезни, сколько со стереотипами красоты, навязанными современным капиталистическим обществом. Обращение к телесности с описанием булимических приступов и рвоты, разглядывания себя в зеркало и чередования диет, спорта, тренировок и пищевых срывов становится частью «классически» организованной нарративной репрезентации. Признаков «травматического нарратива» в этом тексте немного: повествование выстроено линейно, нет акцента на аутентичности опыта, а прием нарративной ненадежности подрывает пакт доверия. Перелом происходит только в самом конце романа: сидя на кухне доставшейся ей по наследству астраханской квартиры и поедая бабушкины соленые огурцы, героиня заявляет о том, что не хочет быть хорошим писателем и заканчивает текст нарочитым литературным штампом:

---

2 *Ломыкина Н.* Публикация и продвижение автобиографического творчества: как издатели работают с новыми жанрами: Доклад на круглом столе «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве». МГУ. 2024. 24 февр. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=uahpy-4FeU8).

3 «Литература заботы» — концепция в литературоведении, подчеркивающая аспекты заботы, эмпатии и уязвимости и способы их репрезентации в литературе. Она связана с более широкими общественными и философскими движениями и восходит к моральной теории, которая ставит заботу о других в приоритет при принятии этических решений. Концепция «литературы заботы» возникла относительно недавно, получив широкое распространение в начале XXI века, однако она черпает свои истоки в работах 1980-х годов, в частности Кэрол Гиллиган или Нел Ноддингс. В настоящее время, как отмечает Александр Жефен, теории заботы постепенно заняли место экзистенциализма и феноменологии дарения в качестве основной этической философии литературы (*Gefen A.* Réparer le monde la littérature française face au XXI^{e} siècle. Paris: Éditions Corti, 2017. P. 151).

4 *Lejeune P.* Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

> Хороший писатель никогда не завершит книгу словами «соль жизни». Это неуместный пафос, это чрезмерная патетика, это, в конце концов, банальщина и штамп. Но, честное слово, совершенно неважно, какой я писатель, если там, на кухне, действительно повсюду была она — жизни соль[5].

Несмотря на кажущуюся откровенность, финал «Голода» тем не менее можно прочитывать и как прием. Попытка придать авторскому голосу аутентичное звучание в финале не опровергает, а лишь подтверждает всю предыдущую нарративную риторику, в котором эмоции рассчитаны и соотнесены с композиционными частями текста, а письмо со своими законами управляет прожитым опытом.

Обратные отношения выстраиваются в «Хорее» Марины Кочан: здесь не письмо управляет опытом, а опыт — письмом. Автобиографическая героиня подозревает у себя генетическое заболевание, которое могло ей передаться по наследству от отца, и решает сделать генетический тест. Ожидание результатов перемежается воспоминаниями о детстве; личная травма, связанная с тяжелыми семейными отношениями и со смертью отца, трансформируется в культурную травму: сложные семейные отношения оказываются взаимосвязаны с катастрофой в Чернобыле, и для того, чтобы распутать клубок травматических повторений, героине приходится предпринять путешествие в прошлое своей семьи. Хорея Гентингтона, болезнь, от которой умер отец автобиографической героини, становится метафорой письма:

> Мое письмо — неровный сбивчивый танец. Я танцую и падаю, поднимаюсь и ищу в сумерках своей памяти, на что бы мне опереться. Мое письмо — это хорея, потому что хорея — это состояние моей семьи, отрывистые, беспорядочные, хаотичные движения, попытки склеить то, что еще можно, соединить черепки, которые подходят друг другу[6].

Автофикшн Кочан строится по совсем иным нарративным законам, нежели «Голод» Павловой: нарративная интрига, с которой начинается текст, разрешается не в финале, а в середине, однако принцип этого текста не сводится к одному лишь развязыванию нарративной интриги. Задача этого автофикшна, как и многих других автофикциональных текстов, перформативная: энактивировать[7] опыт, пробудить воспоминания и переосмыслить их в процессе письма. И, кажется, именно этот принцип ставится под сомнение Натальей Ломыкиной:

> Если бы Марина Кочан остановилась в этой точке и описала страх беременной женщины, волнующейся за здоровье своего будущего ребенка, это было бы тем

---

5 *Павлова С.* Голод: нетолстый роман. Москва: АСТ: Редакция Елены Шубиной, 2023. С. 117.

6 *Кочан М.* Хорея. СПб.: Polyandria NoAge, 2023. С. 170–171.

7 Энактивировать (от англ. *to enact*) — «вводить в бытие через действие», «осуществлять через участие». В рамках энактивистского подхода термин используется в значении не просто «реагировать» на мир, но активно формировать его опытное содержание в результате взаимодействия с ним. В отличие от классических когнитивных наук, опирающихся на репрезентационный подход, энактивизм предлагает понимать познание не как форму представления заранее существующего мира, но как активное со-творчество мира через телесный опыт. См.: *Caracciolo M.* The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. Berlin: De Gruyter, 2014; *Varela F.J., Thompson E., Rosch E.* The embodied mind: Cognitive science and human experience. Cambridge, MA: MIT Press, 1991.

> самым удачным автофикциональным текстом, когда твой личный опыт он легко понятен большому количеству читателей, это такой работающий страх, выводящий факт одного художественного произведения на уровень такого явления. Но Марина Кочан на этом не остановилась, она ушла в литературу травмы… и на мой взгляд, текст совершенно развалился, он размазался, растекся, знаете, как яйцо по сковородке, и не вышло никакой глазуньи, и не вышло никакого омлета, в общем, вышла какая-то ерунда. И мне кажется, задача издателя — хорошо представлять, как устроен автофикшн-текст, чего мы ждем от такого текста и как мы рассчитываем работать с читателем[8].

Нельзя не согласиться с тем, что задача издателя (и не только) — «хорошо представлять, как устроен автофикшн-текст». Однако в современной русскоязычной среде это представление пока еще находится в стадии становления, несмотря на популярность жанра. На это указывает и то обстоятельство, что автофикшн пытаются загнать в строгие рамки классической нарративной репрезентации, измерить его критерием принадлежности к «художественной литературе» и избавить от «проработки травмы». Примечательно, что автофикшн как глобальная литературная практика не вписывается ни в один из этих критериев — подробнее об этом я рассуждаю в следующем разделе статьи. На негативной реакции критиков также сказывается отсутствие теоретической традиции изучения автофикшна в русскоязычной академии. Достаточно вспомнить высказывание Бориса Куприянова о том, что «автофикшн не нужен»[9], поскольку он «сводит литературу к одной функции», тезис Павла Басинского о том, что «тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы»[10], или критерии литературной премии «Ясная Поляна»:

> Церемония продолжается, члены жюри комментируют свой выбор. Павел Басинский хвалит «Голод» Светланы Павловой вопреки тому, что ему (цитата) надоела литература травмы. Алексей Варламов хвалит «Полунощницу» Нади Алексеевой за то, что это не автофикшн[11].

Эта точка зрения демонстрирует полемику, связанную с рецепцией автофикшна в русскоязычной среде. Появившись сравнительно недавно, автофикшн не выработал конвенции чтения и критики. Кроме того, вопрос отношения к автофикшну приобретает черты идеологического противостояния: он воспринимается как феномен, ассоциирующийся с либеральной культурной продукцией, которая не вписывается в рамки официального литературного дискурса. В этом контексте эмпатия становится ключевым элементом полемики вокруг автофикшна с его акцентом на уязвимости, виктимности, интимных или маргинальных сюжетах. Важно отметить, что отсутствие эмпатии со стороны не только читателей, но и консервативной критики маскируется упреками в якобы низких эстетических качествах или несоответствии принципам «высокой литературы».

---

8 *Ломыкина Н.* Публикация и продвижение автобиографического творчества…

9 *Куприянов Б.* Почему автофикшн не нужен // Горький. 2022. 17 февр. (URL: https://gorky.media/context/pochemu-avtofikshn-ne-nuzhen/).

10 *Басинский П.* Тотальная победа жанра автофикшн будет означать смерть литературы // Российская газета. 2022. 20 февр. (URL: https://rg.ru/2022/02/20/basinskij-totalnaia-pobeda-zhanra-avtofikshn-budet-oznachat-smert-literatury.html).

11 Телеграм-канал «Книги на поляне». 2024. 7 сент. (URL: https://t.me/yppremiaru).

Описанный выше доклад указывает на коллизию двух способов интерпретации автофикциональной литературы. С точки зрения литературных функций эта коллизия сводится к давним спорам об ангажированности или неангажированности литературных практик. В аспекте рецепции она связана с противостоянием эмпатического и дистанцированного режимов чтения. Дело не только в том, что тексты Павловой и Кочан абсолютно разные, и если их и можно отнести к автофикшну (жанру, у которого в настоящий момент не существует четкого определения ни в русскоязычной, ни во французской, ни в англоязычной критике), то уж точно к различным его подвидам. Дело еще и в том, что критерии оценки автофикшна лежат в совершенно разных плоскостях. С одной стороны, к автофикшну можно подходить с позиций «чистой литературы», *l'art pour l'art*, с другой — с позиций «литературы воздействия»[12], реализующей не только эстетические, но также этические и политические функции. В первом случае критерием оценки автофикшна окажется его «художественная составляющая», включая и ту самую нарративную продуманность, которой недостает в «Хорее» и с избытком хватает в «Голоде». Во втором — опора на аутентичность прожитого опыта, зачастую травматического, и реализация перформативных функций письма. Несмотря на то, что оба подхода не отменяют друг друга, для полноценного понимания эстетики автофикшна оказывается релевантным представление о том, что она конституируется особыми факторами и является производной от выработанных за последние полвека в мировой литературе практиками письма о пережитом опыте. Огромную роль в утверждении новой эстетики играет категория *литературной эмпатии*.

В настоящей статье я предпринимаю попытку показать, что нарративные стратегии автофикшна отклоняются от традиционной катарсической структуры, делая установку на репрезентацию аутентичного травматического опыта. Они включают в себя *ожидание эмпатии* со стороны реципиента, и это отражается не только на выборе тематического материала, но и на способах рассказа о нем.

Что мы понимаем под автофикшном?

Поворот к аутентичности

Автофикшн — жанр, ускользающий от однозначного определения, но формирующий тенденции современного мирового книжного рынка, — оказался тесным образом связан с «этическим поворотом» в литературоведении[13]. Автофикшн долгое время развивался во Франции, однако интернационализация этого литературного явления с 2000-х годов привела к тому, что жанр стал восприниматься как пространство художественного исследования важнейших

12 *Gefen A.* L'idée de littérature: de l'art pour l'art aux écritures d'intervention. Paris: Éditions Corti, 2021.

13 См.: *Buell L.* In Pursuit of Ethics // Introduction. Ethics and Literary Study, coordinated by Buell, special issue of PMLA. 1999. Vol. 114. № 1. P. 7–19, *Liang I.* Introduction: The Ethical Turn Revisited // Concentric: Literary and Cultural Studies. 2020. Vol. 46 (2) (doi: 10.6240/concentric.lit.202009_46(2).0001).

проблемных зон для литературной этики: соотношения вымышленного и фактического, своего и чужого опыта, конструирование проблемы инаковости (*alterity)* и т.д.[14] Автофикшн в глобальном масштабе заявил о себе не столько как об экспериментальной литературной практике, смешивающей автобиографию с романом, а личный опыт — с самоисследованием, сколько о попытке найти новые способы не просто репрезентации, но и энактивации прожитого опыта в процессе письма. Это сказалось как на нарративных особенностях автофикциональных текстов, так и на их политических, этических и перформативных функциях.

Не будет преувеличением заявить, что автофикшн не стремится быть «художественной литературой»: на этом зачастую иронично сходятся и сами авторы, и теоретики. «Это же автофикшн, низкий жанр, тут все просто», — говорит Дмитрий Гаричев о своем «Lakinsk Project»[15], а литературовед Доминик Рабате отзывается о романах Патрика Модиано: «слава Богу, это не автофикшн»[16]. Действительно, один из парадоксов этого жанра — совмещение высокого и низкого регистров литературы, авторефлексивная и порой самоироничная дистанция по отношению к созданным текстам. Однако за этим отказом от принадлежности к «высокой литературе» стоит важное политическое измерение жанра: автофикшн реализует установку на демократичность этой формы письма. Еще Серж Дубровский замечал, что не нужно родиться Руссо или генералом де Голлем, чтобы начать писать автофикшн[17]. Последующие поколения автофикционалистов лишь упрочили этот отказ от элитизма. Но в то время как первые представители жанра если и не были фигурами уровня де Голля, то тем не менее были связаны с интеллектуальной элитой (Серж Дубровский, Реймон Федерман, Жорж Перек, Ежи Косинский, Маргерит Дюрас, Эрве Гибер и др.), для последующих поколений автофикционалистов порог вхождения в текст стал определяться личной травмой и желанием о ней написать.

---

14 О взаимосвязи автофикшна с этическим поворотом см.: *Effe A., Lawlor H.* Rethinking Autofiction as a Global Practice: Trajectories of Anglophone Criticism from 2000 to 2020 // A/b: Auto/Biography Studies. 2024. Vol. 0 (0). P. 1–33 (doi.org/10.1080/08989575.2024.2330955).

15 *Гаричев Д.* Отрывок из романа «Lakinsk project» и ответы на вопросы «Флагов» // Флаги. 2022. 19 нояб. (URL: https://flagi.media/piece/470).

16 Цитата полностью: «<*Dora Bruder* est> un texte qui n'est absolument pas un roman (encore moins, Dieu soit loué, une autofiction)» («<“Дора Брюдер”> — это текст, который совершенно точно не является романом (и тем более, слава Богу, не автофикшном»)) (*Rabaté D.* Figures de la disparition dans le roman contemporain // Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine / Ed. by W. Asholt & M. Dambre. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. P. 67–75).

17 В автофикшне «Разбитая книга», получившем премию Медичи, Дубровский высмеивает в автобиографии ее элитистские качества: «Автобиография — жанр не демократичный: это заповедник, закрытый клуб, завидная привилегия. Предусмотренная для важных людей этого мира, великих писателей, капитанов армий и промышленников. Для вождей, лидеров, гигантов, магнатов. Я — карлик. Застенчивый парень, обычный препод. Не пророк. В ловушке блеклого существования: оно стирает меня. *Великий-человек-в-конце-жизни-и-в-прекрасном стиле*. Не могу примерить этот статус. Я достаточно стар. Но автобиография не зарабатывается возрастом. Я НЕ ИМЕЮ НА НЕЕ ПРАВА. Я не член клуба, мне отказано во входе. МОЯ ЖИЗНЬ НИКОМУ НЕ ИНТЕРЕСНА. Факт. Неизбежность» (*Doubrovsky S.* Le livre brisé. Paris: Grasset, 1989. P. 317).

Автофикшн обиходно трактуется как жанр, нарушающий законы «автобиографического пакта»[18] и смешивающий реальные и вымышленные события, рассказанные от первого лица. По определению Клаудии Гронеманн, «автофикшн претендует на то, чтобы быть одновременно вымышленным и автобиографическим, и таким образом представляет собой парадокс в традиционном понимании жанра»[19]. Или, как пишет Изабель Грелль, «автофикшн славится своей гибридностью и игрой с истиной»[20]. Такая интерпретация восходит к противоречивому определению, вытекающему из амбивалентного неологизма Сержа Дубровского: *auto + fiction*. За последние полвека появилось множество попыток дать исчерпывающие определения автофикшна, строго отграничить его как от автобиографии, «через критику которой автофикшн себя утверждает»[21], или постмодернистского романа, чьи нарративные стратегии он заимствует, так и от сопутствующих ему гибридных жанров. Были предприняты попытки написать хронологию автофикшна, либо восходящую к античной литературе (Венсан Колонна считает, что первый автофикшн принадлежит перу Лукиана Самосатского[22]), либо утверждающую за этим жанром характер экспериментальной новизны (Филипп Гаспарини называет автофикшн «радикально новым литературным феноменом»[23]). Широкое распространение автофикшна не только во франкоязычном, но и иных национальных контекстах поставило вопрос о существовании различных вариантов автофикшна, а вместо попыток дать автофикшну обобщающую дефиницию литературоведы сместили фокус на выявление признаков широкой палитры «автофикциональности». Так, во введении к коллективной монографии «The Autofictional» (2023) Александра Эффе и Ханни Лоулор предлагают заменить термин *autofiction* прилагательным *the autofictional*, чтобы придать термину большую гибкость и позволить ему вместить в себя жанровые и медиальные версии автофикшна, которые ускользают от обобщающего определения[24].

Вместе с тем эта неопределенность связана не только с существованием множества автофикциональных практик, но и с тем, что автофикшн попал в ловушку самодефиниций: каждый автор, пишущий автофикшн, пытается объяснять значение термина по-своему. Еще Серж Дубровский сразу после публикации своего первого автофикшна «Fils» (1977) написал ряд критических статей, объясняющий суть феномена[25]. Эту традицию подхватили и другие писатели и писательницы автофикшна, пытаясь проинтерпретировать или объяснить свои тексты. Однако их желание подчеркнуть в своих литературных опытах новизну

18 *Lejeune P.* Le pacte autobiographique.

19 *Gronemann C.* Autofiction // Handbook of Autobiography/Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf, M. Walter de Gruyter. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P. 241.

20 *Grell I.* Autofiction. Paris: Armand Colin, 2014. P. 99.

21 *Gasparini P.* Poétiques du je: Du roman autobiographique à l'autofiction. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2016. P. 191.

22 *Colonna V.* L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Paris: Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989; *Colonna V.* Autofiction et autres mythomanies littéraires. Paris: Tristram, 2004.

23 *Gasparini P.* Poétiques du je. P. 192.

24 *Effe A., Lawlor H.* The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. Springer Nature: Palgrave Studies in Life Writing, 2023. P. 3.

25 См.: *Doubrovsky S.* Autobiographie/Vérité/Psychanalyse // L'Esprit Créateur. 1980. Vol. 20. № 3 (Autobiography in 20th-Century French Literature). P. 87–97; *Doubrovsky S.* L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse // Cahiers Confrontation. 1979. № 1. P. 165–201.

и экспериментальный характер привели к тому, что единой теории или школы автофикшна не сложилось: автофикциональная критика развивалась одновременно по множеству разных траекторий, в то время как сами тексты — даже те, которые выявляли в себе схожие жанровые стратегии и черты, — пытались друг от друга дистанцироваться. Известно, в частности, что Анни Эрно или Филипп Форест утверждают, что не пишут автофикшн, предлагая вместо этого собственные жанровые неологизмы («автосоциобиография»[26] или «роман Себя»[27]). Отказ обусловлен накопившимся в постмодернистской культуре скепсисом по отношению к вымыслу и нежеланием ассоциировать свои тексты, основанные на личном опыте, с художественным воображением. Так, для Анни Эрно этот «отказ от вымысла и автофикшна» носит политический характер, будучи связан с желанием «письма как поиска реального» и необходимостью расположить его «между литературой, социологией и историей»[28].

Проблема *вымысла* (*fiction*) стала камнем преткновения в теории автофикшна с самого начала появления этого концепта. Однако в критике последнего времени все чаще звучат мысли о необходимости пересмотра этого понятия применительно к автофикциональным текстам. С одной стороны, это поддерживается «психоаналитическим подходом» к автофикшну: *fiction* следует понимать не как «вымысел», а как особую риторическую и/или нарративную стратегию оформления психического опыта в письме. Еще Серж Дубровский, создатель неологизма «автофикшн», утверждал, что он пишет «вымысел строго достоверных событий и фактов» (*fiction d'événements et de faits strictement réels*)[29]. Особой ролью отец автофикшна наделял оформление опыта, осмысленного в результате психоанализа, в письме, для чего и использовал слово *fiction* (восходящее к латинскому корню со значением «оформления» или «придания формы»)[30].

С другой стороны, *fiction* может пониматься не просто как дискурсивное оформление опыта, но и как единственно возможный способ рассказа о травме. Представляется, что эти идеи восходят к работам Кэти Карут, которая одной из первых предложила понимать вымысел как стратегию выражения травматического опыта[31]. Значительное количество работ по литературным теориям травмы развивают это предположение: от Майкла Ротберга до Энн Уайтхэд[32]. Вымысел — это способ отклонения от конвенциональной нарративной формы, способное передавать травматические события. По мнению Мард-

---

26 Примечательно, что после присуждения Анни Эрно Нобелевской премии в 2022 году критическая дискуссия вновь стала ассоциировать тексты писательницы с автофикшном. Произошло это, как представляется, по причине глобализации концепта «автофикшн» и приобретения им характера зонтичного термина для любых современных экспериментальных автобиографических практик.

27 *Forest P., Gaugain C.* Les romans du Je. Nantes: Pleins feux, 2001; *Forest P.* Le roman, le reel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.

28 *Ernaux A.* L'écriture comme un couteau: entretien avec F.-Y. Jeannet. Paris: Stock, 2002.

29 *Doubrovsky S.* Fils. Paris: Galilée, 1977.

30 *Муравьева Л.* Критика и вымысел: Опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 53.

31 *Caruth C.* Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

32 *Rothberg M.* Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000; *Whitehead A.* Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

жори Вортингтон, вымысел — это «мембрана» между автором и персонажем автофикшна, которая позволяет ему, при сохранении аутентичности и подлинности, тем не менее выстраивать защитную дистанцию между опытом и письмом[33]. Иными словами, в автофикшне «вымышленная часть» обладает защитным механизмом, оберегающим автора от невыразимости его травматического опыта. Одновременно *fiction* становится инструментом по пересборке расщепленной идентичности в письме, возможностью сконструировать новое «я». По словам французской писательницы Катрин Кюссе:

> Автофикшн — это не точность фактов, потому что при написании иногда требуется конденсация фактов, чтобы избежать повторений, а также потому, что сама память ненадежна. Но автор автофикшна заключает договор с самим собой — не лгать, не выдумывать ради вымысла, а быть максимально честным и заходить как можно дальше в поисках правды[34].

В современных автофикшн-текстах акцент с проблематики соотношения вымысла и факта смещается на проблему аутентичности. Одними из первых эту проблематику затронули французские писательницы: известный скандал, разгоревшийся в 2007 году между писательницами Камий Лоранс и Мари Дарьесек, поставил вопрос о значимости аутентичного проживания опыта для возможности затем рассказывать о нем от первого лица. В ходе этого скандала Камий Лоранс, написавшая автофикшн о смерти своего новорожденного сына, обвинила Мари Дарьесек, издавшую роман «на тему смерти ребенка», в «психическом плагиате». Аргумент Лоранс заключался в том, что близость этих двух сюжетов и использование схожих метафор и риторических фигур указывает на факт того, что Дарьесек «вдохновилась» чужим опытом и написала по его мотивам «вымысел от первого лица». Однако сам культурный и исторический контекст современности накладывает этические ограничения на подобные литературные эксперименты: писать о травме от первого лица можно, если ты действительно ее пережил, в то время как «работа воображения» на травматическую тему свидетельствует об апроприации чужого опыта[35]. Этот скандал не просто затронул важные вопросы в свете «этического поворота», но и отразил изменение вектора в глобальном автофикшне. Современный автофикшн в меньшей степени тяготеет к гибридности и намеренной игре с жанровыми конвенциями и в большей — к достоверной репрезентации прожитого опыта. Но в то время как поворот к аутентичности в западном автофикшне является одним из возможных путей его развития, в русскоязычном варианте жанра он является определяющим. Автофикшн определяется достоверностью, свидетельскими функциями, подлинностью жизненного материала. Примером является, в частности, высказывание Светланы Олонцевой: писательница отказывается считать свой текст «Дислексия» (2023) автофикшном по причине использования в нем вымышленных элементов:

---

33 *Worthington M.* The Story of «Me»: Contemporary American Autofiction. Nebraska: UNP, 2018. P. 127.

34 *Cusset C.* The Limits of Autofiction // Conference presentation. 2012. P. 2 (URL: http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf).

35 См.: *Муравьева Л.* Отказ от репрезентации: экзофикшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. № 7 (2). С. 134–149.

> Я не могу назвать роман автофикшеном. Это все же художественная переработка моего опыта. В основе лежат реальные события, я писала про себя, в тексте мои будни, мои события, мои уроки, мои тревоги, страхи, но по ходу написания появлялось что-то, чего во мне не было, оно принадлежало только героине. У нас с ней много несовпадений. Мой текст — поэтизированное восприятие реальных событий, не рассказ свидетеля[36].

Хотя это понимание автофикшна как «рассказа свидетеля» полностью противоречит его обиходному определению, высказывание Олонцевой можно рассматривать как симптом, показывающий изменение жанровых характеристик. Если в 1980–1990-е годы акцент ставился на смешении «вымысла и факта», то в настоящее время он падает на аутентичность и свидетельство.

Аутентичность не равна фактографичности: в автофикшне аутентичность отсылает к эмоционально-этическому ощущению причастности к прожитому опыту и субъективности его представления[37]. Вместо того чтобы в постмодернистском духе стирать границу между вымыслом и реальностью, современный автофикшн совпадает с культурным и философским стремлением к «верности себе»[38]. Будучи частью более широкого «документального поворота», он представляет субъективный опыт как этически и эмоционально достоверный. Это стремление к аутентичности не отрицает сконструированность нарратива, но переосмысляет ее: нарратив становится способом оформить прожитый опыт в письме. Ценность опыта определяется не фактографической точностью, а этическим, эмоциональным и экзистенциальным ощущением подлинности. Смещение акцента с реальности событий на «реальность чувств» позволяет добавить нюанс к определению автофикшна. Автофикшн — это нарративизация прожитого аутентичного, зачастую травматического, опыта, предполагающая создание иллюзии искренности с читателем и выполняющая свидетельские функции. Специфика автофикшна состоит не только в том, что он намеренно стирает границы между реальными событиями и вымыслом, а в том, что он калибрует эмоциональный опыт за счет особых нарративных стратегий.

Автофикшн в свете этического поворота

В 2017 году вышла книга французского литературоведа Александра Жефена «Исправление мира: французская литература перед лицом XXI столетия» (*Réparer le monde: la littérature française face au XXI siècle*). В ней он изучает последствия этического поворота в литературоведении, выделившие в литературе те качества, которые исследователь называет «транзитивными». Транзитивность литературы — в ее способности участвовать в общественном моральном

---

36 *Кузмина Ю.* Это был мой способ выжить. Интервью со Светланой Олонцевой // NoAge. 2023. 13 нояб. (URL: https://polyandria.ru/noage/articles/eto_byl_moy_sposob_vyzhit_intervyu_so_svetlanoy_olontsevoy/); сохранена авторская орфография.

37 В этой статье я не ставлю целью подробное обращение к философским источникам категории аутентичности и ограничиваюсь рассмотрением ее контекстуальной функции — применения в автофикшне.

38 См.: *Taylor C.* The Ethics of Authenticity. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1992; *Shuttleworth K.M.J.* The History and Ethics of Authenticity: Meaning, Freedom, and Modernity. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

действии и реализовывать перформативный потенциал, ранее отодвигавшийся на второй план. Исследуя формы чувствительности литературы к «новой этической и политической доксе», Жефен заявляет о том, что современные литературные практики нуждаются как в особом языке описания, так и в особых режимах чтения. Этот язык описания совпадает с метадискурсом, принятым в современных социогуманитарных и междисциплинарных исследованиях и сопряженным с «этическим поворотом», вдохновленным работами по философии морали и этики (Уэйн Бут, Джозеф Хиллис Миллер, Марта Нуссбаум, Поль Рикер и др.). Литература памяти, письмо о трауре, письмо о болезни, письмо о пережитой травме, обращение к опыту уязвимых групп и их представителей — таковы основные модальности современной литературы, интересующие исследователя в аспекте их этических и политических функций. Согласно Жефену, современная литература о травме обладает терапевтическим потенциалом, письмо и чтение участвуют в процессе (ре)конструкции нарративной идентичности, одна из первичных функций литературы — быть основой для культурной памяти, и т.д.[39] Однако одним из центральных понятий в книге Жефена выступает категория *эмпатии*: несмотря на то, что ей посвящена лишь одна (девятая) глава, фактически размышления об эмпатии пронизывают все исследование. Эмпатия — призматический феномен как для «новой этической доксы»[40], так и для современных практик чтения и интерпретации.

В основе названия книги Жефена лежит концепция, восходящая к принятой в иудаизме концепции «tikkun olam» (תיקון עולם) — «исправление мира», которая, «сливаясь с христианским милосердием, принимает в современном мире формы ответственности за социальное действие»[41]. Исследование Жефена ставит своей целью подчеркнуть в литературе ее перформативные качества и способность быть «общественно полезной» формой знания. Именно об этих качествах размышляют и теоретики эмпатии, усматривая в ней (пусть и с осторожностью) возможность «просоциального действия». Несмотря на то, что границы этого «просоциального действия» вызывают скепсис у ряда исследователей, литературные критики склонны отмечать, что, «хотя эмпатия сама по себе не приводит к просоциальным действиям, она все же может играть важную подготовительную роль»[42]. Эмоциональный ответ на литературный текст становится, согласно этой концепции, не просто «эстетическим опытом», но и стимулом для социально-поведенческих паттернов читателя.

Обращение Александра Жефена к этой проблематике далеко не случайно. Исследователь, давно разрабатывавший проблему литературной эмпатии и концепта «заботы о себе»[43], в «Исправлении мира» кладет эти концепты в основу новой *модели литературы*. Эмпатия становится одной из определяющих идей современных литературных практик. С одной стороны, эту книгу можно рассматривать как сближение французских и англо-американских литературных теорий, с другой — как попытку применения англо-американских исследований (литературные теории травмы, философская этика, энактивизм и т.д.)

---

39 *Gefen A.* Réparer le monde la littérature française face au XXIe siècle. P. 267.
40 Ibid. P. 150.
41 Ibid. P. 258.
42 *Zahavi D.* Empathy, Alterity, Morality // Empathy and Ethics / Ed. by M. Englander and S. Ferrarello. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2023. P. 502.
43 *Gefen A., Vouilloux B.* Empathie et esthétique. Paris: Hermann, 2013.

в качестве интерпретационной парадигмы для французских литературных экспериментов начала XXI века. Большую роль в этой книге играют тексты, составляющие поле автофикшна: в корпус попали работы Анни Эрно, Филиппа Фореста, Кристин Анго, Эрика Шевийяра, Катрин Кюссе, Хлоэ Делом, Сержа Дубровского, Эрве Гибера, Камий Лоранс и многих других. Однако помимо того, что в исследовании Жефена автофикшн играет значимую роль, нужно также отметить, что и многие другие образцы современной французской литературы, пусть и не относятся напрямую к автофикшну, но соответствуют его этическим и политическим принципам: так, можно вспомнить романы-исследования Эмманюэля Каррэра, Ивана Жаблонка или Патрика Модиано, обращающиеся к травматическому опыту Другого и апеллирующие к той же самой логике нарративной эмпатии. Таким образом, автофикшн, возникший во Франции в 1970-х годах, стал символическим началом современного «этического поворота» и лабораторией по конструированию новой чувствительности.

Нарративная эмпатия и автофикшн: точки сближения

История концепта эмпатии восходит к немецкому концепту *Einfühlung*. В 1909 году психолог Э.Б. Титченер перевел на английский язык с помощью термина «эмпатия» термин эстетика Теодора Липпса *Einfühlung*, который означал процесс «вчувствования» в объект искусства или другого человека[44].

Эмпатия прежде всего понимается как способность принятия иной точки зрения в эмоциональном и когнитивном плане. В отличие от «симпатии», обозначающей «чувствование по отношению к кому-то», эмпатия предполагает «чувствование вместе с кем-то или вместо кого-то». Особую роль в развитии навыка эмпатии отводят литературе как практике, предполагающей работу по смене эмоциональной или интеллектуальной позиции и по проекции своего «Я» в вымышленный мир. Процесс вовлечения в нарративную интригу предполагает, что читатель временно ставит себя на место персонажа, пытается ответить на вопросы о том, что мотивирует его поступки или чувства, и переживает вместе с ним те обстоятельства, которые персонажу приходится преодолевать. Условия, необходимые для занятия читателем той или иной позиции, а также когнитивная степень «смещенности» своего «я» в вымышленный текст продолжают вызывать оживленные дискуссии, однако сам факт того, что эмпатия играет существенную роль в процессе чтения, становится практически априорным утверждением для все большего числа литературоведов. Базовым положением для специалистов, исследующих эмпатию, стали открытия из области психологии: так, Реймонд Мар, Кит Оутли и Джордан Петерсон пришли к утверждению о том, что опытные читатели обладает улучшенными способностями к вхождению в контакт с Другим[45], или, как пишет Сьюзен Кин

44 *Lipps T.* Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg: L. Voss, 1903–1906.

45 *Mar R., Oatley K.* Evolutionary Pre-adaptation and the Idea of Character in Fiction // Journal of Cultural and Evolutionary Psychology. 2005. Vol. 3. № 2. P. 179–194; *Mar R., Oatley K., Peterson J.B.* Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes // Communications. 2009. Vol. 34. P. 407–428.

с отсылкой к исследованиям по психологии Марджори Тэйлор, писатели демонстрируют самые высокие тесты на эмпатию среди населения[46]. Являясь феноменом, объяснимым с точки зрения нейронаук — в частности, работой зеркальных нейронов, эмпатия в социогуманитарных науках не ограничивается физиологическим описанием. Напротив, эмпатия расценивается как приобретенный социальный навык, формируемый в том числе культурными и литературными репрезентациями. Для концепта эмпатии существенно важны этические рамки: неслучайно для ряда исследователей этот феномен представляет собой не просто когнитивную, но и «этическую проекцию»[47]. Кроме того, разговор об эмпатии тесно связан с идеей обучения: эмпатия — это «воспитание чувственности» (А. Жефен), развитие которой стимулируют, в частности, литературные практики.

Концепт эмпатии в литературе связан не столько с физическими или психологическими сторонами интерсубъективного взаимодействия, сколько с устройством нарратива. В современной критике сформировался консенсус, согласно которому нарративная эмпатия может пониматься как свойство повествовательного текста вызывать эмпатию у читателей, однако способы ее достижения могут быть различными и варьируются в зависимости от принятых в той или иной исторической, политической или культурной среде этических норм. Кроме того, литературная эмпатия позволяет «перенестись» в вымышленный мир, весьма удаленный в аксиологическом плане от привычных читателю рамок, и тем самым расширить не только его культурные, но также эмоционально-этические горизонты. Согласно Жефену, «дополнительная ценность нарративной эмпатии заключается в том, что она преодолевает ограничения и предубеждения обычной социальной эмпатии, погружая читателя в художественный текст»[48]. Однако если литературные практики представляют собой столь важные «устройства» по выработке эмпатии, то как именно они функционируют?

В последние два десятилетия появилось множество исследований, изучающих взаимосвязь читательской эмпатии со специфическим способом организации нарратива. Они ссылаются на идею повествования как формы конфигурации опыта в неотъемлемой связи с его этической оценкой. Внимание исследователей, уделяемое нарративу как репрезентации человеческого опыта, также направлено на механизмы и способы разделения этого опыта и приобщения к нему Другого. Когнитивист Марко Караччиоло утверждает, что нарративные практики являются устройствами по этической или аксиологической обработке информации:

> Нарративные паттерны всегда направлены на оценку, поскольку то, как люди формулируют континуум опыта — через выбор и сочетание нарративов, — зависит от ценностей, которые пронизывают их опыт. Когда мы рассказываем историю, то те детали, которые мы включаем, и те, которые мы опускаем, преломляют организующий принцип, который является не только логическим, но и аксиологическим (оценочным). Аналогичным образом, когда читатель воспринимает историю, он постоянно оценивает ее в свете своего собственного опыта[49].

---

46 *Keen S.* Empathy and the novel. Oxford: Oxford University Press, 2007. P. XIII.
47 *Talon-Hugon C.* Morales de l'art. Paris: Presses universitaires de France, 2009.
48 *Gefen A.* Réparer le monde la littérature française face au XXIe siècle. P. 155.
49 *Caracciolo M.* The Experientiality of Narrative. P. 203.

Представление о нарративе как не только о смыслопорождающей, но и «аксиологической лаборатории», возникающей между репрезентированным опытом и опытом читателя, подтверждает важность идеи эмпатии как способности не только к пониманию, но и к эмоционально-аффективной реакции и этическому суждению.

Нарративная эмпатия оказывается также связана с идеей нарративной идентичности, предложенной французским философом Полем Рикёром, в частности с его концепцией нарративного акта как тройного мимесиса. В своей работе «Время и рассказ» Поль Рикёр строит теорию нарративности, опираясь на заимствованные им у Аристотеля понятия *muthos* (или нарративной интриги) и *mimesis* (репрезентации событий)[50]. Нарративный акт состоит, по Рикёру, из мимесисов трех порядков. Первый мимесис (*mimésis I*), или «преконфигурация», — это преднарративное состояние действий и событий, которое обладает свойствами медиированности: мы понимаем события и даем им оценку в соответствии с ценностями и значениями, принадлежащими полю «общих смыслов», формируемых нашей культурой. Второй мимесис (*mimésis II*) — это конфигурация действий и событий в логике нарративной последовательности. Наконец, третий мимесис (*mimésis III*), или реконфигурация, происходит на уровне читателя, когда события подвергаются новому переосмыслению и интеграции с читательским опытом. Этот уровень, который Рикёр также называет «апроприированной конфигурацией», становится площадкой для работы нарративной эмпатии. Процедуры смыслопорождения возникают в симбиозе нарративных конструкций и связанных с ними читательских пресуппозиций. Для наделения истории смыслом, по Рикёру, важна работа по медиации опыта: его трансформации и переосмысления на трех миметических ступенях между реальным миром и миром читателя. Герменевтика Поля Рикёра предлагает достаточно емкую модель для объяснения работы нарративной эмпатии, которую можно понимать не только как односторонний акт взаимодействия читателя с нарративным текстом, но как многоуровневый процесс этического, аффективного и онтологического осмысления опыта.

При этом важно отметить (и в этом, пожалуй, особая значимость рикёровской герменевтики), что идея нарративной эмпатии, прочитанная сквозь призму теории нарративной идентичности Рикера, не будет сводиться к «слиянию» себя с Другим. Между собственным опытом и нарративом, по Рикеру, всегда стоит процедура осмысления и интерпретации, которая позволяет «медиировать себя» через герменевтические круги, сравнить Себя с Другим.

Нередко художественные тексты предлагают этические вызовы для эмпатии. Достаточно вспомнить нарративную структуру «Благоволительниц» Джонатана Литтелла, романа, в котором читатель должен принимать повествовательную перспективу протагониста-нациста. В таком случае идентичность читателя и нарративная интрига вступают в напряжение, работа по снятию которой опять же происходит за счет действия механизмов эмпатии[51].

Таким образом, эмпатия — это концепт, затрагивающий одновременно разные плоскости нарратива: социальную, аффективную, перформативную.

---

50 *Ricœur P.* Temps et récit. T. 1: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

51 *Altes L.K.* Le tournant éthique dans la théorie littéraire: Impasse ou ouverture? // Études littéraires. 2005. № 31 (3). P. 51–52.

Социальный аспект предполагает возможность разделения опыта с Другим(и) через процедуры идентификации и принятия точки зрения (*perspective-taking*). Однако это разделение опыта невозможно без эмоционального включения. Как утверждает Патрик Колм Хоган, «эмпатия, точнее аффективная эмпатия, в значительной степени зависит от эмоций»[52]. *Аффективная сторона* эмпатии связана с тем, что ее запуску обычно способствует переживание эмоций. Эмпирические исследования показывают, что негативные эмоции чаще вызывают эмпатию у читателей, даже несмотря на то, что описываемый в тексте опыт может быть далек от их собственного[53]. Неслучайно для идеи аристотелевского катарсиса было важно очищение от двух базовых негативных эмоций: страха и жалости. Эмпатия как современный концепт, во многом наследующий катарсису, также подчеркивает роль «сильных эмоций» для эмпатического чтения. Наконец, *перформативная сторона* эмпатии связана с динамическим взаимодействием с нарративным актом: как показывают когнитивисты, нарратив — это не только репрезентация, но и проживание опыта. В ходе интерпретации мы не только осмысляем виртуальную нарративную схему, но и *энактивируем* ее с опорой на наш собственный опыт. Перформативность нарративных текстов для читателей оказывается связана с режимом эмпатического чтения, который предполагает встречу репрезентированного опыта со своим собственным. Перформативность для самих авторов — с трансформацией прожитого опыта в письмо, что зачастую оказывается сопряжено с терапевтической функцией письма.

Однако помимо трех вышеперечисленных функций у эмпатии есть еще одна — *политическая*. Нарративная эмпатия становится камнем преткновения для сторонников и противников «этического подхода» к литературе. На первый взгляд, повышая ценность эмпатии, современные литературные практики прямо пропорционально снижают ценность эстетического или как минимум трансформируют соотношение этического и эстетического. Письмо о личном опыте, взывающее к эмпатии, нивелирует формальный, стилистический или композиционный критерий, предлагая вместо этого обращать внимание на проблемы чувствительности, уязвимости, травмы.

Смысл этого подхода в том, что письмо о травматическом опыте или об «опыте страданий» невозможно оценивать исходя из сугубо эстетических предпосылок. Подобный подход хорошо сочетается с автофикциональным поворотом к литературной демократизации: автофикшн становится пространством высказывания для социальных, гендерных и этнических меньшинств, способом проработки личных и коллективных травм. Инструментом, легализующим его функционирование и развитие как раз и становится литературная эмпатия: запрос на поддержку и распространение подобных литературных практик со стороны читателей.

Однозначного мнения по поводу того, каким образом автофикшн конструирует эмпатию, не существует. Представляется, что особенности автофикциональной эмпатии связаны с тем, что в основе жанра лежит личный пережитый и аутентичный опыт. Автофикшн работает с чувствительностью, взывающей

52 *Hogan P.C.* Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy. Cambridge; New York City; Port Melbourne; New Delhi; Singapore: Cambridge University Press, 2022. P. 150.

53 *Keen S.* Empathy and the novel. P. 41.

к читательской эмпатии. С одной стороны, авторы автофикшна обращаются к тематической репрезентации чувствительного опыта, рассказывая о своих травмах и утратах, а негативный опыт способен сильнее задействовать эмпатическую реакцию. С другой — автофикшн конструирует чувствительность на нарративном уровне.

Во-первых, путем того, что автофикшн демонстрирует «занижение патетики». Александр Жефен подчеркивает, что литература, посвященная меньшинствам и уязвимым группам, отличается от традиционного нарратива, фокусируясь на процессе сопереживания, а не на *пафосе*. В современных текстах происходит «смещение эмоционального накала с самой ситуации на отношения повествователя с объектом», что приводит к тому, что авторы пытаются «избежать эмоциональной перенасыщенности, чтобы облегчить читателю идентификацию и привнести в сопереживание критическую рефлексию»[54].

Вторая особенность производства эмпатии в автофикшне связана с тем, что авторы пытаются не репрезентировать, а *энактивировать* эмоциональный опыт. Как замечает французская писательница-автофикционалистка Катрин Кюссе, «если мемуары пишутся в основном констативно, то автофикшн — перформативно. Автофикшн не просто рассказывает, он одновременно действует»[55].

Наконец, моя гипотеза связана с тем, что автофикшн конструирует эмпатию за счет особого типа *нарративной конфигурации событий*. Репрезентация эмоций в автофикшне тяготеет к созданию эффекта неопосредованности и не является производной от нарративной формы. Эта неопосредованность эмоций (травматических, негативных, связанных с опытом страданий) создает дополнительное напряжение между читателем и автофикциональным субъектом: автофикшн *апеллирует к эмпатии*, несмотря на то что иммерсия, задаваемая нарративной интригой в таких текстах, может быть ослаблена. Подробнее этот аспект я раскрываю в следующей части статьи.

Автофикшн, эмоциональный опыт и неопосредованность

В современной нарратологии одной основных из категорий, отвечающих за управление читательскими эмоциями, считается *нарративная интрига*. Вслед за Полем Рикёром, под нарративной интригой понимается последовательность событий, формирующая особый тип рецептивного ожидания[56]. Для нарративной интриги важны не сами события, а их конфигурация, которая формирует читательские ожидания относительно их дальнейшего развития. Швейцарский нарратолог Рафаэль Барони в монографии «Нарративное напряжение: любопытство, саспенс и удивление» (*La tension narrative: suspense, curiosité et surprise*, 2007) описывает интригу через ключевые для него понятия «нарративного напряжения» и «спада»[57]. Нарративное напряжение связано с неполнотой ин-

54 *Gefen A.* Réparer le monde la littérature française face au XXIe siècle. P. 157–158.

55 *Cusset C.* The Limits of Autofiction. P. 4.

56 *Ricœur P.* Temps et récit, tome 1: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

57 *Baroni R.* La Tension Narrative: Suspense, curiosité et surprise. Paris: Éditions du Seuil, 2007. P. 91–158.

формации, которая формирует рецептивные ожидания, а спад — с тем или иным способом ее восполнения. Однако особую значимость исследованию нарративной интриги как чередованию нарративных напряжений и спадов придает выявление эмоций, сопровождающих читательские проекции. Их Барони называет также «тимическими функциями» нарратива. Нарратив — это не просто последовательность событий, но их динамическое восприятие. Динамика сопряжена не столько с интеллектуальной оценкой текста, сколько с сопровождающими процесс чтения эмоциями. Основные когнитивные эмоции, обеспечивающие развитие интриги — любопытство (*la curiosité*), саспенс (*la suspense*) и удивление (*la surprise*)[58]. Любопытство основано на «диагностике нарративной ситуации»: читательское предвидение дальнейшего развития событий вытекает из анализа представленных нарративных ситуаций. Саспенс основан на «прогнозе» нарративной ситуации, или, по словам Барони, на «“сопротивлении” текста предлагать интерпретатору с нетерпением ожидаемую развязку»[59]. Наконец, удивление — это эмоция, вызванная неожиданным и непредсказуемым поворотом в развитии нарративной интриги, который дестабилизирует читательские ожидания и приводит к их пересмотру[60]. Выявление этих «тимических функций» способствует пониманию эмоционального рельефа рассказа и объясняет, как эмоции читателя могут быть сконструированы самой нарративной формой.

Можно сделать вывод, что в классически организованной нарративной интриге *эмпатия* запускается не только описываемыми событиями, но и способом их конфигурации. То есть возможность принятия чужой перспективы будет зависеть не столько от самих событий, случающихся с тем или иным персонажем, сколько от способа их опосредования в нарративе. С этой точки зрения классически организованный нарратив всегда манипулятивен, коль скоро он пытается управлять эмоциями читателя.

Иначе обстоит дело с автофикшном. В подавляющем большинстве автофикциональных текстов роль «тимических функций» нарратива существенно снижена. Нарратив не манипулирует эмоциями через нарративную интригу, вместо этого он предлагает другие способы отражения эмоционального опыта через прямую репрезентацию чувствительности.

В 1997 году Анни Эрно публикует автофикшн «Стыд» (*La Honte*), начинающийся с описания сцены семейного насилия: «В июньское воскресенье, сразу после полудня, мой отец хотел убить мою мать»[61]. Травматическое событие случилось в 1952 году, то есть почти за полвека до того, как автобиографическая героиня решила о нем написать. Однако оно становится не только первым в нарративной последовательности, но и основным. Все последующее развитие повествования представляет собой исследование события: причем не столько причин, побудивших отца героини поднять руку на ее мать, сколько эмоций, сопровождавших воспоминания героини об этом воскресном дне на протяжении всей ее жизни. Анни Эрно исследует природу своего стыда, сравнивает впервые возникнувшее чувство с последующими напоминаниями о нем, изу-

58 Также о нарративных эмоциях см.: *Keen S.* Narrative form. 2d ed. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

59 Ibid. P. 209.

60 Ibid. P. 154–156.

61 *Эрно А.* Обыкновенная страсть; Стыд: Романы / Пер. с фр. Н. Поповой. М.: Эксмо, 2023. Б.п.

чает две свои единственные фотографии, сделанные в том же году, а также пытается соотнести собственную историю с коллективной: так, героиня идет в местные архивы, чтобы изучить номера газеты *Paris-Normandie* и выяснить, что еще случилось во Франции и в мире в 1952 году. Ее задача — исследовать, а не рассказывать, «изучать собственную жизнь как этнолог»[62]. В этом ее автофикциональный метод наследует методу Жоржа Перека: в романе «W, или Воспоминание детства» автобиографический нарратор «для очистки совести <решает посмотреть> в старых газетах, <…> что в точности происходило в день его рождения»[63]. Конфигурация поиска-исследования задает определенный тип рецептивного ожидания, однако его четкие задачи ускользают от читателей. В отличие от детективной или авантюрной интриги, прогнозирование развития нарративной последовательности не связано с четко означенным отсутствующим элементом: для Перека это пустота, артикулирующая его существование с момента гибели родителей, для Эрно — природа стыда, которую она пытается осмыслить в ретроспективе.

Отказ от классического типа нарративной интриги, который репрезентирует прошлое, а не исследует его — типичный прием для автофикшна. Событие, которое могло бы быть кульминационным, которое включалось бы в цепь нарративных мотивировок и причинно-следственных связей, вместо этого становится точкой отсчета для рассказчика. Функция этого автофикшна — не репрезентативная, но перформативная: прожить эмоции в письме, объяснить их и — через погружение в свое прошлое — исследовать себя. Автофикциональная эмпатия в этом тексте предполагает возможность подключения к эмоциям героини, не опосредованным нарративной интригой. В отличие от классических способов репрезентации, автофикшн стремится передать эмоцию в «голом», неопосредованном виде.

Неопосредованность — одна из преобладающих эстетических доминант современной культуры, утверждает исследовательница Анна Корнблу в эссе «Неопосредованность, или Стиль слишком позднего капитализма» (*Immediacy, or the style of too late capitalism*, 2023). Неопосредованность как стиль в искусстве, производный от влияния новых медиа, устраняет медиацию и темпоральную дистанцию, предлагая взамен иммерсию и интенсивность, коннективность и флюидность, моментальность и подвижность[64]. Литературным жанром, в котором неопосредованность проявляет себя лучше всего, становится, по мнению Корнблу, автофикшн. Приводя в пример 3600-страничную эпопею «Моя борьба» Карла Уве Кнаусгора, исследовательница подчеркивает его «отказ от фикционального опосредования»: «вместо *истории* или *нарратива*, существует лишь близкое настоящее время, имманентное времени письма <…>, вместо романа как теории мира и теории возможных миров существует только микрология <…>, вместо персонажа — реальный человек <…> и, конечно, вместо фокализаций, третьеличного повествования или свободно-косвенного дискурса — только голос и ничего больше»[65].

---

62 Ibid.

63 *Перек Ж.* W, или Воспоминания детства / Пер. с фр., сост., послесл. и коммент. В. Кислова. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 37.

64 *Kornbluh A.* Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism. London; New York: Verso, 2023. P. 5–6.

65 Ibid. P. 66.

Однако неопосредованность эта весьма условна: как в случае Кнаусгора, так и в случае с Эрно мы имеем дело с определенной нарративной структурой, с темпоральными планами двух порядков, с вербальным медиумом и с прочими *опосредующими инстанциями*. Однако в автофикшне сильна тенденция *имитировать* неопосредованность. Эта стилевая и эстетическая особенность автофикциональных текстов восходит еще к работам Сержа Дубровского, мечтавшего воспроизвести неопосредованность бытия в письме. Последующие автофикциональные тексты продолжают развивать эту эстетику. В частности, «Стыд» Анни Эрно пытается максимально точно воспроизвести работу памяти и возвращение эмоций, которые героиня воссоздает, «энактивирует» в процессе работы над текстом. Читатель, лишенный привычной завязки сюжета и не вовлеченный в процессы нарративного прогнозирования, должен осуществить работу по подключению и разделению эмоций героини. Некоторые считают этот тип конструирования сюжета скучным, некоторые — лишенным интереса, однако смысл и задача автофикшна — не классическое развертывание жизненных событий, как в автобиографии или мемуарах, а их повторное переживание в акте письма. И этот процесс конституирует свою особую автофикциональную эстетику, связанную с поиском представления и работы с неопосредованными эмоциями. Эта эстетика может проявляться на уровне экспериментального поиска средств работы с прошлым, будь то погружение в прошлое через фотографии, работа с архивом, возвращение к своим дневниковым записям или метатеоретические размышления или интроспеции. Это может также быть использование конвенций других жанров — например, травелога (как в «Раз_рыве» Джоанны Уолш, «Ране» Оксаны Васякиной или «Заливе терпения» Марии Ныркovой) — однако за внешним жанрово-нарративным каркасом все равно скрывается задача конструирования эмоций и чувствительности. Впоследствии в «Стыде» Анни Эрно объясняет:

> Поскольку меня неудержимо тянет вернуться к написанным строчкам и я уже не могу заниматься ничем другим — то есть все говорит о том, что я начинаю писать новую книгу, я и решилась все разом вспомнить. Но оказывается, мне запомнился лишь голый факт. Эта сцена жила во мне, как застывшая картина, и я пытаюсь придать ей движение, лишить иконной святости (я, например, уверена, что это она побудила меня взяться за писательство и подспудно присутствует во всех моих книгах)[66].

Возвращение к событию, застывшему в виде сцены (слово *scène* — одно из частых в этом тексте), которую пытается оживить героиня, отсылает к процессу ретроспективной проработки травматического прошлого. Подобно «отложенному действию» (*Nachträglichkeit*), это событие отбрасывает свет на всю последующую жизнь героини и лежит в основе ее книг[67]. Желание «оживить сцену в письме» соответствует перформативным задачам автофикшна.

---

66 *Эрно А.* Обыкновенная страсть; Стыд: Романы.

67 См.: *Laumier A.* L'après-coup: Temporalité de l'événement et approches critiques du trauma. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2023; *Mezzalira S.* The Concept of Nachträglichkeit and the Traumatic Disruption of Linear Time // Trauma and Its Impacts on Temporal Experience: New Perspectives from Phenomenology and Psychoanalysis. London: Routledge, 2021. P. 32–45.

Нарративная структура «Стыда» Анни Эрно апеллирует к читательской эмпатии особого рода. Эта эмпатия не будет связана с первичной идентификацией с персонажем или с удовлетворением ожиданий от чтения (поскольку все сказано с самого начала, «тимические функции» нарратива — такие, как любопытство, саспенс или удивление, — ослаблены). Эмпатия будет связана с осознанным и интенциональным желанием разделить переживания с автобиографической героиней, несмотря на то что «автоматические переживания» могут быть не задействованы нарративным опосредованием.

Действительно, литературная эмпатия не ограничивается автоматической проекцией или идентификацией с персонажем за счет того, что нарратив «втягивает» читателя в нарративную интригу. Читатель обрамляет свои базовые эмоциональные реакции этическими рамками, определяющими его отношение к опыту Другого[68].

Автофикшн предстает в этом смысле настоящей лабораторией по выработке нарративной эмпатии: будь то романы Анни Эрно, знакомящие читателя с физиологическими деталями нелегального аборта; рассказы Кристин Анго об инцестуальных отношениях с отцом, ставящие читателя в этически сомнительную позицию вуайера[69]; или автофикшн Марины Кочан, делящийся с читателем замалчиваемой семейной травмой. Эмпатические процессы не останавливаются на иммерсивном погружении в текст, но взывают к разделению опыта Другого, требующему усилия и осознанного этического выбора. Неопосредованность эмоций, чувствительность субъекта, обращение к опыту травмы и повторное переживание прошлого в опыте письма, — все эти признаки автофикшна если не предлагают читателю удовольствие от текста, то надеются на его эмпатию.

Библиография / References

Ломыкина Н. Публикация и продвижение автобиографического творчества: как издатели работают с новыми жанрами: Доклад на круглом столе «Автофикшн и новые автобиографические практики в русскоязычном пространстве». МГУ. 2024. 24 февр. (URL: https://www.youtube.com/watch?v=uahpy-4FeU8).

(*Lomykina N.* Publikacija i prodvizhenie avtobiograficheskogo tvorchestva: kak izdateli rabotajut s novymi zhanrami: Round table «Avtofikshn i novye avtobiograficheskie praktiki v russkojazychnom prostranstve». MGU. 2024. February 24 (URL: https://www.youtube.com/watch?v=uahpy-4FeU8).)

Муравьева Л. Отказ от репрезентации: экзофикшн Мари Дарьесек и Камий Лоранс // Практики и интерпретации: Журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. № 7(2). С. 134–149.

(*Muravieva L.* Otkaz ot reprezentacii: ekzofikshn Mari Dariesek i Kamij Lorans // Praktiki i interpretacii: zhurnal filologicheskih, obrazovatel'nyh i kul'turnyh issledovanij. 2022. № 7(2). P. 134–149.)

Муравьева Л. Критика и вымысел: Опыт автофикшна. Серж Дубровский и Реймон Федерман // Вопросы литературы. 2023. № 1. С. 41–60.

68 См.: *Hogan P.C.* Literature and Moral Feeling.

69 Имеются в виду следующие тексты: *Ernaux A.* L'événement. Paris: le Grand livre du mois, 2000; *Angot C.* L'inceste. Paris: le Grand livre du mois, 1999; *Angot C.* Une semaine de vacances. Paris: J'ai lu, 2013.

(*Muravieva L.* Kritika i vymysel: Opyt avtofikshna. Serzh Dubrovskij i Rejmon Federman // Voprosy literatury. 2023. № 1. P. 41–60.)

Altes L.K. Le tournant éthique dans la théorie littéraire: Impasse ou ouverture? // Études littéraires. 2005. № 31(3). P. 39–56.

Baroni R. La Tension Narrative: Suspense, curiosité et surprise. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

Buell L. In Pursuit of Ethics: Introduction // Ethics and Literary Study. PMLA. 1999. Vol. 114. № 1. P. 7–19.

Caracciolo M. The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach. Berlin: De Gruyter, 2014.

Caruth C. Unclaimed experience: trauma, narrative, and history. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1996.

Colonna V. L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), 1989.

Colonna V. Autofiction et autres mythomanies littéraires. Paris: Tristram, 2004.

Cusset C. The Limits of Autofiction // Conference presentation. 2012 (URL: http://www.catherinecusset.co.uk/wp-content/uploads/2013/02/THE-LIMITS-OF-AUTOFICTION.pdf.).

Doubrovsky S. Autobiographie/Vérité/Psychanalyse // L'Esprit Créateur. 1980. Vol. 20. № 3 (Autobiography in 20th-Century French Literature). P. 87–97.

Doubrovsky S. L'initiative aux maux: écrire sa psychanalyse // Cahiers Confrontation. 1979. № 1. P. 165–201.

Doubrovsky S. Le livre brisé. Paris: Grasset, 1989.

Effe A., Lawlor H. The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. Springer Nature: Palgrave Studies in Life Writing, 2023.

Effe A., Lawlor H. Rethinking Autofiction as a Global Practice: Trajectories of Anglophone Criticism from 2000 to 2020 // A/b: Auto/Biography Studies. 2024. Vol. 0(0). P. 1–33. (doi.org/10.1080/08989575.2024.2330955)

Ernaux A. L'écriture comme un couteau: entretien avec F.-Y. Jeannet. Paris: Stock, 2002.

Forest P., Gaugain C. Les romans du Je. Nantes: Pleins feux, 2001.

Forest P. Le roman, le réel et autres essais. Nantes: Allaphbed, 2006.

Gasparini P. Poétiques du je du roman autobiographique à l'autofiction. Lyon: Presses universitaires de Lyon, 2016.

Gefen A., Vouilloux B. Empathie et esthétique. Paris: Hermann, 2013.

Gefen A. Réparer le monde la littérature française face au XXIe siècle. Paris: Éditions Corti, 2017.

Gefen A. L'idée de littérature: de l'art pour l'art aux écritures d'intervention. Paris: Éditions Corti, 2021.

Grell I. Autofiction. Paris: Armand Colin, 2014.

Gronemann C. Autofiction // Handbook of Autobiography/Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf, M. Walter de Gruyter. Berlin; Boston: De Gruyter, 2019. P. 241–246.

Hogan P.C. Literature and Moral Feeling: A Cognitive Poetics of Ethics, Narrative, and Empathy. Cambridge; New York City; Port Melbourne; New Delhi; Singapore: Cambridge University Press, 2022.

Keen S. Empathy and the novel. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Keen S. Narrative form. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Kornbluh A. Immediacy, or the Style of Too Late Capitalism. London; New York: Verso, 2023.

Laumier A. L'après-coup: Temporalité de l'événement et approches critiques du trauma. Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2023.

Lejeune P. Le pacte autobiographique. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Liang I. Introduction: The Ethical Turn Revisited // Concentric: Literary and Cultural Studies, 2020. Vol. 46(2) (doi: 10.6240/concentric.lit.202009_46(2).0001).

Lipps T. Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst. Hamburg: L. Voss, 1903–1906.

Mar R., Oatley K. Evolutionary Pre-adaptation and the Idea of Character in Fiction // Journal of Cultural and Evolutionary Psychology. 2005. Vol. 3. № 2. P. 179–194.

Mar R., Oatley K., Peterson J.B. Exploring the Link between Reading Fiction and Empathy: Ruling out Individual Differences and Examining Outcomes // Communications. 2009. Vol. 34. P. 407–428.

Mezzalira S. The Concept of Nachträglichkeit and the Traumatic Disruption of Linear Time // Trauma and Its Impacts on Temporal Experience: New Perspectives from Phenomenology and Psychoanalysis. London: Routledge, 2021. P. 32–45.

Rabaté D. Figures de la disparition dans le roman contemporain // Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine / Ed. by W. Asholt & M. Dambre. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010. P. 67–75.

Ricœur P. Temps et récit. T. 1: L'intrigue et le récit historique. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

Rothberg M. Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Shuttleworth K.M.J. The History and Ethics of Authenticity: Meaning, Freedom, and Modernity. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

Talon-Hugon C. Morales de l'art. Paris: Presses universitaires de France, 2009.

Taylor C. The Ethics of Authenticity. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992

Varela F.J., Thompson E., Rosch E. The embodied mind: Cognitive science and human experience. Cambridge, Mass: MIT Press, 1991.
Whitehead A. Trauma Fiction. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.
Worthington M. The Story of «Me»: Contemporary American Autofiction. Nebraska: UNP, 2018.
Zahavi D. Empathy, Alterity, Morality // Empathy and Ethics / Ed. by Englander, M. & S. Ferrarello. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2023. P. 489–500.

Карина Разухина

Все персонажи и события романа не вымышлены и любые совпадения с реальностью не случайны:

РИТОРИЧЕСКИЙ ПОДХОД К ОСМЫСЛЕНИЮ АВТОФИКШЕНА

Karina Razukhina

All Characters and Events Portrayed in This Novel are not Purely Fictional:
A Rhetorical Approach to Comprehending Autofiction

Карина Разухина
Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, аспирант кафедры общей теории словесности (дискурса и коммуникации); Российский государственный гуманитарный университет, ассистент кафедры теоретической и исторической поэтики; ассистент кафедры истории русской литературы Новейшего времени
karina.razuhina1301@mail.ru.

Ключевые слова: автофикшн, риторический подход, риторический пакт, автофикциональность

УДК: 82.0+ 82–1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_272

В статье предлагается риторический подход к осмыслению автофикшна как нарративного режима письма, достигшего на сегодняшний день пика своей актуальности. Отталкиваясь от ситуации изучения этого явления во франкоязычном литературоведении в конце XX века, авторка статьи предлагает рассматривать данный феномен через категорию фикциональности и способы ее производства в рамках существования автофикциональных текстов в социальном и медийном контексте. С опорой на работы Р. Уолша, С. Зеттерберг, К. Галлахер предлагается гипотеза риторического пакта, который реализуется в сознании современного читателя, ориентированного на параноидальное чтение. Через анализ романа О. Васякиной «Рана» (2021) авторка демонстрирует риторическую реализацию фикциональности, а также стратегию «саморазоблачения», которой пользуются писатель:ницы.

Karina Razukhina
PhD Student; Department of Communication Studies (Theory of Discourse and Communication), Lomonosov Moscow State University; Assistant of the Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant of the Department of Contemporary Russian Literature, Russian State University for the Humanities
karina.razuhina1301@mail.ru.

Keywords: autofiction, rhetorical approach, rhetorical pact, autofictional

UDC: 82.0+ 82–1/-9
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_272

The article proposes a rhetorical approach to the comprehension of autofiction as a narrative mode of writing that has reached the peak of its relevance today. Starting from the situation of studying autofiction in Francophone literary studies at the end of the 20th century, the author proposes to consider this phenomenon through the category of fictionality and the ways of its production within the framework of the existence of autofictional texts in that media field and context. Relying on the works of R. Walsh, S. Zetterberg, and C. Gallagher, the author proposes a hypothesis of a rhetorical pact that is realized in the consciousness of the modern reader oriented towards paranoid reading. Through the analysis of O. Vasyakina's novel «Wound» (2021), the author demonstrates the rhetorical realization of fictionality, as well as the strategy of «self-disclosure» used by authors.

Категория фикциональности

Отправной точкой, положившей начало дискуссии об автофикшне во французском литературоведении, принято считать публикацию Сержем Дубровски

романа «Сын/Нити» («Fils», 1977), в предисловии к которому он определил свой текст как «автофикшн»:

> Автобиография? Нет. Автобиография — привилегия, оставляемая важным деятелям этого мира, сумеркам их жизни и красивому стилю. Перед вами — вымысел абсолютно достоверных событий и фактов; если угодно, автофикшн [*autofiction*], доверивший язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового[1].

На первый взгляд кажется, что автор дает определение своему эксперименту для того, чтобы действительно прояснить его природу, однако вскоре станет ясно, что это не просто определение, а теоретический проект: Дубровски напишет несколько статей об автофикшне, прежде чем Филипп Лежен вступит с ним в открытую полемику[2]. Дубровски предлагает понимать автофикшн как оксюморон («...вымысел абсолютно достоверных событий и фактов»), соединяющий в себе несочетаемые категории: автобиографию и роман, референциальность и вымысел, документальность и художественность[3]. Все эти компоненты, на которых Дубровски собирался основать жанр — бинарные оппозиции, которые прочно войдут в научный и критический дискурс обсуждения автофикшна и в некоторой степени сделают его маргинальным феноменом[4]. Это явление в литературных дискуссиях конца 1970-х занимает промежуточное положение между автобиографией как заведомо нелитературным жанром и романом, предполагающим задействование ресурсов фикциональности.

Начинается проект с желания Дубровски бросить вызов теоретической нормативности «Автобиографического пакта» (1975) Филиппа Лежена, где исследователь изложил основания для четкого разграничения автобиографии и художественного вымысла. В леженовских построениях оставалась лакуна: «Может ли герой романа, озаглавленного таковым, носить то же имя, что и его автор? Ничто не мешает этой ситуации существовать, и это, возможно, внутреннее противоречие, которое могло бы послужить основой для интересных экспериментов»[5]. Дубровски же пишет «роман», реализующий ономастическое тождество автора и героя, тем самым запуская вышеуказанный эксперимент. Обстоятельства и тезисы дальнейшей дискуссии между писателем и филологом подробно изложены в статье Марии Левиной-Паркер «Введение в самосочинение: *autofiction*»[6] и многих других статьях об автофикшне, каждый раз заново реконструирующих контекст возникновения автофикшна как литературного феномена и шире — продукта ситуации кризиса постмодернизма.

---

1 *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: *autofiction* // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html).

2 Там же.

3 Там же.

4 Среди французских теоретиков есть исследователи, оценочно характеризующие автофикшн как нелитературный жанр: Жак Лекарм считает автофикшн «низким жанром» (*un mauvais genre*), Мишель Конт спорным жанром (*genre litigieux*). См.: *Болдырева Е.М.* Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. №. 4. С. 38.

5 *Lejeune P.* The autobiographical contract // French literary theory today / Ed. by Tz. Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 207.

6 *Левина-Паркер М.* Введение в самосочинение: *autofiction*...

Такие теоретики, как Лежен, Венсанн Колонна, Жеррар Женнет, Жак Лекарм, Режина Робан и многие другие, обращают внимание на соотношение факта и вымысла в автофикшне и на вопрос его «литературности», предпочитая порой занимать диаметрально противоположные позиции. Фокусировка исследователей на бинарных оппозициях в описании феномена приводит к кризису теоретической мысли в 2010-х годах: сегодня очевидно, что определить эмпирически соотношение факта и вымысла в каком-либо нарративе задача затруднительная и бессмысленная. При более пристальном рассмотрении видно, что категория фикшна (или вымысла) не менее проблематична, чем оксюморонная природа автофикшна.

В научном и литературно-критическом дискурсе акцентируется, как правило, противоположность факта и вымысла в автофикциональных практиках: так, например, Колонна настаивает на стратегиях самосочинения: изобретении себя (*fabulation de soi*) как литературного героя, имеющего имя автора, тем самым отстаивая примат фикциональности в такого рода текстах[7]. В его же диссертации фигурируют произведения разных исторических периодов и парадигм (Колонна рассматривает Апулея, Данте, Нерваля, Кафку, Гессе, Руссо, Селина и др.), что делает автофикшн синонимом литературы вообще[8]. Сосредоточенность франкоязычной автофикциональной теоретической мысли конца XX века на бинарных оппозициях факта и вымысла также не позволяет рассмотреть гендерные различия в саморепрезентации авторов и авторок на уровне субъектной структуры, индивидуальность личного опыта как свидетельства, что делает теории слишком отвлеченными от материала.

В качестве альтернативы мной предлагается прагматический и риторический подход, рассматривающий, как в автофикшне переплетено объективное и субъективное, фактическое и воображаемое в коммуникативном опыте. Возвращаясь к тому, что компонент фикциональности, неизбежно присутствующий в автофикшне, — категория довольно проблематичная *per se*, попытаемся проверить, так ли гибридна природа автофикшна, какой она предстает в определении Дубровски и других теоретиков.

Важной проблемой для определения фикциональности является «парадокс вымысла» (*paradox of fiction*), который касается прежде всего нашего взаимодействия с литературным текстом:

> Так, ближе к концу романа Толстого мы можем почувствовать жалость к Анне Карениной, потому что осознаем страдания Анны. Но утверждение, что мы жалеем Анну Каренину, вызывает глубокое недоумение: мы знаем, что никакой Анны Карениной не существует и что только в романе Толстого Анна Каренина страдает, так как же мы можем испытывать искреннюю жалость к Анне?[9]

У этого понятия, предложенного Колином Рэдфордом, длинная дискурсивная история[10], и ее реконструкции должно быть посвящено отдельное исследова-

---

7 Там же.

8 *Lecarme J.* L'autofiction: un mauvais genre? // RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes. 1993. №. 6. P. 228–229.

9 *Kroon F., Voltolini A.* Fiction // The Stanford Encyclopedia of Philosophy / Ed. by E.N. Zalta, U. Nodelman, 2024 (URL: https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/fiction/).

10 Рэдфорд сформулировал «парадокс» этого рецептивного эффекта, основываясь на идее эмоционального отклика со стороны читателя: реципиент, вступая в диалог с тем или иным текстом, эмоционально реагирует на вымысел, но при этом предполагается,

ние. Однако нам важны смыслы, вложенные исследователем и закрепленные за данным концептом в дальнейшем. Фред Крун и Альберто Вольтолини отмечают, что «парадокс вымысла» предполагает особый рецептивный эффект в сознании читателя. Он связан с одновременным принятием литературного мира как условно реального (осознание фикциональной природы Анны Карениной) и ощущением себя в этом мире в качестве наблюдателя *реальности* (осознание того, что в этой вселенной Анна Каренина действительно страдает как реальный человек, а не персонаж, настраивает читателя на сопричастность миру и героям)[11]. Иными словами, от того, что читатель берет в руки книгу и видит под обложкой текста Льва Толстого подзаголовок «роман», страдания главной героини не перестают быть реальными как в рамках системы романа, так и в сознании читателя, «оживляющего» эти страдания и одновременно воспринимающего текст как вымысел и как особую модель реальности, куда его пригласили поучаствовать.

Возьмем в качестве примера автофикшн Дубровски: мы видим надпись на обложке «роман», а также его заглавие «Сын», но открывая книгу обнаруживаем, что имя автора на обложке совпадает с именем героя. Эта особенность автобиографического повествования маркируется Леженом как нарративное тождество автора — героя — рассказчика[12], свойственное именно автобиографии, но не художественному роману. Чем страдания и эмоции, которые испытывают герой Дубровски и героиня Толстого, принципиально друг от друга отличаются? Они находятся в той же текстовой плоскости, что и страдания Анны Карениной, но при этом «паратекст»[13] как бы усиливает ожидания реального в сознании читателя, ничуть не снимая «парадокса вымысла». Реципиент так же пытается установить баланс между категориями вымысла и реальности, как и в случае романа Толстого.

Несколько выходя за границы литературоцентризма, приведем также в пример дисклеймер, который можно встретить при просмотре любого сериала, репрезентирующего реальность: «Все персонажи и события сериала вымышлены и любые совпадения с реальностью случайны». Подобный дисклеймер не столько свидетельство отказа создателей от ответственности за зрительское восприятие, сколько манифестация фикциональности кинонарратива, которая тем не менее не исключает возможности поиска аналогий с действительностью. «Парадокс вымысла», основанный на одновременном считывании изображенного мира как реального и условно реального, всегда возникает в сознании реципиента вне зависимости от того, произведение какого жанра он читает или смотрит, будь то фантастика, автобиография или автофикшн.

В рамках статьи меня интересует риторический подход к определению фикциональности, предложенный Ричардом Уолшем в работах «Риторика вымысла»[14] и статье «Фикциональность как риторика. Альтернативная исследова-

---

что как таковая эмоциональная реакция возможна только в случае, если читатель воспринимает содержание текста как реально существующее (*Radford C.* How can we be moved by the fate of Anna Karenina? // Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. by P. Lamarque and S. Olsen. Malden: Blackwell Publishing, 2004. P. 67–80.

11 *Kroon F., Voltolini A.* Fiction...

12 *Lejeune P.* The autobiographical contract... P. 202.

13 Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр.; общая ред. и вступ. ст. С. Зенкина. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 339.

14 *Walsh R.* Rhetoric of Fictionality. Columbus: Ohio State University Press, 2007.

тельская парадигма»[15], поскольку благодаря ему автофикшн может быть рассмотрен как нарративный режим письма, напрямую зависящий от своего контекста производства и бытования в медиасферах и дискурсах, образующих влияющее на рецепцию читателя кольцо информации.

В 2007 году Ричард Уолш пишет работу «Риторика фикциональности», где переосмысляет устоявшиеся категории классической нарратологии: повествователь, история и дискурс, мимесис, голос и, конечно, фикциональность[16]. Однако в последнее время тезисы Уолша приобрели междисциплинарный характер, уводящий исследователя далеко за пределы литературоведения: они распространяются на кино, графический роман, интерактивные медиа, повествовательную самость (*narrative selfhood*). Такое неоднозначное понимание нарративности приводит Уолша к созданию сборника «Сложность повествования»[17].

Уолш последовательно отстаивает следующий тезис: «…фикциональность продуктивнее всего понимать как качество коммуникации, осуществляемой при посредстве художественного текста, а не как качество его референта или объекта репрезентации»[18]. Для реализации этого качества требуется отправитель и получатель, существующие в одной и той же контекстной ситуации, которая позволяет получателю «считывать» фикциональность как некоторый риторический жест, а отправителю — добиться некоторой цели, используя фикциональность. Поэтому подход Уолша и именуется «риторическим».

В статье-манифесте «Десять тезисов о фикциональности»[19], объединившей таких исследователей, как Хенрик Сков Нильсен и Джеймс Фелан, Уолш также придерживается риторического подхода, но применяет его не только по отношению к фикциональным текстам и предлагает рассматривать фикциональность широко: 1) как свойство многих дискурсов, в том числе используемых в политике или повседневно-бытовых практиках; 2) как неотъемлемую способность воображения человека, метода познания мира и коммуникации[20]. В исследовании подчеркивается, что фикциональность — «это не уход от реального мира, а специфическая *коммуникативная стратегия* (курсив мой. — *К.Р.*) в рамках некоторого контекста этого мира, который формирует реакцию аудитории на фиктивный факт»[21].

Фикциональный дискурс — это качество коммуникативного акта, не требующего никакой «реальной» референтности. Есть определенные знаки или сигналы[22], которые позволяют получателю считывать фикциональность. Однако все эти знаки существуют именно в контексте ситуации, где это сообщение производится: «Фикциональность, понимаемая таким образом, является прямым коммуникативным ресурсом, а не результатом притворства, дезавуирования или иной формы высказывания»[23].

---

15 *Walsh R.* Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm // Style. 2019. Vol. 53. №. 4.
16 *Walsh R.* Rhetoric of Fictionality…
17 *Walsh R.* Narrating complexity / Ed. by Stepney S. Cham: Springer, 2018.
18 *Walsh R.* Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm… P. 398.
19 *Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R.* Ten theses about fictionality // Narrative. 2015. Vol. 23. №. 1. P. 61–73.
20 Ibid. P. 62–64.
21 Ibid. P. 63.
22 *Nielsen H.S., Zetterberg Gjerlevsen S.* Distinguishing fictionality // Exploring fictionality: conceptions, test cases, discussions. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2020. P. 23–24.
23 *Walsh R.* Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm… P. 398.

Симона Зеттерберг и Хенрик Сков Нильсен уточняют и дополняют некоторые методологические лакуны, оставленные Уолшем. Свою задачу они видят в том, чтобы отделить фикциональность от фикшна, предложив двум категориям более точные определения, а также приводят характеристики и признаки фикциональности, указывающие на художественную природу такого дискурса/коммуникативного ресурса. Под вымыслом как родовым понятием они понимают следующее: «Фикшн — это общее понятие, охватывающее такие жанры, как романы, фильмы, короткие рассказы и другие культурные продукты, которые были доведены до такой степени условности, что зрители/читатели могут распознать их типичные виды»[24].

Проблема этого определения заключается в том, что виды культурных продуктов, сигнализирующих о своей вымышленности, авторами статьи не отделяются от медиа, определяющих способы их воздействия, существования и распространения. Этой важной проблеме не отводится места в исследовании, поскольку авторы сосредотачиваются на фикциональности, понимая ее как «выдумку/инвенцию, сигнализирующую о себе адресату (*communicated invention*)»[25]. В отличие от Уолша, Зеттерберг и Нильсен настаивают на учете знаков фикциональности[26], находящихся внутри текста, тем самым добавляя к риторическому подходу исследователя семиотическое измерение.

Вслед за Уолшем, Зеттерберг и Нильсен, я понимаю под фикциональностью риторический ресурс, коммуникативное качество вымышленности дискурса, произрастающее из контекста ситуации литературного общения. Такой подход к фикциональности позволит рассмотреть автофикшн как режим письма, заставляющий читателя испытывать колебания при восприятии вымышленности как априори амбивалентного качества.

Параноидальное чтение: читатель как адресат риторического жеста

Фикциональность — это риторический жест, который совершает один коммуникативный агент (автор) в отношении другого, адекватно реагирующего, подхватывающего этот жест (читателя). Фикционализация, таким образом, происходит благодаря контексту, окружающему «говорящих». Помимо прочего, читатель на протяжении многих веков сталкивается с вымыслом, но отнюдь не всегда осознает фикциональность как качество. «Парадокс вымысла» как эффект постоянного колебания читателя в отношении правдивости/выдуманности содержания книги возник именно тогда, когда реципиент научился считывать фикциональность как риторический жест.

Становление категории и дискурса фикциональности напрямую зависит от историко-культурных обстоятельств и расцвета жанра романа. Кэтрин Галлагер, исследуя англоязычные романы XVIII века, отмечает тесную взаимосвязь романной формы с комментариями авторов, а также с читательским поведением[27].

---

24 *Nielsen H.S., Zetterberg Gjerlevsen S.* Distinguishing fictionality... P. 23.
25 Ibid. P. 23.
26 Ibid. P. 25.
27 *Gallagher C.* The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / Ed. by F. Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006. P. 337.

Сложный и парадоксальный процесс становления фикциональности как качества изменчив, подвержен трансформации под влиянием дискурсов и обстоятельств. Именно в Новое время укрепляются и развиваются ожидания читателей от жанра романного повествования как повествования фиктивного, отказывающегося от референции, от смычек с жизнью реальных лиц и их биографий[28].

В 1719 году Даниэль Дефо пытается «обмануть» свою аудиторию квазидокументальностью «Робинзона Крузо», принимая на себя ответственность за правдоподобность рассказанной истории[29]. Однако уже в 1742 году Генри Филдинг в романе «Джозеф Эндрюс» отказывается от иллюзорной референциальности, связывая правдивость изображаемых лиц и ситуаций с их типичностью: роман, таким образом, открывает матрицу фикциональности, сужая практики ее применения[30]. Сужение происходит прежде всего через отказ от использования нарочито фиктивных элементов художественного мира (летающих ковров, говорящих животных и т.д.)[31], а читатели и авторы тем самым принимают ряд конвенций правдоподобия. Так обеспечиваются два условия становления дискурса фикциональности: концептуализация категории вымысла и укрепление правдоподобных историй, не требующих веры[32]. К концу XVIII века читатели научились считывать фикциональность как риторический режим, зависящий от контекста высказывания, из которого оно произрастает. Она локализуется не только в процессе конкретной ситуации общения, но и ее сигналы внутри и вне сообщения диахронически зависимы от социокультурных, исторических обстоятельств.

Дубровски выдвигает свой новый жанр в момент, когда еще сильна постмодернистская парадигма: «Возникновение автофикшна происходит как раз в промежутке между “смертью автора”, провозглашенной в 1960-е годы, и бесспорным подъемом автобиографии в 1970-е»[33]. Под воздействием дискурсивных и культурных контекстов начинает изменяться риторика фикциональности и режимы ее считывания. Меняется ценностное положение автора как субъекта, организующего текст — его биографический опыт, кругозор элиминируются из текстов, давая пространство игре и цитатности в ситуации исчерпанности индивидуального высказывания. Под влиянием постструктурализма усиливается недоверие к глобальным историческим нарративам, фикциональность становится качеством не только литературного высказывания, но и дискурсов, окружающих субъекта.

«Гибридный» автофикшн удовлетворяет запрос нового читателя — читателя-параноика, который оказывается окружен «симулякрами»[34]. Фикциональность как риторический жест обнаруживает себя повсюду: в рекламе, на телевидении, в политических дебатах; иными словами, она начинает остро ощущаться реципиентами благодаря появлению новых медиа:

---

28 Ibid. P. 337–338.
29 Ibid. P. 339.
30 Ibid. P. 341–342.
31 Ibid. P. 339.
32 Ibid. P. 340.
33 *Alberca M.* ¡Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción // Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo. 2008. Vol. 25. №. 8. P. 89.
34 *Бодрийяр Ж.* Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Изд. дом «ПОСТУМ», 2015.

> Рекламные ролики вообще являются очень хорошим местом для изучения фикциональности, потому что фикциональность так открыто и явно используется в реальном мире в риторической ситуации, где совершенно ясно, что кто-то (обычно компания) хочет побудить кого-то другого (обычно потребителя) сделать что-то (обычно купить продукт). Средства для достижения этой цели очень часто вымышленные (от говорящих гекконов до говорящих кукурузных чипсов)[35].

Вслед за Ив Кософски Сэджвик я не использую «параноидальное» в качестве «патологизирующего диагноза»[36] и, напротив, хочу подчеркнуть критический потенциал этого понятия, который возвращает получателя информации в зону недоверия нарративам, окружающим его. Подобно тому, как риторика фикциональности воздействует на читателя, параноидальное восприятие ориентировано на удвоение: «Как пишет Лео Берсани: “Тому, что вызывает интерес, гарантировано параноидальное прочтение, и так же неминуемо мы вынуждены относиться с подозрением к интерпретациям, которые мы вызвали. Паранойя — это неизбежное толковательное удвоение наличного”»[37].

Незадолго до начала дискуссии об автофикшне Ролан Барт публикует текст с постироничным названием «Ролан Барт о Ролане Барте»[38] (1975), вобравший в себя осколки разных жанров: фрагменты ненаписанного романа, критическое исследование автобиографии, сопровождаемое теоретическими фрагментами. Этот насквозь гибридный текст можно назвать автотеорией[39], продуцирующей новый способ философствования, не отделяемого от субъективности и биографии автора. Арно Шмит отмечает, что в конце 1960-х — начале 1970-х годов окончательно формируется одна из главных особенностей автофикшна — ономастическое тождество автора и героя[40]. В это время нарратив становится подчеркнуто саморефлексирующим, не поддерживающим традиционную иллюзию правдоподобия, он не замыкается в себе и демонстрирует свою «нарциссичность»[41]. Доминирующий в постмодернизме прием игры обнаруживает себя в метанаррации — намеренном разрыве между диегетическим и недиегетическим мирами, обнажающем процесс создания текста и манифестирующем свою фикциональную природу.

Мануэль Альберка предлагает описывать рецептивные аспекты автофикшна через понятие «двойного пакта»[42] (*el pacto ambiguo*), что отсылает к уже упомянутой работе Лежена. С этой точки зрения автофикшн как особый режим письма предполагает именно оксюморонное соединение двух рецептивных

---

35 *Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R.* Ten theses about fictionality...P. 76–77.

36 *Sedgwick E.K.* Paranoid reading and reparative reading; or you're so paranoid, you probably think this introduction is about you // Novel gazing: Queer readings in fiction / Ed. by E.K. Sedgwick. Durham: Duke University Press, 1997. P. 5–6.

37 Ibid. P. 6

38 *Барт Р.* Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2002.

39 *Fournier L.* Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism. Cambridge: MIT Press, 2021. P. 7–8.

40 *Schmitt A.* The Pragmatics of Autofiction // The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. London: Palgrave Macmillan, 2022. P. 84.

41 *Hutcheon L.* Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2014. P. 18–19.

42 *Alberca M.* El pacto ambiguo // Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos. 1996. №.1.

стратегий чтения[43], которые Лежен разбил с целью четкого теоретического описания отличий автобиографии от романа. По Лежену, если автор взялся за самосочинительство, он не должен отступать от следующих правил, чтобы остаться в пределах жанра автобиографии: 1) языковая форма должна быть строго прозаической и повествовательной; 2) предметом повествовательного изложения служит индивидуальная жизнь; 3) ономастическая и субъектная идентичность автора — повествователя — героя; 4) повествование ретроспективно[44]. Тем не менее автобиографический роман также может предполагать включение в себя «личных нарративов (где существует идентичность между рассказчиком и главным героем) и безличных нарративов (где главный герой обозначен в третьем лице)»[45], но основным отличием будет «сходство», а не «тождество», которое обеспечивается «фикциональным контрактом» и подразумевающимися в нем паратекстуальными фреймами вроде подзаголовка «роман» и несовпадения имени автора на обложке с именем героя. Впрочем, Лежен приводит множество примеров-исключений из правил (например, «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста и «Слова» Жан-Поля Сартра), что подчеркивает роль интерсубъективных «договоров», активизируемых читательской рецепцией:

> Столкнувшись с повествованием, напоминающим автобиографию, читатель часто склонен вести себя как детектив; то есть искать нарушения контракта, какого бы рода они ни были. <…> если нет утверждения тождества, как в случае с художественной литературой, то читатель будет пытаться найти сходство, несмотря на намерения автора подчеркнуть несовпадение; если есть, как в случае с автобиографией, он будет искать отличия (ошибки, искажения и т.д.)[46].

Парадокс вымысла сохраняется вне зависимости от того, какой из двух рецептивных договоров заключает автор с читателем — автобиографический (в него входит и «референциальный») или фикциональный. Сам Лежен фиксирует паранойю читателя в отношении нарратива, который хоть сколько-нибудь можно заподозрить в автобиографичности, даже если на субъектном уровне нет тождества. Если повествование заявляет о своей документальности в плоскости изложения автобиографии, то паранойя реципиента перенаправляется: он склонен искать ошибки в репрезентации фактов.

«Двойной пакт» Альберки[47] и «гибридность» автофикшна, на которой настаивал Дубровски, оказываются ничем иным как новым риторическим пактом, реализуемым посредством двух участников — читателя и автора, которые находятся в контексте. Автор «обязуется» создать такой текст, которому читатель мог бы открыться в глобальной ситуации недоверия любым нарративам. Поэтому герой часто носит то же имя, что и автор, а фикциональная природа создаваемого текста намеренно высвечивается с помощью метаповествования, обеспечивая референциальность рассказываемого. Парадокс вы-

---

43 Элен Жакомар также пишет, что специфику автофикционального режима письма можно понять через «оксюморонный пакт». См.: *Jaccomard H.* Lecteur et lecture dans l'autobiographie francaise contemporaine: Violette Leduc, Francoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993. P. 23.

44 *Lejeune P.* The autobiographical contract… P. 193.

45 Ibid. P. 202

46 Ibid. P. 203.

мысла в автофикшне связывается с новым обостренным и тотальным ощущением фикциональности.

Для того чтобы проследить, как реализуется этот риторический пакт, я обращусь к тексту, чье существование в медийном поле породило дискуссии в отношении понятия «автофикшн» — роману Оксаны Васякиной «Рана» (2021).

Риторика фикциональности: роман Оксаны Васякиной «Рана»

Я опираюсь на прагматический подход анализа автофикциональных текстов, который был предложен Филиппом Гаспарини в его работе «Он — это я? Автобиографический роман и автофикшн»[48], где он выявил стилистические, риторические и паратекстуальные элементы в текстах, идентифицируемых либо как автофикшн, либо как автобиографические романы, всячески сигнализирующие о своей автофикциональности. Этого же подхода придерживается в своих исследованиях и Арно Шмитт, называя его «прагматикой автофикшна»[49].

Для того чтобы реципиент распознал фикциональное тождество автора — героя — рассказчика, чья динамическая идентичность репрезентируется в тексте, читатель обязательно выходит за пределы произведения[50]. Реципиент черпает информацию из «перитекста»[51] (заголовок, предисловие, имена автора и издателя, иллюстрации, эпиграфы, названия глав, примечания и т.д.) и, кроме того, из всего своего читательского опыта. Под «эпитекстом» Гаспарини понимает всю имеющуюся в свободном доступе информацию о книге: рецензии и комментарии, исследования, интервью, другие произведения авторов или авторок. Оба термина он заимствует у Жеррара Женнета, дробя таким образом паратекст на составляющие. Все эти элементы входят в «горизонт ожидания»[52] читателя и программируют его на прочтение текста как автобиографически референциального, наполненного знаками биографий.

На момент выхода «Раны» в 2021 году Оксана Васякина уже написала и выпустила книги стихов «Женская проза» (АРГО-риск, 2016), «Ветер ярости» (АСТ, 2019), а также стала победительницей премии «Лицей» (2019) с поэмой «Когда мы жили в Сибири». В «Ветре ярости» можно обнаружить не только стихи, смещающие фаллоцентричную оптику и достающие «из мира то содержание, о котором лучше не думать»[53] — о насилии, в том числе сексуальном, но и мини-интервью Екатерины Писаревой с авторкой. Из него мы узнаем, что Васякина родилась в Сибири и то, что ее тексты максимально зависимы от биографического опыта.

Восприятию текстов Васякиной как автофикциональных, основанных на биографическом опыте, способствуют не только интервью, но и общий современный актуальный процесс, в котором феминистская оптика утвердилась как

47 *Alberca M.* El pacto ambiguo… P. 15.
48 *Gasparini P.* Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.
49 *Schmitt A.* The Pragmatics of Autofiction… P. 84.
50 *Gasparini P.* Est-il je? Roman autobiographique et autofiction… P. 48.
51 Ibid. P. 67
52 *Яусс Х.Р.* История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория: Антология / Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 192.
53 *Фанайлова Е.* Почти все о Еве // Васякина О. Ветер ярости. М.: АСТ, 2019. С. 6.

одна из лидирующих тенденций в литературе. «Ф-письмо» (как проект и как вид письма), включающее в себя различные литературные практики, всячески стремится к кросс-поэтике и тем самым выступает как альтернатива каноническим структурам, перестает восприниматься как нечто маргинальное в рамках литературного поля. В основе явления лежит ряд политик, связанных с конструированием особых идентичностей, не совпадающих с устойчивыми нормами и фреймами.

Такой же оппозицией конвенциональным нормам предстает биографический опыт и желание авторов и авторок ввести его в литературу (здесь стоит упомянуть о длинной истории жанра автобиографии, которую выносили за пределы канона литературы). «Рана» приходит к читателю в момент, когда разговоры вокруг ф-письма ничуть не сбавляют своей актуальности, но, напротив, манифестируют ценность говорения о личном опыте во взаимодействии с другими.

Разговоры о жанре книги начинают вестись еще до ее публикации: в интервью Васякиной Полине Бояркиной, опубликованном на сайте журнала «Прочтение», корреспондентка задает следующий вопрос:

> К вопросу об инструменте. Ты уже озвучила слово автофикшен. Я некоторое время пытаюсь разобраться в том, где проходит граница между автофикшеном и литературой.doc. Для тебя твой текст — это автофикшен или литература.doc? И почему?[54]

Разграничивая «литературу.doc» и автофикшн Бояркина подразумевает, что второй несет в себе очевидные черты фикциональности. В документальную литературу Васякина не верит, но соглашается закрепить за своим романом термин «автофикшн»:

> …мне нравится то, что делает Мэгги Нельсон в «Аргонавтах». <…> Это как бы автофикшен в диалоге с теориями. А у меня автофикшен на границе с эссе. Но еще я назвала бы такой жанр, как заметки, который использует, например, та же Евгения Гинзбург. Или Елена Гуро. Или Полина Барскова. Это мне тоже близко[55].

В некоторых интервью биография авторки выписывается редакторами настолько точно, что у читателя не остается сомнения, что в его руки попала книга, реализующая тождество автора — героя — нарратора. Более того, сама Оксана неоднократно подчеркивает, что «Рана» основана на реальных событиях. В том интервью Бояркиной она обращает внимание реципиентов на то, что сознательно отказалась от фикционализации:

> Я написала десять страниц. <…> И решила показать рукопись писательнице Жене Некрасовой, своей коллеге. <…> Так как речь шла об урне с прахом, она спросила: «Что тебя беспокоило?» Я сказала: «Я постоянно боялась ее потерять». И она предложила: «Напиши, что ты ее потеряла, это же автофикшен. Ты можешь ее потерять». А я подумала, что не хочу ее терять, потому что это уж совсем дурацкая история, как немой фильм тридцатых, когда из гроба падает мертвец. То есть это уже вообще не моя история. Я поняла, что вообще не хочу напрягать людей сюжетом[56].

---

54 *Бояркина П.* Оксана Васякина: «Мы даже не представляем, что за бомба у нас в руках» // Прочтение. 2021. 9 марта (URL: https://prochtenie.org/texts/30508).

55 Там же.

56 Там же.

Каждая из участниц этого паратекстуального диалога вкладывает в понятие автофикшна свое понимание. Существование этой формы в медиасфере делает ее большим мешком, паратекстуальным конструктом, который бытует отдельно от текстов, но влияет на их восприятие. Автофикшн как жанр — это дискурсивная конвенция, определяющая ожидания реципиентов. Если мы принимаем в расчет знакомство читателя с многочисленными интервью Васякиной, потенциальный адресат «Раны» начинает испытывать колебания в отношении содержания текста несмотря на то, что в обсуждениях практики письма Васякиной всячески звучит мысль, что текст основан на биографическом опыте и лишен нарочитой фикционализации.

Жанр «Раны» — роман, и именно такую жанровую атрибуцию дал тексту редактор книги Денис Ларионов (ее мы обнаруживаем на обложке). Приписывание тексту Васякиной подобной конвенции входит в горизонт ожидания читателя и заставляет его подозревать на протяжении всего текста присутствие фикциональности. Эта паратекстуальная рамка сигнализирует о том, что между авторкой и потенциальным читателем заключается риторический пакт, который диктует читать «Рану» как фикциональный текст с определенной долей вымысла, попутно разрушаемого паратекстом. Однако есть ряд факторов, настаивающих на более сложном, кросс-жанровом прочтении: «Изначально я определяла “Рану” как роман-поэму, потом мы пришли к выводу, что это все же роман, хотя в “Рану” включен большой поэтический цикл, который называется “Ода смерти”, это квинтэссенция всей книги»[57], — отмечает Васякина.

Сама Васякина атрибутирует свою книгу как поэму, поскольку ядром «Раны» можно назвать поэтический цикл «Ода смерти», аккумулирующий все основные мотивы остального нарратива. Одновременно с этим «Ода смерти» несет на себе функции самоцитирования[58] (*l'autocitation*), отсылающий читателя за пределы романа, не просто в биографию Васякиной, но и к тому, что в тексте разыгрывается идентичность героини-поэтессы, совпадающая с репутацией самой авторки. Помещаемый в ткань романа цикл окружается фикциональностью, ведь его авторство закрепляется за рассказчицей, разделяющей биографический опыт авторки. Множество текстуальных (например, посвящение книги Алине Бахмутской, фигурирующей в качестве одной из героинь текста) и интратекстуальных фреймов (в основном интервью и рецензии) указывают на то, что перед нами реализуется риторический пакт, в рамках которого реципиент считывает фикциональность нарратива.

Ситуация недоверия большим нарративам диктует иные условия создания текстов: поскольку окружающее пространство пронизано риторикой фикциональности, которая опознается не только в романе, но и в сводках новостей, авторы и авторки пытаются рассказывать истории с помощью самосочинительства, апеллируя к личному опыту (референциальность этого опыта, как мы видели, закрепляется в паратексте). Чтобы усилить автобиографическую референциальность текста, они также используют различные приемы, среди которых можно выделить интертекст, самоцитирование, инкрустирование документов,

57 Цит. по: *Ломыкина Н.* Залечить рану: как Оксана Васякина написала роман о поездке в Сибирь с прахом матери // Forbes. 2022. 27 янв. (URL: https://www.forbes.ru/forbeswoman/453843-zalecit-ranu-kak-oksana-vasakina-napisala-roman-o-poezdke-v-sibir-s-prahom-materi).

58 *Gasparini P.* Est-il je? Roman autobiographique et autofiction… P. 71.

а также метадискурс. Последний является знаком крайней степени фикциональности нарратива: сталкиваясь с метанаррацией, позиция реципиента заведомо перемещается за пределы иллюзии правдоподобия, в область, демонстрирующую фикциональность описываемого мира. Как отмечает Гаспарини:

> В том случае, если произведение располагается на границе между фикциональностью и референциальностью, можно предположить, что метадиегетическое послание будет нести, по крайней мере частично, в своей проблематике еще и вопрос о жанровом самопозиционировании. Здесь нам доступны три опции: автор вмешивается для того, чтобы настоять на фикциональности своего произведения, вмешивается для того, чтобы подчеркнуть референциальность своего произведения или для того, чтобы указать на расположение произведения в этих двух регистрах одновременно[59].

С точки зрения прагматики, автор ставит перед собой определенные задачи для того, чтобы текстуально сообщить читателю, как именно воспринимать его текст. В автофикшне использование метадискурса является характерным приемом, устанавливающим смычку между реальностью, репрезентируемой в диегетическом слое повествования, и реальностью, которая вынесена за пределы текста. Указывая на свою осознанность, нарратив говорит о референциальности излагаемого.

В романе Васякиной «Рана» множество моментов, где рассказчица рассуждает о становлении собственного письма:

> Нарратив растаял в разбегающихся ручейках памяти. Ритм сбился. В книгу вошли стихи и эссе. Книга рассыпается и кажется мне не такой стройной и понятной, она не похожа на те книги, которые принято читать и любить[60].

> Зачем я пишу, что не помню ее (матери. — *К.Р.*) лица? Наверное, чтобы приукрасить свой рассказ[61].

Стратегию, которую избирает авторка, можно назвать саморазоблачением. Метадискурс берет на себя не только функцию показа несущих конструкций, но и предстает как еще один необходимый маркер «парадокса вымысла»: с одной стороны, он показывает, что перед нами фикциональный нарратив (поскольку у этого нарратива есть рассказчица и в его организации важен момент субъективности), а с другой стороны, читатель больше погружается в референциальную иллюзию, так как перед ним разоблачается художественность нарратива путем намеренного разрушения/подчеркивания его фикциональности.

Заметки о параноидальном чтении

Потребность человеческого сознания сомневаться в правдивости прочитанного, очевидно, очень древняя способность воображения, допускающая существование как фактов, не терпящих возражений, так и фикций или химер, наводняющих тексты разных периодов. Автофикшн по рецепту Дубровски

59 Ibid. P. 163–164.
60 *Васякина О.* Рана. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 207.
61 Там же. С. 27.

предполагает соединение и того и другого, но также и новый способ самопозиционирования субъекта в литературе. Однако гибридность оборачивается парадоксом вымысла — ощущением читателя одновременной фикциональности и правдивости рассказываемых историй.

Автофикшн конца XX — начала XXI века имплицитно нащупывает связь с психоаналитической традицией передачи опыта в тексте, не обращаясь к первоисточнику стратегии письма, предложенной в конце 1970-х (роман Дубровски так и не был переведен на русский язык). Он перенимает эту традицию через переводные тексты, которые либо позиционировались как автофикциональная проза, либо становились таковыми в рамках критических рецензий («Под стеклянным колпаком» Сильвии Плат, романы Оливии Лэнг, Рейчел Каск, Анни Эрно). Следуя за теорией понимания фикциональности как риторического жеста, предложенной Уолшем, и принимая в расчет зависимость автофикционального режима письма от контекстов, в которых он существует и производится, подобная проза предстает продуктом эры недоверия читателей любым высказываниям, пронизанным фикциональностью. Между тем, сама фикциональность, опознаваемая и считываемая читателями, диахронически зависима от исторических и социокультурных моментов, которые также могут восприниматься в качестве риторической рамки паратекста, создающего качественные свойства вымысла.

Колонна понимал длинную традицию существования литературы как автофикциональную, а Лежен в своей теории акцентировал внимание на беспрерывном процессе верификации читателем излагаемой информации. Автофикшн предлагает новый риторический пакт обостренного ощущения фикциональности, когда запрос на тексты автобиографического характера диктуется общими условиями цифровизации (появление новых медиа) и фикционализации дискурсов, с которыми взаимодействует современный субъект. От этого автофикшн не перестает быть фикциональным, как и любой текст, который читатель склонен осознанно или бессознательно читать с недоверием, постоянно сомневаясь в правдивости нарратива или, наоборот, углубляясь в его фикциональность до такой степени, что она ощущается более правдиво, чем окружающая реальность.

Помимо риторического эффекта фикциональности, обусловленного паратекстом, одной из ведущих стратегий демонстрации одновременной фикциональности и референциальности нарратива становится метадискурс, к которому прибегают авторки и авторы. В романах Васякиной («Рана», «Степь», «Роза»), Марии Степановой («Памяти памяти»), Еганы Джаббаровой («Руки женщин моей семьи были не для письма», «Дуа за неверного») нарративная позиция *саморазоблачения* сконструированной истории поддерживает иллюзию ее правдоподобия. Амбивалентной целью и задачами обладает также и самоцитирование, отсылающее читателя и к другой прозе, поэзии, эссе того же автора или авторки, и к их биографии.

В эпоху недоверия дискурсам, которую можно отсчитывать с возникновения постмодернистской парадигмы, наиболее актуальными становятся тексты, фикционально демонстрирующие свой отказ от производства вымысла, настаивая на передаче аутентичного биографического опыта через тождество автора и героя. Личная история переводится в публичное пространство, паратекстуально влияющее на наши режимы чтения. Паранойя реципиента не исчезает, она актуализируется с новой силой, поскольку фикциональность,

производимая в интервью, заголовках, эпиграфах и жанровых атрибуциях также медийна и суггестивна, как и публичное поле, в котором авторки и авторы обсуждают свои тексты и позволяют другому (то есть читателю) стать сопричастным тому, о чем не принято рассказывать, но и тому, что предположительно могли испытать/пережить каждая или каждый.

Библиография / References

Барт Р. Ролан Барт о Ролане Барте / Пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина. М.: Ad Marginem, 2002.

(*Barthes R.* Roland Barthes à propos de Roland Barthes. Moscow, 2002. — In Russ.)

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / Пер. с фр. А. Качалова. М.: Издательский дом «ПОСТУМ», 2015.

(*Baudrillard J.* Simulacres et simulation. Moscow, 2015. — In Russ).

Болдырева Е.М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX — начала XXI в. // Верхневолжский филологический вестник. 2018. № 4. С. 34–44.

(*Boldyreva E.M.* Differenciaciya faktual'nyh i fikcional'nyh zhanrov avtobiograficheskoj literatury konca XX — nachala XXI v. // Verhnevolzhskij filologicheskij vestnik. 2018. № 4. P. 34–44.)

Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. 2010. № 103. С. 12–40 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v-samosochinenie-autofiction.html).

(*Levina-Parker M.* Vvedenie v samosochinenie: *autofiction* // Novoe literaturnoe obozrenie. 2010. № 103. P. 12–40 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2010/3/vvedenie-v samosochinenie-autofiction.html).)

Женнет Ж. Фигуры: В 2 т. / Пер. с фр.; общая ред. и вступ. ст. С. Зенкина. Т. 2. М.: Изд-во им. Сабашниковых. 1998.

(*Gerard G.* Figures. Vol. 2. Moscow, 1998. — In Russ.)

Яусс Х.Р. История литературы как вызов теории литературы // Современная литературная теория. Антология / Сост. И.В. Кабанова. М.: Флинта; Наука, 2004. С. 192–201.

(*Jauß H.R.* Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft // Sovremennaya literaturnaya teoriya. Moscow, 2004. — In Russ.)

Alberca M. ¡ Éste (no) soy yo? Identidad y autoficción // Pasajes: revista de pensamiento contemporáneo. 2008. Vol. 25. № 8. P. 88–101.

Alberca M. El pacto ambiguo // Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos. 1996. № 1. P. 9–18.

Fournier L. Autotheory as Feminist Practice in Art, Writing, and Criticism. Cambridge: MIT Press, 2021.

Gallagher C. The Rise of Fictionality // The Novel. Vol. 1: History, Geography, and Culture / Ed. by Franco Moretti. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Gasparini P. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris: Seuil, 2004.

Sedgwick E.K. Paranoid reading and reparative reading; or you're so paranoid, you probably think this introduction is about you // Novel gazing: Queer readings in fiction / Ed. by E.K. Sedgwick. Durham: Duke University Press, 1997. P. 1–37.

Schmitt A. The Pragmatics of Autofiction // The Autofictional: Approaches, Affordances, Forms. London: Palgrave Macmillan, 2022. P. 83–99.

Hutcheon L. Narcissistic narrative: the metafictional paradox. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2014.

Jaccomard H. Lecteur et lecture dans l'autobiographie francaise contemporaine: Violette Leduc, Francoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar. Genève: Droz, 1993.

Kroon F., Voltolini A. Fiction // The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Summer 2024 Edition) / Ed. by E.N. Zalta, U. Nodelman (URL: https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/fiction/).

Lecarme J. L'autofiction: un mauvais genre? // RITM. Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes. 1993. №. 6. P. 227–249.

Lejeune P. The autobiographical contract // French literary theory today / Ed. by Tz. Todorov. Cambridge: Cambridge University Press, 1982. P. 192–222.

Nielsen H.S., Phelan J., Walsh R. Ten theses about fictionality // Narrative. 2015. Vol. 23. № 1. P. 61–73.

Nielsen H.S., Zetterberg Gjerlevsen S. Distinguishing fictionality // Exploring fictionality: conceptions, test cases, discussions. Odense: Syddansk Universitetsforlag, 2020. P. 19–40.

Radford C. How can we be moved by the fate of Anna Karenina? // Aesthetics and the Philosophy of Art / Ed. By P. Lamarque P. and S. Olsen. Malden: Blackwell Publishing, 2004. P. 300–306.

Walsh R. Rhetoric of Fictionality. Columbus: Ohio State University Press, 2007.

Walsh R. Narrating complexity / Ed. by Stepney S. Cham: Springer, 2018.

Walsh R. Fictionality as rhetoric: A distinctive research paradigm // Style. 2019. Vol. 53. № 4. P. 397–425.

Алексей Масалов

«Способ почувствовать себя живой»:

ГЕРМЕНЕВТИКА СУБЪЕКТА В РУССКОЯЗЫЧНОМ АВТОФИКШНЕ 2000–2020-х ГОДОВ

Alexey Masalov

«A Way to Feel Alive»: The Hermeneutics of the Subject in Russian-Language Autofiction of the 2000s–2020s

Алексей Масалов
Российский государственный гуманитарный университет, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики, кандидат филологических наук
uchkuduk202@gmail.com.

Ключевые слова: субъект, автофикшн, дискурс, Мишель Фуко, Джорджо Агамбен, постконцептуализм, прямое высказывание, авторский жест, травма

УДК: 82.0+82-1+82-3+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_288

В рамках статьи будет проведена попытка обосновать гипотезу о том, что автофикшн — попытка выбраться из дискурсивного кризиса субъекта. Если, по Мишелю Фуко, субъект есть лишь совокупность дискурсивных практик и властных диспозиций (эту проблему поднимает бóльшая часть постмодернистского искусства), то автофикшн, рождаясь в недрах постмодерна, работает иначе. Взяв за основание концепцию автора как жеста Джорджо Агамбена, который говорит, что субъективация (в частности — авторская) возникает, когда субъект, сталкиваясь с диспозициями, ставит свою жизнь и судьбу «на карту», автор статьи попробует описать этот жест в автофикшне при его частом сопряжении с травматическим опытом и аффектами страха, стыда, боли. Иными словами, теоретической основой статьи послужат концепции Мишеля Фуко и Джорджо Агамбена с целью выявить (пост)постмодернистскую субъективность автофикшна в целом и в частности на примерах русскоязычной автофикциональной поэзии и прозы 2000–2020-х годов.

Alexey Masalov
PhD; Associate Professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Russian State University for the Humanities
uchkuduk202@gmail.com.

Keywords: subject, autofiction, discourse, Michel Foucault, Giorgio Agamben, post-conceptualism, authorial gesture, trauma

UDC: 82.0+82-1+82-3+821.161.1
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_288

This article will attempt to substantiate the hypothesis that autofiction is an attempt to escape from the discursive crisis of the subject. If, according to Michel Foucault, the subject is only a set of discursive practices and power dispositions (this problem is raised by most postmodern art), then autofiction, being born in the depths of postmodernity, works differently. Taking as a basis the concept of the author as gesture in the work of Giorgio Agamben, who claims that subjectivation (in particular, authorial subjectivation) occurs when the subject, faced with dispositions puts his life and fate “on the line”, the author of the article will try to describe this gesture in autofiction in its frequent conjugation with traumatic experiences and affects of fear, shame, pain. In other words, the theoretical basis of the article will be the concepts of Michel Foucault and Giorgio Agamben in order to reveal the (post)postmodern subjectivity of autofiction in general and in particular on the basis of examples from Russian-language autofictional poetry and prose of the 2000s–2020s.

1. Проблема субъекта в XX веке и дискурсивная обусловленность

Философ Мишель Фуко в своих исследованиях 1960-х формулирует концепцию субъекта, повлиявшую в целом на все исследования в этой области. В книге «Археология знания» (1969) он «утверждает субъект как точку пересечения

различных исторически сложившихся дискурсов, и в результате субъект оказывается лишенным автономии и единства»[1]. Исследуя влияние экономических, социальных и политических условий на структуру эпистем как совокупностей форм познания в определенную эпоху, теоретик отмечает:

> ...археология находит точку равновесия своего анализа в знании — то есть в той области, где субъект неизбежно занимает точно установленное и зависимое положение и где он никогда не может выступать обладателем[2].

Впоследствии Мишель Фуко трансформирует свою концепцию посредством анализа порядков дискурса, а также соотношения субъекта и властных диспозиций, влияющих на него:

> Существует два смысла слова «субъект»: субъект, подчиненный другому через контроль и зависимость, и субъект, связанный с собственной идентичностью благодаря самосознанию или самопознанию. В обоих случаях это слово имеет в виду форму власти, которая порабощает и угнетает[3].

В лекции «Порядок дискурса» (1970) Фуко отмечает, что дискурс структурируется посредством власти-знания («воли к знанию»), которая навязывает «познающему субъекту (и в каком-то смысле — до всякого опыта) определенную позицию, определенный взгляд и определенную функцию»[4]. Иными словами, сам субъект становится функцией дискурса[5], совокупностью дискурсивных практик и властных диспозиций, воздействующих на него.

В русскоязычном контексте конца XX века наиболее остро эту проблему ставит концептуализм по отношению как к идеологическому в целом, так и к художественному дискурсу в частности. Об этом пишет Илья Кукулин, отмечающий в концептуализме два ведущих направления, среди которых наиболее заметным было то, «которое реализовало себя через деконструкцию знаков советской и любой “большой” идеологии, деконструкцию речевых и визуальных клише и готовых форм обыденного сознания, критику традиционно понимаемых эстетичности и стильности, выворачивание наизнанку форм и традиций, связанных с эстетической и идеологической тоталитарностью»[6]. Ту же тенденцию отмечает Дмитрий Кузьмин:

> Исходная посылка концептуализма состоит в том, что все имевшиеся художественные языки не просто исчерпаемы в принципе, а уже исчерпаны, так что впредь никакое индивидуальное высказывание невозможно. Далее концептуалистская

---

1 *Фуко М.* Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004. С. 11.

2 Там же. С. 335.

3 *Фуко М.* Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с фр. Б.М. Скуратова; под общ. ред. В.П. Большакова. Ч. 3. М.: Праксис, 2006. С. 168.

4 *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет / пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996. С. 56.

5 Там же. С. 40–41.

6 *Кукулин И.* «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/sumrachnyj-les-kak-predmet-azhiotazhnogo-sprosa-ili-pochemu-pristavka-post-poteryala-svoe-znachenie.html).

> практика строится на демонстрации пустотности любого языка, на вытекающей из их уравненного статуса всеобщей обратимости стиля (что угодно может обернуться чем угодно), наконец, на выходе в метапозицию, к проектному мышлению, когда качество текста вообще перестает играть роль (ясно же, что проект Дмитрия Александровича Пригова по написанию 24.000 стихотворений априори снимает вопрос о том, какие это будут стихотворения)[7].

Иными словами, обнажая невозможность индивидуального художественного высказывания и идеологизированность форм сознания, концептуализм сделал для русскоязычного контекста то же самое, что Фуко для западного: открыл и обосновал дискурсивную обусловленность субъекта внутри идеологических порядков и диспозитивов власти.

2. Поиски выхода из дискурсивной обусловленности и автофикшн

Нельзя сказать, что Фуко не стремился найти точку, в которой возможен выход субъекта из обусловленности властными дискурсами и диспозициями. В поздних работах, исследующих этику заботы о себе, он стремится выявить практики свободы, однако даже эти практики оказываются обусловлены: «субъект складывается активно, через практики самости, <…> эти практики все-таки не являются тем, что изобретает сам индивид»[8]. Однако если в структуру дискурса заложены отношения власти, то в ней же возникают и способы сопротивления:

> …в отношениях власти необходимо имеется возможность сопротивления, так как если бы не было возможности сопротивления — сопротивления насилием, бегства, коварства, стратегий, переворачивающих ситуацию — отношений власти не существовало бы вовсе. В общей форме я отказываюсь отвечать на вопрос, с которым ко мне иногда обращаются: «Но ведь если власть повсюду, то свободы не существует». Я отвечаю: если отношения власти пронизывают все социальное поле, то дело здесь в том, что свобода повсюду. <…> В этих случаях экономического, социального, институционального или полового господства проблема на самом деле заключается в том, чтобы узнать, где и как будет формироваться сопротивление[9].

В эссе «Автор как жест» из книги «Профанации» (2005) Джорджо Агамбен радикализирует позицию сопротивления субъекта, выводя ее из дискурсивной обусловленности:

> Если мы назовем жестом то, что остается невыраженным в любом акте выражения, то можно было бы сказать в таком случае, что, точно как бесславный, автор представлен в тексте единственно неким жестом, делающим возможной экспрессию в той же мере, в какой назначает на ее место пустой промежуток. <…> И как автор должен остаться невыраженным в произведении и, тем не менее, именно таким образом он подтверждает собственное неустранимое присутствие, так и

---

7 *Кузьмин Д.* Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50 (URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/).

8 *Фуко М.* Интеллектуалы и власть… С. 256.

9 Там же. С. 257–258.

> субъективность показывается и сопротивляется с большей силой в момент, когда диспозитивы захватывают ее и ставят на карту. Субъективность производится там, где живое, встречая язык и превращаясь в игру в нем без остатка, предъявляет в некотором жесте собственную к нему несводимость[10].

Именно такую субъективность, в которой субъект активно сопротивляется диспозитивам и разыгрывает свою жизнь и опыт вопреки дискурсивной обусловленности, по моему мнению, и производит автофикшн. В 1940–1960-е годы поэты и писатели разных стран начинают открыто репрезентировать и одновременно подрывать идентичность авторского «я» с помощью металептических стратегий[11]. Металепсис как нарративная фигура, размывающая границы между художественным миром текста и реальным миром автора[12], трансформирует поэтику автобиографического высказывания, заложенную еще в эпоху романтизма. Исследователи считают, что «если романтическая автобиография часто характеризуется как “авто-генезис”, где “я” фикционализируется/воображается в художественном процессе, то автофикшн создает фантазматическое “я”, которое становится неотличимым от автора, но парадоксальным образом независимым от него»[13].

В поэзии середины XX века можно назвать следующие примеры становления такой субъективности: «исповедальная поэзия» Роберта Лоуэлла и Сильвии Платт, «Автобиография» Назыма Хикмета[14], а также «Последние стихи» Елены Ширман[15]. В тексте Ширман обнаруживаются черты поэтики постконцептуализма 1990–2000-х («новой искренности» и «прямого высказывания»), о чем Данила Давыдов пишет следующее:

> ...сказанное Кузьминым о стихах Кирилла Медведева* с полным правом можно отнести к «Последним стихам» Ширман: «взамен разорванности, фрагментарности или монтажности текста... возникает повышенная связность, повторы и нагнетания вплоть до кружения на месте, затянутость... текста и избыточная акцентированность каждой мысли...» <...> Я не готов ответить: есть ли «Последние стихи» случайный артефакт или же это одно из тех явлений истории поэзии, которое тогда могло быть воспринято как периферийное, но было актуализировано постконцептуализмом. Интуиция подсказывает, что все-таки скорее второе[16].

Постконцептуализм 1990–2000-х я считаю одной из первых широко распространенных автофикциональных тенденций в русскоязычном письме, так как, во-первых, он настаивает на особой форме авторской субъективации — прямом

---

10 *Агамбен Дж.* Профанации / пер. с ит. К. Токмачева; под ред. Б. Скуратова. М.: Гилея, 2014. С. 70, 77.

11 *Bode F.* Autobiographical/Autofictional Poetry // Handbook of Autobiography/Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. Boston; Berlin: De Gruyter, 2019. P. 480.

12 *Зусева-Озкан В.Б.* Металепсис // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): экспериментальный словарь / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 261.

13 *Bode F.* Op. cit. P. 481.

14 Ibid. P. 480–481.

15 *Давыдов Д.* «Я то, что есть, и я говорю, что мне хочется» (О «Последних стихах» Елены Ширман) // Новое литературное обозрение. 2002. № 55 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/3/ya-to-chto-est-i-ya-govoryu-chto-mne-hochetsya.html).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

16 Там же.

высказывании[17] и, во-вторых, в том или ином случае развивает поэтику «исповедальной поэзии», прямо или косвенно наследуя ей. Кроме того, восприняв от концептуализма проблему дискурсивной обусловленности, постконцептуализм стремится преодолеть ее исходя из ее же оснований: «Я знаю, что индивидуальное высказывание исчерпано, и поэтому мое высказывание не является индивидуальным, но я хочу знать, как мне его реиндивидуализировать!»[18]

Таким образом, имплицитная или эксплицитная попытка преодоления постмодернистского кризиса субъекта заложена в автофикциональном высказывании. Об этом также пишет и Элисон Гиббонс, которая считает, что современный автофикшн сосредотачивает в себе аффективный поворот, то есть «постмодернистское ощущение субъективности (как фрагментированной, социально сконструированной и текстуально вымышленной) сохраняется, но при этом сопровождается вновь возникшим стремлением признать личные чувства и межличностные связи»[19].

Исходя из всего вышеописанного встает вопрос: *Каким образом возникает преодоление дискурсивной обусловленности в автофикшне?* Ответить на него мы и попробуем посредством анализа русскоязычной автофикциональной поэзии и прозы 2000–2020-х годов.

3. Постконцептуализм, прямое высказывание и авторский жест

В концепции субъективации Агамбена ведущую роль занимает «этическая жизнь», которая не просто высокоморальна, но «согласна поставить на карту свои жесты без возврата и без остатка <…> даже с риском, что ее счастье и ее беда будут предрешены раз и навсегда»[20]. В связи с этим поиск автора, не обусловленного властными диспозициями, также возникает в координатах этой «этической жизни»:

> Автор обозначает место, где в произведении разыграна некая жизнь. Разыграна, но не выражена; разыграна, но не услышана. <…> И он есть то нечитаемое, которое дает возможность чтения, та легендарная пустота от которой производны письмо и дискурс. Жест автора подтверждается в произведении, которому, как-никак, он дает жизнь, словно некое присутствие, неуместное и чуждое, так же как, согласно теоретикам комедии дель арте, отсебятина Арлекина без конца прерывает разворачивающееся на сцене действие, упрямо разрушая сюжет[21].

«Разыгрывание жизни» в терминах Агамбена отличается от актерской игры и дискурсивных масок, это скорее жест срывания этих масок и выхода за рамки

17 См.: *Кузьмин Д.* Постконцептуализм; *Давыдов Д.* «Я то, что есть, и я говорю, что мне хочется»; *Масалов А.* Что такое прямое высказывание? // Артикуляция. 2020. № 11 (URL: https://articulationproject.net/7206).

18 *Кузьмин Д.* Указ. соч.

19 *Гиббонс Э.* Современный автофикшен и аффект метамодерна // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс и Т. Вермюлена; пер. с англ. В.М. Липки. М.: Рипол-классик, 2020. С. 214–215.

20 *Агамбен Дж.* Указ. соч. С. 73.

21 Там же. С. 74.

диспозитивных сюжетов, когда «лицо, которое разыграло жизни, осталось умышленно в тени»[22]. В постконцептуализме 1990–2000-х таким жестом и становится прямое высказывание, которое в метатексте того времени Дмитрий Воденников связывает с эстетикой «самодоноса». Важно здесь, что это не поэтизация собственных пороков, а дневник и «тривиальное доносительство», в котором антиромантическая позиция сочетается с ощущением «личной искренности»:

> Самодонос — здесь, конечно, понимается не как приступ дурной правдивости, в которой действительно нет ничего хорошего, и не как экстремизм тематики и лексики (этим уж точно теперь никого не удивишь). Возможно, речь здесь идет о сложном взаимоотношении с миром, когда пристрастное внимание к своей биографии заставляет автора становится героем одной темы (ну, м.б. двух), при этом подчиняя пишущего закону лирического цикла, размеры которого трудно вообразить. И дело тут не в модели поведения, и не в системе масок, а в убеждении, что люди действительно занимаются не поэзией, а своей жизнью[23].

И Агамбен, и Воденников, несмотря на различные основания, указывают на особое значение разыгрывания «жизни» в тексте. Примером такого разыгрывания через «самодонос» становится поэзия Кирилла Медведева* из книги «Все плохо» (2000), в которой письмо о себе часто сопряжено с аффектами стыда или неуверенности в своем высказывании:

я с ужасом понял
что никого не могу утешить;
есть люди которые могут утешить меня;
один-два человека
не имеющие отношения к литературе;
а я не могу никого утешить
еще я почему-то не умею
описывать физическую боль
как именно болит у тебя голова
спрашивает мама
опиши свою боль
говорит она
ты же
литератор
а я не могу
описать собственную физическую боль
и значит тем более не могу описать
чужую боль и не могу
никого утешить
об этом еще георгий иванов писал
что литераторы больше не могут никого утешить
я думаю может быть они могут
что-то другое
(вполне возможно)

---

22 Там же. С. 71.

23 *Воденников Д.* Единственное эссе // Друзья и знакомые кролика. 2002 (URL: https://frkr.ru/FRIENDS/VODENNIKOV/DimaV3.html).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

я правда не знаю что именно
но только не это;
почему-то литература ушла сейчас так далеко от читателя;
ему ведь все еще нужно чтоб описывали его страдания;
ему нужно
чтоб его пугали или смешили
а иногда
утешали
а литература предала читателя
а может и наоборот — читатель предал литературу —
он обменял ее на вульгарные развлечения
дешевые приключения
переключения
политика мистика
психология
компьютер
кинематограф
пляски святого Вита
дикие судороги обреченных
на краю преисподней огненной
геенны кипящей
и я думаю
что взаимное предательство произошло[24]

Переплетение металитературной рефлексии и мотива взаимного предательства дается в этом тексте через жест умаления литературы и субъекта, а также обилие отрицательных конструкций («а я не могу / описать собственную физическую боль / <…> и не могу / никого утешить»), реализующих эстетику «самодоноса», которая и создает модус искренности и правдивости. Самоумаление и «апофатичность высказывания о мире и о себе — попытка преодоления антиномии между предъявленной концептуализмом невозможностью личностного высказывания и ощущаемым авторами императивом такого высказывания: антиномии, лежащей в основе постконцептуализма»[25], — пишет Дмитрий Кузьмин.

Таким образом, прямое высказывание 1990–2000-х, построенное на «самодоносе», проблематизировало возможность неотчужденной художественной речи и необусловленной дискурсом субъектности: «социальное или языковое в стихотворениях <…> почти всегда интерпретировалось как интимное, индивидуальное и — что еще важнее — скорее как процесс, чем как результат»[26]. Та же ситуация, но менее выражено, наблюдается и в прозе этого периода:

> Этот новый автобиографизм важен — в частности потому, что он возник сразу в нескольких, существующих ныне, русских литературах. <…> Следующее поколение, сформировавшееся в конце 80-х — в 90-е, создало новую автобиографическую

---

24 *Медведев К.** Все плохо. М.: Клуб «Проект ОГИ», 2000 (URL: https://www.vavilon.ru/texts/medvedev1.html).

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.

25 *Кузьмин Д.* Указ. соч.

26 *Кукулин И.* «Создать человека, пока ты не человек…». Заметки о русской поэзии 2000-х // Новый мир. 2010. № 1 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/1/sozdat-cheloveka-poka-ty-ne-chelovek.html).

прозу. Ее внешние черты — существование в иррационально меняющемся («клиповом», реально-сновидческом, многоуровнево воспринятом) или непостижимом мире, в котором важнее не столько автобиографизм, сколько особого рода субъективность; автобиографизм становится только одним из приемов или путей обнаружения этой новой субъективности (что ретроспективно позволяет осмыслить некоторые предшествующие явления литературы — такие, как «Дневник неудачника» Лимонова). <...> Автобиографизм в прозе поколения 90-х — это производное от новой субъективности. Автобиографизм в данном случае — не тема, а метод, один из методов. В некотором смысле можно уравнять крайне откровенную автобиографическую прозу Максима Скворцова, *fiction*-прозу А. Нуне — ее роман «После запятой» вошел в шорт-лист премии Андрея Белого 2001 года — и поэтическую «интенсивную прозу» Ирины Шостаковской и Ольги Зондберг. <...> Первоочередной задачей такой прозы является «максимальное присутствие» — но присутствие даже не авторского «я», а изменчивого и внутренне единого авторского существования в его (то есть существования) диалоге (полилоге) с миром[27].

Именно эти способы говорения («самодонос» в поэзии, «новый автобиографизм» в прозе) закладывают основания для выработки тех художественных языков, которые впоследствии назовут русскоязычным автофикшном.

4. Автофикшн за 6 лет до автофикшна

В 2021 году выходит роман Оксаны Васякиной «Рана»[28], который можно считать первым русскоязычным текстом, что начинают активно именовать «автофикшном»[29]. Однако подобную поэтику, напрямую связанную с прямым высказыванием 1990–2000-х годов, Васякина развивает и в своих стихах 2010-х годов. Так, за 6 лет до романа «Рана», в сопроводительном письме номинатора на премию Аркадия Драгомощенко-2015 Данила Давыдов пишет о ее поэзии следующее:

Эти тексты представляют собой странную, неожиданную вариацию диалога поколений, если возможно применить это затертое понятие. Реакция на постконцептуализм, который уже, кажется, стал легендарным, и даже скорее на пресловутую «новую искренность» — реакция не подражательная, но именно диалогическая <...> Перед нами лирическое высказывание, продирающееся сквозь роли — гендерные, социальные, да и собственно стилистические, — и тем самым становящееся «присвоенным заново». <...> Наконец, нельзя не сказать о стиле Васякиной, в котором «прямое высказывание» (еще одна утопия не столь давних времен) внезапно переходит в богатейший метафорический язык тела и даже дотелесного; «женская проза» одновременно оказывается и иронической отсылкой к пустотному и затертому понятию (понятно, что и не «проза», и не вполне «женская»), и образом самой двойственной стратегии автора[30].

---

27 *Кукулин И.* Про мое прошлое и настоящее // Знамя. 2002. № 10 (URL: https://znamlit.ru/publication.php?id=1851).

28 См.: *Васякина О.* Рана. М.: Новое литературное обозрение, 2021.

29 См.: *Бояркина П.* Оксана Васякина: «Мы даже не представляем, что за бомба у нас в руках» // Прочтение. 2021. 9 марта (https://prochtenie.org/texts/30508).

30 *Давыдов Д.* Сопроводительное письмо номинатора // Оксана Васякина (Москва). Премия Аркадия Драгомощенко. 2016. 14 нояб. (URL: https://web.archive.org/web/20191015000000*/https://atd-premia.ru/2016/11/14/oksana-vasyakina-2015/).

Развивая прямое высказывание постконцептуализма 1990–2000-х годов, Васякина уходит от «самодоноса» к поиску способов проговаривания травматического опыта:

После папиных похорон
Я стряпала блины,
А еще смотрела телевизор,
И там шла передача «давай поженимся».
Когда я посыпала последний блин
Сахаром и положила кусочек сливочного масла,
Я села на стульчик рядом с телеком и начала гадать, кого
выберет жених —
Танцовщицу, разводчицу цветов или менеджера смены в
ресторане ускоренного питания.
Мне больше нечего было делать —
Я вымыла полы и вытерла пыль, выстирала черное платье и
платок.

Единственное, что мне оставалось, — это сидеть и гадать,
кого же он выберет:
Крашеную блондинку — козерога, русую — деву или
шатенку — стрельца.

Жених проник в комнату танцовщицы, поцеловал ее в губы
И сказал ей: давай поженимся.
<…>

А еще я вспомнила, что сегодня я похоронила папу,
И только эта передача заставила меня забыть об этом.

Кто все эти люди,
Которые смотрят центральное телевидение,
И в каком они пребывают отчаянии[31].

В этом тексте, несмотря на подробное описание личного опыта, реальная боль скрывается за репрезентацией, остается по большей части «невыраженной» (в терминах Агамбена). Поэтика памяти в этом стихотворении изобилует образами вытеснения, в которых телевидение и патриархальная телепередача «Давай поженимся» осмысляются в контексте личной утраты и коллективного отчаяния. Проговаривая травму, субъект создает не столько возможность репрезентации травматического прошлого, сколько жест субъективации через реальную боль, неподдающуюся абсолютному выражению. Именно эта боль становится той «пустотой», о которой пишет Агамбен и в которой читатель:ница засвидетельствует смыслы читаемого текста.

31 *Васякина О.* Женская проза: Первая книга стихов. М.: АРГО-РИСК, 2016. С. 12–13.

5. Травма как жест

Легитимация поэзии Оксаны Васякиной после вручения ей премии «Лицей» в 2019 году приводит к многочисленным дискуссиям о поэтике травмы. Так, Юлия Подлубнова отмечает, что «у публичного травмоговорения, помимо психотерапевтической функции, есть функция социальная, очистительная: насилие и проявления ксенофобии обозначаются и получают оценки, к ним привлекается внимание, их пытаются исключить из общественной и частной жизни, иногда это даже удается»[32]. В другой работе исследовательницы можно увидеть специфику контрпостмодернистской субъективации в такого рода письме:

> В конце концов, травма — это ответ постмодерну, деконструирующему при желании любую идентичность и любую утопию, ускользающему от предзаданностей и освобождающему от идеологий. Попробуйте деконструировать реальную боль, даже если она реальна только для того, кто ее ощущает[33].

В каком-то смысле из этих дискуссий вырастают два ключевых текста конца 2010-х — начала 2020-х годов: «Моя вагина» Галины Рымбу и «Рана» Оксаны Васякиной, которые делают феминистскую литературу (в том числе о травме) предметом обсуждения не только в литературных кругах, но и в широких общественных[34]. В самом стихотворении «Моя вагина» заглавный образ является точкой сборки нарратива о рождении сына, о любви, о травматическом опыте, о телесности и свободе, которую отбирает государство биополитикой и уголовным делами:

> 17 мая 2013 года под музыку группы «Смысловые галлюцинации»
> из моей вагины вышел сын,
> а затем — плацента, которую акушерка держала, как мясник —
> взвешивая на ладони. Доктор положил мне сына на грудь
> (тогда я еще не знала имени сына)
> и сказал: ваш сын. И сын тут же описал мне грудь и живот,
> а мир стал моей вагиной, сыном, его горячей струйкой,
> его мокрой теплой головой, моим пустым
> животом.
>
> Потом мою вагину зашили,
> она изменила форму. Стала узкой и стянутой,
> вагина-тюрьма, вагина-рана. На мне тогда были
> белые компрессионные чулки — все в крови,
> дешевое красное платье-халат, купленное в китайском павильоне, а на нем —
> две женщины, держащие кроны деревьев,
> и звери, держащие женщин.

---

32 *Подлубнова Ю.* Триумф травмы // Артикуляция. 2019. № 6 (URL: https://articulation-project.net/2781).

33 *Подлубнова Ю.* Три письма Даниле Давыдову о поэзии, политике и травме // Цирк «Олимп»+TV. 2019. № 32 (65) (URL: https://www.cirkolimp-tv.ru/articles/873/tri-pisma-danile-davydovu-o-poezii-politike-i-travme).

34 См.: *Оборин Л.* Социальное равенство — это война: ссылки недели. Самое обсуждаемое в книжном интернете // Горький. 2020. 12 июля (URL: https://gorky.media/context/sotsialnoe-ravenstvo-eto-vojna-ssylki-nedeli/); *Масалов А.* Что такое прямое высказы-

Без трусов, без поддержки, с запутанными волосами
я шла после операции по солнечному коридору роддома
забирать сына. Я взяла его и подумала:
его пальцы похожи на маленьких мармеладных червячков.

*

Теперь моя вагина — это норка
для твоего коричневого зверька с большой красной головкой.
куда он иногда проскальзывает, чтобы набраться сил. Это ямка
для твоего нежного языка, для твоих тонких крепких пальцев, похожих
на письменные принадлежности из прошлого века[35].

Травма и сопутствующие ей аффекты страха, стыда, боли в текстах Рымбу, Васякиной и других становятся жестом, «с помощью которого автор и читатель помещаются в действие в тексте и в то же самое время бесконечно оттуда удаляются»[36]. Так и сама Оксана Васякина формулирует подобную проблематику следующим образом:

> Письмо о своем теле, быте, мыслях и чувствах вызывает тревогу и стыд. Мне стыдно, что я пишу эту книгу <…> Для меня письмо всегда было способом раскрыть опыт тела, придать телу и опыту значимость и видимость. Каждый раз, занимаясь письмом, я делала это урывками, как что-то необязательное, пошлое и бессмысленное[37].

При этом диалектика присутствия и отсутствия «невыраженного жеста» и создает контрдискурсивную субъективацию автофикшна:

> Для определенности некое чувство, некая мысль требуют субъекта, который их мыслит и испытывает. Чтобы они сделались присутствующими, нужно, следовательно, чтобы некто взял в руки книгу, отважился читать. Но это может означать лишь то, что этот индивид займет в поэме именно то пустое место, которое оставил там автор, и повторит тот же самый невыраженный жест, посредством которого автор засвидетельствовал свое отсутствие в произведении. <…> Субъект — как автор, как жизнь бесславного человека — не есть нечто, что может быть достигнуто напрямую, словно некая субстанциальная действительность, присутствующая где-то; наоборот, он есть то, что вытекает из встречи и схватки с диспозитивами, в рамках которых он был помещен — поместил себя сам — в разыгрываемое действие[38].

Таким образом, жест авторской субъективации происходит посредством репрезентации травматического опыта, диалектики присутствия и отсутствия в этом опыте. Аффекты стыда и боли уже невозможно свести к какому-либо дискурсу или диспозитиву, даже если реакция на них может быть культурно и исторически обусловлена, то их сущность остается невыраженной в акте выражения, создавая «место встречи» авторского и читательского опытов.

вание?; *Сунгатов Н.* Подрыв идеологии // Театръ. 2021. № 44 (URL: https://oteatre.info/podryv-ideologii/).

35 *Рымбу Г.* Моя вагина // Шоиздат. 2020. 2 сент. (URL: https://shoizdat.com/galina-rymbu-moya-vagina/).

36 *Агамбен Дж.* Указ. соч. С. 76.

37 *Васякина О.* Рана… С. 206.

38 *Агамбен Дж.* Указ. соч. С. 75, 77.

6. Автофикшн и/или письмо угнетенных

Слова Юлии Подлубновой о социальной функции проговаривания травмы можно связать с идеей Агамбена о ведущей роли сопротивления в структурировании субъекта. Из этого следует, что авторский жест в автофикшне реализуется в том числе посредством фиксации определенных социально-политических проблем: гендерной и сексуальной идентичности в романе Васякиной «Рана»[39], региональной — в романе Ильи Мамаева-Найлза «Год порно»[40] и т.п. Все это формирует практику репрезентации опыта угнетенных, с чем часто связывают автофикциональное письмо и что часто рефлексируется самими автор:ками:

> Когда меня спрашивают, зачем я пишу, я отвечаю, что письмо для меня — это безопасный способ почувствовать себя живой. Когда карандаш касается бумаги, а на экране появляется слово, я чувствую, что существую[41].

Говоря о проблемах репрезентации подобного опыта в контексте колониального угнетения, Гаятри Чакраворти Спивак в эссе «Могут ли угнетенные говорить?» (1988) критикует постмодернистскую концепцию субъекта, представленную в диалоге «Интеллектуалы и власть: беседа Мишеля Фуко и Жиля Делёза» (1972). Если философы считают, что «угнетенные, при предоставлении соответствующей возможности (проблема репрезентации не может быть здесь обойдена) и на пути к солидарности через политические союзы (здесь задействуется марксистская тематика), *могут говорить и знать о своих условиях существования*»[42], то для исследовательницы важно отметить, что «субалтерны не представлены в гегемонически установленном порядке — в частности в колониальном — у них нет голоса. Угнетатели (и это важный пункт, который она формулирует, ссылаясь при этом на Маркса) говорят не только *об* угнетенных, *но* и за них»[43]. Этот вариант эссе более пессимистичен, впоследствии «в вошедшем в “Критику постколониального разума” втором варианте эссе (1999) Спивак все-таки приходит к выводу, что угнетенные, субалтерны, могут говорить, но для этого, естественно, необходимы определенные условия, для этого сами субалтерны должны начать действовать»[44].

Примером того, как сочетается эта невозможность говорить с необходимостью, как возникает «невыраженный жест», является недавний роман Еганы Джаббаровой «Руки женщин моей семьи были не для письма» (2023):

> Руки женщины не должны пустовать и не должны писать — это первое правило, которое девушка узнает, еще не вступив в брак. <…> Рукам дозволялось танцевать на свадьбах, совершать мягкие, плавные движения, похожие на морские волны, взамен на купюры, которые в них вкладывали[45].

---

39 *Васякина О.* Рана…

40 *Мамаев-Найлз И.* Год порно. СПб.: Polyandria NoAge, 2023.

41 *Васякина О.* Роза. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 41.

42 *Спивак Г.Ч.* Могут ли угнетенные говорить? / Пер. А. Горных // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков; СПб.: ХЦГИ; Алетейя, 2001. С. 661.

43 *Морозов В.* Subaltern Studies // syg.ma. 2021. 25 февраля.

44 Там же.

45 *Джаббарова Е.* Руки женщин моей семьи были не для письма. М.: No Kidding Press, 2023. С. 61.

В приведенной цитате авторка рефлексирует невозможность репрезентации опыта угнетения женщинами ее азербайджанской семьи, что усиливает жест субъективации в ее романе, когда письмо ставится «на карту» собственного диагноза (генерализованной мышечной дистонии):

> Писать было сложнее, а потому интереснее, писать означало разрывать кожу, вырывать куски собственного тела без всякого обезболивающего, чтобы населить ими чужое воображение…[46]

Деколониальная исследовательница Мадина Тлостанова в послесловии отмечает, что книга Джаббаровой написана «вопреки гетеропатриархатной культуре, которая запрещает женщине писать, иметь голос, свое мнение, возражать, вопреки болезни, которая так предательски проделала все это с героиней еще раз, отобрав способность говорить, дышать, существовать, но главное, вопреки яду нелюбви, который испускают окружающие, отравленные этим ядом сами и распространяющие его дальше, включая и женщин, зараженных мизогинией и строго хранящих “правила, когда-то придуманные для них”»[47]. Тем самым и производится «невыраженный жест» субъективации, голос угнетенного субъекта, который репрезентирует свой опыт вопреки дискурсивным обусловленностям и властным диспозитивам не только в этом тексте, но и в автофикшне в целом.

7. Что такое прямое высказывание? Версия 2.0

В 2020 году я написал статью «Что такое прямое высказывание?», где рассматривал формы субъектности, которые сейчас можно назвать автофикциональными, через соотношение эстетического и риторического[48]. Сейчас хотелось бы отказаться от этой бинарной оппозиции и рассмотреть автофикциональность как особую модальность высказывания, следуя в этом за идеями Карины Разухиной[49]. В своих работах исследовательница апеллирует и к понятию «прямого высказывания»[50], что вызывает желание попробовать объединить два понятия двух десятилетий (2000-х и 2020-х).

Прямое высказывание — это жест субъективации в автофикциональном произведении искусства. «Я» лирическое и «Я» рассказчи:цы неотличимо от авторского/биографического «Я», но при этом сам:а автор:ка неизбежно отсутствует в тексте, создавая «пустоту», в которой читатель:ница, словами Агамбена, «не может ничего, кроме как вновь выполнить то же свидетельство, не может ничего, кроме как сделаться, в свою очередь, гарантом своей неустанной

---

46 Там же. С. 76.

47 Там же. С. 123.

48 *Масалов А.* Что такое прямое высказывание?

49 См.: *Разухина К.Э.* От «автофикшна» к автофикциональности: теоретические аспекты // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2024. № 1. С. 122–137.

50 «Словесный код “прямого высказывания” в текстах авторки сливается с возможными объектами не-остранения, как бы фамильяризируя их заново для возможного читателя» (*Разухина К.Э.* Особенности не-остранения в романе О. Васякиной «Степь» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 2. С. 15).

игры в собственное отсутствие»[51]. Иными словами, тенденция, при «которой авторское Я стремится к полному отождествлению с лирическим Я»[52] имеется, но осуществиться она не может (буква не равна человеку), эта невозможность помимо формы и проблематики создает эстетическое напряжение при чтении таких текстов, отрицать художественность которых было бы чересчур.

Отсюда эстетическое значение разнообразия автофикшна на русском языке, как кажется, заключается в трех аспектах:

1) Жесте субъективации, открывающем возможность репрезентации миноритарного опыта и попытки выхода из дискурсивных обусловленностей и властных диспозиций.

2) Проекции этого опыта в читательских практиках, часто обусловленных эмоциональным прочтением.

3) Художественном напряжении этой диалектики присутствия и отсутствия, реальности и фантазма, памяти и ее репрезентации, авторского жеста и читательского свидетельства.

Разумеется, не стоит идеализировать автофикшн в России середины 2020-х годов, когда он все более коммерциализируется в условиях современного книжного рынка, встречается с критикой своей формы и терапевтического общества, которое, по мнению ряда исследователь:ниц, репрезентирует. Вопрос, насколько удачной является попытка выбраться из дискурсивной обусловленности субъекта посредством автофикциональных практик, остается открытым и дискуссионным. Как и вопрос о том, не создаст ли автофикшн дискурс, вполне интегрированный в неолиберальные и автократические формы капитализма. Однако не стоит умалять значение автофикционального письма как письма поискового, даже если нельзя найти исцеление[53] и полное освобождение невозможно, то его попытка выбраться из тотального контроля дискурсивных практик и властных диспозиций — это не единственный, но все еще идущий поиск решения ключевых проблем субъекта XXI века.

Библиография / References

Агамбен Дж. Профанации / Пер. с ит. К. Токмачева; под ред. Б. Скуратова. М.: Гилея, 2014.

(*Agamben G.* Profanazioni. Moscow, 2014. — In Russ.)

Васякина О., Максимова Е.С. «Я против иллюзии, что книгой можно вылечиться» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 7–16.

(*Vasyakina O., Maksimova E.S.* «Ya protiv illyuzii, chto knigoy mozhno vylechit'sya» // Praktiki i interpretatsii: zhurnal filologicheskikh, obrazovatel'nykh i kul'turnykh issledovaniy. 2022. Vol. 7. № 1. P. 7–16.)

51 *Агамбен Дж.* Указ. соч. С. 76.

52 *Масалов А.* Что такое прямое высказывание?

53 См.: *Васякина О., Максимова Е.С.* «Я против иллюзии, что книгой можно вылечиться» // Практики и интерпретации: журнал филологических, образовательных и культурных исследований. 2022. Т. 7. № 1. С. 7–16.

Гиббонс Э. Современный автофикшен и аффект метамодерна // Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Под ред. Р. ван ден Аккера, Э. Гиббонс, Т. Вермюлена; пер. с англ. В.М. Липки. М.: Рипол-классик, 2020. С. 196–215.

(*Gibbons A.* Contemporary autofiction and metamodern affect // Metamodernism: Historicity, affect, and depth after postmodernism / Ed. by R. van den Akker, A. Gibbons, T. Vermeuleun. Moscow, 2020. P. 196–215. — In Russ.)

Давыдов Д. «Я то, что есть, и я говорю, что мне хочется» (О «Последних стихах» Елены Ширман) // Новое литературное обозрение. 2002. № 55 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/3/ya-to-chto-est-i-ya-govoryu-chto-mne-hochetsya.html).

(*Davydov D.* «Ya to, chto est', i ya govoryu, chto mne khochetsya» (O «Poslednikh stikhakh» Eleny Shirman) // Novoe literaturnoe obozrenie. 2002. № 55 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/3/ya-to-chto-est-i-ya-govoryu-chto-mne-hochetsya.html).)

Зусева-Озкан В.Б. Металепсис // Тезаурус исторической нарратологии (на материале русской литературы): Экспериментальный словарь / Под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 261–267.

(*Zuseva-Ozkan V.B.* Metalepsis // Tezaurus istoricheskoy narratologii (na materiale russkoy literatury): eksperimental'nyy slovar'. Moscow, 2022. P. 261–267.)

Кузьмин Д. Постконцептуализм. Как бы наброски к монографии // Новое литературное обозрение. 2001. № 50 (URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/).

(*Kuz'min D.* Postkontseptualizm. Kak by nabroski k monografii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2001. № 50 (URL: http://www.litkarta.ru/dossier/kuzmin-postkonts/).)

Кукулин И. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» потеряла свое значение // Новое литературное обозрение. 2003. № 59 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/sumrachnyj-les-kak-predmet-azhiotazhnogo-sprosa-ili-pochemu-pristavka-post-poteryala-svoe-znachenie.html).

(*Kukulin I.* «Sumrachnyy les» kak predmet azhiotazhnogo sprosa, ili Pochemu pristavka «post-» poteryala svoe znachenie // Novoe literaturnoe obozrenie. 2003. № 59 (URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2003/1/sumrachnyj-les-kak-predmet-azhiotazhnogo-sprosa-ili-pochemu-pristavka-post-poteryala-svoe-znachenie.html).)

Кукулин И. «Создать человека, пока ты не человек...». Заметки о русской поэзии 2000-х // Новый мир. 2010. № 1 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/1/sozdat-cheloveka-poka-ty-ne-chelovek.html).

(*Kukulin I.* «Sozdat' cheloveka, poka ty ne chelovek…». Zametki o russkoy poezii 2000-kh // Novyy mir. 2010. № 1 (URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2010/1/sozdat-cheloveka-poka-ty-ne-chelovek.html).)

Разухина К.Э. Особенности не-остранения в романе О. Васякиной «Степь» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 2. С. 13–21.

(*Razukhina K.E.* Osobennosti ne-ostraneniya v romane O. Vasyakinoy «Step'» // Vestnik Ivanovskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki. 2023. Vol. 2. P. 13–21.)

Разухина К.Э. От «автофикшна» к автофикциональности: теоретические аспекты // Уральский филологический вестник. Серия: Драфт: молодая наука. 2024. № 1. С. 122–137.

(*Razukhina K.E.* Ot «avtofikshna» k avtofiktsional'nosti: teoreticheskie aspekty // Ural'skiy filologicheskiy vestnik. Seriya: Draft: molodaya nauka. 2024. № 1. P. 122–137.)

Спивак Г.Ч. Могут ли угнетенные говорить? / Пер. А. Горных // Введение в гендерные исследования. Ч. II: Хрестоматия / Под ред. С.В. Жеребкина. Харьков; СПб.: ХЦГИ; Алетейя, 2001. С. 649–670.

(*Spivak G.Ch.* Can the Subaltern Speak? // Vvedenie v gendervye issledovaniya. Vol. 2. Kharkiv; Saint Petersburg, 2001. P. 649–670. — In Russ.)

Фуко М. Археология знания / Пер. с фр. М.Б. Раковой, А.Ю. Серебрянниковой; вступ. ст. А.С. Колесникова. СПб.: ИЦ «Гуманитарная Академия»; Университетская книга, 2004.

(*Foucault M.* L'archéologie du savoir. Saint Petersburg, 2004. — In Russ.)

Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности: Работы разных лет / Пер. с фр. С. Табачниковой. М.: Касталь, 1996.

(*Foucault M.* La Volonté de vérité. Moscow, 1996. — In Russ.)

Фуко М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью / Пер. с фр. Б.М. Скуратова; под общ. ред. В.П. Большакова. М.: Праксис, 2006. Ч. 3.

(*Foucault M.* Les intellectuelles et pouvoir. Moscow, 2006. — In Russ.)

Bode F. Autobiographical/Autofictional Poetry // Handbook of Autobiography/Autofiction / Ed. by M. Wagner-Egelhaaf. Boston; Berlin: De Gruyter, 2019. P. 473–484.

Поэтологические штудии

Анна Родионова

Техническое воображение Александра Кондратова

Anna Rodionova

Aleksandr Kondratov's Technical Imagination

Анна Родионова
НИУ ВШЭ, Школа филологических наук, преподаватель; кандидат филологических наук
arodionova@hse.ru.

Ключевые слова: Александр Кондратов, техническое воображение, кибернетика, неофициальная литература, филологическая школа

УДК: 82-1+82.0
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_303

В статье анализируется поэтический метод Александра Кондратова (1937–1993) — ленинградского неофициального автора, исследователя и популяризатора кибернетики. Автор обращается к его концепции поэтического творчества, проектам, архивам, научно-популярным и поэтическим текстам. В статье анализируется роль комбинаторики в его творчестве в контексте наследования историческому авангарду и современным автору процессам в культурной концептуализации техники.

Anna Rodionova
PhD; Lecturer, School of Philological Studies, HSE University
arodionova@hse.ru.

Keywords: Alexander Kondratov, technical imagination, cybernetics, unofficial literature, philological school

UDC: 82-1+82.0
DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_303

The article analyzes the poetic method of Alexander Kondratov (1937–1993), an unofficial author, researcher, and popularizer of cybernetics from Leningrad. The author addresses his concept of poetic creativity, projects, archives, popular science and poetic texts. The article analyzes the role of combinatorics in his work in the context of inheritance from the historical avant-garde and contemporary processes in the cultural conceptualization of technology.

Александр Михайлович Кондратов (1937–1993) — писатель, ученый и журналист, по его собственному определению[1]. Вообще же сферы деятельности Конд-

1 «Филологическая школа» // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны». Т. 1 / Сост. К. Кузьминский, Г. Ковалев. Newtonville, Mass.: Oriental Research Partners, 1980. С. 204.

ратова были чрезвычайно разнообразны[2]: он был автором множества научно-популярных и паранаучных книг на разные темы (от математики до биологии и океанологии), занимался лингвистическими и стиховедческими исследованиями, расшифровывал древние письмена математическими методами, участвовал в экспериментах по компьютерному моделированию поэтического творчества, был одним из первых популяризаторов кибернетики и того, что позже назовут *digital humanities*[3]. Однако литературоведам он известен в первую очередь как один из представителей ленинградской неофициальной литературы, близкий к кругу поэтов «филологической школы».

В написанном от третьего лица приложении к автобиографии поэта 1977 года, подробно приведенном и прокомментированном в статье Юрия Орлицкого и Михаила Павловца[4], Кондратов в общих чертах обозначает свой литературный генезис и основной вектор своей поэтической работы: он «является продолжателем традиции русского “будетлянства”, краеугольным камнем которого явилась творческая деятельность Велимира Хлебникова (и генетическая связь с которым прослеживается через ленинградских “обэриутов” 20–30-х гг., а затем “неофутуристов” начала 50-х — Ю. Михайлова, Э. Кондратова, М. Красильникова). Экспериментальный поиск поэзии А. Кондратова смыкается с проблемами кибернетического моделирования творчества (в рамках предельно формальных поэтических форм, вроде палиндрома, брахиколона и т.д., где отбор слов строго задан самой формой стихотворения)»[5]. Там же Кондратов комментирует и свою позицию на литературном поле, отмечая, что «многочисленные попытки опубликовать экспериментальные произведения, предпринимаемые автором на протяжении 1957–1977 годов, успехом не увенчались по причинам, носящим экстралитературный характер», при этом «автор предполагает начать публикацию своих произведений в издательствах, над которыми не тяготеет страх чиновников потерять свое место, административные методы руководства художественным творчеством и т.п.»[6].

Таким образом, уже в этой краткой самопрезентации намечена центральная для Кондратова проблема — продолжение лингвистических поисков исторического авангарда, но с привлечением достижений современной науки. При этом поэтическое обращение к началу XX века, по всей видимости, явно отличалось от «номенклатурной» интерпретации прошлого в официальных советских институциях, в которых применяют «административные методы руководства» литературой. Кажется крайне интересным, что Кондратов совмещает диалог с прошлым и живой интерес к современным для него реалиям и новейшим для того времени машинным способам создания и анализа текста. Тем не менее отношение и к поэзии, и к прогрессу у Кондратова отличается от позиций авторов, на которых он ссылается в автокомментарии, о чем я попробую рассказать подробнее.

---

2 Подробнее см.: *Лосев Л.* Homo ludens умер / Лосев Л. Меандр: Мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010. С. 293; *Мирзаев А.* Феномен Александра Кондратова (Сэнди Конрада). Фигура отсутствия // Зинзивер. 2008. № 2 (10).

3 *Кондратов А.* Математика и поэзия. М.: Знание, 1962.

4 *Орлицкий Ю., Павловец М.* Три творческих лика Александра Кондратова // Russian Literature. 2015. Vol. LXXVIII. № I/II. С. 1–13.

5 *Кондратов А.* 6 января 1977 // ОР РНБ. Ф. 1438. Ед. хр. 1. Л. 9.

6 Там же.

Яркая особенность Кондратова — предельная структурированность его творческого проекта. Подробно об этом пишет в своей монографии и докторской диссертации Михаил Павловец:

> Поле авангардного поэтического эксперимента Кондратов мыслил в виде своего рода матрицы — как грандиозный, но не бесконечный набор вариантов формальных опытов по авангардной деструкции/конструированию художественной формы на всех ее структурных уровнях — от фоники до графики. Частично это поле уже заполнено предшественниками, чье наследие нуждается в реактуализации и обобщении (что особенно актуально в контексте позднесоветской, контравангардной и контрреволюционной — в эстетическом смысле — культуры). Однако эта реактуализация позволяет выявить и свободные ячейки матрицы, заполнение которых является миссией современного поэта — наследника традиций исторического авангарда[7].

Работа непосредственно с материальными аспектами языкового выражения у Кондратова близка к «органицистской» линии футуризма и связана с Велимиром Хлебниковым, крайне важным для автора. Часто тексты Кондратова строятся на основе сочетаний аллитераций и ассонансов, палиндромии, паронимической аттракции, при этом автор стремится задействовать все возможные сочетания букв в рамках созвучия. Можно обратиться, например, к отрывкам из поэмы «Будетляне» (1952–1977), которая особенно репрезентативна в плане обозначенных методов и представляет собой нечто вроде поэтического каталога приемов «русского футуризма», расширенных и доведенных до предела:

Закручен Крученых
стамеской Каменского.
Маячь, Маяковский —
ковкий, броский!
Гурии горн —
гори, Гуро!
Хлеб, не ков —
Виктор Хлебников –
Велимир
вел их мир![8]

Сталью застыл.
Стами стонами стыл.
Стенами — тоннами — темами — тумбами — бомбами
(бомбы работали помпами).
Помпы помпезность.
И паса пампасы.
Пассии.
Пассы[9].

---

7 *Павловец М.* Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века. М.: Изд. дом ВШЭ, 2025. С. 110.

8 *Кондратов А.* Избранные произведения / Подгот. текста и коммент. М. Павловца и Ю. Орлицкого) // Russian Literature. 2015. Vol. LXXVIII. №I/II. С. 46.

9 Там же. С. 53.

Этот подход исследователь Харальд Хартунг называет «комбинаторной техникой пермутации, то есть закономерного или произвольного обмена или преобразования данных элементов»[10], — комбинация ограниченного набора словосочетаний, слов или же их фрагментов (морфем и графем). С одной стороны, здесь очевидно заявленное автором наследование футуризму, «будетлянству». С другой стороны, сам подход к поэтической работе языка здесь выглядит намного более системным и скрупулезным, о чем уже высказывался Михаил Гаспаров:

> Особенность творчества Кондратова — систематичность. Если Крученых был романтик крайней левой поэзии, то Кондратов — ее классик. Открыв прием, он не ограничивается тем, что блеснет им, отбросит и погонится за новым: он будет разрабатывать его во всех направлениях до полного исчерпания[11].

Скорость («чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока»[12]), деавтоматизация восприятия и воспринятийное неудобство, соответствующее «повышенной нервности» городской жизни[13], реализованные в практике футуристов, у Кондратова приобретают другие очертания. Это кажется значимым в контексте изучения технического воображения в литературе XX века[14], то есть способов формулирования мыслей о технике и прогрессе в литературе, позволяющий проявлять при этом конкретные отношения со средой (как перцептивной, так и культурно-исторической), выражая их в тексте. Если для футуристов актуальным является контекст начала XX века с его индустриальной моделью осмысления техники в культуре, то Кондратов как поэт и исследователь развивается уже в другой период, когда представление об информационности, коммуникативности технического объекта постепенно выходит на авансцену. Техническое воображение «будетлян» оказывается в его случае адаптировано под комбинаторную природу техники новой компьютерной эры.

Кажется важным в этом месте сопоставить техническое воображение Кондратова с процессами, происходящими вокруг кибернетики в 1950–1960-е годы. Этот период отмечен наложением нескольких тенденций. С одной стороны, в разговорах о технике и прогрессе сохранялся индустриальный преобразовательный пафос. Однако в тот же период происходило подспудное движение к популяризации кибернетики. От полного неприятия в официальных источниках она прошла путь к становлению стратегически важной областью знаний (во второй половине 1950-х годов), затем стала крайне популярной (в 1960-е), а после — приобрела черты бюрократизированной науки (в 1970-е), чей дискурс почти слился с властным[15]. Вместе с этим мутировал специфический язык позднесоветской эпохи, который историк науки Вячеслав Герович назвал «киберязом» (*cyberspeak*). По аналогии с советским «новоязом» (*newspeak*), «кибе-

---

10 *Hartung H.* Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975 (цит. по: *Павловец М.* Неоавангард в русскоязычной поэзии… С. 112).

11 *Кондратов А.* 6 января 1977 // ОР РНБ. Ф. 1438. Ед. хр. 18.

12 Литературные манифесты: От символизма к Октябрю / Сост. Н.Д. Бродский, В.Л. Львов-Рогачевский, Н.П. Сидоров. М.: Федерация, 1929. С. 79.

13 *Зиммель Г.* Большие города и духовная жизнь / Пер. с нем. М.: Strelka Press, 2018. С. 77.

14 *Родионова А.* Техническое воображение в русскоязычной неподцензурной поэзии второй половины XX века: дис. … канд. филол. наук. Москва, 2024.

15 *Gerovich S.* From newspeak to cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

ряз» захватил официальную (на уровне высказываний высокопоставленных чиновников и газет) и полуофициальную (в языке научно-технической интеллигенции) дискурсивные сферы. Тем не менее кибернетика не теряла окончательно свой неофициальный флер, несмотря на то что ее язык уже к 1970-м бюрократизируется: она сохраняла актуальность для разных, в том числе неофициальных и полуофициальных инициатив, например для советского цифрового искусства и цифровых гуманитарных исследований[16].

Как можно понять, занятия техникой и наукой в этот период были довольно противоречивы: они воспринимались как зона относительной свободы от прямого идеологического контроля (в отличие от гуманитарных областей), но в то же время советские инженеры и техническое работки как сами становились проектировщиками разных вариантов технократических идеологий[17], так и испытывали на себе манипуляции «заказными» режимами воображения, санкционированными властью, как об этом пишет Илья Кукулин, анализируя периодику, адресованную инженерно-технической интеллигенции[18].

В этом контексте работа Кондратова представляет собой интересный пример *недискурсивного* обращения к техническому воображению. В отличие от ряда его современников — поэтов и писателей — герой этой статьи прибегает к техническим возможностям прежде всего в области работы с устройством самого текста, оставаясь относительно независимым от лексического и тематического уровня технического воображения. Для Кондратова важно расширение поэтических возможностей прежде всего за счет комбинаторики, в том числе компьютерной.

Вернемся к тому, как Кондратов группировал свои тексты: здесь ему тоже свойственен системный подход. Об этом он пишет в программном тексте «Мои троицы», своего рода метаманифесте, в котором схематизация биографии соседствует с разделением всего творчества на смысловые части. Так, говоря о своей поэтической ипостаси, Кондратов выделяет три группы текстов: «поэзия лирическая (“Лам” — Путь) — поэзия сатирическая (“Скирли”) — поэзия экспериментальная (“Пузыри” + “Конкреции” и “Программы”)»[19]. Именно последние тексты, которые отнесены автором к «поэзии экспериментальной», будут интересовать нас прежде всего. Каждый проект поэта должен был заполнять свою лакуну, актуализируя определенный способ поэтической работы с языком: автор мыслит формальный эксперимент потенциально исчерпаемым. Как пишет Михаил Павловец, большинство из этих лакун заполнены лишь отчасти или пустуют, поскольку оказались потеряны, как часть из сборников книги «Пузыри» или «Скирли», часть из 108 глав поэмы «Кощей» и ряд других.

Однако, несмотря на ограниченный доступ к текстам, можно сказать, что в само мышление о поэтической работе у Кондратова заложен ограничивающий комбинаторный элемент. Репрезентативно в этом контексте выглядит, например, небольшая подборка «Игровые стихи» в журнале «Аврора». Конд-

16 *Пруденко Я.* Кибернетика в искусстве и культуре СССР. Анализ больших баз данных и компьютерное творчество. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018.

17 *Gerovich S.* From newspeak to cyberspeak.

18 *Кукулин И.* Периодика для ИТР: советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции // Новое литературное обозрение. 2017. № 145.

19 «Филологическая школа» // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны». Т. 1. С. 235.

ратов приводит 10 различных поэтический форм (как уже существующих в поэзии, так и придуманных непосредственно им): I. «Перевертни» («раки», палиндромы). II. «Нумерология» (стихотворения, включающие в каждой строке цифры в восходящем или нисходящем порядке). III. «Цифирь» (стихотворения, в словах которых омонимичные звуко-комплексы заменяются соответствующими цифрами, например «100почная цыганская»). IV. «Хокку-тавтограммы». V. «Цепочки-моноримы» (однословные моноримы). VI. «Друдлы и гиатусы» (друдлы построены на скоплении согласных, то гиатусы — на зияниях, т.е сочетании гласных звуков). VII. «Редупликации» (обыгрывание двойных слов вроде «чуть-чуть»). VIII. «"-Ь"-стихи» (из цепочек слов на -ь: как конвенциональных — «тишь», так и окказионализмов — «стишь». IX. «Русские иероглифы» (стихи с использованием элементов пиктографического письма). X. «Брахиколоны»[20].

Комбинаторность подхода Кондратова к творчеству уже содержит в скрытом виде связь технологии и поэзии. В само разнообразие формальных экспериментов вшито представление о технэ, которое вместе с непосредственной компьютерной оснасткой (с помощью нее, например, должны были быть созданы «Программы») приобретает еще более явные черты. Самого автора крайне интересовали способы «кибернетического моделирования творчества», о чем уже было упомянуто в начале статьи. Хотя сам взгляд на исчерпаемость приемов уже можно считать отчасти комбинаторным, у Кондратова можно найти и более строгие примеры «литературы формальных ограничений»[21].

Из доступного для чтения материала это, например, опыты создания ЭВМ-поэзии в дневнескандинавских жанрах драпы и нида. Об этом можно узнать из статьи Кондратова, написанной совместно с минским лингвистом Александром Зубовым, «Программа "Скальд" — опыт моделирования поэтического творчества для ЭВМ»[22]. Так же, как и в других экспериментальных текстах Кондратова, внимание к фоническому и графическому измерению текста здесь соседствует с комбинаторными ограничениями:

ДРАПА МЕЧУ

Ври, мчи,
при меч!
Серп
  сечь,
бич
  битв,
брат
  бритв!
Быстр,
  остр,
шустр,
  востр —

20 *Кондратов А.* Игровые стихи // Аврора. 1990. № 12. С. 100–106.

21 *Бонч-Осмоловская Т.* Поэтика «Ста тысяч миллиардов стихотворений» Раймона Кено // Урал. 2002. № 6. С. 11–33.

22 *Кондратов А., Зубов А.* Программа «Скальд» — опыт моделирования поэтического творчества для ЭВМ // Кибернетика. 1984. № 3. С. 86–88.

страж
страд,
страх
стад,
Мчи
меч!
Бей,
меч!
Битв,
бич,
серп
сеч[23].

Расположение текста на странице — пример авторского интереса к графическим параметрам текста (тоже восходящего к историческому авангарду) и тяготения к формальному соответствию между визуальным и текстуальным измерениями (в этом случае выраженное через то, что стихотворение визуально повторяет форму меча). Сочетание односложных слов тоже корреспондирует с другими поэтическими экспериментами автора: много таких примеров можно найти в уже упомянутой подборке «Игровых стихов». Предполагаемая алгоритмическая генеративность здесь заключается в сочетаемости слов, в их подборе.

В этом контексте раздел большого авторского проекта Кондратова под названием «Программы» представляет особый интерес. Вот что автор пишет об их задумке в «Моих троицах»: «“ПРОГРАММЫ” (книга 4) — 100 программ и 1000 текстов, порожденных этими программами с помощью ЭВМ (5-й том — или, если не будет проведен эксперимент с ЭВМ, то как книга 4-го тома “КОНКРЕЦИИ”)»[24]. Эта группа текстов должна была стать примером генеративного искусства. Возможность генерировать стихотворения при помощи компьютеров интересовала Кондратова многие годы. О потенциале кибернетической поэзии он упоминал в своих статьях «От нуля к нулю» (1961), «Кибернетика и абстракционизм» (1963). Несмотря на критику западного «беспредметного» искусства (необходимую для официально публикуемой статьи с такой неоднозначной темой), Кондратов находит возможность в этих текстах рассказать о возможностях применения кибернетических методов в поэзии. В своей научно-популярной книге «Математика и поэзия» (1962) он еще более прямо размышляет об идее создания «роботов-поэтов», которые бы могли самостоятельно генерировать тексты. Вообще же книги Кондратова «Математика и поэзии» и «Число и мысль» были одними из первых работ по апологии эстетического взаимодействия с ЭВМ[25].

Исследовательница медиаискусства Янина Пруденко видит деятельность Кондратова крайне важной для формирования самостоятельного инструментария советских *digital humanities* и «другой эстетики» — так она называет совокупность эстетических открытий позднесоветского периода, опирающуюся на кибернетику и не вписывающуюся до конца в официальную эстетическую

23 Там же. С. 88.
24 «Филологическая школа». С. 236.
25 *Пруденко Я.* Кибернетика в искусстве и культуре СССР. С. 152.

доктрину. Предположение о внутренней независимости советских *digital humanities* от властного дискурса не кажется мне до конца верным (о том, как могло происходить поглощение кибернетических открытий и концептов бюрократией, см. в уже упомянутой работе Геровича)[26]. Тем не менее у работы с языком, оснащенной кибернетическим представлением об общей информационности различных явлений, был свой эмансипаторный потенциал, связанный с автономизацией перцептивного опыта, который может быть зафиксирован в поэтическом тексте. Приведу пассаж из книги Кондратова «Математика и поэзия» (1962): «...в будущем, когда будут созданы автоматы, обладающие многочисленными и даже не свойственными человеку эмоциями, мы сможем заставить их рассказать о впечатлениях, которые им доставляет мир, на языке поэзии»[27].

Такой подход к творчеству показывает еще одну грань технического воображения автора. Компьютерное расширение потенциальных действий, которые можно реализовать, работая над текстом, позволяет Кондратову переосмыслить роль, функцию и границы формального языкового эксперимента. Создается представление о потенциальной исчерпаемости этого эксперимента, при этом особенности языка становятся, с одной стороны, вычисляемыми, доступными для разметки, а с другой — инаковыми, готовыми для передачи нечеловеческого (машинного) опыта в будущем.

Исследователи и философы, осмысляющие компьютерные вычисления сегодня, могли бы назвать форму субъектности, стоящей за проектом Кондратова, ранней формой *алгоритмического субъекта*, включенность в кибернетические связи и автоматизация разума которого трансформирует его орудие познания[28]. Подтверждают этот ракурс и некоторые ранние отклики на тексты Кондратова. Так, В. Н. Альфонсов пишет: «Никогда не мог определить, что перевешивает в стихах А. Кондратова — крайняя субъективность или некое общее типологическое свойство — особенности, так сказать, кибернетического сознания, где метод, подход, оказывается выше привычных (эмоциональных, психологических) измерений. Наверное, в этом взаимодействии и неразличимости полярных свойств и заключается своеобразие его поэзии»[29]. Отличие в том, что современная экология алгоритмов скорее имеет дело с понятием неисчислимости, в отличие от более раннего и потому более утопического взгляда Кондратова на потенциальную финитность всех приемов.

Таким образом, Александр Кондратов в своем творческом проекте обращается к характерной для многих представителей ленинградской неофициальной литературы ревизии авангардных литературных приемов. Ему важно проектное отношение к творчеству, в рамках которого могут сосуществовать достаточно противоречивые тенденции. Генеративный потенциал — как поэтического мышления автора, так и работы ЭВМ, которые в этом случае вступают в своего рода альянс, — использован для попытки закрыть проект исторического авангарда, исчерпав и «разработав» его формальные особенности. Можно сказать, что в этом проявилась переходность периода 1960–1980-х годов как в области литературного технического воображения, так и культурной реакции на технический прогресс вообще.

---

26 *Gerovich S.* From newspeak to cyberspeak.

27 *Кондратов А.* Математика и поэзия. М.: Знание, 1962.

28 *Parisi L.* The alien subject of AI // Subjectivity. 2019. № 12 (3). P. 27–49.

29 *Кондратов А.* 6 января 1977 // ОР РНБ. Ф. 1438. Ед. хр. 15.

Библиография / References

Бонч-Осмоловская Т. Поэтика «Ста тысяч миллиардов стихотворений» Раймона Кено // Урал. 2002. № 6 (URL: http://s://magazines.gorky.media/ural/2002/6/ poetika-8220-sta-tysyachmilliardov-stihotvorenij-8221-rajmona-keno.html).

(*Bonch-Osmolovskaya T.* Poetika «Sta tysyach milliardov stihotvorenij» Rajmona Keno // Ural. 2002. № 6 (URL: http://s://magazines.gorky.media/ural/2002/6/poetika-8220-sta-tysyachmilliardov-stihotvorenij-8221-rajmona-keno.html).)

Зиммель Г. Большие города и духовная жизнь / Пер. с нем. М.: Strelka Press, 2018.

(*Simmel G.* Die Großstädte und das Geistesleben. Moscow, 2018. — In Russ.)

Кукулин И. Периодика для ИТР: советские научно-популярные журналы и моделирование интересов позднесоветской научно-технической интеллигенции // Новое литературное обозрение. 2017. № 145 (URL: http://s://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/periodika-dlya-itr-sovetskie-nauchno-populyarnye-zhurnaly-i-modelirovanie-interesov-pozdnesovetskoj-nauchno-tehnicheskoj-intelligenczii.html).

(*Kukulin I.* Periodika dlya ITR: sovetskie nauchno-populyarnye zhurnaly i modelirovanie interesov pozdnesovetskoj nauchno-tekhnicheskoj intelligencii // Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. № 145 (URL: http://s://magazines.gorky.media/nlo/2017/3/periodika-dlya-itr-sovetskie-nauchno-populyarnye-zhurnaly-i-modelirovanie-interesov-pozdnesovetskoj-nauchno-tehnicheskoj-intelligenczii.html).)

Лосев Л. Homo ludens умер / Меандр: Мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010. С. 293–304.

(*Losev L.* Homo ludens umer / Meandr: Memuarnaya proza. Moscow, 2010. P. 293–304.)

Мирзаев А. Феномен Александра Кондратова (Сэнди Конрада). Фигура отсутствия // Зинзивер. 2008. № 2 (10). С. 10.

(*Mirzaev A.* Fenomen Aleksandra Kondratova (Sendi Konrada). Figura otsutstviya // Zinziver. 2008. № 2 (10). P. 10.)

Орлицкий Ю., Павловец М. Три творческих лика Александра Кондратова // Russian Literature. 2015. Vol. LXXVIII. № I/II. С. 1–13.

(*Orlickij Yu., Pavlovec M.* Tri tvorcheskih lika Aleksandra Kondratova // Russian Literature. 2015. Vol. LXXVIII. № I/II. P. 1–13.)

Орлицкий Ю., Павловец М. Наследники Хлебникова: Генрих Сапгир, Геннадий Айги, Александр Кондратов, Сергей Бирюков // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия: Язык и литература. 2018. Т. 15. Вып. 1. С. 94–110.

(*Orlitskiy Yu., Pavlovets M.* Nasledniki Khlebnikova: Genrikh Sapgir, Gennadiy Aygi, Aleksandr Kondratov, Sergey Biryukov // Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriya: yazyk i literatura. 2018. Vol. 15. Iss. 1. P. 94–110.)

Павловец М. Неоавангард в русскоязычной поэзии: вторая половина XX — начало XXI века. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2025.

(*Pavlovets M.* Neoavangard v russkoyazychnoy poezii: vtoraya polovina XX — nachalo XXI veka. Moscow, 2025.)

Пруденко Я. Кибернетика в искусстве и культуре СССР. Анализ больших баз данных и компьютерное творчество. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2018.

(*Prudenko Ya.* Kibernetika v iskusstve i kul'ture SSSR. Analiz bol'shikh baz dannykh i komp'yuternoye tvorchestvo. Moscow, 2018.)

Родионова А. Техническое воображение в русскоязычной неподцензурной поэзии второй половины XX века: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2024.

(*Rodionova A.* Tekhnicheskoye voobrazheniye v russkoyazychnoy nepodtsenzurnoy poezii vtoroy poloviny XX veka: dis. ... PhD. Moscow, 2024.)

Gerovich S. From newspeak to cyberspeak: A History of Soviet Cybernetics. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.

Hartung H. Experimentelle Literatur und Konkrete Poesie. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 1975.

Parisi L. The alien subject of AI // Subjectivity. 2019. № 12 (3). P. 27–49.

Хроника современной литературы

Петр Казарновский

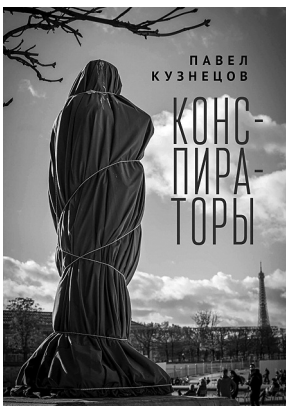
Непоправимая любовь к родине

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_312

Кузнецов П. Конспираторы.

СПб.: Алетейя, 2024. — 240 с.

«Конспираторов» Павла Кузнецова можно охарактеризовать как лирико-документальное повествование, в котором автор рассказывает о своем герое — самом себе прежних лет, которым уже не является. Здесь говорит трагизм памяти, почти неминуемо заставляющей сравнивать свои давние ожидания с их результатом, и это повод для разочарования очень горького.



Павел Кузнецов предусмотрительно ставит своего тезку (почти полного: отчество другое) на роль героя. Автор дистанцирован от повествования и слит с памятью, не столько деля ее с полувымышленным *alter ego*, сколько воскрешая в памяти другого себя — способного на дерзкий выбор. Возникает определенный объем: вся событийная канва лирически освещена, но это эмоциональное сопровождение осуществляется с учетом временной дистанции. Иначе говоря, Павел Кузнецов повествует о себе как о своем герое Павле, который не был еще подавлен «метафизическим удушьем», «энтропией, одиночеством, распадом» (с. 6). Подстегиваемый здоровым авантюризмом, герой движется ко всеобщему освобождению — пробуждению, но уже предвидя умирание, медленное исчезновение. В уже новой России он издает свой журнал, устраивает конференции, приглашает знаменитых людей, среди которых оказывается 69-летний американский профессор Н.П. Полторацкий, историк философии; он прочитал в университете две лекции — о Бердяеве и Ильине и наутро после подъема на колоннаду Исаакия был найден в номере отеля мертвым. Скупа характеристика, даваемая Кузнецовым профессору, потомку выходцев из Петербурга, родившемуся в Константинополе: слишком традиционен, сдержан, скрытен, скромен; а дальше: «Эмиграция, Америка, одиночество, Петербург, смерть...» (с. 180).

Одновременно с обретенной эмигрантами возможностью попасть на родину автор рисует коллапс, охвативший Россию:

> Город лежал во тьме. С 1 декабря ввели талоны на основные продукты питания. По утрам, под тусклыми фонарями у магазинов завивались огромные хвосты по пятьдесят-семьдесят человек, где глас народа звучал в полную силу. Голода еще не было, все твердили, что будет еще хуже, и он не за горами. Впереди полный хаос, распад страны, голод, диктатура, множились слухи о грядущих погромах. Костерили всех — любую власть, мафию, демократов, коммунистов, кооператоров, патриотов, евреев, «эту проклятую страну», вспыхивали потасовки, которые некому было разнять. Бежали все, кто обладал такими возможностями, но их было немного. Впрочем, по сегодняшним данным, в тот год из России уехало почти полмиллиона. Это был конец Великой утопии, надежд всего прогрессивного человечества, вместо социализма с мордами вождей теперь пытались строить социализм с человеческим лицом, но и это не получилось. Все еще надеялись, что вместо Советской империи возникнет новая удивительная страна… (с. 9)

И в виду разверзающейся бездны едущим в Россию детям эмигрантов первой волны старый француз со слезами говорит: «Какая вы счастливая, вы будете строить новую Россию, а этой страны больше нет» (с. 115). Герою Кузнецова выпало увидеть «мир в его минуты роковые», когда «шло второе крещение Руси», а страна переживала «оккультную революцию», когда «винные магазины брали штурмом», а «политика, метафизика и мистика били ключом» (с. 169), когда в Румянцевском садике проходили митинги общества «Память» и весь город пестрел зазывными афишами, вроде «Ключи к тайнам жизни или окно в потусторонний мир. Гарантируем выход на седьмой космический уровень» или «“Общество сексуальных меньшинств имени П.И. Чайковского” (с. 168–169), когда «“русский космизм” шел потоком» и только-только появлялись «ряженые»; выпало познакомиться с теми людьми, которые всю жизнь посвятили борьбе с жестоким советским режимом и, вернувшись, столкнулись с новой властью — хищной и циничной. О них сказано без преувеличения: «…это были романтики, готовые пожертвовать жизнью за новую “свободную Россию”» (с. 100), такими были их родители. Герою-рассказчику посчастливилось подружиться с Борисом Миллером, членом «закрытого сектора» «Центра» и куратором радиостанции «Свободная Россия», ведшим подрывную деятельность по всей территории СССР (литература, листовки, пропаганда); с его подругой Наташей, его семьей, жившей в Лондоне (жена — из рода Куракиных); узнать об их далеко не безоблачной жизни: в атмосфере тотального недоверия в шпионской сфере «Центра», где все всех подозревали, Борис попал в тюрьму как двойной агент, и извлечь его оттуда помогло только вмешательство Керенского. Их многолетняя деятельность, связанная с развалом «империи зла», перестала быть нужной, и Борис с Наташей, лишившись всего, уезжают строить новую жизнь, а находят смерть. Смещенная перспектива повествования дает основания говорить, что именно они — главные персонажи, а герой нужен лишь для того, чтобы передать их порыв, их преданность и веру. «Да возвеличится Россия, да гибнут наши имена!» — поет Борис гимн эмиграции, приводя в восторг как собратьев по изгнанию, так и обретенных соотечественников, и действительно приносит в жертву себя — ради будущей свободной России. Его визиты с Наташей на родину в глазах рассказчика — рискованная игра, авантюра, так и не принесшая этим людям желаемого результата. Они погребали страшное советское прошлое, а оказались завалены обломками. И автор всей книгой творит поминальное слово тридцатилетней эпохе, полной надежд, создает масштабный псалом над могилой важного этапа истории — вопреки утверждаемому в стихах Ахматовой, взятых эпиграфом к первой главе: «Когда погребают эпоху, /

Надгробный псалом не звучит...» (с. 8). Параллельно линии Бориса Миллера и Наташи развиваются другие, побочные, тянущиеся из молодости героя, из той поры, когда он был гидом «Интуриста»: одна из них — о трансформации дочери испанского троцкиста и полурусской-полупарижанки из ненавидящей буржуазный Запад в ищущую бога и пропавшую в Тибете; другая история — Сони, как она из старательной студентки сначала Ленинградского универа, а потом Сорбонны стала проституткой и, выйдя замуж за одного из своих клиентов, преподавала в лицеях, где «осуществила свою философию по полной программе — деконструкцию на практике: стирание всех возможных и невозможных табу и границ» (с. 151).

Однако несколько красной нитью проходящих мыслей, всегда воплощенных в той или иной реальной личности, заставляют усомниться в исключительно траурном настрое автора (хотя сам он и готов, вслед обвинениям отца, признать себя — своего героя пессимистом: «...в позднесоветские времена это звучало почти как “троцкист”» (с. 216)). Так, восхитившая героя фигура А. Пятигорского, кричащего вслед уезжающему из Лондона герою: «Помните, история не заканчивается! Это все бред — и Кожев, и тем более Фукуяма!» (с. 110). Однако оценивающий все из своей точки схода всех перспектив автор видит и с грустью конец этой истории. В который раз русский язык подстерегает на двусмысленности слова «история», как и слова «время». Автор часто обращает внимание на размежевание, расхождение вплоть до враждебности друг другу «политики» и «политейи», «Руси» и «России», «счастья» и «самодовольства», «богатства» и «сытости» (и почти его синонима «отформатированность»). Такие антиномии характерны для Кузнецова: в романе «Археолог», изданном впервые в Лондоне (об истории этой публикации есть эпизод в новой книге (с. 226)), сталкиваются две цитаты об утопии — Бердяева и Карла Мангейма: «...свобода, свободная жизнь оказывается самой неосуществимой утопией» — «Исчезновение утопии ввергает нас в такое состояние, когда сам человек становится не более чем вещью... Вместе с отречением от утопии человек утратил бы и свою волю творить историю, а с ней и свою способность понимать ее»[1]. Однажды выбрав свободу (легендарный лозунг «За вашу и нашу свободу» повторен в книге несколько раз) и гордясь достигнутой в его стране на все 1990-е свободы, автор-герой приходит к выводу, звучащему как приговор пропорции: «Если вы ограничиваете свободу, то увеличиваете справедливость, если возвеличиваете свободу, то от справедливости ничего не остается» (с. 217–218).

В аннотации роман охарактеризован как «захватывающий триллер с философским подтекстом». Конечно, нельзя доверять аннотациям, и автор сам прекрасно помнит те времена, когда предисловия к книге были не в авторитете, а чтобы предисловие было прочитано, его должен был написать кто-то из особой категории, обладающий добрым именем, незапятнанным. Именно с тех времен начинает автор — со второй половины 1970-х. Будучи студентом, а затем аспирантом философского факультета Ленинградского университета и став гидом для англоговорящих интуристов, он неожиданно для всех — не только для себя, но и для всевидящего глаза Органов — становится посвящен в конспиративную деятельность: ему поручается распространение нелегальной литературы, прибывшей с Запада. Задача кажется простой: надо забрать пакет, помещенный в камере хранения на Финляндском вокзале...

> Что меня подвигло на это? Не знаю. Скорей всего, не столько политика, сколько страсть к приключениям. Нет, это не совсем так. Возможно, пусть это прозвучит

1 *Кузнецов П.* Археолог: Роман. London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1992. С. 155.

> высокопарно, моя страсть по «мировой культуре», по разрушению запретных границ и отвращение к тем монстрам, что попадались на каждом шагу?! Чувство отвращения к системе? Нет, не так. Мир был метафизически безнадежен, он прогнил насквозь, мы хотели все изменить. Но мы заблуждались: мировой абсурд мы приписывали исключительно его советской инкарнации. Конечно, у нас было хуже, но безумие западного мира мы еще не понимали (с. 51).

Но обращение молодого человека началось раньше, когда он получил доступ к запретным авторам — в книжном магазине, «развале», продавец которого доверял только своим людям. В короткую эпоху Андропова уровень подозрительности взметнулся резко: Кузнецов описывает, как его герой попался в облаву во время сеанса в кинотеатре своего детства «Форум», когда в портфеле у него был запретный груз (с. 57–58). Но уже наметился провал незамысловатой подпольной паутины после посещения «Клуба-81» на ул. Петра Лаврова и состоялся вызов в Большой дом для «беседы» и получения «первого предупреждения». Увольнением из университета злоключения героя не закончились: допросу подвергли его жену и произвели несанкционированный, видимо, обыск в их квартире, изъяв несколько «подозрительных» книг.

Книги образуют самодостаточный сюжет романа, о чем напоминает один из эпиграфов: «“Все это сделали книги…” Вольтер». Какой путь проделал герой от детско-юношеского чтения (Дюма, Вальтер Скотт, Виктор Гюго, Сэлинджер, Ремарк, Хемингуэй *and company*) до Достоевского — о возникновении в доме родителей собрания сочинений «жестокого таланта» с предисловием Розанова рассказана история (с. 32–33), и она определила многое в судьбе героя, — а затем и Леонида Андреева, Федора Сологуба, Акутагавы, Кафки и французского экзистенциализма, позже Кьеркегора, Шопенгауэра, Ницше, Шестова… на момент действия романа в круге чтения героя «Котлован», «Собачье сердце», «Лолита», «Тропик Рака», Сартр, Маркузе, Бердяев, Франк… Несмотря на заявление, что политика его не интересует, герой хорошо осведомлен и в диссидентской литературе (от Солженицына и Марченко до Джиласа и Кон-Бендита). Время от времени мотив перемещения запретных книг возникает: то их передают тайком, то везут пакетами, чемоданами, баулами, чтобы сделать фундаментом новой идеологии, то они становятся доступными, попав на прилавки магазинов обеих столиц и даже периферии (автор этих строк хорошо помнит, как в середине 1990-х с изумлением рассматривал стеллажи с журналом «Синтаксис» и раритетами, изданными тем же парижским издательством). Кажется, именно книги как мощнейший инструмент изменения сознания влечет героя на риск, на эксперимент, который поначалу мог бы стоить ему как минимум свободы.

Историки литературы утверждают, что жанр новоевропейского романа возник из сочетания мемуаров, путевых записок, психологического афоризма. Все эти составляющие ярко представлены в книге Кузнецова: он пристально вглядывается в недавнее прошлое не столько в поиске закономерности (а то и неизбежности) всего произошедшего, сколько из желания выразить благодарное восхищение перед теми людьми, которых ему довелось встретить и которых больше нет и никогда не будет; в конце концов, он свидетельствует об этом уходе, об опустошительном изменении мира, и для этого обращается к своему опыту странствования — сначала по Советскому Союзу в качестве гида у иностранных групп (яркий эпизод такого путешествия представлен в главе «Дикий Запад»: группа австралийцев, соединившись с англичанами, катит на тридцатиместном автобусе по всей Восточной Европе, и Павлу поручают их сопровождать из Ленинграда через Псков, Новгород, Москву, Смоленск до Бреста); но самой захватывающей оказывается длившаяся не-

сколько лет поездка по маршруту Ленинград — Париж — Лондон — Франкфурт — Санкт-Петербург, и ей сопутствует проникновение в смысл того, что происходит в истории, с историей — этой «обезумевшей», «разгневанной» Клио. Вдобавок слишком разные люди — тот, кто путешествовал, и тот, кто об этом рассказывает, сопровождая рассказ сентенциями, вроде: «Ностальгия — ужасная вещь, ничто так не искажает прошлое» (с. 57). Автор прослеживает путь своего героя — себя прежнего — с готового к обновлению Востока на казавшийся недоступным Запад, где он узнает тайную и настоящую Россию, в чем-то себе изменившую, но пронесшую в своих недрах то, что увидеть больше негде. Строя свой рассказ по едва заметной спирали, в которой линия, едва загибаясь, приходит к исходной точке, Кузнецов приводит своего героя в сегодня: герой становится автором и оказывается способен трезво посмотреть на пройденный путь, полный странных и не всегда распознанных знаков. Так, попав в логово — в антисоветский «Центр», герой книги ощущает, что он «не просто обыватель», что теперь он «играет в серьезную игру», что он «актер» и за ним «приглядывают». «Одним словом, игра пошла. Я стал актером. Везде чудились *знаки*. Человек как-то странно смотрит на тебя. Кто он?» (с. 103). Но никакой внешне захватывающей игры не случилось, шпионские страсти не разыгрались. Наоборот, герой, наблюдая людей, углубляется в поиски ответа: какое это все имеет отношение к нему?

Красноречива сцена: герой сидит в кафе напротив оперного театра «Бастилия» и пытается представить себе несуществующую крепость и ее взятие разъяренной толпой, перед его глазами одно накладывается на другое (он вспоминает, что поэт Вадим Делоне утверждал, будто последний комендант Бастилии де Лонэ — его предок), и ничтожное событие, вырастая до поворотного момента в истории, оказывается тесно связанным с его существованием: «Если бы не было Бастилии, не было бы и 1917 года, да и не было бы меня» (с. 158). Именно таких ключей ищет Кузнецов — попадания в то место и в тот момент, когда не столько совершается что-то, не столько становится ясна логика событий — хотя бы «вопреки Толстому», сколько оказывается возможной перемена, изменение. Именно такой взгляд, полный восторга и признательности, брошен назад с целью оценить роль известной женщины-философа, которая с конца 1980-х осуществляла миссионерскую связь между «метрополией» и эмиграцией, вообще Западом, миром: «Татьяна была самым головокружительным человеком в нашей жизни… встреча с ней была одним из самых больших потрясений в нашей жизни: если бы не она, мы были бы другими» (с. 197–198). Именно в Лютеции герою удалось найти тайну своего рождения и своего перерождения: Бастилия и знаменитая Т.Г.[2] Он начинает повествование с первого запомнившегося ему эпизода: отец приезжает на дачу на новом «Москвиче», и мальчик бежит навстречу «по очень длинной аллее с душистыми ветками сирени» (с. 5), и заканчивает тем, как сын после долгих странствий приезжает на дачу на видавшем виды и до отказа набитом «гуманитарной помощью» «Форде», вокруг которого ходит удивленный отец. Эти машинные перипетии представлены как фазы сна. Если рассказчику Довлатова это дало бы повод для ехидного обобщения «От “Москвича” до “Форда”» (по аналогии с отвергнутым названием цикла «Чемодан» — «От Маркса к Бродскому»), то Кузнецов вплетает эту «рифму» в череду прочих связей и возникающих, обнаруживающих себя соответствий.

---

2 Автор часто прибегает к инициалам, скрывая под ними узнаваемые лица. Как и Т.Г., скрытыми в романе фигурируют С.Е., А.Д. или реальные персоны, названные измененными именами, что свидетельствует о нежелании П. Кузнецова прибегать к их оглашению. Следуя этой интенции, оставляю прозрачный авторский намек в неприкосновенности.

И вся книга выдержана в подчеркнуто ровном стиле, сквозь который прорываются словечки, выражения из «прошлой» жизни, но на риторику «современности», кажется, наложен запрет. В этом отношении очень любопытна глава «Барон Черкасов», где запечатлен образ пожилого родовитого «флегматика и сангвиника одновременно», простодушно уснащавшего свою старомодную речь новоязом из метрополии, перлы которого он бережно заносил в блокнот: «опустят», «крыша поехала», «туфта», «фуфло», «отстой», «лярва», «падло», «западло» — и так вплоть до отборного мата. Когда герой дает маху с банковскими операциями, поднаторевший в новом арго барон выпаливает: «Зачем ты открыл такой говнистый счет?!.. Это же *полный отстой*... У тебя крыша поехала! Душа моя, я же сказал, тебе нужны *живые бабки*!» (с. 145) — чем сражает своего молодого консультанта. Другое дело — автор: его речь нигде не выходит из русла общего употребления, более того — устремлена к той традиции, которая, видимо, еще бытовала в открытой им другой, эмигрантской, России, но и сохраняет дистанцию от ее реликтовости. В этом можно видеть продуманную концепцию, очень четко выраженную А. Пятигорским в его втором романе «Вспомнишь странного человека...»: «Чтобы понять (и описывать) людей и обстоятельства той эпохи, ни в коем случае не надо пытаться это делать на ее языке. Из такой попытки не выйдет ничего, кроме безвкусного архаизированного пересказа»[3]. Кузнецов как будто учитывает перспективу, открываемую философом-романистом, — преодолеть «эфемерность эпохи» с целью достигнуть «вневременного». «Безумная встреча двух Россий» — старой, сохранившейся в изгнании (или, по З. Гиппиус, «в послании»), и новой, воскресающей навстречу великим ценностям, — изображается им хроникально сдержанно, так что иногда не хватает большей детализации, остановки на драгоценных мелочах. Услышанное меткое выражение, анекдотическая ситуация, говорящая деталь во встреченном, открывшаяся связь явлений, о которой прежде и не представлял себе, — все вплетается в повествование, ведущееся ровным голосом человека, узнавшего многому цену. На его глазах рушилась и рухнула угрюмая советская империя, и он к этому крушению приложил руку — был внештатным сотрудником «Центра», старавшегося расшатать твердыню нового Карфагена — «последнее общество социальной *справедливости*» (106). Но автор знает, что человеческая жизнь, в принципе, везде одинакова, только бессребреничество сохранилось в целости там, в условиях «западного капитализма». И говорит он из опустевшего, опустошенного настоящего, которым расплачивается за «духовные пиры», и его слова о нынешнем состоянии звучат как сквозь сон.

В книге есть эпизод о последних месяцах жизни Н.О. Лосского (с его сыном Борисом герой ведет продолжительные беседы, из которых приведена только одна — на с. 200–201): «Все его коллеги и друзья умерли. Его вывезли из Америки, и он, пока был в силах, одиноко бродил по Парижу в старорежимном костюме, в котелке и с тростью и приговаривал: “Вот, все умерли, Бердяев умер, Франк умер, Булгаков умер... Сын мой умер... А про меня Господь забыл, и я брожу тут, как Вечный жид”. Он умер в 1965 году, немного не дотянув до ста лет, почти одновременно с Федором Степуном в Германии: конец русской философии в эмиграции» (с. 159). Эхом звучит в эпилоге голос автора: «Сколько лет прошло? Я не знаю <...> О чем я написал? Об исчезновении» (с. 233), хотя он намного моложе русского философа. Но он оказался свидетелем вымирания целого материка, свидетелем того, как эмигранты возвращались в никогда ими не видимую Россию, чтобы там умереть — от болезней, от старости. Он участливо наблюдал, как его друзья —

3 *Пятигорский А.* Вспомнишь странного человека... М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 112.

люди, бывшие намного старше его и воспитанные «в абсолютном служении России» (с. 80), — находят и обретают свою судьбу. Так же явным иногда ему казался Николя Фламель, мистически возвращающийся в свой Париж.

Вообще все события и люди, о которых идет речь в романе, словно окутаны сном. «Это похоже на сон» (с. 5), — начинает автор свое повествование. И заканчивается книга рассказом о сне, преследующем автора — бесконечно — в рамках ли только одной жизни? — сбывающейся кафкианской притче о приближении к недосягаемому. А ровно в центре повествования представлен эпизод — беседа с Пятигорским, и мне эти строки кажутся ключевыми, как и сам образ философа — смыслообразующим персонажем, который при встрече с героем «заговорил об отсутствии в человеке единого “Я”, человек — это множество “я”, имя им — легион. Все люди *спят*, и мало кто может проснуться. Человек ничего не делает по своей воле, с ним “все случается”, он всего лишь марионетка. И в мире все *случается*: революции, войны, катастрофы. И сейчас мы тоже спим? — наивно спросил я. Не совсем, но до *пробуждения* еще очень далеко. Для этого нужна большая *работа*, — ответил он» (с. 109).

Конечно, можно общую тональность произведения объяснить тем, что создавалось оно в период пандемии[4] и автор будто прощался с самым дорогим, определившим на долгие годы его жизнь: с историей свободной мысли, которой человек предоставляет проходить сквозь себя, чтобы смысл обретал персонологичность[5], а не превращался в собственную противоположность. Горький опыт пробуждения в опустевшем пространстве, когда исчез и *alter ego*, прежде избавлявший от острого ощущения одиночества, опыт нескончаемого и безрезультатного пробуждения того, кто одержим свободой и, следовательно, стремится к собственной гибели, как сказано в одной максиме Кузнецова (с. 71), приучил автора «жить в катастрофе», к чему привыкнуть нельзя, можно лишь победить в себе нарциссизм.

Роман оттого и получает такое название — «Конспираторы», что предлагает сложный поиск не столько закономерности, сколько целесообразности в историческом и личном движении, даже в их импульсе, который наиболее ощутим «в щели, в трещине между Клио и Утопией»[6], однако скрыт, потаен и принуждает своих адептов выходить на свет, рисковать тем, что историческое творчество превратится в политику. В импульсе, который влечет ему поддавшегося пробуждаться, чтобы рискнуть — перестать быть марионеткой или просто перестать быть. Для того *нужна большая работа*, и она именно тайна, секрет, контрабанда.

---

4 Журнальный вариант романа «Конспираторы» был опубликован в № 2 журнала «Звезда» за 2021 год.

5 В этом наблюдении я опираюсь на потрясающее наблюдение А.М. Пятигорского: «...у Живаго мировоззрения как бы вообще не было. То есть у него не было той, внешней его душе, общей интерпретации смыслов, которая и есть мировоззрение. Мировоззрение — это когда смыслы отражаются человеком, когда они не проходят через него. В мировоззрении смыслы, отражаясь, теряют свою онтологичность, но не приобретают персонологичность, ибо они не прошли через личность» (*Пятигорский А.М.* Пастернак и доктор Живаго // Пятигорский А.М. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 220).

6 *Кузнецов П.* Археолог. С. 16.

Ольга Балла

Поединок поэзии и политики

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_319

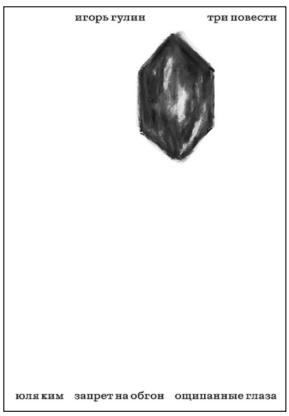
Гулин И. Три повести: Юля Ким. Запрет на обгон. Ощипанные глаза.

СПб.: Jaromír Hladík press; Порядок слов, 2024. — 64 с.

Ясный и рационально-жесткий в качестве критика, анализирующего чужие тексты, Игорь Гулин в собственных текстах — представляющих собой в данном случае, несомненно, одно целое, — оборачивается к читателю совсем другой стороной своей речевой, интеллектуальной, эмоциональной личности (в единстве сторон которой опять же нет оснований сомневаться, и тем интереснее всматриваться в эту прежде невидимую нам сторону и стараться понять ее устройство).

Художественная проза Гулина, горячая, расплавленная (совершенная противоположность, казалось бы, его критическим текстам), полная темнот, обнаруживает ближайшее родство с поэзией, верлибрами — уж точно из одного вещества с ними — а отчасти даже ими и является:

> *в начале текста торчала гора, а здесь пусть пробежит лиса.*
> *возможен ли язык-поцелуй, не выдающий ничего, кроме себя? — никакого намерения, никакого суетного желания.*
> *ты в бога, похоже, не веришь, но он намекает мне о себе твоим плечом.*
> *я бы хотел провести по нему языком, но больше я хотел бы перевести его язык* (с. 11).



Тут самое время сказать, что представляют собою все три текста: каждый из них — монолог-письмо, написанный во втором лице и обращенный к реальному, единственному в своей реальности адресату (адресатке), трем важным для повествователя женщинам (двум женщинам и одной девочке). Каждый текст — часть внутреннего диалога с собеседницей, из которого нам слышна только та часть реплик, что принадлежит лирическому субъекту. Впрочем, и вторую половину мы тоже почти слышим: на его репликах — множество отпечатков возможных, воображаемых, а то, как знать, может быть, и реальных ответов собеседниц, по меньшей мере — их ожиданий, их внимания. Тексты переполнены отсылками к фактам и ситуациям, известным только повествователю и его адресаткам, упоминаниями их общих знакомых (в «Юле Ким»: «настоящий гезамткунстверк сомик — заметили[1] т., мой дружочек» (с. 8), «вообще-то это верочкина шутка» (с. 9), в адресованном девочке Агнии «Запрете на обгон» — «юля (юля с., а не к.) рассказала вчера…» (с. 33), — кто такой т., кто такие Верочка и обе Юли, читателю знать совершенно необязательно, они тут как знаки того, что текст в немалой степени строится на частных смыслах очень

1 Именно так, во множественном числе; в силу этого фраза кажется темной, но, возможно, это всего лишь опечатка.

узкого круга, на групповом фольклоре и идиолекте этого круга, и это сообщает тексту, надо думать, особенную интенсивность.

Вообще-то все эти тексты в каком-то смысле *многоадресованные* (полиадресованные?): помимо основных адресаток (назовем их *внешними*), у текстов есть также множество адресаток и адресатов, собеседников и собеседниц *внутренних*, как будто второстепенных, но от того не менее важных, постоянно окликаемых по ходу повествования («оксана, если ты это читаешь, не обижайся — тебя я люблю!» (с. 49)). Тут легко догадаться, что окликается Оксана Васякина, поскольку речь перед этим идет об автофикшне; но такие, одними именами обозначенные адресаты ясны не всегда. Первая из внешних-второстепенных адресаток вообще возникает уже на второй странице повести, в целом обращенной к Юле Ким, в главе «киноинтермедия для полины барсковой»: «оба мы — люди метонимии, так что эту главу я пишу для тебя, полина. / ты помнишь тот маковый торт?» (с. 8). Одного адресата, даже если он очень-очень важен (другим Гулин и не пишет), вот удивление, никогда не достаточно.

За счет такой постоянной множественной обращенности монологичные вроде бы повести Гулина оказываются весьма многоголосыми.

Статус в жизни повествователя у (главных, *внутренних*) собеседниц его разный, вследствие этого у речи, к ним обращенной, не только разные интонации, но и несколько разная организация. В первом случае это речь страстно-любовная (впрочем, пожалуй, страстность не покидает нарратора ни в одном из здешних модусов речи), во втором — речь взрослого, обращенная к ребенку (причем к ребенку-билингве, русской девочке, живущей, как и сам лирический субъект, в Германии и принадлежащей обеим культурам, — она явно понимает не только немецкие реалии, но и, например, что такое площадь Ильича и где это, — поэтому он говорит с нею на двух языках сразу, то и дело переходя с русского на немецкий и обратно и с них обоих на русско-немецкий суржик: «как-то я не мог найти яйца, подошел к работнику супермаркета и вежливо сказал: их мехте ди ойле битте. он посмотрел на меня как на полного думкопф» (с. 32)), и, наконец, речь, обращенная к близкой понимающей подруге (в разговоре с нею он так же точно будет переключаться между русским и английским языками, а иной раз — между ними и французским: «еще пару дней я буду думать, что вот она — фамм де ме рев» (с. 49). Впрочем, в первой из повестей, при доминировании русского, тоже работают три европейских языка). Но при всех различиях существенные признаки этой речи остаются неизменными, прежде всего — многоуровневость, постоянное переключение регистров. И, о да, обсценная лексика как один из важнейших ее регистров, неотменимая даже в разговоре с девочкой Агнией: «die eule der minerva beginnt erst mit der einbrechenden dämmerung ihren flug — е.анись, а не язык» (с. 32). Девочка, видимо, не очень большая: ставший заглавием соответствующей повести оборот «Запрет на обгон», *Überholverbot* — это из немецкой мнемонической «песни для шестилеток» (с. 33). Тут можно строить разные предположения о том, для чего это нужно с таким адресатом: может быть, для увеличения степени доверительности между говорящим и слушающей, из желания быть на равных с юной адресаткой, а при этом — еще и максимально искренним и не занимать перед нею (всегда в той или иной мере фальшивой) позиции взрослого, притворяющегося правильным и подающего пример. (В повестях, адресованных взрослым собеседницам, лексика этого рода тоже, конечно, работает на доверительность, рушит барьеры как между участниками разговора, так и внутри самого повествователя, оказывая на него расковывающее воздействие, — не говоря уже о том, что повышает градус экспрессивности.) С другой стороны, с той же Агнией он время от времени заговаривает как с коллегой-филологом без всяких скидок на возраст и кругозор: «цветаева — конт-

равангардист. она разыгрывает поединок поэзии и политики. политика — красные грызуны, поэзия — флейтист, первая — из россии, вторая — х.й знает откуда. та и другая сила враждебны жизни — стихии еды и сна (германии). политика угрожает ей смыслом (будущим), у поэзии — только звук, но она конечно сильнее. расправившись с крысами политики, она решает дое..ться до мышей жизни. тут работает чистая сила негации, восхитительно-истерический todestrieb (влечение к смерти)» (с. 32). И это — еще одно переключение регистров: между речью знатока-специалиста и речью частного человека. Но также и несомненное свидетельство того, что говорит герой здесь в той же мере со своими собеседницами, что и (а то и в гораздо большей еще степени) с самим собой. Собеседницы тут нужны еще и как стимулы этого разговора, затем, чтобы увидеть самого себя в определенных ракурсах.

В данном случае совершенно неважно, в какой степени лирический субъект (а субъект тут, вне всякого сомнения, в значительной, почти в решающей степени — лирический) совпадает с автором. Высока вероятность того, что совпадают они во многом; но если, предположим, вся эта трижды рассказанная, трижды прожитая эмоциональная и смысловая история русского экспата в Германии в ныне актуальных исторических обстоятельствах, вся эта его внутренняя феноменология, вся структура его впечатлений и человеческих связей — придумана, тем даже и лучше: придумана она ярко. И даже если, напротив того — опять же предположим, — перед нами некоторая исповедь, то написана она очевидным образом не для того (только), чтобы раскрыть душу перед собеседницами или читателем, а чтобы лучше увидеть и понять смысловую структуру и динамику этой истории. Вспомним еще раз: Гулин, как мы знаем по его многолетней критической работе в газете «Коммерсантъ-Weekend», — жесткий аналитик. Он и тут не перестает быть жестким аналитиком (субъект тут, таким образом, — не только лирический, но еще и аналитический), только теперь у этого анализа — жесткого до беспощадности — иные средства.

И было бы совсем несправедливо видеть в триединой сцепке этих повестей-писем прежде всего человеческий документ с его спонтанностью и неумышленностью, хотя автор нас к этому иногда как будто бы даже и подталкивает (но это такой художественный жест). Тут все и продумано, и выстроено.

Уже не раз отмеченные критиками[2] злободневность, симптоматичность для времени, метко подмеченные подробности этого времени, хоть и лежат на поверхности, к числу важнейших сторон троетекстия не принадлежат. Более глубоким его задачам приходится взаимодействовать с (очевидной и неминуемой) актуальностью и, пуще того, использовать ее в качестве своего материала.

В какой-то мере, кажется, Гулин, подобно упомянутой им Цветаевой, «разыгрывает поединок поэзии и политики», только он этот поединок (а также глубокое неустранимое единство противоборствующих сторон; и роковое их слиянье и поединок роковой) не разыгрывает, а проживает (и при этом еще — пристально рассматривает), и — тут не должна вводить в заблуждение его время от времени включаемая в качестве очередного регистра ироничность — совершенно всерьез.

«таубес[3] пишет, — сообщает нарратор девочке Агнии о своем текущем чтении, — о главном вопросе апокалиптического мышления. это вопрос “когда”. когда

---

2 См.: *Конаков А.* Усилие освобождения // Горький. 2024. 19 дек. (URL: https://gorky.media/reviews/usilie-osvobozhdeniya/); *Симакова М.* Сверхсентиментальное путешествие. Еще раз о «Трех повестях» Игоря Гулина // Горький. 2025. 22 янв. (URL: https://gorky.media/reviews/sverhsentimentalnoe-puteshestvie/).

3 Имеется в виду книга немецкого философа и социолога религии Якоба Таубеса (1923–1987) «Западная эсхатология», защищенная в качестве диссертации в 1947 году и вышедшая в русском переводе в 2023-м в московском издательстве «Владимир Даль».

уже наступит конец? войны вопрос обостряют, но он и так вполне остро стоял: все это никуда не годится, сколько, б..дь, можно? хочется видеть в ужасах признаки разрешения, только они не похожи» (с. 33).

Алексей Конаков считает, что автор в этой книге преследует цель «уйти в сторону от критического и культурологического модуса письма»[4] (затем-де он и имена своих «знаменитых собеседников» пишет без фамилий — «маша», «глеб», «полина», «оксана», из этого модуса их, значит, изымая, сводя их на уровень частной жизни (тут немного домысливаю; так подробно рецензент этого не объяснял)). Никоим образом Гулин от него не уходит, тем более что такой модус составляет органическую часть его способа мышления. Он просто (скорее, сложно) встраивает этот модус в один комплекс с иными модусами, по возможности размывая границу между ними (строго говоря, внутри человеческой головы эта граница тоже довольно проницаема) и пытаясь показать внутреннюю речь, внутреннюю жизнь в ее целом, на разных уровнях сразу.

От отнесения своих текстов к автофикшну Гулин практически отказывается — прямо в книге, так что вот и еще одно переключение регистров — между прямым высказыванием и рефлексией: «для меня это что-то вроде маневров на вражеской территории, — говорит он адресатке третьей из повестей об отличии своих установок от тех, что лежат в основе автофикшна, — автофикшен[5] порочен… он валоризирует опыт. пусть пишущие ненавидят капитализм — автофикшен вписан в логику рынка. любой опыт — травма, и если он случился с тобой, ты имеешь право о нем говорить — получить дивиденды, не то алименты в форме внимания, славы (и денег тоже). литератор модерна продает свой талант, образ, усилие жизнетворчества. автофикшен-литератор вычитает эту работу: жизнь уже сотворила меня, и пусть она мне возместит. мой опыт — мой счет. / мне бы хотелось иного: выписав опыт, снять его или смыть. опыт — болезнь, а текст должен быть как целительная купальня, куда сошел ангел» (с. 49–50).

И если говорить о том, к какому типу стоит отнести эти тексты, я бы дерзнула сказать, что они — исследование художественными средствами. Исследование (в качестве, так сказать, опыта на себе — поставленного поневоле, но продуманного и прочувствованного уже по собственному вольному выбору) той самой ситуации русского экспата в Европе, его отношений с прошлым, с настоящим, с новообретенной и новоосваиваемой средой, с оставленным отечеством, с мировой культурой, с самим собой. А на самом деле, шире — человека с определенными ценностными установками и жизненными стратегиями в катастрофической ситуации; человека в мире, поврежденном, подорванном войной. Это роднит «Три повести» с вышедшей в прошлом году повестью его собеседницы в одной из повестей, в «Ощипанных глазах», Марии Степановой, — с «Фокусом» (что, кстати, замечает и прямо в повести говорит ей и он сам), где с героиней в общем-то происходит и исследуется то же самое. Только троетекстие Гулина — сложнее, проблематичнее, парадоксальнее, отчаяннее (уже хотя бы отсюда — то самое постоянное переключение регистров: ни одного самого по себе недостаточно). Его героя, в отличие от степановской писательницы М. (ей, счастливице, ничего уже в нашем с вами мире не нужно, и она рада уйти из навязанной ей судьбы прочь с бродячим цирком), раздирают разнонаправленные силы, влечения, страсти, разные модусы существования, наконец. И он (герой) удерживает эти силы в — напряженной, нестабильной, всякий раз возобновляемой усилием — точке равновесия.

---

4 https://gorky.media/reviews/usilie-osvobozhdeniya/.

5 Автор предпочитает написание через «е», тут мы с ним расходимся.

Александр Уланов

Жесткая даль

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_323

Казаков В. Незаживающий рай: проза, письма / Сост., предисл. и примеч. А. Рясова, подгот. текста и общ. ред. П. Молчанова.
СПб.: Jaromír Hladík press; М.: Носорог, 2024. — 368 с.

Книга — начало публикации архива Владимира Казакова, переданного в 2022 году его вдовой в Государственный литературный музей, — включает прозаический цикл «Незаживающий рай» в первой, более объемной, версии, сложившейся в 1971 году (но затем раскомплектованной автором), и переписку Казакова с матерью, исследователем авангарда Н.И. Харджиевым и германским славистом, переводчиком и издателем Петером Урбаном.



Составитель А. Рясов считает «Незаживающий рай» отправной точкой работы Казакова (с. 14). В этом произведении гораздо меньше Достоевского, чем в созданной в 1970 году «Ошибке живых», можно говорить о конце ученичества также и в этом смысле. И на основе цикла можно создать своего рода каталог приемов, применяемых Казаковым в дальнейшем. В основе «пристальное равнодушие к себе» (с. 21). Одновременны отказ выдвигать себя на передний план – и использование себя, собственного опыта как инструмента понимания мира. «Чтобы изучить как следует зеркало, нужно отрешиться от собственного отражения, иначе неизбежно припишешь стеклу свои собственные твердость, холод и неизменность» (с. 136). Фамилия героя случайна — и потому растворяется в звуках до зауми.

Зато необыкновенно активны предметы. Они обладают памятью и сознанием наравне с человеком. «Улица началась и забыла кончиться» (с. 21). Вступают в союзы — или ранят друг друга. «В небе — незаживающие раны от крыш» (с. 22). Обмениваются свойствами. «Несколько исписанных листов темноты и воздух, ставший вровень со стенами» (с. 21). На темноте можно писать, воздух — как вода, заполняющая город. Обмен свойств происходит и у действий. Можно смотреть голосом. Потому что предметы и люди взаимопроницаемы. Мурашки пробежали «по номерам лиц и домов» (с. 22). Качества могут отслаиваться от их носителя. «Он исчезал смущенно, но смущение не исчезало» (с. 43). Могут возводиться в степень. «Камни окаменели» (с. 53). Имя наделено характеристиками предмета. «Его имя — Алексей — сегодня жестче и ослепительнее» (с. 244). Время также вещественно. «Сутулость свойственна дождям и времени. Они всегда горбятся, словно должны войти через слишком низкую дверь» (с. 116). Секунды отбрасывают тени, мгновения раскаляются добела. Необходимо огромное внимание к отличиям предметов и состояний, никогда не равных друг другу: «молчание выходит каким-то скрипучим из-за ветра и этой оконной рамы» (с. 47). Едва ли Казаков мог читать «Различие и повторение» Делёза, пусть и вышедшее двумя годами ранее, но о различии всякого повторения знал прекрасно. «Однажды я исчез, и меня не могли обнаружить до тех пор, пока я не исчез снова» (с. 83). «Казаков для каждого мгновения

ищет его собственное обозначение. Ни одно мгновение не похоже на другое. Каждое состояние имеет свое имя и свою жизнь, которая существует лишь в момент произнесения»[1].

Стандартная логика языка у Казакова не работает. Единое разделено («каждый воздух вокруг ее головы» – с. 22). Единица разложима. «Это длилось 0,57 мгновения» (с. 22). Но могут объединиться наличие и отсутствие (например, звука). «Шум улицы и молчание неба слились в один тоскливый протяжный звук» (с. 21). Можно оказаться за своей спиной (с. 25). Чтобы остановиться, нужно сделать бесчисленное число шагов (с. 117). Попытка удержать что-то именованием бессмысленна. «Странно, назван в честь Дария, а имя — неизвестно!» (с. 180). Память не противоречит забвению. «Я отчетливо помню каждое забытое мной мгновение» (с. 188). Вложенность одного в другое не препятствует возможности вложения другого в первое: «мало того, что меня окружает страшная пустота, я сам еще должен окружать собственную пустоту!» (с. 273). Разновременное может быть одновременным. «Звезды и крыши над ее головой были ночные, а ветер и серые булыжники под ногами — дневные» (с. 35). Точный ответ невозможен. «— Что вы имеете в виду? / — Я? Все остальное…» (с. 44). Но логический парадокс может создавать, например, ощущение скорости. «Она так неожиданно промелькнула мимо меня, что я только после ее исчезновения смог разглядеть ее облик» (с. 105). Многое у Казакова напоминает логические парадоксы Льюиса Кэрролла — при отсутствии упоминаний Кэрролла и Алисы, и при малом внимании к математике. Может быть, логика и язык сами провоцируют на их нарушения — и дело в способности и смелости автора?

Возможен иной язык. Глагол может занять место существительного. «Его булыжная площадь, его шпоры, его дымилась» (с. 23). Имя собственное — стать обстоятельством. «В один из владимиров она встретилась в одинокой аллее парка с этим осенним днем» (с. 25). Утверждение может заместить число. «Сколько лет было Ододурову, 32 или 40? Судя по походке — да» (с. 23). Под вопросом способность языка улавливать переменность: «то белый, то снова белый» (с. 58). Нужна непрекращающаяся рефлексия. Герой Казакова «выпрямился навстречу себе» (с. 30). В текстах множество зеркал. Встреч с собой (одна из книг так и называется «Мои встречи с Владимиром Казаковым»). «Нас всегда притягивает противоположность — на этом основана наша непреодолимая тяга к самим себе…» (с. 122).

Работа Казакова порой кажется попыткой ответа на вопрос А. Введенского: «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые»[2]. О Введенском в связи с Казаковым говорил и П. Урбан (с. 342). Однако упоминания Введенского у Казакова единичны, тем более Введенского нет среди тех, кого Казаков считал «своими учителями и вдохновителями: Гоголь, Достоевский, Хлебников, Кручёных, Ларионов, Малевич, Бромирский, московские улицы» (с. 220). Насколько Казаков знал произведения Введенского, будучи знакомым с авангардом в основном через Н.И. Харджиева, специалиста все же по футуризму, а не ОБЭРИУ?

Новые связи, изменения логики — не самоцель. Д. Давыдов говорит о расхожем мнении, что «с экспликацией языковой игры как главного, если не единственного, движителя казаковского сюжета, обычно поэтика Казакова и ассоци-

1 *Ермошина Г.* Складывая слово «Вечность» // Знамя. 2004. № 5. С. 219.

2 *Введенский А.* Высказывания в «Разговорах» Л. Липавского // Введенский А.И. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 1993. С. 157.

ируется»[3]. Конечно, это не так. В каждом тексте «Незаживающего рая» присутствуют герой и героиня, их движение навстречу друг другу. «Вот сюжет: расстояние между двоими, расстояния от них двоих до стен, расстояния между стенами и пересечение всех этих расстояний при колеблющемся свете сумерек…» (с. 151). Близкого человека приходится искать в толпе чужих (в которой слепая уверенность (с. 89), одна мысль на всех (с. 82), которая порой еще и грозно требует соблюдения ритуала — с. 76).

Странен герой Казакова, начиная с внутренней противоречивость облика («светлые темные волосы» – с. 52), но и вообще всем, что о нем можно сказать. Когда ему «однажды заметили, что стены загораживают даль, он с холодной скованной живостью возразил: “Наоборот, приближают! Вот она, даль, с четырех сторон — возле меня”» (с. 121). Потому что даль — не обязательно расстояние. Она и глубина, которая у стен безусловно есть. «Мысли, которые он вдруг увидел на поверхности стен, — он не знал, это мысли стен или его собственные?» (с. 122). Герой Казакова устанавливает личные отношения с предметами, они его поддерживают, но обостренная восприимчивость вызывает и боль: «прикосновение стрелок к числам было, казалось, настолько болезненным, что я невольно втягивал голову в плечи при каждом бое часов» (с. 113). Герой Казакова постоянно в отчаянном напряжении: «сорваться с собственных губ, как ликующий болезненный крик» (с. 52). Но это плата за яркость и интенсивность жизни. «Знаете, что я сейчас сделал? Поцеловал секунду!.. На губах до сих пор — острие и холод…» (с. 157). Рефлексия и понимание подвижности мира ведут к ощущению его ненадежности. «Что может быть ненадежнее стен — этих вечно галлюцинирующих созданий из камня?» (с. 78). К принципиальной неуверенности и призрачности героя: «каждый человек сам себе обязательно должен казаться призраком!» (с. 33). У Казакова не было иллюзий о восприятии этого обычным человеком, тяготеющим к определенности. «Этот гость как бы существовал и не существовал одновременно. Трудно было решить, что же вызывало негодование гостей — его существование? несуществование? или одновременность?» (с. 71). Герой Казакова связан с городом и ветром, но чужд людям — и во многом себе самому.

Но и героиня не менее странна. «Она смотрела на меня широко открытыми днями своего отсутствия» (с. 108). Не менее чужда окружающим и направлена вдаль. «Большие темные глаза везде находили даль» (с. 120). Так же призрачна. «Я сама не знаю, откуда я так неожиданно появилась» (с. 109). Не менее связана с городом: часть лица, которой она улыбается, «включала в себя бледный висок и край глаза с расходящимися от него холодными осенними переулками» (с. 90). Не менее склонна к одиночеству: «я привыкла к стремительному одиночеству, когда ночной город проносится мимо, а уличные фонари так близки к безумию, что освещают само безумие…» (с. 89). Не менее множественна. «Я узнал бы ее среди сотен ее же» (с. 140). Тем более захватывает ее присутствие: «она могла стать невидимой, исчезнуть в воздухе. Или, наоборот, вы вдруг начинали видеть ее настолько отчетливо, что вас и эти мгновения охватывала неподвижность, близкая к оцепенению. Тогда исчезало все остальное» (с. 81).

Расстояние между героями неизбежно, их встреча очень сложна. «Улыбка судорожно хваталась за его губы, словно боясь сорваться в бездонную пропасть. Расстояние от его глаз до ее глаз стояло, пристально освещенное высоким окном» (с. 33). При встрече — молчание. Незнание друг друга, попытки почувствовать без слов. «Что? — хотела спросить она. Он еле слышно ничего не ответил» (с. 88). Раз-

3 *Давыдов Д.* О поэзии и поэтике Владимира Казакова: заметки к описанию // Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 299.

говор напряжений, намерений, предположений. Полнота создается отсутствием, зыбкостью. Всегда лишь частичное угадывание близкого человека, который появляется из тьмы и дождя, в постоянном исчезновении, прощании.

Но именно странность, бережность, внимательность делают встречу возможной. Текст движется к: «Какой вы странный!.. Поцелуйте меня и постарайтесь заслужить эту милость...» (с. 162). Когда приближение смогло состояться, «смерть казалась растерянной гостьей в своем собственном царстве» (с. 163). Ничего не решится, видно «и будущее, и его обломки» (163), и в то же время мир изменен. «Вторая секунда была гораздо увереннее. А третья — сверкнула, как торжествующая звезда!» (с. 167). Далее совместность, нагота и вино, несмотря на злопамятность зеркал и голод времени.

«Вы и окно так странно стояли друг возле друга!» (с. 37). Острое сознание странности мира, постоянная готовность к удивлению, размыкают мир. «Мне от ваших речей так странно, будто я уже на свободе» (с. 148). Взаимодействие с близким человеком необыкновенно интенсивно: «какие у вас горячие губы! Куда вы дели весь этот холод?» (с. 64). Этого требуют мгновенность и неповторимость существования. «Ясно было, что еще вчера ее не было среди живых, и завтра не будет. Что это было одно из тех существ, которые бывают только сегодня» (с. 55).

Всякая близость ненадолго. «— Скажите, вы любите меня? / — Кто из нас троих призрак — вы, я или мгновение? (с. 194). С призрачностью невозможно расстаться. Но и любимая такова, исчезая со словами «сколько нежности нужно для исчезновения!..» (с. 195). Незаживающий рай — мир как рай и рана. «Я на грани безумия! Что делать?!» (с. 62), совет в ответ: «Оставайтесь на грани...»

«Проза эта скорее напоминает музыку, пронизанную повторяющимися темами и лейтмотивами — и не надо в ней искать, например, подробного объяснения поступков персонажей»[4]. Потому что объяснение поступков не из сюжета, а из мировосприятия. Но оно есть, «я менее всего склонен считать себя абсурдистом» (с. 233, письмо Петеру Урбану). О сюрреализме Казаков тем более молчит. Его тексты — не поток сознания или подсознания, не презентация наличного, а создание нового. «Суть творческого акта для Казакова заключается не только в ницшеанской попытке эскапизма от чудовищной реальности, но и в попытке эту реальность изменить, творя новый мир»[5].

Границы прозы, поэзии и драматургии у Казакова очень условны. Активизация возможностей языка — признак скорее поэзии, чем прозы. Периодический переход к диалогам — отчасти попытка создать ощущение происходящего сейчас — в том числе наложения времен. Порой разговор с собой. «— Я вздрогнул, фонарь осветил номер дома — число точь-в-точь соответствовало количеству разочарований. — За день или за год?» (с. 126). Но голоса — это и внешний шум, тавтологии, с которыми приходится иметь дело героям Казакова. «О, магическое действие красоты! Кто его не испытал, тот его не испытал» (с. 68).

Тексты Казакова в постоянной работе, которая не прекращалась и после их публикации. Он переставляет фрагменты из одного своего произведения в другое. Возможно, их можно рассматривать как единый текст, в котором осуществляется работа с сетью переплетенных вопросов. Вставки документальных фрагментов — истории основания города, родословной реального дворянского рода, исторической хроники — может быть, попытка опереться в зыбком мире на достоверность событий? островки фактов в море ассоциаций? Какова роль немалого количества

4 *Кукулин И.* Стеклянный рыцарь // Знамя. 1996. № 6. С. 229.

5 *Шливар В.* Достоевский и Казаков: попытка параллельного прочтения // Новое литературное обозрение. 2023. № 183. С. 282–283.

романтических клише? Противопоставление героя толпе? Отказ от унылого советского мира? Попытка сделать мир неповседневным? Своего рода строительные леса для здания измененных восприятия и речи? С.Л. Константинова отмечает, что у Казакова романтический текст снижает пафосные высказывания героев романа[6]. Но он не только является пародией, но и служит созданию «многомерности и многослойности пространственно-временных отношений»[7].

Однако трудно согласиться с Константиновой, что «художественный мир прозы Казакова — это мир мертвых, не желающих подчиняться законам смерти и потому кружащихся в пространстве живых, даже если эти живые — лишь проекции тех или иных литературных персонажей»[8]. Наоборот, это мир интенсивно живущих живых, втягивающий и мертвых. «Однажды, расхаживая так взад и вперед по комнате, я ушел в такую бесконечную даль, что долго еще не смогу вернуться назад…» (с. 114). Полнота исчезновения оборачивается полнотой связи с жестким, трудным, но очень ярким миром со множеством возможностей. «Я остался один, но вскоре исчезло и одиночество» (с. 157).

6 *Константинова С.Л.* «Быть веселым, не теряя отчаяния…». Игровые стратегии прозы Владимира Казакова. Псков: ЛОГОС Плюс, 2010. С. 33, 93.

7 Там же. С. 94.

8 Там же. С. 64.

Алексей Порвин

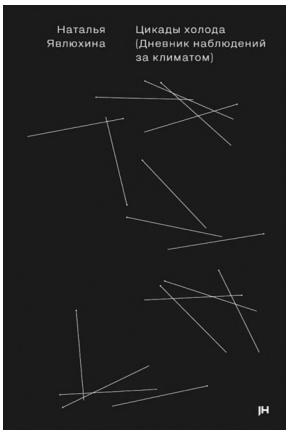
Аркады голоса

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_328

Явлюхина Н. Цикады холода
(Дневник наблюдений за климатом).

СПб.: Jaromír Hladík press, 2024. — 80 с.

Книга Натальи Явлюхиной «Цикады холода» — о том, каким может быть письмо после разоблачения прозрачности языка, когда язык работает не как зеркало или «окно» в реальность, а как наполненный вещностью излом, как заговорившая и запевшая трещина в пространстве напряжения между знаком и вещью, между реальностью и ее пережженной, воспаленной репрезентацией. Демонстрируя решительный отход от субъектно-объектной модели репрезентации, вместо последовательного описания предметного мира или событийного ряда Явлюхина сосредотачивается на создании языкового поля, в котором первичны не объекты, а интенсивности, процессы, модальности становления.



Книга — самой текстурой языка, его музыкальностью, чисто поэтической способностью удерживать слова в потоке и сопрягать их дыханием — доставляет удовольствие, то самое *le plaisir du texte*, о котором писал Барт. При этом повседневное заостряется, переводится в возвышенный регистр особого свойства — не через романтизацию, а через разлетающуюся осколками агрессию языка, направленную на сам язык, когда письмо вгрызается в те его поверхности, которые, казалось бы, почти до мертвенного блеска затерты каждодневным использованием: «Скамейки растроены черно-сырым блеском сирени, в котором, в стремительно раздающейся пропасти из амальгированных скосов, юные целуются с опасной, заводящей в тупик прилежностью» (с. 16).

Текст, опираясь на онейроидную логику, наполнен чувственной тяжестью предметного мира, и с наслаждением, порой слишком явным, перебирает реликты разваливающегося языка. Динамическое, вибрирующее бытие здесь выражается в том числе с помощью причастий, которые удерживают действие в подвешенности, как если бы все в мире находилось в промежуточном состоянии между еще не бывшим и уже состоявшимся: «...заиндевелый полукруг стальных ларей с треской и клубникой, щелкающий единственной рабочей кассой, не ведущийся на коматозные выкрики с мест, доползших до финиша дразнящий особой деликатной жестокостью, снисходительной пастырской нотой юный, вчерашний танцующий подросток» (с. 33).

Возможно, по этой причине на первый план в книге выходят не вещи, не события, а актанты иного порядка — интенсивность, процесс, сгущение смысла, различие. Причастия, являясь грамматическим выражением онтологического сдвига от сущности к становлению, в текстах этой книги работают так, что создают проживаемый континуум изменений, который лишен однозначной субъектной точки сборки.

Иногда кажется, что восприятие перенасыщено и потому болезненно, что опыт «тонкого» созерцания невыносим, но и в такие пиковые моменты сквозь текст проступает этическое и поэтическое внимание — пристальное, порой переходящее в любовное. Это — внимание к обыденному и неприятие его клишированности: «Заснеженный велосипед, прислоненный к перилам пандуса, отражается в граните и кислороде. Они нарядили елку осколками зеркал! Я ждала этого миллион улиц» (с. 45).

Книга состоит из двух глав — «Цикады холода» и «Дальше только огни». Цикады, безусловно, многозначный символ в культуре, но возьмем ближайшую ассоциацию — это, конечно, цикады из платоновского диалога «Федр». Некогда они были людьми, но после рождения Муз и появления пения пришли в такой восторг, что забывали о еде и питье и умирали. Цикады у Платона — носители дара Муз: родившись, сразу же начинают петь, и пение из самозабвенно. Если это воспринять как отсылку, то в «Цикадах», давших название всей книге, можно увидеть антиплатонизм как метод письма — Явлюхина не поднимает реальное к идеальному, а рассыпает его в интенсивностях. Она предпринимает попытку вернуть бытию движение, потерянное у Платона и последовательно отсекаемое той литературной традицией, которая из Платона проистекает и основана на вере в идеи, в иерархию форм, в двойную оптику и связанные с ней бинарности, в сверхчувственное происхождение истины и в говорящего субъекта как причастного истине.

Голос, однако, избегает захваченности предметным миром, но пульсирует, переходя от вещного к абстрактным сущностям и обратно. Подобные интенциональные акты сознания, формируя акт переживания, подобные парадоксальные движения то «вверх», то «вниз» в пространстве, где такое движение невозможно, прочерчивает в воздухе арку, а затем еще одну и еще — ритм их возникновения настолько интонационно выверен, что они складываются в аркады, сквозь которые читательское внимание завлекается во все более интенсивное переживание, в транс, в глубинах которого, возможно, открывается истина о том, что никаких высших сущностей «над» вещами нет. Здесь можно увидеть, как создание нарастающего различия внутри схожести ведет к интенсификации, при этом абстракции — это не автономные реальности, а функции опыта, языка и тела, при этом переход к абстрактному — не движение к чистым идеям, но углубление в тело языка.

Однако модель читательского опыта — движение через череду арок — была бы далеко не полной и в некотором смысле оторванной от современности, если не учесть того, как язык Явлюхиной становится интерактивной, чувственной и зашифрованной средой быстрой сенсорной перегрузки. В этой среде обилие стимулов является испытанием рефлексов читательского восприятия: непрерывное действие, сложные связи, нарастающая сложность — все это приводит к тому, что из обыденности вырастает чудовище языка. Это чудовище можно победить, но можно и воспринять весь процесс игры как необходимый опыт становления подобным чудовищем. В этом смысле такая проза может быть понята как своего рода «текстуальная аркада» — не по формальному сходству с жанром компьютерных игр, а по принципу действия: мир письма организован как многослойная интерактивная среда, в которой читатель не интерпретирует, а вовлекается, «играет», наращивает *аффективное* участие. Субъект здесь не центр, а переменная точка входа в сеть смысловых колебаний, где само бытие письма пульсирует между сном, реальностью и их грамматическими преломлениями.

Намекая на музыкальность и поэтичность, отсылая к мимолетной, но интенсивной сущности бытия, глава «Цикады холода» уже своим заглавием предъявляет поэтическую формулу огромной плотности. В подобном сращении несовместимого «цикада» — это пронзительный, в каком-то смысле инородный голос объекта,

а «холод» — не только мертвая среда, но и отказ вовлекаться в нее. За каждой главкой, поименованной «Цикадой» (например, «Цикада керамическая», «Цикада темнодневья»), прослеживается желание разложить текст на самозвучащие и потому предельно самодостаточные фрагменты, каждый из которых прирастает оставленным миром и его предметностью, обретшей чуть ли не физиологическую способность говорения.

«Цикады» Явлюхиной, эти насекомые, обладающие текстуальным телом, есть результат превращения речи в избыточную, интенсивную, лишь во вторую очередь предназначенную для передачи смысла, но поющую из леденящего жара реальности с ее произвольными смещениями: текст работает между платоническим и доплатоническим, где слово не служит истине, а голосовым ритмом сверлит мир насквозь, порождая дыры размером с Реальное. В «Цикадах» речь Явлюхиной буквально отстаивает право многослойного, подвижного, чувственно-переизбыточного мира быть не менее онтологичным, чем платоновская «идея» с ее статичностью.

Особое значение в «Цикадах» имеют островки незначительного и утилитарного — металлобаза, теплотрасса, пустыри, «Дикси» и т.д., что являет собой не только перекличку с объектно-ориентированной онтологией Хармэна, *пунктумом* Барта и «пульсирующей материей» Беннет, но и попытку создать свою, авторскую эпистему мира, восходящую, возможно, к Шкловскому и формалистам с их вниманием к обыденному как эстетическому объекту. Текст Явлюхиной живет онтологическим поворотом обыденности, смещая фокус со «значимого» и «эстетически оправданного» на все, что часто исключается из поля письма. В результате высвечиваются предметы, обладающие своими ритмами и неантропоцентрическим типом бытия, не сводимым ни к функциям, ни к человеческому восприятию. Явлюхина показывает, что вся эта инфраструктурная среда не инертна: встроенная в текстовой поток, среда являет собой почти вегетативную чувственность неживого, подобную пульсу. Это — оптика, построенная на убежденности в том, что миру для того, чтобы иметь ценность, вовсе не обязательно быть одушевленным: «пока электричка волочится от залатанных стройплощадок к энигматическим металлобазам, на чьих стертых циклоном задворках полувагоны “Новотранса” синеют застопоренными знаками поступательного сдвига, жестоко и тщетно зеваешь, выхватывая в жирных колыханиях зрелища, в серо-лунной духоте привокзальные “Пятерочки” с ледяными хлебными отделами…» (с. 19).

Текст «Цикады холода» — своего рода машина по собиранию аффекта, где письмо есть провал в несовместимость между реальностью и ее отражениями. Переживания мира за пределами субъекта идут рука об руку с «барочностью» стиля, где гроздья фраз, смонтированные фрагменты, лучи внимания переплетаются с ощущением мира как сети из связей и аффектов. Несколько иное впечатление производит текст «Дальше только огни» — знаки препинания здесь упраздняются, речь становится более суггестивной, фразы не просто взрастают из тишины, но наползают друг на друга: аффект не просто собирается, но сгущается, завлекая в гипнотический поток.

Смена стиля — от более-менее структурированной прозы к текучей, гипнотической речи — может быть прочитана как смещение модуса субъекта, формы восприятия и даже бытия. Кажется, Явлюхина пытается выйти из структурированного письма и приблизиться к телесному опыту памяти, к доязыковому опыту, а также к ощущению как таковому. Выходя за пределы властной формы языка, подобное письмо помогает субъекту раствориться в языке, отдаться ощущению утраты контроля над потоком речи. Если «Цикады» поют, то «Дальше только огни» воспринимается как резонанс, эхо, гул, разрушение порядка: это не просто переход к го-

лосу, но переход к речи, грозящей уничтожением структуры. Эта угроза, однако, почти сразу оказывается ложной, несмотря на то что «каждый дух натаскан против внятности» (с. 59), и смысл, находясь на грани распада, не распадается, речь сохраняет свою связность, лишь изредка склоняясь в абсурдистское или непредставимое. Любопытно, что цикада у Платона — это существо, поющее до смерти, живущее только в песне, без еды и питья. То есть цикада — это своего рода высшее выражение логоса, доведенного до предела, тогда «Дальше только огни» это то, что наступает после смерти цикады, то есть после смерти Логоса, это пение без тела, тело без закона, звук без имени.

Воспоминания, в том числе, детские, в тексте «Дальше только огни» можно трактовать как попытку прорваться к реальному до-«я», к «хоре» Кристевой, к доязыковому пространству: в таком ракурсе текст без знаков препинания — а значит, и без отцовского закона — можно уподобить археологическому усилию, где чтение становится скольжением по фрагментам речи, растворенным в телесном и в материи. Этот текст можно читать как раскопки материи памяти, где каждое слово — это обломок тела, боль, желание, ощущение. Это не речь субъекта, а дыхание того, кто еще не стал «я».

Книга Явлюхиной по-своему возвращает читателя к истине о том, что восприятие — это всегда нагруженное, исторически обусловленное и уязвимое пространство, и опыт его перенасыщения означает, что чувствительность доходит до предела, когда сам субъект начинает ломаться и расщепляться под напором стимулов. Но в случае Явлюхиной восприятие в подобной невыносимости обретает свою подлинность: письмо производит впечатление большой художественной силы в том числе и потому, что за ним стоит закаленная способность выдерживать присутствие мира, не обращаясь к редукции, к упрощению или к защите.

Реальное, проступающее сквозь тексты книги, обжигает и опустошает. Это — огонь, в котором исчезает устойчивость мира, но обретается устойчивость в языке: именно исчезновение, пустоту, интенцию без наполнения фиксирует Явлюхина, переживая реальное как боль и как источник подлинности, благодаря чему книга становится следом опыта, который сам по себе невыразим, но без которого язык не обрел бы ту огромную глубину и осязаемость, достигнутую в книге.

Библиография

Евгений Савицкий

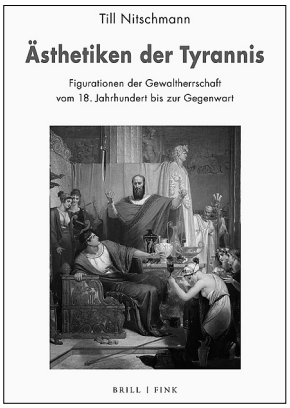
Трагичный, но смешной:

ТИРАН В ЭСТЕТИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ И ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ XVIII–XXI ВЕКОВ

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_332

Nitschmann T. Ästhetiken der Tyrannis: Figurationen der Gewaltherrschaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart.

Paderborn: Brill; Fink, 2025. — XIV, 903 S.



Книга Тиля Ничмана «Эстетики тирании: образы насильственного правления с XVIII века до наших дней» представляет собой исследование эстетико-теоретических и художественных способов конструирования фигуры тирана. Соответственно, она делится на две части: первая посвящена теоретическим текстам, вторая — литературным произведениям и одному фильму. Хронологически исследование оказывается несколько шире, чем заявлено в заглавии. Так, в первой части разбираются концепции тирании начиная с античности (у Аристотеля, Макиавелли, Гоббса), хотя основное внимание уделяется все же авторам середины XVIII — XX века: А.Г. Баумгартену, А. Шопенгауэру, К. Розенкранцу, Ф. Ницше, а также В. Беньямину, М. Фуко, П. Бурдьё и ряду других; вторая часть начинается с Данте, а уже затем следуют главы о писателях XVIII и последующих веков. Все это во многом самостоятельные очерки об очень разных по жанру произведениях, да и рассматриваемые фигуры тиранов тоже многообразны — от античных правителей до домашних деспотов или тиранов-учителей XX века. Ничман прямо указывает, что не пытается выработать какую-то единую теорию эстетизации тирании, — его интересуют здесь разные способы взаимодействия эстетики и политики. Не только в эпоху Просвещения и Французской революции именование какого-либо правителя тираном

могло иметь серьезные политические последствия; в наше время это понятие то и дело полемически используют по отношению к различным главам государств, подразумевая необходимость их низвержения. При этом понятие тирана до сих пор исследовалось на материале лишь отдельных текстов, что не позволяло представить всего множества его значений и сложности их совмещения друг с другом[1].

Ничман отмечает, что основные негативные характеристики тирана формулируются уже в «Государстве» Платона. Насильственный правитель описывается как завистливый, лживый, несправедливый, распущенный, безбожный и т.п. Определение «тиранический» Платон использует при описании неразумных и неконтролируемых вожделений; так, Эрос правит душой как внутренний тиран. Однако, будучи покровителем всякого рода дурных дел, тиран сам несчастен более какого-либо другого человека, поскольку относится к себе так же безжалостно и несправедливо, как к своему государству. Негативное отношение к тирану сохраняется и у Аристотеля, для которого эта фигура выступает полной противоположностью доброго правителя. При этом, пишет Ничман, именно у Аристотеля возникает связь тирании с эстетикой (через риторику): современный тиран не просто господствует при помощи военной силы, как это бывало раньше, — он достаточно красноречив, чтобы убеждать граждан в правильности своего пребывания у власти. Аристотель отмечает в «Политике», что большинство тиранов изначально были демагогами низкого происхождения, выступавшими против первых лиц государства и сумевшими благодаря этому заручиться поддержкой народа. Впрочем, часть тиранов произошла от царей, произвольно расширивших свои властные полномочия. К отличительным чертам тирании Аристотель относил склонность к роскошному образу жизни, содержание иностранных наемников, разоружение собственных граждан, подавление равным образом как аристократии, так и социальных низов. Хотя и осуждая тиранию, Аристотель в то же время пространно рассуждает о том, как лучше всего тирану удержаться у власти. В этом отношении за ним следует Н. Макиавелли, считающий, что тирания приводит к хаосу в государственных делах, но одновременно указывающий на эффективные стратегии поддержания тиранического правления, для чего особенно важно использование масок — инсценирование единоличной власти в качестве справедливой и пользующейся всеобщей поддержкой.

Если у Аристотеля и Макиавелли отношение к тирану остается двойственным, то Т. Гоббс, продолжает Ничман, лишает тиранию диффамирующего значения, отождествляя ее с полнотой суверенности. По Гоббсу, насилие, характерное для естественного состояния человека, настолько ужасно, что для его предотвращения допустимы любые злоупотребления властью. У более поздних авторов тирания перестает отождествляться с единоличным правлением и может трактоваться как узурпация власти социальным классом, как у Ф. Энгельса, или же профессиональной группой, как у Х. Арендт, писавшей о тирании бюрократии. Такая тирания особенно плоха потому, что не позволяет привлечь к ответственности конкретного человека: никто ни за что не отвечает в полной мере, власть распределена, и потому

1 Исключение составляют обобщающие работы о древнегреческой тирании, а также книга М. Гампера о «великом человеке» в культуре XIX века: *Gamper M.* Der «große» Mann: Geschichte eines politischen Phantasmas. Göttingen: Wallstein, 2016. Среди более частных исследований Ничман выделяет работы А. Гольца, С. Гринблатта, Р. Бёше: *Goltz A.* Barbar — König — Tyrann: Das Bild Theodorichs des Großen in der Überlieferung des 5. bis 9. Jahrhunderts. Berlin: De Gruyter, 2008; *Greenblatt S.* Tyrant: Shakespeare on Politics. New York; London: W.W. Norton, 2019; *Boesche R.* Theories of Tyranny: From Plato to Arendt. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1996.

против нее трудно бороться. В современном обществе, как замечает Ничман, ситуация меняется: многие функции бюрократии переходят к автоматизированным электронным системам, в том числе основанным на использовании искусственного интеллекта, и необходимость в прежних механизмах опосредования и распределения власти отпадает, что способствует появлению новых форм единоличного правления.

От общего обзора концепций тирании автор переходит к более подробному рассмотрению теоретических произведений некоторых других авторов, а затем уже к собственно эстетическим теориям. Сначала он обращается к работам Фрейда, где Оно и Сверх-Я в равной мере могут выступать как тиранические инстанции, по отношению к которым Я оказывается балансирующим принципом. Так, в книге «Тотем и табу» (1913) Фрейд создает образ тиранического отца, воплощающего собой безграничные возможности реализации желаний, однако со временем становящегося жертвой заговора сыновей. Раскаявшись, они превращают убитого отца в идеализированную инстанцию Сверх-Я, воплощение моральных принципов, которые воздействуют на них так же тиранически, как некогда живой отец. Ключевую роль здесь играет создание нарратива об отце, то есть его эстетизация художественными средствами в качестве возвышенного объекта поклонения. Позднее Фрейд возвращается к теме тирании в работе «Психология масс и анализ человеческого Я» (1921), где пишет о вожде/фюрере, которого все любят, но который сам не нуждается в том, чтобы кого-то любить. Тиран абсолютно нарциссичен, но при этом испытывает потребность в восторженном окружении для стимулирования своего (направленного на него самого) либидо. По мысли Фрейда, такие формы поддержания нарциссизма позволяют вождю компенсировать ощущаемый им в себе дефицит положительных качеств. Таким образом, и здесь эстетизация оказывается ключевым механизмом становления тирании. Ничман обращает внимание также на то, что инстанция Я у Фрейда балансирует еще и между эросом и танатосом, при этом садизм оказывается способом нарциссической личности отводить стремление к разрушению от себя самого. У тиранов для этого есть все возможности, что делает положение насильственного единоличного правителя особенно привлекательным.

От Фрейда автор переходит к «мужским исследованиям» второй половины XX века — как к разновидности изучения гендерной проблематики. Он подчеркивает, что что тиран у Фрейда и других теоретиков определяется обычно как мужчина, и даже если это слово применяют к женщине, то наделяют его мужскими коннотациями. Ничман обращается к работам Р. Коннелл, писавшей о том, что в XIX веке гендерные различия в значительной мере стабилизируются и в этих условиях тиранический правитель выступает наивысшим воплощением маскулинности[2]. Он становится «политико-эстетической гипермаскулинностью» (с. 117), опровергающей любые сомнения в легитимности патриархата. При этом у Коннелл и других исследователей, работающих над этой проблематикой, тиран в конечном счете является не самостоятельной фигурой, а продуктом трансформации социальных и ментальных структур[3]. Причем маскулинность не обязательно должна пониматься как гегемониальная, и именно ее критическое переосмысление должно устранить возможность тирании. Ничман вспоминает также о книге

2 *Connell R.W.* Masculinities. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1995; *Eadem.* Gender. Cambridge: Polity Press, 2000. См. также: *Здравомыслова О.* «Гендер и власть»: читая книгу Рейвин Коннелл в России // Социологическое обозрение. 2016. Т. 15. № 3. С. 213–222.

3 См.: *Martschukat J., Stieglitz O.* «Es ist ein Junge!»: Einführung in die Geschichte der Männlichkeiten in der Neuzeit. Tübingen: edition discord, 2005.

Э. Канторовича «Два тела короля» (1957) и указывает, что в Новое время само государство мыслилось как мужское тело, которое в своем поведении должно следовать принципам мужественности в их наиболее полном проявлении[4].

О проблеме гендерных стереотипов, создающих соответствующий поведенческий габитус, писал и П. Бурдьё, отмечавший символическое значение мужественности, конструируемой в противоположность пейоративно понимаемой женственности[5]. По Бурдьё, недостаток мужественности пытаются компенсировать тиранией. В ситуации, когда мужчина, согласно социальным нормам, должен доминировать в семье, хорошо зарабатывать и обеспечивать жену с детьми, мужчину преследуют страх утраты этого положения и необходимость заставлять себя больше трудиться для его сохранения. Возрастающая нестабильность на современном рынке труда, сложности с выстраиванием стабильной, прогнозируемой карьеры ведут к тому, что мужчины все больше полагаются на иные способы поддержания своего статуса, превращаясь в домашних тиранов, не чуждающихся физического насилия. Эти явления не являются пережитками неких архаичных форм культуры, — напротив, сами постиндустриальные трансформации общества способствуют появлению тиранических форм маскулинности. Роль семьи в становлении авторитарной личности отмечалась также в коллективном исследовании М. Хоркхаймера, Э. Фромма, Э. Маркузе и др.[6].

Следующая рассматриваемая Ничманом трактовка тиранического правления изложена в «Истоке немецкой барочной драмы» (1928) В. Беньямина. Полемизируя с К. Шмиттом, видевшим проявление суверенности в способности правителя приостановить действие права, ввести чрезвычайное положение, Беньямин отмечает сближение в барочной драме фигур суверена и мученика. Становясь тираном, монарх оказывается не в силах вынести всю тяжесть власти и терпит крах, как Карл Стюарт у А. Грифиуса и многие другие. В отличие от Шмитта, размышляющего о юридических фикциях, Беньямин сосредоточивается на правителе как живом человеке, на его телесности. Если для Шмитта вера в бога — это крайняя форма веры в тирана, то для Беньямина тиран — слабое и несчастное земное существо, и именно таким предстает он в барочной драме. Если у Шмитта суверен смело принимает решения, то у Беньямина он путем издания множества постановлений пытается прикрыть свое бессилие. Неспособность тирана быть гарантом порядка, якобы создаваемого чрезвычайным положением, чревата крахом, причем не только правителя, но и центрированной на человеке истории, и потому сильно волнует зрителей-подданных. По мнению Ничмана, размышления Беньямина проникнуты шопенгауэровским пессимизмом: у истории нет хорошего конца, как нет в ней возрастания разумности, она движется все теми же путями, не приводящими к спасе-

---

4 См.: *Канторович Э.Х.* Два тела короля: исследование по средневековой политическое теологии / Пер. с англ. М.А. Бойцова и А.Ю. Серегиной. Изд. 2-е, испр. М.: Изд-во Института Гайдара, 2015. Ничман упускает, однако, что по крайней мере с XVIII века государства с весьма разным политическим строем персонализировались в виде женских фигур: Британии со щитом и трезубцем, французской Марианны, Гельвеции, Германии и пр. Не были исключением аллегорические изображения России и Родины-матери. Это придавало специфическую гендерную окраску культурам патриотизма, а также представлениям о легитимности обладания властью в стране тем или иным правителем. См. об этом, например: *Колоницкий Б.* Трагическая эротика: образ императорской семьи в годы Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

5 *Bourdieu P.* La domination masculine. Paris: Seuil, 2002.

6 *Horkheimer M., Fromm E., Marcuse E. u.a.* Studien über Autorität und Familie: Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung. 2. Auf. Lüneburg: Klampen, 1987.

нию. Поэтому и не может быть абсолютной суверенности, тиран неизбежно падет, превратится в жалкую тварь. Неспособный справиться с властью тиран в безумии уничтожает не только свое окружение, но и самого себя.

От Беньямина Ничман переходит к «Процессу цивилизации» (1939, 1969) Н. Элиаса, где тиран оказывается элементом «фигурации», в которой определенные люди связаны друг с другом и соответственно этому действуют. Вводя понятие фигурации, Элиас пытался уйти от дихотомии индивида и общества, внешних и внутренних факторов, указывая на сложное переплетение взаимозависимостей; тем самым самостоятельная роль тирана в его трактовке релятивировалась. Как и у Беньямина, тиран у Элиаса сам по себе слаб, однако способен поддерживать равновесие сил в своем окружении, и пока это удается, он сохраняет власть. С этим связана необходимость надзора за тем, чтобы ни одна из придворных группировок не могла чрезмерно усилиться. Ослаблению противоречий, угрожающих единству окружения тирана, способствует и внешняя агрессия. Наконец, у М. Фуко, на котором завершается обзор теоретических концепций, тирания выступает монструозной гетеротопией, созданием пространств, где не действуют обычные правила жизни, а сам тиран — чудовищем, присваивающим себе права общественного тела и потому заслуживающим быть убитым.

Далее Ничман обращается к собственно эстетическим теориям и осмыслению фигуры тирана в них. Эстетику он понимает в узком смысле — как интеллектуальный проект, возникший в середине XVIII века в связи с попытками уйти от картезианской тирании разума[7] и исчерпавший себя в постромантических дискуссиях середины XIX века. Прежде всего Ничман обращается к «Эстетике» (1750) А.Г. Баумгартена, придумавшего само понятие «эстетика» и понимавшего под ним теорию чувственного познания. По его мнению, создаваемый Баумгартеном образ «счастливого эстетика» (*felix aestheticus*) является антитираническим, поскольку исключает принятие античеловечных решений, основанных лишь на холодном суждении рассудка, то есть заставляет соотносить политические замыслы с чувством, а следовательно, в теории Баумгартена можно увидеть предпосылки того, что будут писать о телесности тирана и его вовлеченности в межчеловеческие связи Беньямин и Элиас. Кроме того, здесь — еще до И. Канта — субъективизируется понятие прекрасного: оно связывается не с объективными свойствами вещей, их красотой или уродливостью, а с тем, как человек способен их воспринять. Красота возникает не из внешнего величия, а из внутренних качеств человека, возвышенности его образа мысли и чувствования. В этом отношении для Баумгартена особенно важны размышления античного автора, известного как псевдо-Лонгин, писавшего, что к возвышенному не способны те, кто вырос в условиях несвободы[8]. Эстетика же, подразумевающая свободную игру

7 «По отношению к низшим способностям требуется власть, а не тирания» (*Баумгартен А.Г.* Эстетика / Пер. с лат. Г.С. Беликова, А.В. Белоусова и др. М.: Ун-т Дмитрия Пожарского, 2021. С. 44).

8 Ничман весьма односторонне трактует псевдо-Лонгина, что сказывается и на его понимании прусского профессора Баумгартена. Античный ритор хотя и пишет, что «никогда не смогут создать что-либо поразительное и внушительное те люди, которые в течение всей своей жизни жили рабскими мыслями, вниз устремляли взор, помыслы чьи были низки и обыденны», но в дальнейшем решительно выступает против мнения, будто «только одна демократия порождала великие натуры, что с ней они достигали своего расцвета». По мнению псевдо-Лонгина, писавшего во времена Тиберия, при котором в Риме даже формально перестали созываться народные собрания, подлинным рабством является именно демократия, при которой люди во всем потакают своим желаниям и некому направить их к более высоким целям. См.: О возвышенном / Пер. с древнегреч., ст. и примеч. Н.А. Чистяковой. М.; Л.: Наука, 1966. С. 18, 78–82.

чувственных и интеллектуальных способностей человека, как раз и создает пространство свободы (на что позднее указывал и Кант). Она создает равновесие устремлений, тирану чуждое. Не находя себе покоя, он одержим не реализуемыми до конца желаниями доминировать, богатеть, принимать почести и т.п.

В этом теория Баумгартена созвучна учению Шопенгауэра, в котором тиран выступает как манифестация гнетущей его воли, а эстетика позволяет избавиться от тирании. В «Мире как воле и представлении» (1819) воля, то есть действующая во всем живом неразумная сила, предстает эгоистичной, готовой ломать чужие жизни ради достижения своих целей. Следуя ей и порождаемым ею бесконечным желаниям, делающим счастье удовлетворения лишь мимолетным состоянием, тиран глубоко несчастен и одержим завистью к гениям, способным устранять свою (создаваемую волей) индивидуальность и становиться безвольным всеобщим существом вне места и времени, созерцающим идеи и воплощающим их в произведениях искусства[9]. Иными словами, подлинное искусство антитиранично, поскольку погружение в него освобождает от тирании воли, а тиран — это неудачливый художник-дилетант, ограничивающийся лишь внешней стороной явлений, не способный выйти за рамки принципа индивидуации. Тиран всегда правит недолго, а искусство оставляет вечные произведения. Как и у Беньямина, насильственный правитель оказывается в конечном счете жалким существом, неспособным к созерцательности, измученным постоянно подгоняющей его волей, не находящим удовлетворения даже в крайних формах садизма.

Таким образом, тиран балансирует на грани великого и ничтожного, возвышенного и комического, и именно о карикатурности тирана пишет в «Эстетике отвратительного» (1853) К. Розенкранц. Будучи гегельянцем, он первым включил отвратительное в поле рассмотрения эстетики, считая его необходимой диалектической парой к прекрасному. При этом комическое предстает результатом преодоления противоречия между прекрасным и отвратительным — в нем восстанавливается частичное сходство с прекрасным при сохранении неадекватности. Отвратительное трактуется Розенкранцем как прежде всего несоразмерное, непропорциональное, и в этом смысле чрезмерная власть тирана не может быть привлекательной. Однако она то и дело оказывается таковой, поскольку захват и удержание власти требует смелости, хитрости, ума, силы, выносливости, причем в большей степени, чем у рядового человека, вот почему тиран способен вызывать восхищение (на подобное очарование тиранов обращал внимание уже Ф. Шиллер в драме «Фиеско», о которой еще будет сказано ниже). Вслед за И.В. Гёте Розенкранц признавал и привлекательность сатанинской свободы, разрушающей бо-

9 Как раз в духе Шопенгауэра перетолковывает якобы тираническую фигуру Нарцисса в качестве контркультурной и субверсивной Б. Гройс: погруженный в созерцание Нарцисс забывает о времени и месте, для него перестает существовать смерть. Она то, что заставляет нас рассчитывать время жизни, становиться дисциплинированными субъектами, действовать прагматично как в политике, так и в коммерции; нарциссическое же забвение смерти позволяет выйти за рамки «нормальной разумности». Ссылаясь на «Феноменологию духа» Г.Ф.В. Гегеля, Гройс пишет, что после Французской революции «люди признали смерть как единственного и абсолютного Господина», «занявшись накоплением капитала и построением административных карьер». Нарциссизм же оспаривает тираническую власть смерти, он «иррационален, потому что противоречит рациональным стратегиям самосохранения и достижения успеха» (*Гройс Б.* Апология Нарцисса. М.: Ad Marginem, 2024. С. 16–17). Об эстетическом опыте и бессмертии см. также: *Hoffmann P.* Les paradoxes de la postérité. Paris: Minuit, 2019 (рец.: *Савицкий Е.* Литература и политика бессмертия // Новое литературное обозрение. 2020. № 164. С. 345–353).

жественный порядок, претендующей на радикальную трансформацию мира. Он признавал, что отвратительное может освобождаться от диалектической подчиненности прекрасному, становясь чем-то самостоятельно значимым, и это происходит обычно в обществах, переживающих упадок. При всем своем гегельянстве Розенкранц, по наблюдению Ничмана, во многом разделял пессимизм Шопенгауэра, видя вокруг себя, в своей современности постоянное возрастание отвратительного, отнюдь не компенсируемое ростом разумности. Однако именно тогда, когда отвратительное возводится в норму, идеализируется, лишается черт случайности, претендует на равнозначность с прекрасным, оно оказывается комичным. Тиран с его преувеличенной индивидуальностью превращается в карикатуру, свобода его решений и действий — лишь видимость. При этом из-за фигуры тиранического правителя, какие бы маски он ни надевал, всегда проглядывает фигура настоящего справедливого государя, и этим создается неизбывный комический зазор.

Последним в этом разделе книги рассматривается Ницше, отношение которого к тирании было двояким: ницшеанский сверхчеловек разрывает всякие цепи, противостоит тирании толпы, не способен создать какой-либо организации, для него невозможна никакая завершенность, но в то же время он и сам оказывается тираном, воплощением опьяняюще-дионисийской воли к власти.

Обобщая сказанное, в восьмой главе Ничман приводит целый каталог признаков тирании, к числу которых относятся: перформативная мужественность как тиранический гендерный ролевой конструкт; насилие, жестокость и садизм, о которых пишут почти все рассмотренные авторы; господство как стремление к максимальному контролю; эгоизм и нарциссизм; произвол; высокомерие и еще дюжина других признаков, включая притворство, отвратительность и комичность. Сведенные в один список, все эти признаки показывают, что о тиране невозможно говорить в каком-то едином смысле, однако Ничман никаких выводов здесь не делает. В девятой же главе, предваряющей рассмотрение отдельных типов тиранов на примере литературных произведений, он выделяет античного тирана, тирана-творца, домашнего тирана, тирана-учителя и дистопического тирана в смысле Фуко. Вторая часть книги посвящена исследованию того, как эти разновидности тирании могут совмещаться или проявляться обособленно.

«Божественная комедия» Данте рассматривается Ничманом как энциклопедия социального порядка Средневековья, в которой значимое место отводится разнообразным фигурам тиранов, при этом Данте легко переходит от античных правителей к современникам, помещая в один ряд сиракузского тирана Дионисия и новейших грабителей и убийц. Характерно, что все тираны в аду — мужчины. Поэма выступает важным посредствующим звеном между античными и новоевропейскими образами насильственного правления. От Данте Ничман переходит сразу к К.Ф. Геллерту, его «Дамоклу» из первого тома «Сказок и басен» (1746), где используется античный сюжет о том же самом тиране Дионисии, который, видя, как придворные завидуют его положению, предложил одному из них поменяться местами, и тот наслаждался своей ролью, пока не заметил висящий прямо над ним на тонком волосе острый меч. Здесь тиран выступает как мудрый учитель, что позднее будет подчеркнуто и в картине Р. Уэстолла «Дамоклов меч» (1812), где Дионисий изображен познавшим жизнь человеком в окружении легкомысленных придворных. По мнению Ничмана, сюжет с дамокловым мечом может быть трактован по-разному. Возможно, Дионисий на самом деле стремился продемонстрировать всем легитимность своей власти, ибо он не так пуглив, как Дамокл, и потому по праву занимает место на троне. Быть может, одновременно он показывал, что знает о существующих угрозах его жизни, запугивал возможных заговорщиков. При этом показные мудрость и смелость Дионисия оказываются всего лишь трюком, поскольку на самом деле тиран в повседневной

жизни окружен массой телохранителей и отнюдь не ощущает себя постоянно подверженным опасности. Впрочем, обо всем этом Геллерт не пишет, его мораль истории проста: нет ничего хорошего в том, чтобы быть тираном.

Дионисий появляется и в романе К.М. Виланда «История Агафона» (1766), где сначала рассказывается о том, как этого тирана пытались перевоспитать Платон и Дион, а затем — как в Сиракузы с той же целью прибывает Агафон и что из этого получилось. У Виланда важное место в истории Дионисия занимает рассказ о его детстве, когда отец, тоже тиран, почти не занимался его воспитанием; юноша был подвержен разного рода дурным влияниям и даже умертвил собственного отца, чтобы поскорее занять его место. Подразумевается, что если бы юноша воспитывался должным образом, то из него вырос бы, наоборот, добрый просвещенный правитель, отец своим подданным. Но этого не случилось, поэтому жизнь при дворе Дионисия выглядит как непрерывная вакханалия: окружающие тирана молодые люди придумывают все новые развлечения, чтобы правитель не приходил в себя и не замечал, что его режим балансирует на грани краха. Тирания Дионисия описана здесь как существующая не только по воле одного человека, но и оттого, что она позволяет многим другим людям реализовывать свои низменные устремления. По мнению Ничмана, образ тирании у Виланда близок к тому, что Элиас описывал как фигурации власти.

Дион использует момент переутомления Дионисия, его пресыщения вином и танцовщицами, чтобы пригласить ко двору Платона, обратить правителя к более высоким помыслам, убедить в необходимости разделения власти. Платон и его покровитель при дворе не понимают, однако, что увлечение философией — просто еще одно временное развлечение для Дионисия, который умеет надевать на себя разные маски, нисколько не меняясь внутренне. В итоге тандем Диона и Платона терпит крах. Агафон пытается действовать более тонко: не поучать тирана напрямую, а развивать в нем тонкий художественный вкус, который должен отвратить Дионисия от всего низменного. Поначалу все идет хорошо, но Агафон слишком честен и недостаточно способен к тактическим маневрам, чтобы не пасть жертвой придворных интриг, и все заканчивается так же, как у Платона и Диона, — высылкой из страны.

В следующем произведении, «Заговоре Фиеско в Генуе» (1783) Ф. Шиллера, главный герой не просто использует демократические протесты в попытке установления тирании, а планирует свой приход к власти подобно театральному актеру и режиссеру, действует как художник — творец политического режима, умело манипулирующий людьми. Переплетение эстетики и тирании у Шиллера делается особенно явным, и его драма представляет собой рефлексию над этой опасной взаимосвязью. Отдельная глава посвящена шиллеровским балладам «Поликратов перстень» (1798) и «Порука» (1799), в которых указывается на невозможность гармонизации социальных отношений в условиях тирании.

Далее Ничман обращается к произведениям Б. фон Арним — полемическому сочинению «Эта книга принадлежит королю» (1843) и написанному после революции 1848 года его продолжению «Беседа с демонами: второй том книги короля» (1852), где в духе идей романтизма тирану противопоставлен справедливый народный монарх. Вслед за Гегелем Арним представляет свободное развитие духа как силу, ниспровергающую всякую тиранию. Затем автор переносится сразу в конец XIX века, к циклу стихов С. Георге «Алгабал» (1892): в нем поэт, согласно трактовке Ничмана, пытается представить тиранию не столько как изображаемый объект, сколько как определенный способ говорения, выстраивания монологической речи. Цикл Георге сопоставляется с картиной Л. Альма-Тадемы «Розы Гелиогабала» (1888). Следующие три главы посвящены тиранам-учителям в «Будденброках» (1901) Т. Манна, «Образцовом ученике» (1901) М. фон Эбнер-Эшенбах и «Учителе Гнусе» (1919) Г. Манна, при этом Ничман вслед за Фуко уделяет особое внимание

тому, как организуются пространства тиранической власти. Близкая проблематика рассматривается и в главе о «Письме к отцу» (1919) Ф. Кафки: с одной стороны, в нем изображен деспотический глава семьи, а с другой — и пишущий письмо сын также все больше проявляет себя как тиран. О том же идет речь и в экспрессионистской трагедии А. Броннена «Отцеубийство» (1922), написанной под влиянием фрейдовского психоанализа: теснота пролетарского жилья, где домашний тиран Игнац Фессель (его имя означает «кандалы») держит в неволе своего сына Вальтера, разрушается инцестуальной связью с матерью и убийством отца, и при этом Вальтер оказывается новым тираном, постоянно повторяющим опыт своих отношений с отцом. Таким образом, если в случае с Кафкой противостояние отца и сына развивается подспудно (что характерно для буржуазной семьи, в которой вырос писатель), то у Броннена борьба, разворачивающаяся в пролетарской среде, оборачивается открытым насилием. При всех различиях, однако, тирания оказывается характерной для самых разных социальных слоев.

Еще в двух главах — о новелле Т. Манна «Марио и волшебник» (1930) и драме А. Камю «Калигула» (1945) — исследуется роль завораживающей словесной эстетики в становлении тирании[10] и ее абсурдность в контексте опыта фашизма и нацизма. В качестве художника-манипулятора предстает и главный герой романа П. Зюскинда «Парфюмер» (1985) — вторая половина XX века представлена в книге только этим произведением. Наконец, в последней главе, посвященной фильму «Безумный Макс: дорога ярости» (2015, реж. Дж. Миллер), исследуется сопротивление маскулинной тирании военачальницы Фуриосы и связанного с ней матриархального сообщества.

Таким образом, Ничману удается выявить весьма разнообразные аспекты эстетико-политического воображения, связанного с фигурой тирана. Правда, порой его рассуждения не вполне убедительны, особенно когда он пробует увидеть у тех или иных авторов предвосхищение более поздних теорий. Строгости исследования вредит и то, что в одних случаях Ничман ориентируется на использование слова «тиран» (например, разбирая все фрагменты у Ницше, где оно встречается), хотя в каждом отдельном контексте оно может иметь разные и даже едва ли сопоставимые значения, а в других случаях трактует как повествующие о тирании тексты, где это слово вообще не употребляется (как, например, в докладе Фуко «Иные пространства» (1967), где речь идет о репрессивном характере всякой власти). Далее, именно из-за ориентации на слово «тирания» остаются неучтенными важные современные исследования, такие как «Трагедия и революция» М. Мругальского[11] или «Драма в политическом» Л. Хантер[12] — во второй книге речь идет о гегелевской «Эстетике», и особенно о теории комедии, как о политическом учении. Этими своими лакунами книга Ничмана указывает на необходимость дальнейшего изучения ее предмета.

---

10 Образ Муссолини как завораживающего фокусника-иллюзиониста или зачаровывающего своими песнями Орфея подвергался критике в современной историографии как обеспечивающий итальянцам роль невинных и наивных жертв режима. См.: *Савицкий Е.* Орфей Муссолини? Слова и образы диктатора в культурно-исторической контексте (Рец. на кн.: *Schumacher F.* Benito Mussolini — Konsens durch Mythen. Paderborn, 2022; *Swan A.A.* Photographing Mussolini. Cham, 2020) // Новое литературное обозрение. 2024. № 185. С. 323–334; *Белоусов Л.С.* Режим Муссолини: концепция консенсуса в современной историографии // Новая и новейшая история. 2024. № 6. С. 5–20.

11 *Mrugalski M.* Tragödie und Revolution: Die kritischen Tragödientheorien als Ästhetiken des Praxis in Deutschland, Polen und Russland. 1789 — 1848 — 1917. Paderborn: Brill; Fink, 2021 (рец.: *Савицкий Е.* Критическая теория трагедии как протоавангардная школа революции // Новое литературное обозрение. 2022. № 173. С. 327–336).

12 *Hunter L.* Das Drama im Politischen: Hegels Ästhetik als demokratietheoretischer Traktat. Konstanz: Konstanz University Press, 2023.

Игорь Кобылин

Непередаваемая передаваемость:

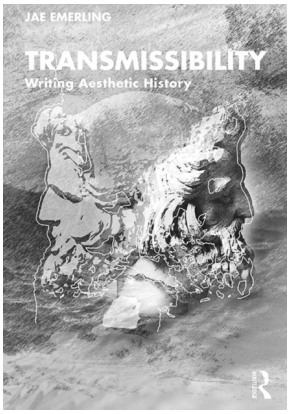
ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА МЕЖДУ ИСТОРИЕЙ И СТАНОВЛЕНИЕМ

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_341

Emerling J. Transmissibility: Writing Aesthetic History.

London; New York: Routledge, 2024. — X, 156 p.

В эссе о Вальтере Беньямине Ханна Арендт, поясняя специфику коллекционерской практики и рефлексии своего героя, парадоксально определила коллекционера, этого, по общему мнению, бережного хранителя прошлого, как разрушителя: «Собиратель разрушает контекст, в котором его образец составлял лишь часть гораздо большего и живого целого, а поскольку он ценит только подлинное, то непременно стирает с избранной вещи любые признаки типичного»[1]. Подлинность понимается здесь как чистая сингулярность, противостоящая ценностной иерархии, утверждаемой авторитетом традиции. И далее Арендт замечает, что чудаковатая фигура коллекционера, кажущаяся такой старозаветной, оказывается у Беньямина абсолютно современной. Это стало возможно потому, что «сама история — тот разрыв традиции, который пришелся на начало XX века — уже избавила его (коллекционера. — *И.К.*) от задачи разрушать...»[2]



К Беньямину мы еще вернемся, а пока отметим, что описываемый Арендт разрыв продолжает определять и нынешнюю историческую ситуацию. Этот разрыв задает ритм детерриторизирующих отталкиваний и ретерриторизирующих возвращений к традиции, само рефлексивное понятие которой уже является травматической меткой раскола. Именно поэтому вопрос о способах артикуляции взаимосвязи настоящего с прошлым и будущим, о различных режимах историчности, о механизмах культурной трансляции и практиках коммеморации, совместимых с универсалистским горизонтом эмансипаторной политики, продолжает привлекать исследователей. В этом контексте новая книга Джея Эмерлинга, новаторски тематизирующего саму «передаваемость» произведений искусства и намечающего новые контуры того, что он называет эстетической историей, выглядит как минимум многообещающей.

Во Введении автор напрямую обращается к нашей «чумной» современности: пандемия *COVID-19* привлекла общественное внимание к проблеме передаваемости в буквальном — медико-биологическом — смысле. Но оптика и словарь пандемии (вирусная нагрузка, иммунный ответ, мутации и адаптивность штаммов вируса) позволяют по-новому взглянуть и на то, каковы механизмы «передавае-

1 *Арендт Х.* Вальтер Беньямин. 1892–1940 / Пер. с англ. Б. Дубина. М.: Грюндриссе, 2014. С. 140.

2 Там же. С. 141.

мости» — если не «заражения» — в сфере эстетической истории. И если биополитические последствия пандемии, «передача» ее эффектов в поле власти и управления — усиление контроля и введение новых способов «руководства поведением» (Мишель Фуко), рост влияния медицинской власти, капитализация фобий и т.д. — были вполне предсказуемы, то воздействия, оказываемые ею в области исторической эпистемологии искусства, напротив, являются «дикими» и демонстрируют продуктивную плюропотентность этого трагического события.

Эмерлинг справедливо отмечает, что вообще-то озабоченность передачей культурного и, в частности, эстетического опыта (как в пространстве, так и во времени) и теоретический интерес к самому феномену передаваемости характерны для европейской культуры начиная с Античности. Об этом написаны целые библиотеки, однако Эмерлинг избегает даже краткого обзора, сразу же предъявляя специфику собственного подхода и тем самым отстраняясь от того, что передает нам почтенная историографическая традиция, — новое прочтение «передаваемости» начинается с отказа от передаваемого наследства.

Так, используемые в книге понятия эстетики и, соответственно, эстетической истории трактуются автором вопреки привычному толкованию обоих. Эстетика здесь не имеет отношения ни к «совокупности аналитических пропозиций и выводов», ни к «набору приятных эффектов» (с. 2), то есть ни к теоретическому анализу произведений искусства, ни к психологии их восприятия. Эстетика определяется Эмерлингом в качестве «критического, преобразующего мышления» (там же), которое запускается вместе с творческим процессом и работает бок о бок с ним. Мыслить эстетически — значит обращаться к онтологическому и, как подчеркивает Эмерлинг, «историографическому» свойствам произведения, art-*work* (там же). Выделенное курсивом *work* — только один из множества маркеров отдаваемого Эмерлингом приоритета производству и процессуальности над готовыми объектами и самотождественными сущностями. Но речь идет не о формалистском «развинчивании» (Виктор Шкловский) с целью посмотреть, как «сделаны» «Шинель» Гоголя или «Дон Кихот» Сервантеса. Книга рассказывает не о том, каким образом художник использует набор определенных элементов[3], «делая» роман, стихотворение или картину, не о техниках изготовления, а о безличном интенсивном становлении, об искусстве как о «неоформленном выражении» или «материально интенсивном выражении»[4], производящем сборки эффектов, одновременно актуальных и виртуальных; иными словами, это версия эстетической истории, написанная в терминах онтологии Жиля Делёза.

Поскольку онтология Делёза является критически важной для всего проекта Эмерлинга — и в этой зависимости в конечном счете заключается главная проблема его работы — есть смысл по необходимости кратко, упрощая, но не искажая, напомнить базовую разметку онтологического поля, предлагаемую французским философом — или, вернее, двумя французскими философами: периодически Эмерлинг обращается к работам, написанным Делёзом в соавторстве с Феликсом Гваттари.

---

3 «Факты искусства свидетельствовали о том, что специфичность его выражается не в самих элементах, входящих в произведение, а в своеобразном пользовании ими. Тем самым понятие “формы” приобретало другой смысл и не требовало рядом с собой никакого другого понятия, никакой соотносительности» (*Эйхенбаум Б.* Теория «формального метода» // Эйхенбаум Б. О литературе: Работы разных лет. М.: Советский писатель, 1987. С. 384).

4 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Кафка: за малую литературу / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: Институт общегуманитарных исследований, 2015. С. 24.

В делезианской онтологии, как известно, выделяются три ключевых уровня. Первый — это уровень «готовых» объектов. Именно на этом онтологическом этаже работает традиционная метафизика, составляя их типологии и классификации, прочерчивая линии связи между этими «жесткими сборками», в том числе и линии исторической преемственности. Основными инструментами такого эссенциалистского мышления являются категории тождества, сходства, аналогии и оппозиции. Устанавливая таблицы родовидовых различий, метафизика утверждала неизменный порядок мира, где время почти не играло роли. И даже вторжение историзирующей диалектики гегелевского типа в это полицейское пространство рассудочных определенностей не меняло принципиальной картины — становление через негативность здесь все равно подчинялось тождеству: «Круг Гегеля — не вечное возвращение, а лишь бесконечная циркуляция тождества в негативности. <...> В любом случае различие остается подчиненным тождеству, сведенным к отрицанию, внедренным в подобие и аналогию»[5]. В этом диалектическом круге история искусства и вообще история оказываются лишь историей раскрытия различных абстрактных моментов Абсолюта. Но даже когда европейская историко-эстетическая мысль пыталась уклониться от гегелевской телеологии, она оставалась на зримом уровне ставшего (произведения в историческом контексте стилей, школ, течений, взаимных влияний и отталкиваний, преодолений и поисков неожиданных предшественников), полностью игнорируя незримый мир чистых интенсивностей становления.

Это замалчиваемое измерение можно рассматривать в качестве второго (по порядку, а не по значению) уровня онтологии. Как пишет американский философ Мануэль Деланда, чьи книги о Делёзе Эмерлинг активно использует в качестве путеводителя по непростому миру последнего, «разнообразие непосредственно воспринимаемых объектов — это разнообразие объектов, пространственно определенных. Но самим своим возникновением они обязаны невидимым процессам, обусловленным различиями в интенсивности»[6].

Мир, взятый со стороны становления, предстает уже не как совокупность объектов, а как материальные потоки интенсивностей, размечаемые порогами и фазовыми переходами, и если мы научимся «видеть» этот невидимый мир, то и непосредственно воспринимаемое волшебным образом изменится. Вместо самотождественных сущностей мы обнаружим «дикие» траектории индивидуации и непрочные, постоянно размываемые идентичности. Деланда поясняет это на примере эволюционной биологии: тот или иной вид растений или животных определяется не предзаданной сущностью, а контингентным процессом индивидуации, состоящим из двух основных операций, с одной стороны — давления естественного отбора, с другой — репродуктивной изоляции. Степень интенсивности этих операций и будет определять силу или слабость идентичности:

> Например, многие виды растений сохраняют способность к гибридизации на протяжении всей жизни (они могут обмениваться генетическим материалом с другими видами растений) и, следовательно, обладают менее четкой генетической идентичностью, чем полностью репродуктивно изолированные животные. Короче говоря, степень сходства и идентичности зависит от случайных исторических деталей процесса индивидуации и, следовательно, не должна приниматься как нечто само собой разумеющееся. По той же причине сходство и идентичность должны

5 *Делёз Ж.* Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской и Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998. С. 71.

6 *DeLanda M.* Deleuze: History and Science. Saas-Fee: Atropos Press, 2010. P. 116.

> использоваться не в качестве фундаментальных понятий в онтологии, а лишь как производные[7].

Чтобы перекинуть мост от биологии к интересующему нас здесь искусству, можно вспомнить неоднократно обсуждавшееся самыми разными комментаторами «становление животным», о котором Делёз и Гваттари пишут, например, в «Кафке», комментируя «Превращение», «Отчет для академии» и другие «животные» новеллы австрийского писателя. Речь ни в коем случае не должна идти ни о мимесисе, ни об аналогии, ни о символике. Становление животным — это решение задачи, выход из тупика эдипального треугольника (или любого другого слишком человеческого тупика, коммерческого или бюрократического) в пространство «чистых интенсивностей, где растворяются любые формы, а также любые сигнификации, означающие и означаемые, в пользу неоформленной материи, детерриторизованных потоков, аозначающих знаков»[8]. Все эти кафкианские мыши, собаки и жуки — просто имена различных порогов и вибраций движения становления.

Наконец, третий домен онтологии Делёза — виртуальное, которое следует строго отличать от возможного. Для лучшего понимания Эмерлинговой «передаваемости» рассмотрим это различие подробнее. Категория возможного, или потенциального, — этого категория эссенциалистского мышления. Говоря о возможности, мы всегда говорим о возможности чего-либо уже определенного, обладающего совокупностью качеств, детерминирующих сущность. И хотя мы вроде бы должны мыслить потенциальность по направлению к будущему осуществлению, на самом деле все происходит наоборот: мы ретроактивно наделяем появившееся сущее всегда существовавшей возможностью его появления. В этом смысле возможность появляется вместе с действительностью, как ее бледная, отброшенная в прошлое тень. Анри Бергсон, один постоянных спутников делёзовской мысли, писал:

> …Возможное есть мираж настоящего в прошлом; и так как мы знаем, что будущее в конце концов станет настоящим, так как эффект миража беспрерывно воспроизводится, мы утверждаем, что в нашем теперешнем настоящем, которое завтра станет прошлым, уже содержится образ будущего, хотя нам не удалось его постичь. В этом-то и заключается иллюзия — как если бы мы, глядя на свое отражение в зеркале, представили себе, что, оставшись позади зеркала, могли бы коснуться этого отражения[9].

Так понятое возможное едва ли не противоположно делёзовскому виртуальному. Во-первых, в отличие от возможного виртуальное реально, и если возможное *реализуется*, то виртуальное *актуализируется*. При этом актуализация неотделима от творчества и производства нового. Это не воплощение некоего якобы предшествующего, предзаданного образа, а креативное созидание различий, и в этом смысле актуальное никогда «не похоже» на виртуальное, всегда есть различие между виртуальным началом и уже полностью актуальным завершением-результатом процесса индивидуации. В «Бергсонизме» (1966) Делёз так описывает контуры виртуального у своего предшественника:

> Гигантская память, вселенский конус, в котором все сосуществует с самим собой, если не считать различий в уровне. На каждом из этих уровней есть некие «яркие

---

7 *DeLanda M.* Intensive Science & Virtual Philosophy. London: Continuum, 2002. P. 43.

8 *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Указ. соч. С. 16–17.

9 *Бергсон А.* Возможное и действительное / Пер. с фр. И.И. Блауберг // Бергсон А. Избранное: сознание и жизнь / Сост. И.И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. С. 160.

> точки» <...>. Все эти уровни, или степени, все эти точки — сами виртуальны. <...> Когда виртуальность актуализируется, дифференцируется, «развивается», когда она актуализирует и развивает собственные части, она делает это по расходящимся линиям, но каждая из которых соответствует той или иной степени в виртуальной тотальности[10].

Актуализация — это распределение виртуального сосуществования по дифференцированным линиям — частью последовательным, частью одновременным, но так, что каждая линия перспективно воплощает Целое. Отношения между линиями можно рассматривать как различия в степени (как мы уже знаем, растения, животные и люди — это только пороги интенсивности), а можно — как оппозицию или препятствие. Но и в последнем случае речь не идет о диалектической негативности, поскольку «достаточно переместить актуальные термины в производящее их движение <...>, чтобы увидеть, что дифференциация — вовсе не отрицание, а творчество, что различие — вовсе не негативно, а по существу позитивно и созидательно»[11].

Теперь — после того, как мы поместим art-*work* в точку пересечения трех онтологических измерений, — основные тезисы книги Эмерлинга станут более понятными. Если произведение искусства определяется в качестве «материально интенсивного выражения», то очевидно, что мы смотрим на него со стороны «производящего движения», или становления. Но с этой точки зрения вся традиционная история искусства — позитивистская или диалектическая — оказывается бесполезной. Споры о репрезентации, проблемы канона и его трансляции, апории оригинала и копии, хронологические границы стилей — все это в перспективе становления делается нерелевантным. Зато релевантными будут попытки проследить «актуально-виртуальные» эффекты эстетической вещи, то есть путь ее индивидуации, отсылающий к той (виртуальной) задаче, актуальным решением которой она является. Перемещение художественных объектов на другой — «производственный» — онтологический уровень обнаруживает за привычной историей, сколь угодно изощренной и внимательной к нюансам, другую историю с совершенно иной темпоральностью, мимо которой промахивается даже критическая теория. Сколько бы, например, постколониальные теоретики ни пытались «провинциализировать» Европу, поставить под вопрос постоянное смешение геополитического иерархического порядка (Запад — центр, все остальное — полупериферии и периферии) с историко-политическим (Запад — современность, все остальное — мир «догоняющего развития»), они остаются в рамках истории, размеченной молярными линиями, такими как племена, народы, государства, империи, Запад и Восток. Сколько бы Беньямин и его многочисленные (после переоткрытия в 1960-е годы наследия немецкого «эзотерического марксиста») последователи ни проблематизировали ауру, источаемую оригиналом, каким бы точным ни был беньяминовский анализ затяжного кризиса традиционного повествования, когда опыт передавался рассказчиком из уст в уста[12], — и эта проблематизация, и эта точность

---

10 *Делёз Ж.* Бергсонизм // Делёз Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза / Пер. с фр. Я.И. Свирского. М.: ПЕР СЭ, 2001. С. 310.

11 Там же. С. 311.

12 «Искусство повествования клонится к закату <...>. Однако процесс этот начался задолго до нас. И не было бы ничего глупее, чем видеть в нем только “явление распада”, а тем более явление “современное”. Скорее это лишь явление, сопутствующее мирским производительным силам истории, и оно очень постепенно вытеснило повествование из области живой речи и одновременно дает почувствовать новую красоту в том, что уходит навсегда» (*Беньямин В.* Рассказчик: размышления о творчестве

являются таковыми только на определенном историко-онтологическом уровне, с высоты которого (или, напротив, из глубины: коль скоро Делёз реабилитирует поверхность/«плато», высота и глубина могут меняться местами) молекулярные линии становления не видны.

С философским наследием Беньямина Эмерлинга связывают особые отношения. Центральную часть книги он начинает со знаменитого письма Гершому Шолему, в котором Беньямин рассуждает о творчестве Кафки, диагностирующем «болезнь традиции»[13]. Мудрость как «эпическая сторона истины», как содержание традиции оказалась утрачена, но Кафка попробовал ухватиться за само традирование как процесс передачи (*Tradierbarkeit*), за чистую «передаваемость», или, в терминах талмудической литературы, за агаду, поэтико-аллегорический комментарий, призванный облегчить понимание законодательной части Талмуда, галахи.

> Произведения Кафки по сути своей притчи. Однако в том-то их беда, но и их красота, что они по неизбежности становятся чем-то большим, нежели просто притчи. Они не ложатся с бесхитростной покорностью к ногам галахи. Опускаясь наземь, они непроизвольно вздымают против учения свою мощную и грозную лапу[14].

Иными словами, средство передачи само становится содержанием, оставляя от прежней мудрости только «продукты ее распада»: «молву об истинных вещах», «теологическую газету сплетен и слухов» и глупость, что бережно хранит то внешнее, что этой молвой распространяется[15]. Таким образом, Кафка — это писатель, потерпевший продуктивную неудачу, триумфальный крах: «Страсть, с которой Кафка подчеркивал свое крушение, более чем знаменательна»[16].

Эмерлинг признается, что начинал исследовать проблему эстетической передаваемости именно с работ Беньямина и Агамбена, во многом Беньямину наследующему. Однако меланхолическая резиньяция того факта, что единственной истиной является истина утраты истины, а единственной связью с прошлым — понимание, что содержательная связь с ним, а значит, и с будущим, невозможна, Эмерлинга не удовлетворяла. В этом смысле его книга может рассматриваться как преодоление меланхолии, а интеллектуальная траектория автора от Беньямина через Агамбена[17] к Делёзу — как путь к чистой позитивности утверждения.

Безусловно, привычная нам история не просто наваждение, от которого легко избавиться, прочитав на досуге «Различие и повторение» или «Логику смысла». Реальность виртуального не отменяет реальности актуализировавшегося, и не так просто разглядеть за совокупностью качеств потоки интенсивности, а главное — постоянно удерживать такое ви́дение. Но важно научиться играть и экспериментировать с той историей, что передается через посредство учебников, научиться

Николая Лескова / Пер. А. Белобратова // Беньямин В. Маски времени: Эссе о культуре и литературе / Сост. А. Белобратов. СПб.: Симпозиум, 2024. С. 388).

13 *Беньямин В.* Из переписки с Гершомом Шолемом // Беньямин В. Франц Кафка / Пер. с нем. М. Рудницкого. М.: Ad Marginem, 2000. С. 177.

14 Там же.

15 Там же. Интересно, что Шолем в ответном письме отмечает: болезнь, о которой пишет Беньямин, «заложена в самой природе мистической традиции: то, что передаваемость традиции — единственное, что остается от нее живым в моменты упадка, не на гребнях, а во впадинах ее волн, следует признать только естественным» (Там же. С. 181).

16 Там же. С. 179.

17 «Любопытно, что именно Агамбен привел меня к встрече с Делёзом. Именно его блестящее эссе “Абсолютная имманентность” заставило меня стать делезианцем» (с. 20).

усложнять ее, накладывая на карту молярных линий «дикие» маршруты линий молекулярных. Произведение искусства, *ars-technē* (слово-гибрид, используемое Эмерлингом с целью подчеркнуть странную, анахроничную «передаваемость» уже на уровне именования: латинская часть присоединяет к себе сверхдетерминированную греческую, напоминая историю колониального захвата, при том что никакой простой возврат к греческому истоку уже невозможен), *работает* (art-*work*) в качестве «абстрактной машины», разделяющей и связывающей историю, с одной стороны, и становление — с другой. В этом смысле намечаемая эстетическая история — это история ритма взаимодействия между историей (искусства) и становлением, ритма их взаимного производства. Эмерлинг здесь ссылается на близкие ему работы исследователя Делёза Крейга Ланди, писавшего о креативности уже истории вообще (а не только искусства), вернее, такой ее формы, которая не сводится ни к чистому становлению, ни к расхожему историзму: «С линией мысли Ланди относительно возможностей творческой, экспериментальной формы исторической практики/письма, которую он называет “формой исторического творчества”, мы связываем нашу эстетическую историю» (с. 54).

Выше уже отмечалось, что предлагаемая Эмерлингом другая эстетическая история предполагает и другую темпоральность. И здесь он вновь опирается на Делёза и Бергсона. Хронологической темпоральности датированной истории, где время понимается как череда настоящих (существующее настоящее, прошлое как совокупность прошедших настоящих и, наконец, будущее как ряд наступающих настоящих), Эмерлинг противопоставляет бергсоновское, но прочитанное через Делёза «чистое прошлое», прошлое-в-себе, прошлое как специфический способ бытия. Такое прошлое дается нам в прустовском непроизвольном воспоминании, вызванном вкусом печенья «Мадлен»:

> …Комбре возникает в абсолютном новом виде. Он уже не такой, каким был в прошедшем настоящем. Комбре возникает как прошлое, но это прошлое не соотносится с тем настоящим, что было, однако он не соотносится также и с тем настоящим, по отношению к которому он теперь является прошедшим. Комбре – уже более не Комбре-восприятия, и не Комбре-произвольной памяти. <…> Комбре возникает в чистом прошлом, сосуществующим с двумя настоящими, но вне их противопоставления <…>. «Кусочек времени в чистом виде»[18].

Но у Делёза есть и еще одно время — время как «чистая и пустая форма», время, «сошедшее с петель», ставшее единственным подлинным субъектом, время, оторвавшееся от событий и движения, мерой которого оно когда-то было, — теперь не в нем что-то происходит, а оно само происходит. Это время — время вечного возвращения, называемое «верой будущего, верой в будущее», — раскалывает субъекта, освобождая произведенное новое от «агента действия» и учреждая «автономию произведенного, независимость произведения»[19]. Все эти делёзовские «синтезы времени» критически важны для нового понимания передаваемости объектов искусства и картирования этой передаваемости эстетической историей, взятой теперь в качестве дисциплины, трансверсальной по отношению к интерпретативным методам институализированных гуманитарных наук.

> Такие онтологические длительности прошлого-будущего проходят через историю (сгущаясь, передаваясь, вращаясь по ходу собственной актуализации). <…> Пере-

18 *Делёз Ж.* Марсель Пруст и знаки / Пер. с фр. Е.Г. Соколова. СПб.: Алетейя, 2014. С. 88.

19 *Делёз Ж.* Различие и повторение. С. 119.

> даваемость — это экстимная формовка имманентных сил в качестве события-смысла. «Что произойдет?», «Что только что произошло?» — вот те единственные вопросы, перед которыми ставит нас это событие-смысл. <…> Писать эстетическую историю именно таким образом — значит понимать произведение искусства, его работу (art-*work*) в качестве творения и презентации *несвоевременных* становлений, *трансисторических* тенденций, *рекурсивных* переходов, что пододвигают нас к порогу человеческой мысли и деятельности…» (с. 9).

На протяжении всей первой части книги Эмерлинг тестирует свою эстетическую историю, проводя ее через силовые поля практически всего корпуса книг Делёза (или Делёза и Гваттари). После теоретической части, объясняющей, что значит заниматься эстетической историей на делёзианский манер, читатель вправе ждать авторского исполнения собственных инструкций, то есть самой эстетической истории, пусть и написанной сколь угодно фрагментарно. Тем более, что сам Делёз оставил после себя значительное количество блестящих текстов об искусстве — от цитировавшейся выше монографии о Прусте до главы «Перцепт, аффект и концепт» из совместной с Гваттари поздней работы «Что такое философия?» (1991). Однако читателя ждет сюрприз: вместо полноценной истории он сталкивается с короткими заметками, даже в совокупности уступающими в объеме теоретической главе. Эти заметки — о Целане, о Марине Абрамович, Симоне Вейль, Сае Твомбли – объединены под рубрикой *Hypomnemata*. Этот термин Эмерлинг позаимствовал у Мишеля Фуко, а тот, в свою очередь, — у Плутарха и Сенеки. *Hypomnemata* — это, как поясняет Фуко, «что-то вроде записных книжек, куда заносились важные сведения и мысли <…> и которые время от времени перечитывали, для того чтобы освежить в памяти содержание заметок»[20]. *Hypomnemata* — важнейший инструмент античных техник «заботы о себе», эстетического выстраивания собственной субъективности из повторения записанной мудрости других. Их цель не исследовательская, а педагогическая и этическая. Накопленная сокровищница прошлой мудрости не изучается ради нее самой, а используется в качестве упражнения, передается, повторяется и в акте повторения-перечитывания субъективируется, в то время как сам субъект и «собирается» благодаря этой повторяемой-перечитываемой мудрости.

Обозначив свои заметки — о стихах Целана как о путях, по которым должна пройти Жизнь; о реэнактментах Марины Абрамович как о делёзианских повторениях; о «рас-сотворении» как пути к нетварному у Симоны Вейль[21] — термином *Hypomnemata*, Эмерлинг признается, что это не доказательные исследования конкретных кейсов, а скорее *mnemotechnē*, серия концептуальных персонажей и фигур, имеющих ценность мнемонического материала: через них передаются-повторяются внеличностные, непсихологические, трансисторические концепты и аффекты, сгибающие-складывающие (в смысле делёзовского *le pli* — сгиба-складки) нашу субъективность. Здесь «передаваемость» разыгрывается и на уровне содержания, и на уровне формы. Более того, книга Эмерлинга в целом может рассматриваться в качестве *Hypomnemata*: и в теоретической, и в «практической» своих частях она состоит из огромного количества цитат и упоминаний разнородного культурного материала; здесь обширные фрагменты из Бергсона и Делёза/Гват-

---

20 *Фуко М.* Герменевтика субъекта: Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1981–1982 учебном году / Пер. с фр. А.Г. Погоняйло. СПб.: Наука, 2007. С. 544.

21 «Рас-сотворение: обеспечить переход от тварного к нетварному. Саморазрушение: обеспечить переход от тварного к небытию. Непростительный эрзац рас-сотворения» (*Вейль С.* Тяжесть и благодать / Пер. с фр. Н.В. Ликвинцевой; сост. Н.В. Ликвинцевой, А.И. Шмаиной-Великановой. М.: Русский путь, 2008. С. 60).

тари неожиданно встречаются с извлечениями из книги Хейдена Уайта о практическом прошлом и с почти целой страницей сценария Жана-Люка Годара к фильму «Веселая наука», а «Прелюдии» Томаса Стернза Элиота соседствуют с «Prelude» *Jay-Z*. Это — Эмерлинговы «Записи и выписки», что-то наподобие дневникового отчета о прочитанном, увиденном и услышанном, необходимого для настройки и тренировки особого субъективного состояния, в котором только и можно различить невидимые обычным глазом онтолого-исторические аффекты и эффекты, передаваемые *ars-technē*.

Безусловная элегантность авторского теоретического решения не избавляет, однако, от некоторого разочарования: читать составленный другим для себя самого сборник «мудрых мыслей», даже если это мысли Фуко и Делёза, не всегда интересно — полезнее составить собственный. Но, возможно, «Передаваемость» и должна передать нам желание сделать это, заразить нас страстью к особым состояниям и процессам (де)субъективации, показать на личном примере путь к безличным интенсивностям, к тем порогам и переходам, к тем прошлым-будущим, которые сулит открываемая автором эстетическая история. И если мы решимся на такое приключение, работа Эмерлинга может послужить путеводителем по этим малоизведанным территориям и стать не только образцом для составления наших собственных *Hypomnemata*, но и их частью.

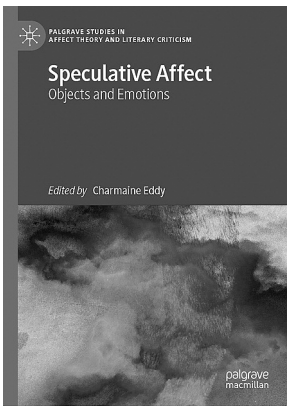
Татьяна Венедиктова

Аффект в спекулятивном измерении

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_350

Speculative Affect: Objects and Emotions / Ed. by C. Eddy.
Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2025. — XIV, 254 p. — (Palgrave Studies in Affect Theory and Literary Criticism).

Предисловие к сборнику статей «Спекулятивный аффект: объекты и эмоции» под редакцией Шармейн Эдди начинается с многозначительного извещения о том, что конференция, по следам которой собрана книга, состоялась накануне ковида. Пандемия продемонстрировала в глобальном масштабе агентность безличного вируса и ненадежность человекоцентрической логики и тем самым укрепила тренд, обозначившийся в философии двумя десятилетиями раньше, — к новому материализму, спекулятивному реализму, постгуманизму, объектно-ориентированной онтологии. Все, что так долго было на слуху: язык, дискурс, текст, знаковые формы, конституирующие для нас реальность и способные, как предполагалось, служить ключом к ее преобразованию, — все это утратило актуальность. Из разочарования в возможностях конструктивизма родилось желание вернуться к развилке, где совершился некогда «лингвистический поворот», и выбрать другую дорогу, «спекулятивную», в надежде, что она приведет к решению нерешенных проблем: через новую этику и «экологию интимности» (с. 8) — к единению «не только богатых и бедных, колонизаторов и колонизируемых, но также и материальных объектов, от которых зависима наша жизнь» (Джессика Хортон и Дженет Берло[1], цит. по с. 10). Ну хотя бы в отдаленной перспективе…



У «нового материализма» много родителей и целый веер вариантов. Общее ядро определяется непризнанием превосходства духовного над плотским, телесным; неприятием дуалистической логики, противополагающей субъективное объективному; сомнением в способности и праве человеческой мысли объяснять окружающее и тем самым его себе подчинять; наконец, убежденностью в том, что аршин полезности неприложим к миру объектов, существовавшему и без человека и даже до возникновения жизни на земле. Одна из составляющих материалистического направления мысли — теория аффекта, понимаемого в данном случае как способность воздействовать и подверженность воздействиям — важнейшая составляющая опыта. Аффект, иначе говоря, ничуть не синоним эмоции или личного переживания, скорее это «доличностные и дорефлексивные напряжения» (*prepersonal and precognitive intensities*; из сборника об «аффективном повороте» в образовании[2],

1 *Horton J.L., Berlo J.C.* Beyond the Mirror: Indigenous Ecologies and «New Materialisms» in Contemporary Art // Third Text. 2013. Vol. 27. № 1. P. 18.

2 Mapping the Affective Turn in Education: Theory, Research, and Pedagogies / Ed. by B.P. Dernikos, N. Lesko et al. New York; London: Routledge, 2020. P. 5.

цит. по с. 15), которые действуют в нас и посредством нас независимо от знания и сознания. Тело — не статичный объект, отзывающийся предсказуемыми реакциями на внешние воздействия, а скорее поток взаимодействий и изменений, микро- и макрособытий, динамикой которых отдельное существование сопрягается с системой бытия. Такова система посылок, объединившая коллег, по преимуществу североамериканских, чьи статьи представлены в рецензируемом сборнике.

Первый и самый интересный из трех разделов называется «К теоретизации спекулятивного аффекта». В нем выделяется эссе одной из звезд спекулятивного направления мысли *Эрин Мэннинг* — профессора Университета Конкордия в Монреале, теоретика культуры, политического философа и практикующего художника[3]. В сотрудничестве и иногда в соавторстве с Брайаном Массуми, с опорой на радикальный эмпиризм Уильяма Джеймса, идеи Чарльза Пирса, Альфреда Норта Уайтхеда, Жиля Делёза и Феликса Гваттари Мэннинг развивает направление, которое сама называет спекулятивным прагматизмом[4]. Опять-таки вместе с Массуми в рамках практико-теоретического проекта *SenseLab* — исследует интеллектуальные практики, предполагающие участие в них чувственных ощущений и движения, единство познания и творчества (*research-creation*), а также разрабатывает педагогику, отвечающую этим новым приоритетам. Эссе «Спекулятивный сад»[5] похоже на манифест, а по манере письма — на лирическую прозу: композиция представляет собой монтаж из пяти частей и десятка «сцен» с интерлюдиями, язык метафоричен, местами темен. По выражению составителя сборника, текст Мэннинг словно витает над обрывом, разделяющим человеческое и нечеловеческое, упорно избегая определенности (с. 9). Сюжет такой: философ идет в ученицы к арбористу-лесоводу и в процессе совместных с ним прогулок учится быть в пространстве-времени леса, думать заодно с деревьями, отзываясь на до- и сверхличные ритмы бытия-становления. Искомый режим познания предполагает отвлечение от культурных кодов и символических паттернов, от единиц значения, обобщенных категорий, логических аргументов. Вместо всего этого — внимание к малому и сверхмедленному, неуловимо подвижному, чреватому изменением в каждой момент и в каждой точке. Погружаясь в процесс, пишущий, а за ним и читатель должны пережить постепенную, но радикальную переоценку ценностей.

Впрочем, не все авторы книги относятся к «материальному повороту» приветственно. Скептический взгляд представлен статьей *Кимберли Дефазио* (Летбриджский университет, Канада) и *Амброхини Сахай* (независимый исследователь) «Несвоевременные материалистические размышления об аффекте». Утрата интереса к субъектности, отмечают авторы, происходит в условиях, в которых привилегия быть субъектом доступна не всем. Возвышенность, с которой философы предпринимают прыжок в постгуманизм, — опора шаткая, поскольку разнородная. Преодоление разногласий, «идентичностных» распрей — дело хорошее, хотя и трудно достижимое, но много ли даст единение под флагом «безагентности»? Ставка левой теории последних десятилетий на микрополитику объясняется разочарованием в макрополитических стратегиях: масштабные изменения, достигаемые только кол-

---

3 В последнем своем качестве она занимается дизайном, танцем, интерактивными инсталляциями; один из ее проектов был представлен на Пятой московской биеннале современного искусства (2013).

4 См.: *Manning E., Massumi B.* Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014; *Manning E.* For a Pragmatics of the Useless. Durham: Duke University Press, 2020.

5 Воспроизводится по сетевой публикации: URL: https://www.minorcompositions.info/wp-content/uploads/2022/11/manning-outofthecle ar.pdf.

лективно, отнесены в разряд заведомых утопий даже в богатейших странах с развитой демократией. И наоборот, прирастают в цене терпимость к дистрессу, навыки самоутешения, разные способы отвлечения от констант «когнитивного капитализма», коль скоро с ними все равно ничего нельзя поделать. Разве не соблазнительно приписать историческим условиям и социальным отношениям онтологическую природу, объявить их подлежащими не объяснению, а только описанию под знаком телесности, вещественности, непознаваемости? Дефазио и Сахай резюмируют:

> Аффект эстетизируется, а эстетика превращается в царство аффекта в условиях, когда противоречия, обусловленные отчуждением человеческого труда при капитализме, не могут быть разрешены в практической сфере, ибо это предполагало бы резкий разрыв отношений, основанных на частной собственности. Когда, иначе говоря, мысль самоустраняется, а противоречия повседневного существования разрешаются лишь в воображении — тогда теория аффекта оказывается своевременной (с. 93).

Эту диалектичность и критичность взгляда удерживает в себе статья редактора сборника *Шармейн Эдди* (Трентский университет, Канада) «Чувствует ли объект?». Эдди исследует аффект, «крепящийся» к объекту, на примере популярного документального сериала «Патологические накопители» (*Hoarders*, 2009). Зрителю предстает пугающий образ болезненной привязанности к вещам, которые громоздятся вокруг человека любовно-неприкасаемой грудой, заполняют и съедают жизнь «хозяина». Предполагаемая сюжетом каждой серии образцово-показательная расчистка завалов хлама, демонстрация работы терапевта-психолога и эксперта по организации быта создают видимость локального решения проблемы, но в то же время побуждают думать о ее актуальной вездесущности, заставляют зрителя неохотно узнавать себя в отталкивающем «автопортрете».

Второй раздел сборника — «Спекулятивный аффект и экологические риски» — состоит из двух эссе и наглядно демонстрирует стремление материалистической мысли к образно-метафорическому выражению в новом ключе. *Джон Мелилло* (Аризонский университет) отслеживает жизнь морской волны — явления, в котором сила стихии делается непосредственно доступной чувственному восприятию (например, серфера). *Кэтрин Сазерленд* (независимый исследователь) приглашает «прочитать» сквозь призму теории аффекта сильнейшее в истории Японии землетрясение 11 марта 2011 года: ценимые людьми вещи мгновенно превращались в мусор, мусор — в страх, аморфные массы того и другого носились и до сих пор продолжают носиться в мировом океане. «Странная, замедленная сила вещей, запредельных для нашего контроля» (с. 155), демонстрируется на примере причудливого перемещения мотоцикла «Харли-Дэвидсон», принадлежавшего жителю острова Хонсю, на пляж в Британской Колумбии.

Третий раздел — «Аффективный объект искусства» — подводит вплотную к эстетической проблематике, принципиально важной, поскольку не раз речь заходит о становлении новой, неантропоцентрической эстетики, «в которой человек уже не был бы центром, зато почетное место в составе эстетического опыта занял бы объект, неодушевленный и неспособный к восприятию в обычном его понимании»[6]. Однако в трех статьях раздела рассмотрены лишь три конкретных кейса, и попыток выйти к теоретическим обобщениям не предпринимается. Так, *Мэй Чю* (Университет Конкордия) и *Джессика Джейкобсон-Коунфилд* (Летбриджский университет) анализируют перформансы канадских представителей ленд-арта Петера

6 *Hayles N.K.* Speculative Aesthetics and Object-oriented Inquiry // Speculations: A Journal of Speculative Realism. 2014. № 5. P. 159.

фон Тизенхаузена, Кары Спрингер и Джин-ми Юн, подмечая трещины, сквозь которые в экологически ориентированное искусство может незаметно проникать патриархальный, колониальный, собственнический нарциссизм. *Юстина Виржовская* (Варшавский университет) в статье «Номадические объекты в землях несчастья» рассматривает две инсталляции Иоанны Райковской. «Землей несчастья» в данном случае является Польша, хранящая не переработанную, а лишь вытесненную из общественного сознания память о травме Холокоста. Как дать выражение тому, что скрывается от выражения слишком успешно? Решение видится в том, чтобы вместо памятников, апеллирующих к коллективно переживаемой эмоции, героической патетике или патетике скорби, создавать мемориальные комплексы, провоцирующие более сложный аффект. Такова, по мысли автора статьи, едва ли не самая известная из инсталляций Райковской — «Привет с Иерусалимских аллей». Эта искусственная пальма — подлинно «номадический объект», как будто случайно помещенный на развязке дорог, кольце де Голля в Варшаве. Там пальма стоит с 2002 года, время от времени по разным поводам меняя облик, и, парадоксальным образом, остается неожиданной, даже став привычной в городском ландшафте. Менее долговечным оказался другой проект Райковской на ту же тему — «Оксигенатор». Так был назван живописный искусственный пруд, созданный летом 2007 года на месте, где когда-то располагалось варшавское гетто. По замыслу художницы, это тоже попытка вдохнуть новую жизнь в место непроговоренной, подавленной травмы: зеркало пруда щедро дарит удовольствие с тонким привкусом боли — никого не обвиняет, не судит, не закрепляет идентичностей, а напротив, сообщает им подвижность.

Завершается раздел (и сборник) статьей *Фелисити Ги*, специалиста по литературному и киноавангарду из Эксетерского университета (Англия), под названием «Онтогенез как бунт: вселенная Рене Магритта». Здесь прочерчивается линия, соединяющая эксперименты Магритта и Алена Роб-Грийе: в обоих важны императив освобождения творческого импульса от критики, знания, власти и попытка предоставить объекту свободу, довериться «чудесному» (*le merveilleux*), взломав жесткие связки между образом, словом и смыслом. Здесь-то и можно задаться вопросом: учитывая принадлежность сборника к серии, посвященной «исследованиям в области теории аффекта и литературоведения», не странно ли, что о литературной теории в нем говорится мало, а о литературе — и того меньше, на уровне точечных, как будто пришедшихся к слову упоминаний? По сути, разговор о новой эстетике вращается вокруг многократно повторяемых аксиом, и если в спекулятивном направлении (в направлении «объектов и эмоций») мысль, определенно, продвигается, то о направлении литературном этого не скажешь.

А ведь было бы интересно посмотреть на нынешний «материальный поворот» в широком контексте чередовавшихся в европейской культуре «кренов» в сторону то субъективизма, то объективизма — то иронического скепсиса, то позитивистской преданности реализму. Не менее интересно посмотреть сквозь призму «нового материализма» на литературную историю последних двух или даже двух с половиной столетий. Занимаясь все более пристальным самообследованием, субъект неизбежно упирался в собственные границы, индивид открывал в себе (и даже начинал ценить!) доиндивидуальное; он же, отрекаясь от риторики, проникался доверием к доязыковым энергиям, при этом изощренное мастерство оказывалось неотличимо от самоотречения и наоборот. Вот, например, стихотворение Уоллеса Стивенса «Голая суть вещей» — попытка застать воображение в нулевой точке и одновременно апогее и, таким образом, передать суггестивно тот самый объективный аффект, который интересен «новым материалистам»:

Труднейшее, может быть, вообразить
Отсутствие воображения — пруд,
Застывший и тусклый, как око слепца,
Лохань грязно-серой воды, где гниют
Кувшинки, и с берега крыса глядит
На мусор, облепленный мокрою тиной
(*пер. с англ. Г. Кружкова*)

Подобные опыты нередки в романтизме, символизме, разных изводах модернизма и постмодернизма — почему бы не увидеть в этих элементах литературной традиции «спекулятивный бунт» (с. 229) *avant la lettre*? Но чтобы раскрыть линию преемственности, нужно выработать новую процедуру аналитического чтения, оперировать адекватным инструментарием. Располагаем ли мы таковым? Или какие тут есть предложения?

Дело осложняется тем, что «аффектологи», такие как Мэннинг и Массуми, в отношении методологии настроены скептически. Они ассоциируют метод с мертвящей повторяемостью, стандартизацией познавательной процедуры. Нормативный разум претендовал на «богоподобную способность судить и понимать» (с. 54), хотел встать над миром, дистанцироваться от него; разум же спекулятивный делает ставку на гаптику, касание объекта зрением или слухом, интуитивно-сочувственную сонастройку, погружение в шум — или гул, или шепот (*hum*) — существования. Поэтому так важно внимание к мелкой жестикуляции[7], к ритму как пульсации действия в материи — жизненной или текстовой. В этом смысле интересны и, по-видимому, продуктивны экспериментальные практики аналитического чтения, культивируемые в *SenseLab*: чтение медленное, вслух, неодинокое, предполагающее спонтанный комментарий, тем самым соединяющее читателей одновременно с текстами и с собственной телесностью. Впрочем, не для всех эти подходы убедительны: есть и такие сторонники «нового материализма», в чьих глазах десубъективированное отношение к тексту предполагает, наоборот, его математизацию, квантификацию, компьютерный обсчет — наподобие упражнений Франко Моретти в «дистантном чтении». Предполагается, что в результате текст заговорит сам, — или нам покажется, что он заговорил? С этим ясности нет, как нет ее в целом с вектором движения по обозначенному маршруту: мы продвигаемся вперед или возвращаемся назад? Например, феминистический извод аффективных исследований в чем-то до странности напоминает гинокритику 1970-х годов, позднее изобличавшуюся в грехе биологического эссенциализма.

Поэтому знакомство со сборником — в той части, в какой он имеет или мог бы иметь отношение к изучению литературы, — оставляет противоречивое ощущение. Ясно обозначена цель, но неясен путь. «То, что мы называем путем, — это промедление», — гласит часто цитируемый афоризм Франца Кафки. Конечно, и неопределенность промедления может быть небесполезна. О развиваемом им направлении мысли Брайан Массуми однажды сказал так: оно должно помочь, пребывая в ситуации, не внушающей никаких надежд, искать все новые способы продолжить жизнь. Не надежда и не безнадежность служат при этом опорой, а исключительно прагматика возможного: «*Neither hope nor hopelessness — a pragmatics of potential*»[8].

---

7 См.: *Manning E.* The Minor Gesture. Durham: Duke University Press, 2016.

8 *Massumi B.* Of Microperception and Micropolitics: An Interview with Brian Massumi, 15 August 2008 // Inflexions: A Journal for Research-creation. 2009. № 3 (URL: https://www.inflexions.org/n3_Of-Microperception-and-Micropolitics-An-Interview-with-Brian-Massumi.pdf).

Анна Швец

История литературоведения в технико-институциональной перспективе

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_355

Guillory J. On Close Reading / With an annotated bibliography by S. Newstok.

Chicago; London: University of Chicago Press, 2025. — X, 134 p.

Guillory J. Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study.

Chicago; London: University of Chicago Press, 2022. — XVI, 407 p.

Ламентации по поводу современного состояния литературоведения настолько привычны, что кажутся неизбежными при его обсуждении. Указание на кризис этой области научной деятельности как в смысле отсутствия новых «больших» идей, так и в смысле нехватки ресурсов стало общим местом, во всяком случае если дело касается англосаксонских институций (а именно о них будет идти речь в этой рецензии). В обобщенном виде этот нарратив сводится к следующему. Литературоведческие программы в вузах не могут привлечь большое количество студентов, и потому факультеты вынуждены жертвовать ставками и урезать часы. Это практическое соображение побуждает литературоведов заново предъявить *raison d'être* дисциплины как академической, так и неакадемической публике. Отсюда — стремление как переосмыслить «твердое ядро» дисциплины, так и предложить новые исследовательские программы. Дело осложняется наличием множества конкурирующих теоретико-методологических проектов, в основном ориентированных на разнообразные контексты, в которых существует литература. Эти проекты можно назвать реакцией на предыдущие волны кризиса, когда литературоведение, чтобы обрести залог выживания, вступало в альянсы со смежными гуманитарными науками. Опора на них порой мешала навести фокус на дисциплинарную идентичность: литературоведение «растворялось» в таких науках, как антропология, микроистория, социология и др.

Этот кризис и варианты выхода из него составляют основную тему двух книг Джона Гиллори, автора классического социологического описания литературного канона[1]. Первая — «Литературоведение как профессия: эссе об организации литературной науки» (2022) — очерк истории возникновения в американских университетах литературоведческой дисциплины, ее институционального функционирования и ее возможного будущего, а вторая — «О пристальном чтении» (2025) — посвящена ее теоретико-методологическим основаниям. Как появилась литературоведческая наука, как развивалась и почему продолжает существовать? В чем ее ценность и сохранится ли она в будущем? Вот вопросы, на которые призваны ответить рецензируемые книги, составляющие в этом смысле своеобразный диптих.

1 *Guillory J.* Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1993.

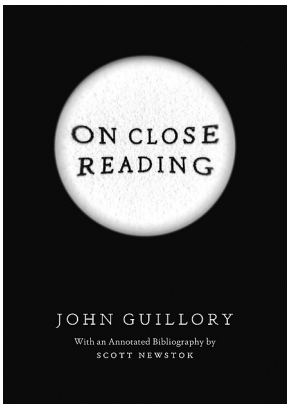
Гиллори пишет о литературоведении не изнутри, а снаружи — с точки зрения социолога науки и культурного антрополога. Иными словами, описывает свое «племя» так, как если бы был «чужаком». Ключевые понятия для него — практика, техника, институция; вокруг них группируются более частные — профессия и дисциплина, класс и ремесло, поведение и когнитивные навыки. Хотя в обеих книгах речь идет о литературоведческих проблемах (литература как феномен модерности, методы анализа художественного произведения), но для их постановки и решения используется метаязык социальных наук. Этот подход подкупает методичностью и техничностью, обещает воспроизводимость и надежные результаты. (Будут ли они полезны туземцам-литературоведам — вопрос другой.)

Истоки литературоведения как научной дисциплины Гиллори обнаруживает в публичной сфере XVIII–XIX веков. Предшественником литературоведа оказывается критик-публицист, нередко выпускник университета, зарабатывающий на жизнь книжными рецензиями. Это профессионал, тот, кто получает за свой труд плату, но еще не представитель профессии литературоведа, которой, как отмечается в «Литературоведении как профессии», даже на рубеже XIX–XX веков еще не было, а книжные рецензии оставались одним из периферийных жанров литературы (с. 45). Задача этого жанра — представить распространенное суждение о литературном произведении, при этом критик позиционирует себя таким же читателем, как и те, кто составляет его аудиторию. У него нет статуса эксперта и права на профессиональную экспертизу: первое должно подтверждаться ученой степенью, второе — владением профессиональным дискурсом, научным метаязыком.

Литературная критика существует в публичной сфере периодических изданий, тогда как академическое литературоведение функционирует в рамках профессионально-институционального поля с присущими ему формами и протоколами профессионализации (обучения профессии). К формам относятся факультеты и кафедры (департаменты), научные институты и издательства, конференции, а к протоколам — преподавание и разработка курсов, подготовка докладов и публикаций, рецензирование и редактирование научных работ, участие в работе экзаменационных и грантовых комиссий. Запрос на протоколы и формы профессионализации внутри соответствующих институтов выдвигает «профессионально-управленческий класс» (Дж. и Б. Эренрайх) — класс узкоспециализированных организаторов производства на разных уровнях, включая производство в сфере культуры. Следуя протоколам, специалист-управленец в сфере производства знания о литературе овладевает «высокоспециализированными навыками когнитивного труда» (с. X) и приобретает право на профессиональную экспертизу.

Когнитивный труд и поведенческие модели в литературоведческой профессии институционально оформлены; в общении с широкой публикой представители институтов просеивают информацию через фильтр «профессионального профиля» — «набора когнитивных навыков, манер, ценностей, усвоенных оценок и культурных отсылок» (с. 42). В оптику этого профиля встроена система ценностно-познавательных смыслов. Если в центре литературной критики находятся вопросы вкуса и суждения (индивидуальных и коллективных), то в центре литературоведческой дисциплины —объект познания, литература как предмет образовательной и исследовательской специализации.

В первой половине XX века, когда металитературный язык формализуется усилиями школы «новых критиков», суждение как додисциплинарная практика уступает место дисциплинарной практике интерпретации, подразумевающей воспроизводимость форматов и методик анализа как условие для подтверждаемости результатов. Основным форматом становится эссе о литературном произведении,



а методикой — так называемое пристальное чтение. В рамках эссе литературоведческий анализ, как пишет Гиллори в книге «О пристальном чтении», понимается в качестве «пропозициональной формы письма» (с. 45), обоснования эстетического суждения с опорой на проверяемые утверждения. Методика «пристального чтения» служит задаче верификации: аргументы критика подкрепляются конкретными текстуальными «свидетельствами». Между литературой и литературоведением возникают взаимоконституирующие отношения: произведение становится основой для критического аргумента, а критический аргумент черпает силу из избранных фрагментов произведения.

Методика «пристального чтения» дает наглядные результаты; ее первое преимущество — способность производить смыслы (*generativity*). Далее, она поддается воспроизведению и передаче — путем объяснения учащимся и подражания педагогу. Ее второе преимущество — «миметический сциентизм»: по сложности и смысловой насыщенности она «соизмерима» (*adequate*, с. 43) с объектом анализа — литературным произведением.

С внешней, институциональной стороны «пристальное чтение» было откликом на конкретный запрос. Оно было призвано очертить профессиональный статус его практиков, сообщить этой группе профессиональную идентичность. И действительно, «пристальное чтение» позволило обособить литературоведение как экспертное, специальное знание с особыми способами добывания фактов и их подтверждения. (Подобный процесс наблюдался и в России благодаря усилиям формалистов.) В то время эта методика была эксклюзивна: разделялась узким профессиональным сообществом, закреплялась в пределах конкретных институциональных пространств и форматов — учебных аудиторий и семинаров. Формализованность, эксклюзивность, ограниченность применения отличали «пристальное чтение» от непрофессиональных видов чтения — для удовольствия, ради сюжета и т.п.[2]

Именно формализованность, этот наиболее заметный аспект методики, и проблематизирует Гиллори из институционально-антропологической перспективы. Важно не только как, кем и когда определяется тип чтения, но и как и для каких целей он используется. И выясняется, что свое название «пристальное чтение» получило только вместе с широким распространением во второй половине XX века, а наиболее подробное письменное изложение его принципов — в виде шестнадцатиступенчатого алгоритма — появилось лишь в критическом обзоре В. Лича «Американское литературоведение от 1930-х до 1980-х»[3]. В работах же И.А. Ричардса, У.К. Уимсатта, М. Бирдсли, К. Брукса и Р.П. Уоррена выражение «пристальное чтение» почти не встречалось, да и не было в них личевской скрупулезности. Иными словами, до рубежа 1980–1990-х годов «пристальное чтение» как понятие и методика встречалось окказионально и не было строго формализовано.

П. Миддлтон в книге «Дистанцированное чтение» пишет, что если попытаться извлечь определение методики из трудов «новых критиков», то окажется, что «при-

2 Эти виды чтения были теоретизированы в работах Р. Барта и П. Брукса: *Barthes R.* Le Plaisir Du Texte. Paris: Seuil, 1973; *Brooks P.* Reading for the Plot. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.

3 *Leitch V.* American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties. New York: Columbia University Press, 1988.

стальное чтение» — это ярлык для «комплекса практик и предпосылок», «разнородного и по большей части неорганизованного»[4]. Гиллори, впрочем, настаивает, что это не только и даже не столько литературоведческая методика, сколько культурная техника в смысле М. Мосса[5]. Культурная техника представляет собой набор дискретных действий, которые приносят конкретные результаты, изменяют среду вокруг и передаются в обществе. Чтобы овладеть культурной техникой, необходима координация физиологического действия, психологического импульса и социального воображения. Плавание, шитье, езда на велосипеде «укоренены» в работе тела, но предполагают и интеллектуально-стратегическую деятельность. Нередко культурная техника предполагает инструментализацию тела ради когнитивных целей или работу тела в сцепке с материальным инструментом. Такой первичной культурной техникой является речь — здесь инструментом служат формы фиксации речи, довербальные (жестовые) и вербальные, устные и письменные[6]. Чтение — это тоже «гибридная инструментализация» (с. 30) тела и сознания; инструментами выступают и определенным образом настроенное тело, и внешнее расширение языка — материальная форма записи текста (рукописная, печатная, электронная). Чтение как культурная техника предполагает взаимосвязь психофизиологического аппарата, телесного жеста и материально-технологического диспозитива, и академическая техника «пристального чтения» здесь — частный случай.

Культурная техника «пристального чтения» — это «методическое действие» (с. 22), или организованная последовательность действий, которая обеспечивает достижимый и значимый в прикладном плане результат. Нередко «пристальное чтение» сводят к уделению внимания каждому слову, сфокусированности на микроуровне формы, вычленению и описанию дискретных формальных единиц для последующего извлечения из них смысла. Если говорить об инструментальном аспекте техники, очевидно, что эти микрожесты сцеплены с конкретной медиатехнологической формой бытования текста — печатной страницей. Возвращение к отдельным словам, прочитывание вслух, обведение повторяющихся единиц карандашом или иная форма графической фиксации обусловлены выразительными возможностями печатного медиума. (То же происходит и при работе с издательским макетом печатной книги.)

В плане же содержательно-дисциплинарном «пристальное чтение» — это «минимально формализованная техника» (с. 47) — при всех поздних попытках ее алгоритмизировать. Она открывает широкое пространство для импровизации и для уникального артистического перформанса, в котором в полной мере проявятся харизматичность и субъектность критика. В каком-то смысле отсутствие строгой формализованности и обеспечивает возможность высокого мастерства (а не просто технической выучки). Оно заключается, в частности, в том, чтобы ощущать тонкую, трудноуловимую грань между интуитивным прозрением и техническим процессом анализа — и на ней балансировать.

«Понимание элементарных особенностей текста, — пишет Гиллори, — устремлено к тому, чтобы <…> сопрягать эти особенности с более интегративными смысловыми структурами». Проявление этой скрытой связи «составляет инфраструктуру

4 *Middleton P.* Distant Reading: Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 2005. P. 5.

5 *Мосс М.* Техники тела // Мосс М. Общества. Обмен. Личность: Труды по социальной антропологии / Пер. с фр. А.Б. Гофмана. М.: КДУ, 2011. С. 305–326.

6 См.: *Leroi-Gourhan A.* Le Geste et la Parole. Paris: Albin Michel, 1964. См. также: *Арсеньев П.А.* Жест и инструмент: к антропологии литературной техники // Транслит. 2018. № 1 (21). С. 54–64.

для последующей интерпретации» и происходит так же, как «у архитекторов-модернистов на передний план выходит скрытая инфраструктура самого здания» (с. 59). Сегодня обнаружение скрытой связи между «небольшим сегментом текста» (с. 58) и смысловой системой высшего порядка концептуализируется при помощи метафорических понятий паттерна и сети. Они используются для объяснения взаимосвязи поэтики отдельных приемов и более глобальных структурных образований, таких как жанр или дискурсивные закономерности, установленные путем обработки «больших данных». Но именно культурная техника «пристального чтения» формирует навык поиска «резонансных» соответствий между локальными литературными фактами и глобальными контекстуальными рядами, что и делает ее востребованной в профессиональном сообществе.

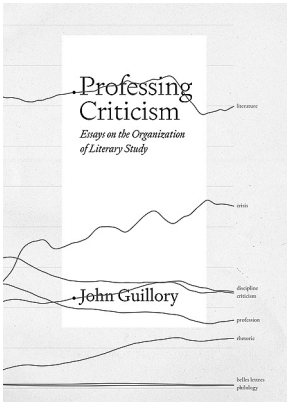
В медиатехнологическом плане техника «пристального чтения» является реакцией на массовизацию чтения и возникновение новых — тоже массовых — медиа: радио, кино, телевидения. В этом смысле она находится в специфической культурной ситуации: литературная компетенция является массово разделяемой, а литературные сюжеты циркулируют в массовых аудиовизуальных медиа, и знакомство с первыми нередко бывает ограничено последними. Далее, массовая медиакультура нередко ассоциируется с рассеянным потреблением культурной продукции. Точнее было бы сказать, что в ней культивируются специфические формы фонового внимания. Чередование вовлеченности и отвлеченности создает «сложное нарративное удовольствие», связанное с «развертыванием повествования» (с. 74), что напоминает «непристальное» чтение романа.

Структуры сосредоточения и ослабления внимания соотнесены с «технологическим артефактом», и исторически конкретное распределение этих структур в медиатехнологических диспозитивах Гиллори определяет как квинтэссенцию «опыта модерности» (с. 75) в данный момент времени. Раньше, до медийной революции XX века, способом эскапического бегства от повседневности была литература, сейчас же эту функцию выполняют кинофильмы, видеоигры, подкасты и т.д. В этих условиях потребитель литературы осваивает формы пристального внимания и соответствующую технику чтения. «Пристальное чтение» теперь — относительно элитарный, но необходимый противовес многообразию массовых форм фонового внимания и извлечения доступных смыслов. Для этой культурной техники характерны распространенность в сообществе профессиональных и полупрофессиональных читателей, некая эксклюзивность и статус потенциального источника оригинальных, творческих смыслов.

Почему же «пристальное чтение» если и не теряет популярность в современном литературоведении, то становится проблематичным в качестве дисциплинарной методики? Так бывает, что преимущества в какой-то момент оборачиваются недостатками. Это и стало происходить с «пристальным чтением» уже во второй половине XX века, во время дальнейшего развития и спецификации литературной науки. Оборотная сторона высокой производительности «пристального чтения» — переизбыток интерпретаций и перенасыщенность аналитических описаний деталями (в случае с исследованием микроформ в больших произведениях). Оборотная сторона миметизма — упрощение и огрубление техники, пусть даже она и распространена в пределах узкого профессионального сообщества. Интерпретация с использованием техники «пристального чтения», как пишет Гиллори в посвященной ему книге, подобна игре на пианино: ее «можно исполнить виртуозно», а можно «превратить в посредственное техническое упражнение» (с. 70).

В 1960-е годы литературоведы заходят в тупик: производство интерпретаций поставлено на поток, превращено в рутину и не обещает новизны результатов.

К тому же дисциплинарное обособление литературоведения вывело фигуру критика из публичной сферы. А последняя по сравнению с ситуацией рубежа XIX–XX веков существенно изменилась: массовая публика возникает вокруг новых медиа, и место литературного критика занимает эксперт — медийная персона (*pundit*). Такой медийной персоной может стать и ученый, но в этом случае он выступает с позиции рядового члена публики: у него нет языка, чтобы говорить не о литературном тексте. Утрата возможности публичного суждения — плата за обретение дисциплинарной идентичности.



В конце 1960-х годов, в эпоху глобальных коммуникаций и глобальных же политических потрясений, эта ситуация в литературоведении была осознана как кризисная. В книге «Литературоведение как профессия» Гиллори пишет, что выход был увиден в том, чтобы отвоевать политическую повестку и переориентироваться на «социально трансформативный эффект» (с. XII) литературных штудий. Литературоведение делает ставку на приложение научного аппарата к «актуальным» (*topical*) явлениям и событиям. Иными словами, метаязык науки расширяет сферу применения — используется для осмысления не литературных произведений, а «текстуальности» и «литературности» как состояния современной культуры, в том числе политической. В зонах контакта металитературного языка с этой «актуальной» реальностью возникают альтернативные дисциплинарные объекты: означающее и означаемое, субъект, дискурс (с. 62). А для сцепки их с метаязыком понадобился интенсивный импорт теоретических концепций из таких наук, как философия, социология, антропология. Отныне литературовед, профессиональный исследователь текстов прошлого, вправе использовать аналитические проекции для объяснения происходящего в настоящем, выявления проблем в тех или иных областях с позиции ученого.

Конечно, и у постструктуралистского поворота «назад к вещам» была своя цена. В частности, за него пришлось заплатить утратой единого дисциплинарного объекта. С этого времени специфика дисциплины литературоведения «заключалась в ее методах, а не в предметах изучения» (с. 62). Методы и сами становятся предметом критического анализа литературоведа. Именно тогда «пристальное чтение» и получает впервые строго формализованное описание. Теперь оно — одна из базовых методик чтения в вводных литературоведческих курсах школьного или университетского уровня образования. Культурная техника «пристального чтения» не потеряла значимости, однако методика стала в профессиональном смысле массовой. Основанные на ней продвинутые (и более нишевые) методологические проекты и методические решения внешне соперничают, а внутренне продолжают все тот же проект, будь то «герменевтика подозрения» П. Рикёра или «посткритическое чтение» Р. Фелски, «поверхностное чтение» Ш. Маркус и С. Бэста или «дальнее чтение» Ф. Моретти. В гуманитарных науках возникает, по выражению И. Ситтона, «плюралистическое понимание чтения, признающее комплементарную <…> природу пристального чтения, дальнего гиперчтения и машинного чтения»[7]. Этот широкий спектр дисциплинарных методик производит эффект «супермаркета»: все нишевые методики тоже становятся доступными. Достаточно образованный

7 *Citton Y.* The Ecology of Attention. London: Polity, 2017. P. 148.

аспирант подходит к материалу с оглядкой на богатое «меню» теоретических подходов, в котором можно выбрать любое количество рабочих инструментов. Многообразие методов и «грамотный технологизм»[8] привели к тому, что профессионалу нужно освоить и усвоить репертуар «трюков» и применять их в зависимости от ситуации, — в то время как дисциплина в целом осталась без магистрального метода.

Отсюда — кризис легитимации литературоведения. Если существующие методологические основания и методики слишком растиражированы и не обещают нетривиальных результатов, то на что опереться? И если у дисциплины нет единых объекта и методологии, тогда чем обосновано ее существование? Внутреннему соответствует внешний, институциональный: перепроизводство высококвалифицированных кадров и недопроизводство рабочих мест плюс возникновение промежуточных — временных и нестабильных — форм профессиональной занятости вне штата (таких, как преподавание курсов «почасовиком» и короткие стажировки в статусе «постдока»). Умеющий работать с различными дисциплинарными объектами и методологическими «ключами» к ним, литературовед обменивает свои высокоспециальные навыки и экспертизу на срочные «заказы» — предложения прочесть семестровый курс в престижном университете или создать цикл статей в рамках локального проекта. При том, что литературоведческое образование доступно и предлагает широкий перечень компетенций (в том числе междисциплинарных), такая «уберизация» академического рынка обесценивает высокую квалификацию (ученую степень). В результате формируется «полуавтономное» (с. 271) профессиональное сообщество аспирантов и докторов наук, не нашедших постоянной позиции, но зато владеющих «пристальным чтением» и другими литературоведческими методиками. Они участвуют в исследовательских семинарах, совместно анализируя произведения.

Один из возможных выходов из сложившегося кризиса Гиллори видит в том, чтобы вернуть эту «нишевую» (с. 275) академическую публику в широкую публичную сферу, то есть разомкнуть сферу деятельности литературоведов от производства узкой экспертизы к производству общественно значимого знания о культуре (тем самым продолжив проект постструктурализма). В институциональном плане это означает создание альтернативных институций для трансляции публичного знания (образовательных интернет-порталов, летних школ и пространств-музеев, межфакультетских курсов в вузах), а в концептуальном — новую массовизацию «пристального чтения».

Другой вариант — переизобретение дисциплины. Взамен литературного текста как утраченного дисциплинарного объекта предлагается новый: литература в соотнесении с медиасистемой эпохи (с. 81), или литературный текст как медиатекст. Это значит, что литературный текст должен рассматриваться не только как языковой и/или исторический феномен, но и как медиафеномен, выразительная форма которого связана с экспрессивным потенциалом конкретного носителя информации (устного слова, рукописного, печатного или электронного текста), а его исследователь — медиолог — должен сосредоточиться на взаимосвязи практик «чтения, письма и говорения» внутри литературной медиакультуры (с. 207). Это поможет распознавать не только смыслы произведений, но и их эффекты. Так, повествовательная форма большого романа XVIII–XIX веков возникает внутри печатной медиакультуры и оттого получает широкое распространение. Периодический

8 См.: *Венедиктова Т.* Актуальная метафорика чтения (попытка описания) // Новое литературное обозрение. 2007. № 87. С. 468–478.

журнал способствует сериализации произведения, что приводит к созданию особой системы приемов (неожиданные сюжетные повороты, многоуровневые сюжетные линии и др.). Роман сводит в единый фокус практику единовременного массового обращения к «воображаемому сообществу» (народу) и практику частной, интимной коммуникации между автором и читателем в уединенном кабинете. Массовая печать романов в сочетании с дискурсивно-коммуникативными практиками внутри этой формы превращает ее в «экран для мифологический проекций конструкта “национальной культуры”» (с. 209).

Конечная цель такого медиа-антропологического анализа — реактуализация культурных памятников (в смысле Э. Панофского) — «артефактов, событий или идей, обладающих важным значением для нас в любой момент времени» (с. 107). Работая с «памятником», медиолог, по сути, решает герменевтическую задачу: реконструирует проблему прошлого, ответом на которую является текст как медиаформа, и выявляет в этом анализе неявные тенденции настоящего. Медиалогия как возможное будущее литературоведения, конечно, будет подразумевать расширение спектра методик чтения. Возможно, «пристальное чтение» как техника соотнесения частностей и системного целого станет здесь элементом методологической основы.

Хотя «диптих» Гиллори и описывает зарубежные реалии, он все же представляет интерес и для российского читателя. Сильная сторона выбранного автором антропологического подхода — «насыщенное описание» эпистемологических программ и институциональных аспектов литературоведения в их тесном переплетении. Предложенный же им проект переизобретения дисциплины кажется утопичным и, пожалуй, вторичным по отношению к антропологическому очерку технико-институциональной истории литературоведения, составляющему главное содержание обеих книг.

Татьяна Мисникевич

«Русские европейцы» в литературе, науке и культуре:

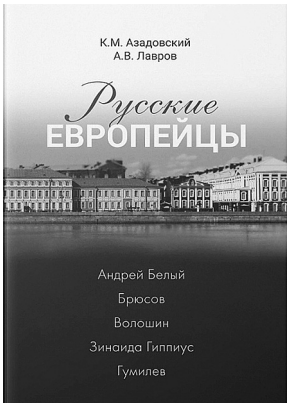
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПОКОЛЕНИЙ

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_363

Азадовский К.М., Лавров А.В. Русские европейцы. Андрей Белый — Брюсов — Волошин — Зинаида Гиппиус — Гумилев.

СПб.: Нестор-История, 2024. — 408 с. — 500 экз.

Имена Константина Марковича Азадовского и Александра Васильевича Лаврова, безусловно, не нуждаются в каком-либо представлении. В настоящей книге объединены статьи и публикации, совместно подготовленные учеными в 1970–1990-е годы. В предисловии авторы поясняют, в чем заключается общность их методологической позиции, послужившая залогом многолетнего плодотворного сотрудничества: «С самого начала своей деятельности — и совершенно независимо друг от друга — каждый из нас воспринимал историко-литературный процесс как живое развитие национальной культуры в контексте культуры мировой, как неисчерпаемый духовный континуум, насыщенный многообразными событиями и фактами, и видел свою задачу в том, чтобы выявить и представить на суд читателей свежий (как правило, архивный и ранее не исследованный) текстовой материал, позволяющий сделать новые выводы или увидеть давно знакомое в новом освещении» (с. 3).



Авторы книги отмечают также чрезвычайно значимую для них ориентацию на традиции филологической школы Петербургского университета, сохранившиеся и развивавшиеся, несмотря на все перипетии, постигшие ее на протяжении прошлого столетия. С любовью и благодарностью они пишут о той роли, которую сыграл в их научной судьбе Дмитрий Евгеньевич Максимов, учитель, старший товарищ и соавтор.

Материалы, представленные в данной книге, были ранее опубликованы в ведущих научных изданиях: «Литературном наследстве», журналах «Новое литературное обозрение» и «Русская литература» и ряде научных сборников; они несомненно, востребованы специалистами, занимающимися изучением Серебряного века, однако объединение в одной книге придает им новое качество: они становятся главами монографии, имеющей продуманную структуру. Важнейшую задачу книги авторы видят в демонстрации на конкретных примерах связи русского модернизма с европейским. Эта связь, по их справедливому утверждению, — «важнейшая и до сих пор недостаточно изученная область русской культуры начала XX века, сформировавшейся, как и культура предшествующего столетия, на пересечении национальных запросов и западных влияний» (с. 6). Кроме того, К.М. Азадовский и А.В. Лавров проделали огромную работу по «обновлению» своих статей: в них внесены существенные дополнения, основанные на научных изысканиях последующих лет, и, что особенно важно, максимально учтены все работы, опубликованные по той или иной теме вплоть до последнего времени, даны ссылки на вышедшие собрания сочинений и научные издания текстов авторов Серебряного века.

Книгу открывает статья «Д.Е. Максимов — исследователь Брюсова». В ней не только представлены основные вехи научной биографии Д.Е. Максимова, но и дана яркая характеристика его личности, воплотившей в себе лучшие черты «русского европейца», осознававшего и реализующего в своих трудах глубинную связь русской и европейской мысли и культуры. И как ученый, и как человек Д.Е. Максимов прежде всего стремился оценить меру духовной ценности того или иного явления искусства. В сложные времена, когда символизм рассматривался как явление, чуждое текущим идеологическим установкам, он неизменно сохранял верность своим главным героям — поэтам Серебряного века. Подтверждением тому служат опубликованные в составе статьи многочисленные выдержки из писем Д.Е. Максимова к Иоанне Матвеевне Брюсовой; так 5 ноября 1937 года ученый отметил: «Разработка творчества Брюсова — для меня большое и личное дело, к которому я еще вернусь». В заключение К.М. Азадовский и А.В. Лавров приводят слова из предсмертного автобиографического очерка Д.Е. Максимова, свидетельствующие о его стремлении к бесконечному расширению охвата исследуемого материала: «Хотелось, чтобы в основе исследования лежало историческое понимание вещей — и не только “микроисторизм”, связь с малым, текущим временем, исторической “злобой дня”, но и “макроисторизм”, дух веков, тысячелетий, эр, дух наций в целом…» (с. 25–26).

Материалы архива Д.Е. Максимова легли в основу публикации, посвященной Анне Николаевне Энгельгардт, дочери писателя и историка русской литературы Николая Александровича Энгельгардта, второй жене Николая Гумилева. Во вступительной статье подчеркнуто, что Д.Е. Максимов осознавал важность деталей биографии и объективной характеристики личности Анны Энгельгардт, не оставившей сколько-нибудь заметного собственного следа в культуре, для создания научной биографии Гумилева, постижения обстоятельств последних лет его жизни. Авторы статьи достаточно подробно воспроизводят историю семьи Анны Энгельгардт, перипетии ее романа с Гумилевым, в частности на основании дневника О.Н. Гильдебрандт-Арбениной. В состав публикации вошли воспоминания брата Анны Энгельгардт Александра Николаевича Энгельгардта, друга юности Д.Е. Максимова, его письмо к Д.Е. Максимову, заметка Д Е. Максимова «Несколько слов о Н.А. Энгельгардте и его дочери А.Н. Гумилевой», фрагменты воспоминаний Н.А. Энгельгардта, хранящихся в архиве Энгельгардтов в РГАЛИ, стихотворные произведения Николая Гумилева, переданные им Н.А. Энгельгардту, из собрания В.А. Десницкого в ИРЛИ.

Мемуарное наследие Д.Е. Максимова представлено очерком о Любови Дмитриевне Блок. Очерк не завершен и не был опубликован автором при жизни. Публикаторы так определяют специфику мемуарного наследия ученого: «Это были, собственно, не мемуары в общепринятом жанровом смысле слова, а скорее мемуарно-аналитические статьи, представлявшие собой синтез воспоминаний автора с более или менее развернутым толкованием личности…» (с. 87). Во вступительной статье К.М. Азадовский и А.В. Лавров делают акцент на том, что осмысление личности Любови Дмитриевны, ее роли в судьбе Блока представляет собой сложную проблему, в недостаточной степени решенную и в каком-то смысле обойденную на тот момент исследователями, и отмечают, что именно Д.Е. Максимов, лично знакомый с Л.Д. Блок, первым подошел к ней комплексно и объективно. Публикаторы останавливаются и на истории подготовки очерка, одним из предварительных этапов создания которого была публикация неотправленного письма Л.Д. Менделеевой к Блоку: в предисловии к ней Д.Е. Максимов изложил свое понимание личности Любови Дмитриевны и ее роли в биографии Блока как «заземляющего» элемента, а также высказывают свои предположения, по каким причинам ученый оставил свою работу незавершенной.

Героиня следующей главы книги — «декадентская мадонна» Зинаида Гиппиус. Эта глава подготовлена на основе вступительной статьи к одному из первых на-

учных изданий ее творческого наследия после долгих лет забвения[1]. Авторы озаглавили статью «З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество» и комплексно и многопланово решили задачу освещения роли Гиппиус в культуре Серебряного века, приблизив ее по своему содержанию к «маленькой монографии». Ее положения и на сегодняшний остаются актуальными и используются при подготовке работ, посвященных писательнице.

Вступительная статья к публикации переписки Валерия Брюсова с Максимилианом Волошиным[2] вошла в книгу под названием «Валерий Брюсов и Максимилиан Волошин: французский контур русского символизма». Тем самым авторы сделали акцент на том, что эта переписка, в первую очередь подробно отражающая историю личных отношений литераторов, дает возможность оценить роль, которую сыграла французская литературно-художественная культура в их творческом становлении, а также документирует деятельность Брюсова и Волошина как популяризаторов ее в России. К.М. Азадовский и А.В. Лавров прослеживают эволюцию отношения Волошина к «новому» искусству, обусловленную прежде всего его пребыванием в Париже и знакомством со многими деятелями французской культуры, а также с К.Д. Бальмонтом, благодаря которому Волошин вошел в круг русских символистов. Подробно рассмотрен и отразившийся в переписке с Брюсовым сюжет сотрудничества Волошина с журналом «Весы» в качестве его парижского корреспондента, ставшего «посредником» между московскими и парижскими поэтами-символистами. Анализ эпистолярного диалога Брюсова и Волошина дал возможность ученым сделать заключения о дальновидной тактике Брюсова — редактора «Весов» и соответствии материалов, предоставляемых Волошиным, его требованиям, предполагавшим «сочетание информативной, содержательной стороны с “боевой”, полемической, пропагандистской направленностью, свежестью восприятия, свободой от шаблонов» (с. 217). Еще один важный сюжет, выявленный в переписке, — многолетняя работа Брюсова и Волошина по переводу произведений Верхарна на русский язык. Данный материал дал повод для подробного анализа различия переводческих принципов Брюсова и Волошина, а также их интерпретации творчества Верхарна, приведшего к многолетней дискуссии. В статье проанализированы и взаимные оценки поэтами их творческих достижений.

Далее авторы книги закономерно перешли от сюжета, связанного с журналом «Весы», к журналу «Аполлон», который, как и «Весы», «настойчиво декларировал свою приверженность к лучшим образцам европейского искусства, в первую очередь модернизма, и считал своей прямой обязанностью знакомить русских читателей с новейшими веяниями в литературе, живописи, музыке и театре Запада» (с. 262–263). Отмечено, что в «Аполлоне» европейскому материалу отводилась чрезвычайно важная роль, к участию в журнале были привлечены иностранные обозреватели, критики, писатели, художники, планировались тематические номера, посвященные той или иной европейской культуре (в итоге сформирован был только «французский» номер — № 6 за 1910 год). Однако «немецкий» номер, как далее показано в статье, имел вполне реальные перспективы воплощения. Активное участие в данном проекте принимали И. фон Гюнтер, Осип Дымов и А.С. Эliасберг, помогавшие редакции «Аполлона» в установлении контактов с немецкими и австрийскими литераторами; в статье представлены материалы их переписки,

1 См.: *Гиппиус З.Н.* Сочинения: Стихотворения. Проза. Л.: Художественная литература, 1991. С. 3–44.

2 См.: Переписка [В.Я. Брюсова] с М.А. Волошиным (1903–1917) / Вступ. статья, публ. и коммент. К.М. Азадовского и А.В. Лаврова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 2. М. : Наука, 1994. С. 251–399. (Литературное наследство. Т. 98).

позволяющие очертить возможный круг авторов и содержание «немецкого» выпуска. В качестве приложения к статье представлен именной указатель немецкоязычных авторов, названных в перечнях немецких корреспондентов «Аполлона» в 1909–1910 годах, а также имена немецких или немецкоязычных писателей, критиков, искусствоведов, упомянутых в тексте самой статьи.

Следующий блок материалов связан с именем Андрея Белого. В его построении прослеживается определенная логика. С одной стороны, это хронология подготовки материалов авторами книги, с другой — их содержание: от биографических сюжетов они переходят к обобщающим рассуждениям о восприятии Белым немецкой культуры.

В статье, посвященной выступлению Андрея Белого с речью, обращенной к Томасу Манну в берлинском Доме Искусств, показано, как в 1921–1922 годах развивается интерес выдающегося немецкого писателя к русской литературе и культуре в целом (публикации статей, выступления с докладами, контакты с русскими писателями), описана роль Берлина как одного из главных центров русской культурной жизни в Европе и, в частности, деятельность берлинского Дома Искусств, в Совет которого входил и Андрей Белый. Одним из общественных начинаний Дома Искусств, в котором Белый принял активное участие, была организация помощи голодающему населению России. В статье полностью приведен переведенный на русский язык текст благодарственной речи Белого Томасу Манну, выступившему с докладом в пользу петроградского Дома Искусств.

Текст автобиографии Белого, подготовленный им для комиссии «Научные учреждения и научные работники СССР» при Академии наук СССР, предваряет вступительная заметка, в которой описан опыт подготовки писателем автобиографий для различных изданий и указаны причины, по которым Белый в автобиографии 1929 года выдвинул на первый план «научные» аспекты своего становления: «Краткая сводка автобиографических данных, выдержанных, главным образом, в свете научных интересов Белого и помещенных к тому же в справочке Академии наук, могла служить (так, по крайней мере, казалось писателю) своего рода “прикрытием” в случае новых гонений или нападок на него в официальной советской печати» (с. 320). Публикаторы отмечают также честность позиции Белого, не умолчавшего о своем участии в строительстве антропософского храма «Гётеанум» в Дорнахе и в Русском антропософском обществе, которое было ликвидировано в 1923 году, а его члены подвергнуты репрессиям.

Далее представлен текст неопубликованной при жизни Белого статьи 1916 года «Русская литература в Германии», написанной во время Первой мировой войны в ряду корреспонденций, которые Белый, находящийся в то время в Швейцарии и участвовавший в строительстве антропософского центра, пересылал в газету «Биржевые ведомости». К.М. Азадовский и А.В. Лавров поясняют особенности позиции Белого как последовательного приверженца антропософского учения Рудольфа Штейнера и отмечают, что одна из важных проблем, к которой Белый обратился в «швейцарском» газетном цикле, — проблема восприятия европейцами русской культуры и русского национального самосознания.

Книгу завершает глава «“Страна гениев” (Германия глазами Андрея Белого)». Это важнейшее исследование, представляющее в полном объеме духовную эволюцию Андрея Белого в свете влияния немецкой культуры, впервые публикуется на русском языке[3]. Воздействие «германского гения» прослеживается с детских и юно-

3 Первая публикация: «Das Land der Genies» — Deutschland, gesehen von Andrej Belyj // Deutsche und Deutschland aus russischer Sicht. 19./20. Jahrhundert: Von den Reformen Alexanders II. bis zum Ersten Weltkrieg / Hrsg. von L. Kopelew. Weitergefürt von K. Eimer-

шеских лет писателя, описывается переход от «юношеского шопенгауэрианства» к увлечению Ницше и далее новый этап, увлечение Кантом и неокантианством, начавшийся в 1902–1903 годах и связанный со сближением Белого с Эмилием Метнером, а также знакомство в середине 1900-х годов, во время нарастания революционной ситуации, с трудами представителей немецкой социал-демократии. Подробно описаны и его маршруты по Германии и Швейцарии: поездка осенью 1906 года в Мюнхен после переживания драматических коллизий отношений с Л.Д. Блок, полученные там яркие художественные впечатления (работы Дюрера, Кранаха, Грюневальда, немецких сецессионистов), знакомство с литераторами, артистами и художниками в артистическом кабачке *Simplicissimus*, поездки вслед за Рудольфом Штейнером по Германии и Швейцарии, знакомство с Кристианом Моргенштерном в 1914 году в Лейпциге, сыгравшее важную роль в духовной жизни Белого, пребывание в Берлине в 1921–1923 годах. К.М. Азадовский и А.В. Лавров прослеживают и отражение впечатлений Белого от поездок по Германии в связи с его осмыслением темы «Россия — Запад» (в романах «Серебряный голубь», «Петербург»). Особенно подробно проанализировано увлечение Белого антропософией Штейнера и его личностью, получившее отражение в мемуарных, прозаических и поэтических сочинениях писателя. Авторы статьи приходят к выводу, что запросам представителей русского «нового религиозного сознания» «Штейнер, бесспорно, отвечал многими сторонами своей реформаторской деятельности. Он умел придать очертания мистическому чувству и смутным религиозным упованиям, наполнить их содержанием и искомым “смыслом”, утолить духовную жажду “пути”» (с. 376). Кроме того, К.М. Азадовский и А.В. Лавров анализируют причины кризиса отношений Белого со Штейнером, проявившегося во время его поездки в Германию в 1921–1923 годах, и переходят к участию Белого в этот период в литературной и общественной жизни Берлина, его общественным выступлениям, в первую очередь приветствиям Томасу Манну и Герхарту Гауптману. Завершается глава рассуждениями о причинах нарастания у Белого негативного восприятия Берлина и Германии в целом, получившего выражение в книге «Одна из обитателей царства теней» (1924), отмечено, что критика Белого обусловлена не «данью» советским идеологическим установкам, а его внутренним ощущением: писатель «сумел довольно точно подметить изменение всего стиля и качества европейской жизни после катастроф и катаклизмов 1914–1919 гг.; в нем росло предчувствие, что воспринятые им со всей остротой пугающие приметы нового Запада чреваты в дальнейшем опасным, гибельным развитием» (с. 385). Последним обращением к теме Германии стал для Белого неосуществленный замысел романа «Германия», в котором автор планировал показать как «классическую», так и современную Германию.

В заключение хочется отметить удачное оформление книги: на первой странице обложки мы видим часть Университетской набережной Санкт-Петербурга — здание филологического факультета Санкт-Петербургского университета — *alma mater* авторов и здание Двенадцати коллегий — одного из символов европейски ориентированных реформ эпохи Петра I, на второй странице — фотопортреты К.М. Азадовского и А.В. Лаврова, ученых, воплотивших в своей деятельности и творчестве преемственность по отношению к лучшим традициям русской и европейской науки.

---

macher. Aus dem Russischen von Holger Siegel. Reihe B. Bd. 4. München, 2006. S. 753–791. То же в кн.: *Asadowski K.* Russisch-deutsche Verfl echtungen. Ausgewählte Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts / Hrsg. von F. Poljakov und N. Bakshi. [Paderborn:] Brill Fink, 2022. S. 151–191. Рецензию на книгу и, в частности, анализ данной главы см.: *Дмитриева Е.Е.* Русско-немецкое зазеркалье в интерпретации К.М. Азадовского // Русская литература. 2023. № 2. С. 271–277.

Галина Заломкина

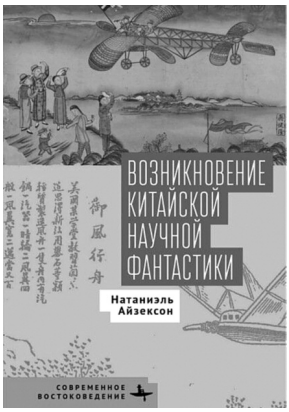
Тревожные сны в Поднебесной

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_368

Айзексон Н. Возникновение китайской научной фантастики.

СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2024. — 284 с. — 150 экз. — (Современное востоковедение).

Позволю себе начать размышления о книге Натаниэля Айзексона с относящегося к ней только отчасти, но давнего удивления по поводу судьбы в России самого известного на сегодняшний день китайского научно-фантастического текста — романа Лю Цысиня «Задача трех тел», входящего в трилогию «Воспоминания о прошлом Земли». Сейчас издается и читается перевод этой трилогии на русский язык с английского перевода. Причина тому, что не нашлось специалиста, который бы хотел и/или мог заняться переводом «Задачи…» с языка оригинала, мне видится в некоторой небрежности по отношению к китайской научной фантастике (далее — НФ), приводящей к восприятию вполне самобытного опыта как встроенного в англоязычный дискурс. Книга Н. Айзексона, хочется надеяться, подправит эту ситуацию, привлекая внимание к уникальности китайской НФ. С другой стороны, подобный перевод перевода примечательно созвучен некоторым явлениям периода, которому посвящена книга.



В оригинале книга названа «Celestial Empire: The Emergence of Chinese Science Fiction». Переводчица М. Куташова и издатели оставили в переводе только подзаголовок, вероятно, сочтя заголовок «Поднебесная империя» слишком лобовым и стереотипным. В результате исчезла ироническая перекличка привычного именования Китая как с НФ тематикой, так и с методологией исследования, в котором большое внимание уделено общественно-политическим и идеологическим основаниям процесса возникновения китайской НФ «в период с 1902 до 1934 год» (с. 232), когда китайская империя прекратила свое существование: «НФ возникла в период поздней Цин под влиянием двух факторов: во-первых, кризиса эпистемологического сознания, вызванного полуколониальным подчинением Китая европейским державам и, во-вторых, империалистического представления о глобальном обмене и завоеваниях, которое привело к появлению произведений этого жанра на Западе и их переводу на китайский язык через Японию» (с. 9). При этом Н. Айзексон обращает внимание на то, что «термин “научная фантастика” (*кэсюэ сяошо*) появился как литературная жанровая категория, связанная с конкретными рассказами (около 1904), даже раньше, чем в англоязычной прессе» (с. 15). Несмотря на понятность и удобство этого общепринятого термина автор начинает исследование с обозначения проблемы определения жанра и настаивает на функциональном подходе к НФ как к жанру «тесно связанному с идеологией и риторикой империи» (с. 35), в которой ключевым становится дихотомия «своего» и «чужого»: «В большинстве случаев китайская НФ посвящена противостоянию имперского агрессора и единого китайского национального организма» (с. 62). Заглядывая глубже,

Н. Айзексон приходит к выводу, что «“чужое”, которому противостоит китайская НФ, — это сам Китай» (с. 63) — в силу сложности и противоречивости общественно-политической, духовной и интеллектуальной реакции как на западные влияния, так и на собственные вековые традиции.

В основании китайской НФ исследователь видит эссе о науке и фантастике и рассказы Лу Синя, а также его перевод романа Ж. Верна «С Земли на Луну прямым путем за 97 часов 20 минут», судьба которого, конечно, причудливее упомянутого выше казуса с переводом Лю Цысиня, но любопытно с ним перекликается. «Роман был переведен с французского оригинала на английский, попал в Японию <…> где Ц. Иноуэ (1850–1928) перевел его на японский язык <…>. Затем уже Лу Синь перевел японское произведение на китайский язык <…>» (с. 71), причем этот результат многоступенчатого переложения он сознательно подверг интерпретации и редактированию, приближая произведение к традиционным национальным формам и откликаясь на ситуацию взаимодействия классического и разговорного вариантов языка. В эссе, последовавших за переводом, Лу Синь высказал эволюционистские идеи, близкие размышлениям Г. Уэллса, которые в целом показательны для «китайской НФ в период ее зарождения» (с. 83). Лу Синю принадлежит метафора железной камеры из предисловия к рассказу «Клич», которая, по мнению Н. Айзексона, емко отражает пронизывающее нарождающуюся китайскую НФ тяжелое тревожное бессилие интеллектуала перед лицом грядущих кризисных событий в жизни родной страны и многократно используется в исследовании: «Представь себе, что в железной камере нет ни окон, ни дверей, в камере, которую невозможно сломать, люди спят крепким сном. Их много. Они скоро погибнут, но расстанутся с жизнью в забытьи. Так стоит ли поднимать шум, чтобы немногие, самые чуткие, проснулись и испытали все муки неизбежного конца?» (с. 11).

В равной степени ключевыми для понимания китайской НФ XX века в целом Н. Айзексон воспринимает и посылы «Новой истории камня» (1905) У Цзяньжэня. Этот роман примечателен, поскольку, во-первых, написан как ответвление романа Цао Сюэциня «Сон в красном тереме» (XVIII век), во-вторых, «в нем наиболее полно описано общество поздней Цин и китайское представление об утопии» (с. 37). Несмотря на то, что ни автор, ни исследователи, ни читатели не определяли произведение У Цзяньжэня как НФ, «тематического акцента романа на ксенофобском противостоянии с иностранным захватчиком и традицией-гидрой и последующим построением утопического Китая, территория и история которого пережили иностранное вторжение, достаточно для причисления романа к НФ» (с. 84). Кроме того, «во второй половине романа мы видим множество материальных тропов жанра: летающие машины, эффектное оружие, подводные лодки, футуристическая еда и лекарства» (с. 85). Утопическая часть романа У Цзяньжэня, по наблюдению Н. Айзексона, производит амбивалентное впечатление и может быть воспринята и как антиутопическая. Герой «Сна…» Баоюй на свою беду просыпается в шумном малоприятном Шанхае XX века, а затем попадает в благоустроенное и упорядоченное Царство Цивилизации, по первому впечатлению совершенно его осчастливливающее, однако исследователю «хотелось бы воспринимать события второй половины “Новой истории камня” как иронический комментарий к принятию западных научных технологий» (с. 121), хотя явных оснований для такого восприятия обнаруживается немного. Обрыв повествования в финале романа отражает нарождающийся и ощущаемый парадокс: «Выживание Китая как нации возможно только в условиях радикальных перемен в политике, обществе и эпистемологии. Как же Китай мог остаться Китаем в условиях такого радикального сдвига? <…> Парадокс реформ неизбежен: чтобы выжить, Китай должен уничтожить себя» (с. 122).

Первым китайским текстом с четко помеченной жанровой принадлежностью к НФ стал неоконченный «Роман о лунной колонии» (1904–1905) Хуанцзян Дяосо. В русском переводе работы Н. Айзексона, который мы читаем, роман не очень четко охарактеризован как «первое произведение китайского писателя, которое относят к жанру научной фантастики», — остается неясно, имеется ли в виду первое произведение этого писателя или «китайский писатель» — понятие собирательное. (Замечу в скобках, что перевод как таковой производит неоднозначное впечатление. В целом он вполне убедителен, но некоторые слова, словосочетания и обороты вызывают недоумение по стилистическим или логическим соображениям. Иногда мне приходилось обращаться к оригинальному тексту, чтобы прояснить, что имел в виду исследователь и как он это выразил. Так, о романе Дяосо сказано: «…the first native Chinese work labeled as science fiction» («первое произведение на китайском языке, обозначенное как научно-фантастическое»).)

Н. Айзексон полагает, что главное действующее лицо с показательным именем Лун Мэнхуа («дракон, видящий Китай во сне», с. 125) находится в центре романа «условно», поскольку «бóльшую часть повествования Мэнхуа проводит в лазарете, восстанавливаясь после череды болезней» (с. 126), и это его состояние оказывается значимым как метафора «больного человека Азии» — одной из ключевых для китайской литературы в целом: «Социальная критика и перспективы национального спасения выражаются в терминах физических и психических заболеваний…» (с. 130–131). В романе также прослеживаются смыслы метафоры железной камеры, что определяет его пессимистический взгляд на судьбы как Китая, так и человеческой цивилизации в целом: «…роман предсказывает вселенский порядок с концентрическими кругами колониального господства: Азии над Юго-Восточной Азией, Европы над Азией, Луны на Землей, внешних планет над Луной <…> Это роман подготовил почву для необычайно антиутопического направления НФ» (с. 124, 140).

Интеллектуальной реакцией на опыт объекта культурной экспансии Н. Айзексон воспринимает «Новые рассказы господина Бахвала» (1904) Сюй Няньцы. Они разворачивают в сюжет концепцию двойного сознания жителя колонии, позже сформулированную Ф. Фаноном, — принципиально чужого по отношению к довлеющей культуре и одновременно осваивающегося в ней. Разделенные в силу фантастического происшествия тело и душа повествователя исследуют западные и альтернативные им варианты научного упорядочивания окружающего мира. «Господин Бахвал — фигура, которую буквально разрывает между областями знания и двойное сознание которой стало стилем повествования, сюжетом, оно задавало тон произведению» (с. 143). Гибридная калейдоскопичность интеллектуальных сфер и практик отражается и в текстуальной природе «Рассказов»: они являют еще один пример того, что Н. Айзексон, ссылалась на работу Лидии Лю, называет транслингвистической практикой, распространенной в исследуемый период. Во-первых, в языковом отношении произведение искусственно создает образчик «сосуществования народного и литературного китайского языка, смешения современной научной лексики с грамматическими и риторическими структурами литературного стиля *гувэнь*…» (с. 146). Во-вторых, «Рассказы» написаны как продолжение «вольного перевода японского рассказа эпохи Мэйдзи Садзанами, который, по мнению Такеды Масая, в свою очередь, был вольным переводом рассказов Р.Э. Распе о бароне Мюнхгаузене» (с. 143). Сопротивление западным процедурам познания, ставшее отправной точкой фабулы, оказывается продуктивным: господину Бахвалу «удается вырвать индустрию знаний у ее европейских “владельцев”» (с. 156), однако он оказывается добровольным пленником капиталистических принципов обогащения.

Мрачной квинтэссенцией «Новой истории камня», «Романа о лунной колонии» и «Новых рассказов господина Бахвала» стал антиутопический роман Лао Шэ «Записки о кошачьем городе», появившийся уже в республиканский период, в 1932–1933 годах, после двух десятилетий почти полного молчания авторов НФ. Как и его предшественники, главный герой выступает в роли наблюдателя, отмечая «симптомы социальной и институциональной болезни» (с. 164) сообщества марсианских людей-кошек — еще одного «аллегорического двойника Китая», — и предпринимает безуспешную попытку предотвратить гибель их цивилизации. «Там, где НФ поздней Цин удается выкроить место для интеллектуального возрождения Китая, будь то возрождение мифической традиции, массовое внедрение и более умелое применение западных технологий “с китайской спецификой” или их сочетание, Лао Шэ осуждает все возможные ответы Китая на продолжающийся кризис иностранного вторжения и внутренней коррупции…» (с. 165). Крах кошачьей цивилизации выражается, по наблюдению Н. Айзексона, в повороте вспять эволюционных процессов. «Конечным результатом этого упадка стала не только потеря морального облика, но и “возвращение к каннибализму древности”» (с. 176). Тематика каннибализма отмечается как повторяющаяся и характерная для всех рассматриваемых произведений. Происходит переворачивание нормального, этически приемлемого восприятия: «каннибализм в произведениях Лу Синя, Хуанцзян Дяосо и Лао Шэ не разрушает культурные нормы и не нарушает моральный кодекс. Он предстает как социальная практика, с помощью которой поддерживается китайская культура» (с. 176).

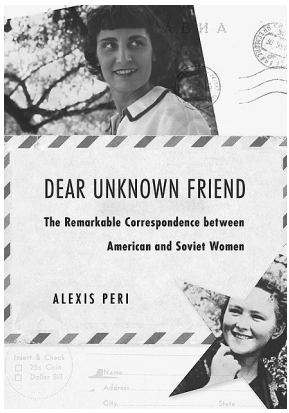
Упомянутое двадцатилетнее затишье на поле китайской НФ Н. Айзексон объясняет «сублимацией жанра в другие формы» (с. 221), разрабатывавшие те же мотивы и темы: «популяризация науки и научного образа мышления, построение нации, встреча с “чужим”, отношения между традицией и современностью, призрак социального дарвинизма…» (с. 187). Одной из таких форм стали иллюстрированные газеты и журналы, подававшие национальные и зарубежные новости в специфическом духе, близком жанру *чжигуай* — «записок о необыкновенном», в ряду основных тем были совпадающие с НФ «темы проникновения западных технологий в китайскую культуру и растущего интереса к западному миру и связанным с ним областям знаний» (с. 192). Эти информационные издания, обильно дополненные графически, сближало с НФ и колебание между существующим, вероятным и невозможным: «Захватывающий каталог событий, аномалий и инноваций <…> проводит тонкую грань между репортажем и вымыслом, часто полностью переходя в область фантастики, но редко признавая это» (с. 194). (Здесь неточность перевода, искажающая логику, в оригинале: «treads a thin line» — «проходит по тонкой грани».) Можно выделить два основных вектора в подобном взаимопроникновении научного и фантастического. Во-первых, проявлялся «импульс, связанный с рационализированной публичной демонстрацией, характерной для индустрии знаний <…>, желание идентифицировать и каталогизировать существа из мифического прошлого Китая» (с. 203). Во-вторых, реальные научно-технические достижения трансформировались в живописные футуристические образы: «Реалистичные изображения паровых двигателей и железнодорожных вагонов под открытым небом не так впечатляют, как фантастические иллюстрации многоэтажных вагонов класса люкс, летающих морских кораблей и воздушных шаров, ощетинившихся пушками» (с. 204). Другими преемниками жанра на заре Китайской Республики, которые «резко положили конец первой волне китайской НФ» (с. 211), стали научные эссе (*кэсюэ сяопинь*), вслед за НФ пытавшиеся ответить «на вопрос, какую роль наука и техника играют в повседневной жизни и какова роль интеллектуалов в распространении научных знаний среди читающей публики» (с. 222).

Работа Н. Айзексона, тщательно и убедительно обрисовывающая ситуацию, динамику и идеологию возникновения НФ в Китае, позволяет понять генезис и специфику новейших образчиков жанра, поскольку становится ясно, насколько, например, Лю Цысинь связан с показанными в работе мотивами и векторами ранней китайской НФ. Заглавный герой его рассказа «Сельский учитель» умирает от рака, размышляя о метафоре железной камеры Лу Синя, поскольку, в отличие от всех остальных жителей деревни, знает, что Землю уничтожит сверхцивилизация, если его ученики не пройдут интеллектуальный тест. В рассказе «Пожиратель» (в переводе неверно назван романом, в оригинале форма текста не обозначена: «In Liu Cixin's "The Devourer"») сюжет основан на теории вселенского колониального подчинения из «Романа о лунной колонии»: Земле угрожает инопланетная цивилизация, «которая поддерживает свое существование за счет поглощения планет» (с. 228), но поглощения не мгновенного, а похожего на колониальное «доение» подчиненной территории. Ксенофобия как обоснованная и полезная боязнь чужака, лежащая в основании сюжета «Задачи трех тел», где «описание межгалактических иерархий и коммуникаций с внеземной жизнью продиктованы вечной аморальной борьбой» (с. 229), также обнаруживает свои корни в тревожных размышлениях первых китайских научных фантастов о судьбах их страны и народа.

Новые книги

Peri A.

Dear Unknown Friend: The Remarkable Correspondence between American and Soviet Women.



Cambridge (MA): Harvard University Press, 2024. — 320 p.

Имя американского историка Алексис Пери известно российской читающей публике по скандалу вокруг ее книги «Война изнутри» (*Peri A.* The War Within. Cambridge (MA), 2017), посвященной жизни ленинградцев в годы блокады. При этом книга не была переведена на русский и даже не была прочитана возмущенной общественностью: о ней судили по предшествовавшей ее выходу тенденциозной рецензии в газете «Гардиан». В новой книге Пери обращается к менее известной теме — активной переписке между советскими и американскими женщинами в 1943–1953 годах. Поводом для ее начала послужила Сталинградская битва, получившая широкое освещение в американских СМИ и вызвавшая волну сочувствия и восхищения стойкостью советских граждан. Эта симпатия быстро трансформировалась в стремление выразить поддержку, в том числе через письма. К тому моменту Антифашистский комитет советских женщин (АКСЖ) уже предпринимал попытки наладить подобную коммуникацию, видя в ней способ расширить объемы союзнической помощи. Таким образом, инициатива «снизу» была с готовностью подхвачена «сверху».

Корпус писем, на который опирается Пери, охватывает широкую социальную базу: с советской стороны это были работницы фабрик, колхозницы, научные сотрудницы, шахтерки; с американской — преимущественно домохозяйки, фермерши и женщины, занятые в волонтерских организациях. Основной массив источников хранится в Государственном архиве Российской Федерации и включает в себя как оригинальные письма, так и их переводы, выполненные работницами АКСЖ. Компаративный анализ оригиналов и переводов позволил автору оценить степень вмешательства советской цензуры, которая, как оказалось, была минимальной. Кроме того, Пери смогла найти родственников американских корреспонденток, взять у них интервью и получить разрешение на публикацию фотографий из личных архивов. Провести подобную работу с другой стороны оказалось сложнее; здесь в качестве дополнительного источника были использованы опубликованные мемуары одной из советских женщин — участниц переписки.

Пери строит изложение по проблемно-хронологическому принципу, чтобы при анализе писем учитывать внутренний контекст СССР и США — то, каким образом различались повседневная жизнь, ценности и идеологическая рамка двух стран и как все это влияло на тон и содержание переписки. Это позволяет не только выработать объ-

яснительную схему, но и погрузить читателя в эпоху, обогатив тем самым его опыт. Книга состоит из пяти глав, охватывающих десять лет переписки между советскими и американскими женщинами — с 1943 по 1953 год. Верхняя хронологическая граница объясняется началом активной переписки, а нижняя — изменениями в политическом контексте. Каждая глава представляет собой подробный анализ переписки нескольких пар корреспонденток с частыми и подробными цитатами, которые раскрывают тот или иной аспект советско-американского взаимодействия и дополняются фрагментами писем других участников.

Первая глава посвящена обстоятельствам зарождения переписки, механизмам ее поддержки со стороны государственных институтов и первым контактам между женщинами двух стран, установившими дружеские связи на фоне Второй мировой войны. Далее фокус смещается на послевоенные годы. Страх перед новой, уже ядерной, войной подталкивал американок к поиску личных каналов мирного общения с гражданками СССР. Эти импульсы подпитывались как христианскими убеждениями, так и верой в «естественную» склонность женщин к поддержанию мира. Советские женщины охотно откликались, опираясь на собственный военный опыт и социалистические ценности. В третьей главе показано, как стремление наладить общение и установить эмоциональный контакт приводило к активным обсуждениям повседневной рутины и профессиональной жизни. Различия между двумя системами в отношении к труду, гендерным ролям и экономической структуре поначалу воспроизводились в идеологизированных формулировках, которые со временем уступали место более тонкому и нюансированному обмену опытом, что позволяло найти множество точек соприкосновения. Следующая глава посвящена теме материнства и воспитания детей первого послевоенного поколения. Женщины обсуждали методы воспитания и пытались артикулировать для себя и для другой стороны те ценности, которые, по их мнению, необходимо передать детям. За национальными мифами и различиями угадывалось общее стремление к миру и взаимопониманию. Этот обмен, в свою очередь, побуждал женщин формулировать видение желаемого будущего — жизни в мире друг с другом, что было особенно значимо в контексте усиления конфронтации между двумя сверхдержавами. Наконец, в пятой главе Пери пишет о затухании переписки в условиях нарастания репрессивной атмосферы — маккартизма в США и ждановщины в СССР. Число участников переписки постоянно уменьшалось, некоторые предупреждали, что могут пропасть, другие просто исчезали из переписки. К 1953 году обмен письмами сошел на нет: поддержание контактов с «вражеской стороной» становилось опасным не только для самих женщин, но и для их семей.

Одна из сильных сторон книги — источниковая база. Большой корпус прежде не изученных источников позволяет исследовать важную тему: миротворческую роль женщин в международных конфликтах. Однако книге не хватает теоретической проработки. Хотя во введении Пери и упоминает ряд методологических работ, таких как статья Р. Блейкера и Э. Хатчисон об эмоциях в международной политике (*Bleiker R., Hutchison E.* Fear No More: Emotions and World Politics // Review of International Studies. 2008. Vol. 34. P. 115–135), в основной части работы она их не использует, в результате чего эмоциональные аспекты переписки остаются скорее описанными, нежели концептуализированными. Недостает исследованию и погружения в историю развития эпистолярного жанра в разных странах и ис-

торию женского письмописания. Многие жанровые особенности писем и функции переписки, которые отмечает Пери, формировались с XVIII века, и привлечение этого контекста могло бы не только обогатить анализ, но и помочь автору усложнить объяснительную схему. Кроме того, Пери, пожалуй, слишком настойчиво проводит параллели между советскими и американскими женщинами, интерпретируя их опыт через оптику феминистской мысли, и местами такая трактовка выглядит искусственной. В этих случаях интерпретации советского материала кажутся поверхностными или искаженными из-за проецирования американского социокультурного контекста на советскую историческую реальность. Однако благодаря обилию прямых цитат из писем читатель получает возможность составить собственное мнение, не полагаясь исключительно на авторскую позицию.

Исследование Пери — ценный вклад как в историю повседневности, так и в гендерную историю. Оно позволяет взглянуть на женский опыт военного и послевоенного времени в уникальной форме рассказа о себе далекому незнакомому другу, которому ничего неизвестно ни о твоей жизни, ни о быте, ни о стране. Одновременно мы видим, как женщины конструируют свою политическую субъектность, опираясь на опыт материнства, труда, заботы, дружбы. Книга Пери читается почти как роман в письмах, героини которого прокладывают эмоциональные мосты через «железный занавес», борются за мирное будущее и взаимопонимание, ища друг в друге общие ценности и цели — и находя их.

Виктория Аванская

Wittkamp K.

Radio *Majak* — Radiohören und Radiomachen in der Sowjetunion, 1964–1991.



Göttingen: V&R unipress, 2024. — 495 S. — (Kultur- und Sozialgeschichte Osteuropas; Bd. 15).

Книга Кристины Виткамп (Университет Пассау) «Радио Маяк: радиослушание и производство радиопрограмм с 1964 по 1991 год» — это не столько история одной из самых известных и значимых для советской и российской культуры радиостанций, сколько междисциплинарное культурологическое исследование. Как пишет сама автор, ее интересовало, какие функции выполнял «Маяк» в Советском Союзе, как формулировалась и реализовывалась концепция радиостанции и насколько успешной была эта концепция с точки зрения слушателей. Виткамп обращается к широкому кругу источников — архивным материалам, транскрипциям радиопередач и сохранившимся фонодокументам, газетам и журналам, воспоминаниям и интервью, кропотливая работа с которыми позволяет в значительной мере ответить на эти вопросы, а также сформировать объемное понимание позднесоветской радиокультуры.

До сих пор наиболее объемным и значимым трудом о «Маяке» на русском языке остается книга «Позывные тре-

вог и надежд. “Маяк”. 40 лет в эфире» (2004) — собранные Г.А. Шевелевым воспоминания людей, участвовавших в создании радиостанции и производстве ее программ в советский период. Для Виткамп эти воспоминания выступают в качестве первичных источников, требующих проблематизации и критической дистанции. Рассматривая вместе с автором эти и другие материалы личного характера, мы реконструируем картину прошлого и вместе с тем изучаем смыслы и эмоции, связанные у радиослушателей и создателей радиопрограмм с «Маяком» (автор не раз отмечает романтически-ностальгический или анекдотический характер тех или иных историй), лучше понимаем значение радиостанции для советского и российского слушателя. Эта книга во многом про нас, про поздне- и постсоветскую/российскую культуру, в которой позывные «Маяка» и голоса советских дикторов до сих пор могут вызывать сильные эмоции.

Исследование интересно не только в историко-культурном плане; его теоретико-методологическая база построена на пересечении нескольких подходов — исследований эмоций, медиатеории, звуковых исследований, а также истории повседневности и микроистории. Понятия, заимствованные из звуковых исследований, позволяют говорить о роли радио в формировании особого звукового ландшафта советской повседневности. Немаловажную роль играли звуки, устанавливающие особую эмоциональную связь с прошлым (например, в программах о Великой Отечественной войне это голос Ю.Б. Левитана или тиканье метронома), с космосом (в репортажах с пусков космических ракет, в интервью с космонавтами), с другими городами (в радиооткрытках). Звуковой ландшафт «Маяка», который включал в себя также голоса ведущих, музыкальные и информационные программы и, конечно, мелодию из «Подмосковных вечеров» в качестве позывного сигнала, конструировал коллективный слуховой эмоциональный опыт советских людей.

Виткамп опирается также на целый ряд медиаконцепций. Наиболее важен здесь подход культурных исследований, при котором медиа изучаются в контексте их производства, дистрибуции и потребления, процессов кодирования и декодирования, где аудитории отводится роль активных интерпретаторов медиатекстов. Встречающееся в книге слово «пропаганда» не противоречит этой позиции: оно применяется по отношению к идеологическому советскому дискурсу в радиопрограммах, который мог не разделяться всерьез ни производителями радиопрограмм, ни слушателями. Авторы, редакторы и ведущие привносили собственные смыслы в трансляции, что зачастую требовало смелости и риска, а советские слушатели, в свою очередь, активно реагировали на транслируемый контент, поддерживая или критикуя радиопрограммы, отправляя письма в редакции, самостоятельно осваивая информацию (например, записывая радиопрограммы на магнитофоны — создавая так называемые звуковые сувениры). Понятие диспозитива (Ж.-Л. Бодри, К. Хикетье) позволяет автору усложнить эту модель и добавить в отношения между производителями и аудиторией само радио как технический аппарат и связанные с ним практики взаимодействия и режимы восприятия, вписанные в советский социальный дискурс.

Основная часть исследования состоит из двух объемных глав, в которых автор с разных сторон подступает к ответам на поставленные вопросы. В первой автор сосредоточивается на участниках производства и потребления радиопрограмм: журналистах, редакторах и радиоведущих, аудитории слушателей, а также советском руководстве и представителях Гостелерадио. «Маяк» рассматривается как часть советской системы

медиапроизводства, в которой новая станция должна была решать в первую очередь идеологические задачи — конкурировать с западными станциями, вести контрпропаганду, образовывать и просвещать молодых советских слушателей (с точки зрения специфического понимания «культурности», выработанного в советском государстве в 1930-х годах). При этом государство желало знать, как радиослушатели усваивают программы, для чего проводило социологические исследования, которые Виткамп анализирует в отдельном параграфе. На материале писем слушателей автор изучает, какие эмоции они испытывали, какие пожелания высказывали и как на это реагировало Гостелерадио. Интересен также параграф, в котором с помощью метода нарративного интервью и медиабиографического анализа изучается то, как слушатели придают смысл радиопрограммам, субъективно их осваивают, вписывают в свой жизненный нарратив и в более глобальные нарративные структуры. Завершается глава исследованием профессиональной культуры «Маяка» — представлений, которые разделяли журналисты, корреспонденты, редакторы, дикторы и многочисленные технические работники радио.

Другая глава посвящена реализации концепции «Радио Маяк» на практике. Здесь анализируются конкретные радиопрограммы («Найти человека», «Для строителей БАМа», передачи о космической тематике, новостные репортажи, музыкальные и развлекательные программы), которые формировали представления о мире, о прошлом и настоящем, о «норме», конструировали идентичность советского человека и специфический эмоциональный опыт. По мнению Виткамп, «Маяку» удалось больше, чем просто повторить зарубежные форматы радиовещания. В этом она спорит с К. Рот-Ай, которая называет радиостанцию «второсортной имитацией зарубежного вещания» и отмечает, что советские люди все равно подключались к запрещенным волнам (*Roth-Ey K.* Moscow Prime Time. Ithaca (NY), 2011. P. 135). Виткамп показывает, что на «Маяке» появлялись уникальные, оригинальные программы, в которых сочетались развлекательность и дидактичность, где были возможны, например, отличные от официального дискурса способы говорить о войне (как в программе «Найти человека», которую вела А. Барто), где музыкальные программы («Запишите на ваши магнитофоны») «лавировали между популяризацией, коммерциализацией и образованием» (с. 46). Интересна мысль о том, что «Маяк» менял структуру самого Гостелерадио (создание новых редакций, разработка новых форматов, обеспечение общения с аудиторией). Пытаясь заменить собой зарубежные трансляции, он внедрял в советскую медиакультуру новые принципы вещания и способы потребления: это и оперативность в подаче новостей, и круглосуточный формат, и разговорные интонации дикторов, и фоновый режим восприятия. В этом смысле книга Виткамп ценна не только как добротное исследование «Радио Маяк», но и как более сложный взгляд на позднесоветскую культуру.

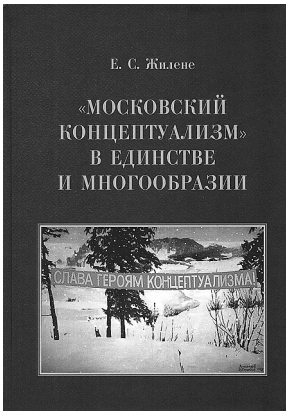
Виктория Плужник

Жилене Е.С.
«Московский концептуализм» в единстве и многообразии.

СПб.: Нестор-История, 2024. — 312 с. — 100 экз.

Как концептуализм работает сейчас, когда изменилась даже форма существования текстов, от перформансов Д.А. Пригова и Льва Рубинштейна к обычной

книге? Как любая поэтика, концептуализм имеет свои ограничения, исследовательницу интересует выход за их пределы.



В тексте Льва Рубинштейна «Всюду жизнь» Жилене не просто обнаруживает обычную для концептуализма репрезентацию речевых клише, но выделяет сюжет — репетицию представления (школьной самодеятельности?) и действующих лиц — учителя-режиссера, ученика и кого-то третьего. Она прослеживает взросление ученика — от повторения общих мест к попыткам думать самому, пониманию неразрешимости, двойственности всякого серьезного вопроса. А голос случайного очевидца «“приземляет” общефилософские размышления героя, не дает мысли уйти в умственные абстракции» (с. 32). И это телефонный разговор о смерти — на фоне которого думают о жизни. Дальнейший отход Рубинштейна от концептуализма рассматривается на примере текста «Целый год: мой календарь», где происходит синтез автобиографии (*non-fiction*), литературы, публицистики. Чужие голоса вплетаются в личный опыт, который сам дробится на голоса подростка и взрослого, действующего и вспоминающего. Это дает возможность и говорить о родине без пафоса, идеологии и деконструкции, и понять, что противный скрип качелей может быть прелестен, потому что он — молодость.

Еще один автор, преодолевший концептуализм — Тимур Кибиров. Он начал с десакрализации Ленина и других советских идеологем, затем от концептуализма отошел. Но куда? В книге анализируется его поэма «Сквозь прощальные слезы». Да, можно говорить об акценте Кибирова на сопричастности советскому прошлому, о ностальгии по нему. Но во что обошелся отказ от концептуалистской рефлексии? Стихи Кибирова «насыщены бодро-ностальгическими звуками-мелодиями советской страны» (с. 126), обилием восклицательных знаков, а стоящие за всем этим фальшь и страх не то, чтобы отрицаются совсем, но представляются небольшими пятнами в общей гармонии. Гражданская война — просто братоубийственная дурь, непонятно с чего. Чуть ли не достоинствами предстают готовность терпеть «край невыносимый мой», зная, что это — «образ страны-лагеря» (с. 142). Готовность поддаваться пропаганде: герой Кибирова готов идти, сам не зная куда. Заодно воспроизводя старый миф «с высшим небесным предназначением поэта-творца» (с. 141). Кибиров отделяет создателей советской мифологии от ее носителей, которые, с его точки зрения, могли быть хорошими и порядочными людьми (с. 118). Но мы снова видим, что и у носителей в порядочности огромная трещина. Даже гармоничность рифмованного стиха у Кибирова направлена на примирение с прошлым, а не на расчет с ним. Герой Кибирова вырос, но ничему не научился. Он чувствует, что попал в тупик. Но при отказе от рефлексии и отождествлении себя с источником тупика — только и остается молиться, что и происходит в эпилоге. Исследовательница отмечает, что Кибиров репрезентирует «в тексте поэмы идеалы и идеи литературы прошедших лет, не устаревшие и сегодня» (с. 150). Идеалы может быть и не устарели, но пытающаяся прикрываться ими мертвая идеология по-прежнему хватает жи-

вых, а герой Кибирова, не вынеся работы рефлексии, остался беззащитен.

Герой Рубинштейна не смешивает СССР и свою молодость, Кибиров не смог от этого удержаться. Видимо, Рубинштейн предполагал и возможность неудачной попытки взросления. В его «Вопросах литературы» после рефлексии персонаж возвращается к прежним клише. Его «Мама мыла раму» — тоже переход от прописей букваря к прописям литературы. В данном случае есть автокомментарий Рубинштейна, прямо обращающий на это внимание: «квазилирическое клише», «графоманский канцеляризм», «туповатый каламбур». Жилене это все цитирует и пытается интерпретировать текст как автобиографический. Нежелание замечать?

В последнем на данный момент сборнике Кибирова «Солнечное утро» «поэт задается вопросом о смысле бытия, то есть <…> уходит от бессодержательности концептуалистской поэзии» (с. 155). Но куда уходит? В мировую скорбь («неужели все это зря?»). Память бестолкова, природа обманывает, вся надежда на творчество — будто оно автоматически хоть что-то решает. Исследовательница и это старается не замечать. «Творческая эволюция Тимура Кибирова актуализирует представление о неорганичности и временной ограниченности формальных (экспериментальных) тенденций в русской литературе разных периодов, о ее природной (родовой) причастности смыслу, целеполаганию, нравственным ориентирам» (с. 160). Назад к штампам XIX века, забывая, что в свое время и романтизм, и реализм были экспериментальными тенденциями.

В книге есть характерный случай неузнавания цитаты из классики: в стихе Кибирова «и пламень / инспекторский делила поневоле» не комментируется отсылка к стихотворению Пушкина «Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем…» (с. 103). Не хочется признавать, что Кибиров занимался десакрализацией не только Ленина, но и Пушкина? Или «солнце русской поэзии» не должно вольно писать о сексе, а если такое произошло, воспитанному человеку следует не замечать? Или, как отмечал еще Кручёных, многие поклонники Пушкина не очень хорошо знают его произведения?

Работа Д.А. Пригова рассматривается в книге только на материале текстов до 1989 года издания и сводится к демонстрации пустоты. Пригову посвящено только 18 страниц из 312 — может быть, потому, что Пригов не вовремя умер и концептуализм не преодолел? О Всеволоде Некрасове, одном из основателей русского концептуализма, нет и упоминаний. Он слишком неудобен? «Свобода есть свобода»… Зато 149 страниц отведено Владимиру Сорокину, больше половины из них его «Роману», герой которого тоже носит имя Роман. И эта часть книги странно двойственна.

Порой автор книги соглашается, что концептуализм — не бессмыслица: «Тотальная семантически значимая ирония, отрицание единственности смыслов, демонстрация (не)истинности любого из возможных прочтений (а вовсе не отсутствие смысла как такового)» (с. 201). Она понимает, что делает Сорокин. «Текст Сорокина будет набирать и суммировать традиционные и устойчивые мотивы русской прозы XIX века, доводя их к середине романа до гоголевско-маниловской слащавости и пошлости и — как следствие — до их отрицания и “уничтожения” в финале романа» (с. 202). «Мертвыми и отжившими оказываются (или намеренно представляются) у Сорокина и центральные мотивы русской литературы» (с. 211). Эти мотивы Жилене обнаруживает в большом количестве. Она описывает и технику опустошения: буквализация образа (с. 246); «сон полон литературных штампов» (с. 255); Сорокин «вводит во внутренний сюжет множество иных мотивов и коннотаций, создавая игровую

мозаичность, не-настоящность» (с. 211); «авторская “причастность” гасится образом литературного штампа» (с. 214); контекст может вести к тому, что смысл высказывания «трансформируется, искажается, упрощается и, конечно, иронизируется» (с. 219); «выводя некий литературный мотив, обозначив его пунктирно, Сорокин не заботится о его развитии» (с. 231); «его задача — не ставить “вечные” вопросы, а собирать воедино “вечные” литературные каноны (для Сорокина-концептуалиста — штампы)» (с. 233).

Но одновременно исследовательница балансирует между осознанием пародийности текста и попытками любой ценой вписать его в рамки привычной классики. Так, демонстративная мозаичность характеров списывается на тяготение русской классической прозы к неоднозначности, необыкновенным людям (с. 213). А порой балансирование ведет к абсурду: «Роман оказывается в том числе героем ищущим, устремленным к неким жизненным идеалам, допускающим ошибки, но неизменно стремящимся к их исправлению» (с. 217). «Этот диалог-клятва по сути является отправным пунктом в обретении Романом и Татьяной свободы духа» (с. 265). Будто Жилене неведомо, что данный «ищущий» герой в конце текста со смаком зарубит топором несколько десятков человек. Или, по ее мнению, это убийство оправданно? «Непривычная для традиционной литературы финальная сцена романа воспринимается не трагической (в привычном ключе), но оптимистической — как свидетельство перехода героев на новый уровень “вечного” бестелесного существования» (с. 270).

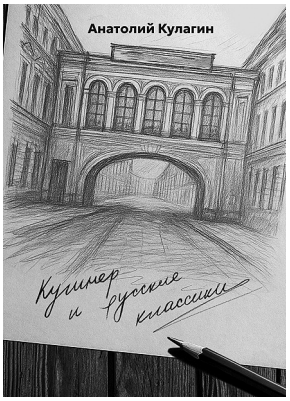
«Декларированно безыдейное произведение Сорокина оказывается в конечном счете идейным. <…> Проза Сорокина оказывается вовсе не радикальной, по-хорошему не-революционной» (с. 271) — от идейности перевода в вечную жизнь при помощи топора весьма не по себе, да и как такая идея соотносится с гуманизмом русской литературы? Думал ли Сорокин, громоздя абсурд, что кто-то его примет всерьез?

Возникает впечатление, что Жилене относится к авторам, вынужденным писать о новой литературе (а игнорировать ее невозможно) при неприязни к ней и стремлении редуцировать ее к старой. Между тем концептуализм — критика любой идеологии, любого клишированного сознания, не только советского. Выход из концептуализма — это работа с учетом его рефлексии, а не возврат к нерефлективному обожествлению классики. И попытки преодоления концептуализма впадением в штампы (или вовсе топором по головам) показывают, что концептуализм остается очень актуальным.

Александр Уланов

Кулагин А. В.

Кушнер и русские классики: [сб. статей.]



Коломна: А.Е. Шматала, 2025. — Кн. 2. —288 с. — 200 экз.

Новая книга известного исследователя современной русской поэзии — вторая часть своеобразного диптиха, посвященного традициям русской литературы в творчестве петербургского поэта (пер-

вая, под этим же названием, вышла в 2017 году). В книге А.В. Кулагина четыре раздела, составленные из статей, большинство из которых, за исключением двух, являются републикациями. По словам автора, «[п]ервый раздел буквально соответствует названию книги: он содержит статьи о связи поэзии Александра Кушнера с традициями русской классики, представленной в данном случае именами Грибоедова, Батюшкова, Пушкина, Гоголя, Достоевского. Во втором разделе помещены работы об отдельных тематических гранях лирики Кушнера и отдельных его произведениях. В третьем разделе собраны статьи о стихах поэтов — современников главного героя книги, которых сегодня, как и самого Александра Семеновича, уже можно назвать классиками» (с. 5) — Юрия Левитанского, Александра Межирова, Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого, Александра Галича, а также о произведениях коломенского поэта Романа Славацкого. В четвертом разделе помещены статьи, адресованные школьным и институтским преподавателям литературы: план литературной экскурсии по Мойке; материалы к урокам внеклассного чтения по рецепции образа Гамлета в советской поэзии (Борисом Слуцким, Межировым и главным героем книги Александром Кушнером) и по стихам Геннадия Шпаликова; конспект учебного курса «Пространство русской литературы» (точнее было бы назвать его «Пространство в русской литературе» — тут и петербургский миф, и Крым, и Кавказ…); разбор интерпретаций русской классики Я.С. Билинкисом применительно к школьному изучению литературы; публикация двух лекций А.М. Панченко о Михаиле Ломоносове, прочитанных в 1985 году в Ленинградском пединституте и записанных автором книги — в то время аспирантом этого института.

В центре внимания А.В. Кулагина, как следует из самого заглавия сборника, — реминисценции из произведений русских классиков в поэзии Александра Кушнера. Сам по себе поиск таких цитат и аллюзий достаточно прост. Как замечает автор книги в статье «Поэзия Кушнера и “Горе от ума”» по поводу строк «Откуда синтаксис заимствован? Ах, да: “Про ум Молчалина, про душу Скалозуба”» из стихотворения «Весь день ботаникою занята пчела…» (автометаописательного отлика на строку «Про желчь пустырника, про лимфу молочая» из этого же текста): «Такой рефлективный ход для поэзии Кушнера очень характерен. Его лирический герой иногда словно спохватывается и замечает, что пользуется чужим стиховым опытом». К этому примеру исследователь добавляет еще цитаты из стихотворений «Свежеет к вечеру Нева…» и «Зима» (с. 12). А в стихотворении начала 1980-х годов «Шел в комнату — попал в другую» А.В. Кулагин обнаруживает «свойственную поэзии Кушнера филологическую, “стиховедческую” рефлексию» — в грибоедовской строке якобы «два, / А не четыре ударенья»: «То есть — поэту слышится в этой строке пиррихий» (с. 13). Для поэта, как показывает исследователь на примере «Зимы», где в текст вкраплена реплика Натальи Дмитриевны Горич: «Послушайся разочек, / Мой милый, застегнись скорей», бывает характерна точность цитирования, с сохранением ритмической структуры оригинала, в том числе анжамбемана и рифмы *дверей — скорей* («Цитата включена в текст стихотворения мастерски», с. 12), сочетающаяся с нарушением рифменного ожидания: вместо грибоедовской пары *разочек — дружочек* появляется *почерк:* «Почерк / Зимы похож на блеск пьес наших, повестей».

Семантика же реминисценций у Кушнера часто совсем иная, чем в исходном тексте. В первом из трех стихотворений своеобразной трилогии, содержащих цитату «Шел в комнату — попал в другую…», «фраза о комнатах <…> обре-

тает смысл расширительный и переносный: “комната” оказывается судьбой, тем билетом, который достается человеку от его рождения» (с. 13). Если здесь «“попадание в другую комнату” получало иносказательный смысл и оказывалось сродни возможному иному складу личного бытия», то в еще одном тексте этой тройчатки «оно сродни переходу в инобытие. Смысл смещается, но сама иносказательность и, не побоимся этого определения, лирико-философское звучание остаются в силе» (с. 17).

Но ученый не ограничивается анализом и интерпретацией изолированных реминисценций, он переходит к общей характеристике рецепции Кушнером творчества классиков. В случае с восприятием «Горя от ума» это внимание к афористичности, «к лирической линии в пьесе» (с. 23), интерес к бытовому началу, проявляющемуся к первых сценах комедии, особенная привязанность к мотивам «русского холода» и метели, у Грибоедова маргинальным, но в кушнеровской поэзии встроенным в широкий интертекстуальный ряд вместе с пушкинскими «Бесами» и «Капитанской дочкой» и пастернаковским «Доктором Живаго». Образ метели вообще один из инвариантных у Кушнера, что продемонстрировано в статье «Отзвуки “Капитанской дочки”», завершающейся выводом: «…привлекающий постоянное творческое внимание Кушнера эпизод бурана из “Капитанской дочки” стягивает к себе некоторые важные лирические темы поэта: исторические судьбы “большой страны” — России; зимняя непогода, с ее богатой, подсказанной пушкинским романом (и русской классикой вообще) смысловой нагрузкой; военное детство поэта; нарастающая с возрастом способность человека, творца предвидеть ход вещей; особая роль Пушкина-“вожатого” в русской культуре и русском общественном сознании» (с. 62).

Если контексты из «Горя от ума», к которым отсылает поэт, обнаруживаются очень легко, то в статье «Батюшков в стихах и прозе» исследователь совершает небольшое открытие: для строк «О будущем память — надежда! / Как Батюшков бедный сказал» из кушнеровского стихотворения «Надежда» он не находит точного соответствия у автора «Опытов в стихах и прозе», зато обнаруживает его в книге Виктора Шкловского «Тетива», где имеется фраза: «Памятью о будущем Батюшков считал надежду» (см. с. 26).

Анализируя стихотворения Кушнера, А.В. Кулагин не ограничивается разбором литературных подтекстов из произведений «заглавных героев» статей — Грибоедова, Батюшкова, Пушкина и других, но указывает и на тексты других авторов, отраженные Кушнером. Так, в стихотворении «Кто первый море к нам в поэзию привел…» он рассматривает след воздействия «Учителя» Анны Ахматовой, а рецепцию лирики Батюшкова Кушнером прослеживает на фоне восприятия батюшковской поэзии Осипом Мандельштамом.

Не всегда связь творчества главного героя книги с классикой принимает форму доброжелательного диалога: в случае с Достоевским, как показал А.В. Кулагин, эта соотнесенность оказывается полемическим отталкиванием, объясняющимся разностью поэтики и мировоззрения двух авторов. Но особенно интересны примеры интерпретации, когда сатирически изображенные персонажи классической литературы под пером современного стихотворца становятся если не двойниками лирического «я», то фигурами, отражающими какие-то грани его мировосприятия. Так происходит с персонажами Грибоедова. И с главным героем «Ревизора» в стихотворении «Иван Александрович, что ж вы, куда вы, зачем?», где образ Хлестакова «выходит в литературно-общественный контекст двадцатого века, вырастает до общероссийской, национальной темы, затрагивая ее ключевые аспекты: язык,

соотношение нации и внешнего мира, ее настоящее и будущее» (с. 72).

Невозможно рассмотреть все исследования, включенные в сборник. Ограничусь, признавая некоторую субъективность моего выбора, из работ второго раздела лишь упоминанием о статье «Стихотворение “Перед войной. Воспоминание” и его киноисточник», в которой скрупулезно анализируется роль фильма Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» — кинематографического подтекста кушнеровского произведения. А также о работе «Лирический сюжет “посещения”», где разобраны два стихотворения Кушнера с одним и тем же названием «Посещение» (1977 и 1985 года). В третьем разделе особенно интересны статьи «Древняя Русь в поэзии Галича», рассматривающая, казалось бы, неочевидный пласт творчества замечательного поэта и барда, и «Путешествие в прошлое. *Высоцкий и “Фома Гордеев”*», где обнаружен как будто столь же неочевидный, но, как показывает А.В. Кулагин, бесспорный источник песни «Ой, где был я вчера».

Не все в выводах автора книги убедительно. Мне не представляется верным утверждение, что «лирические отклики Кушнера на “Горе от ума” подтверждают плодотворность понимания героев пьесы как лиц неоднозначных, с психологической проработкой, выводящей их за рамки драматических условностей, в эпоху Грибоедова еще сохранявших свою силу» (с. 23). Персонажи комедии, конечно, далеко не во всем соответствуют традиционным амплуа, однако в общем и целом они достаточно однозначны, а кушнеровская интерпретация свидетельствует не об их осмыслении Грибоедовым, а о ви́дении современного поэта. Реминисценции из «Задонщины» «Трубы трубят в Серпухове» в строках: «...Только однажды мы слышим, как будто, / Как будто, как будто, / Только однажды мы слышим, как будто / Вновь трубы трубят» в галичевской «Ошибке» (ср. с. 188) нет: контексты совершенно непохожи, кроме того, с такой же вероятностью фрагмент из песни Галича можно было бы возвести к высказыванию из «Слова о полку Игореве» (обычно считающегося источником сказания о Куликовской битве) «трубы трубять въ Новѣграде». Обращение Кушнера к короткому стиху трехстопного ямба в «Посещении» 1975 года, нехарактерное для его поэзии этих лет, несколько наивно объясняется стремлением к «нейтрализации» эпической ноты (с. 127), проявляющейся в большом объеме, тяготеющим к нелюбимому автором жанру поэмы. Между тем трехстопный ямб с мужской рифмой обладает в русской поэзии совершенно определенной семантической окраской: это «трагическая лирика» с «отрывистостью расстроенных чувств» (*Гаспаров М.Л.* Метр и смысл: об одном из механизмов культурной памяти. М., 2012. С. 154), и Кушнер, весьма начитанный стихотворец, склонный к рефлексии по поводу своих и чужих текстов, не мог этого обстоятельства не учитывать: тематически «Посещение» этой характеристике размера во многом соответствует. Закралась в текст и очевидная ошибка, точнее описка: о том же «Посещении» Кушнера 1975 года сказано, что оно написано «трехсложным ямбом» (с. 126). Разумеется, не трехсложным, а трехстопным.

Но это частности. Новая книга А.В. Кулагина — ценный труд, который будет полезен исследователям современной русской поэзии и интересен ее ценителям.

Андрей Ранчин

«Викторианский сборник». К юбилею Виктории Мочаловой / Ред.-сост. О.В. Белова, В.А. Герасимова, Г.С. Зеленина, И.В. Копченова, А.А. Романова, А.В. Шаевич.



М.: Новое литературное обозрение, 2025. — 464 с. — 500 экз. — (Научное приложение; Вып. CCLXXXI).

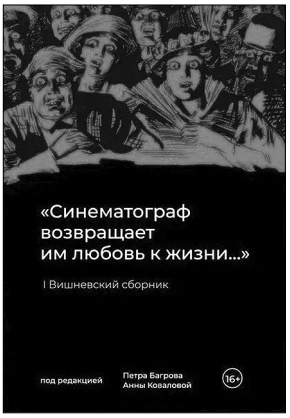
СОДЕРЖАНИЕ: **Человек и его ипостаси:** *Ольга Белова.* «Венок сюжетов» юбиляру: от Средневековья до авангарда; *Аркадий Ковельман.* Оммаж Виктории Валентиновне; *Светлана Амосова.* Очерки русско-еврейского именника: о Виктории и других; Галина Зеленина. «Скрытые звезды» сефардистики; *Георгий Прохоров.* Перебирая маски: игра с идентичностью в литературном наследии Аркадия Ковнера. **«Облака славы»: пастыри, праведники, заступники:** *Анна Михаловска-Мычельска.* Старые и новые взгляды на еврейское самоуправление в Речи Посполитой в XVI–XVIII веках; *Дэвид Фишман.* Рабби Йосеф-Ицхок Шнеерсон: становление еврейского религиозного лидера в Советском Союзе; *Мария Каспина.* Провидец Лейба из Хабно (исследовательская заметка); *Геннадий Эстрайх.* Между Богом и Кремлем: раввин Иегуда-Лейб Левин; *Олег Будницкий.* Евреи Сталина. **Книжники, книги и последние известия:** *Александр Гордин.* Гематрия в средневековых еврейских колофонах; *Семен Якерсон.* Праведники, спасавшие книги народа Книги; *Дмитрий Фельдман.* Повседневная жизнь иностранных евреев в зеркале русских курантов XVII века (обзоров европейской прессы Посольского приказа); *Дмитрий Эльяшевич, Екатерина Эльяшевич.* Рыцарь без страха и упрека: И.С. Книжник-Ветров об А.И. Браудо (публикация документа); *Элеонора Бергман.* A List of Books from the Warsaw Ghetto: An Investigation; *Елена Толстая.* Русская тоска и израильская славистика. **Местечко, улица, дом, синагога:** *Алексей Сиверцев.* Epigraphical Networks: Language, Families, and Commemoration Techniques in Synagogue Mosaic Floors of Late Roman Palestine; *Екатерина Кузнецова.* Рохл Корн, «Выдуманные острова» (перевод с идиша); *Екатерина Норкина.* «Откуда и куда идем»: изучение истории еврейских общин за чертой оседлости в России сегодня; *Евгения Хаздан.* Aheym: песни о еврейском доме; *Валерий Дымшиц.* Авангардная проза Исроэла Рабона; *Александр Иванов.* Из еврейского местечка — в крымские степи и биробиджанскую тайгу: к вопросу о репрезентационных парадигмах жизни советских евреев в 1920–1930-е годы. **Человек в странствии, народ в пути:** *Ора Йом-Тов.* Немного о луне, бессмертии и Вечном жиде; *Шауль Штампфер.* Некоторые социально-экономические аспекты сравнительного изучения истории евреев в Российской империи и Соединенных Штатах; *Виктория Герасимова.* Необычное путешествие с запада на восток: воспоминания еврейского солдата времен русско-японской войны; *Гиллель Казовский.* «Я не могу бездействовать!». Письмо Иосифа Чайкова; *Михаил Вайскопф.* Пес у воды: сюжетные и мотивные паттерны русско-израильской литературы 1970–1980-х годов. **Насилие и память:** *Владимир Петрухин.* «Женское лицо» московской ереси

рубежа XV и XVI веков; *Андрей Шпирт.* Кровь, память и поэзия: резня в Тульчине 1648 года; *Семен Гольдин.* Проект создания еврейской «резервации» в Галиции в 1915 году в контексте «еврейской политики» русской армии; *Артур Марковский.* Лечение по методу доктора Грановского: социальная напряженность в Белостоке, 1890 год; *Александра Полян.* «Горе было на идише»: как Д. Бергельсон представлял себе свою послевоенную читательскую аудиторию; *Ирина Адельгейм.* «…Я жив, я есть, я существую… И помню!» («Черные времена» Михала Гловиньского); *Хаим Бен Яаков.* Антисемитизм в СССР после смерти вождя; *Владимир Левин.* Еврейское наследие в СССР и постсоветских странах; *Виктор Шнирельман.* Интеграция или дискриминация: еврейские музеи Берлина и Кейптауна. **Сокрытое и сверхъестественное:** *Александр Милитарев.* Синхроническая таблица внутренней библейской хронологии, глоттохронологии и хронологии правления египетских фараонов; *Реувен Кипервассер.* Возвращение Китовраса: источники Толковой Палеи; *Ури Гершович.* Об еще одном видимом противоречии в трудах Маймонида; *Михаил Крутиков.* Мистика революции в поэзии Давида Гофштейна 1920-х годов; *Павел Пепперштейн.* Юденланд (рассказ).

«Синематограф возвращает им любовь к жизни…»: I Вишневский сборник / Под ред. П. Багрова, А. Коваловой.

М.: Киноведческая артель 1895.io, 2024. — 448 с. — 500 экз.

Ранний кинематограф подобен античной литературе: как древнегреческих свитков, так и фильмов 1900–1910-х годов сохранилось очень мало. Не имея в своем распоряжении полных лент, исследователи восстанавливают их облик и историю по редким кадрам, фотографиям со съемок, рецензиям в прессе, рекламным либретто, афишам, упоминаниям в мемуарной литературе, в письмах кинематографистов и зрителей. Ежегодно выходят ценные монографии, специалисты с нетерпением ждут очередного номера «Киноведческих записок», а особенно важным событием становится публикация архивных материалов по истории кино эпохи модерна.



«Первый Вишневский сборник», как следует из предисловия, прошел долгий путь к читателю: он вырос из существенно расширенных докладов на международной конференции, посвященной памяти выдающегося киноведа В.Е. Вишневского. Использованная в заглавии фраза из статьи А. Белого «Синематограф» отсылает к ключевой дихотомии раннего кино «жизнь — смерть», возникшей при первых попытках описания нового художественного и социального явления — «движущейся фотографии». И если М. Горький воспринял кинематограф как «царство теней», загробный мир, то В.В. Стасов и Л.Н. Андреев, напротив, увидели в нем способ достичь символического бессмертия. Авторы сборника идут по «витальному» пути, возрождая к жизни имена режиссеров, операторов и актеров, восстанавливая историю культурных явлений и

отдельных фильмов, вызывая из небытия целые пласты социальной и художественной действительности.

Открывается сборник статьей Анны Коваловой «“Русские финалы”: какими они были на самом деле?». О преобладании трагических развязок в раннем кино хорошо известно: в немом кино «все умирают». Однако исследовательница подходит к проблеме комплексно, поднимая вопросы и о качественных свойствах, и о количественном перевесе несчастливых концовок. Это позволяет выявить более замысловатую структуру финалов: наряду с «трагическими» (квазиклассицистическими в своей основе) и «счастливыми» автор выделяет «сложные» концовки (смерть не настигает героев, но и целей своих они не добиваются), связывая их появление в середине 1910-х годов с усложнением жанровой системы русского кино. Механизм формирования «сложных» финалов рассматривается на примере творчества сценариста А.С. Вознесенского, фигура которого, к сожалению, малоизвестна и заслуживает большего исследовательского внимания.

Киносценарии литератора А.В. Амфитеатрова «Отравленная совесть» и «Аннушкино дело» исследовала Юлия Козицкая. Анализируя текст «двигописей» (определение жанра принадлежит самому Амфитеатрову), автор статьи глубоко проникает в проблему взаимодействия литературы и кино, имплицитного присутствия кинематографических элементов в самой ткани беллетристического повествования. Интуитивно ощущая наличие этих элементов в произведении, писатель осуществлял сложную жанровую трансформацию, превращая повесть или рассказ в киносценарий, сохраняя или изменяя сюжетную основу. Интересно наблюдение о методе работы Амфитеатрова: составляя сценарий, он делал прямые отсылки к текстам своих прозаических произведений. Заметим, что таким же образом действовал Л.Н. Андреев при переработке для кино своей пьесы «Анфиса», сохраняя органическую связь текстов, делая пометы в сценарии («Здесь сцена по пиесе», «Дальнейшие картины идут по пьесе»), что говорит о некоторых общих творческих тенденциях (времени? писательского типажа?), которые также могут стать предметом исследования.

Своеобразный практикум прочтения документального кинонарратива представлен в работе Виктора Белякова «Дореволюционный документальный кинематограф: новаторы или традиционалисты?». В фокусе внимания автора — съемки официальных торжеств, военных смотров, лента о бытовой и творческой жизни актера В.Н. Давыдова и другие хроникальные фильмы. Киновед приходит к справедливому выводу, что и отбор планов и кадров, и смысловой монтаж применялись в раннем кино задолго до открытий документалистов 1920-х годов.

Статья Ирины Зубатенко «Кинофабрика Г.И. Либкена в Ярославле (1914–1918): новые факты и источники» отличается от других статей и объемом, и широтой взгляда. В ней представлен опыт кропотливого исследования истории региональной киностудии и биографии ее руководителя. Сухие документы из федеральных и ярославских архивов — договоры, сметы, следственные дела, судебные постановления — помогают автору рассказать драматичную историю взлета и краха предпринимателя Либкена, увлекательный авантюрный сюжет, который сам по себе просится на экран. Попутно поднимаются вопросы, связанные с открытием первого кинотеатра в Ярославле, судьбами актеров и режиссеров, критическими стратегиями губернской прессы, отражением утраченного облика волжского города и его окрестностей. Остается надеяться, что 100-страничная статья станет основой для книги, в которой так же детально будет отражена методология исследовательского процесса.

В центре внимания Наталии Нусиновой — напряженные отношения притяжения и отталкивания между театром и кино, полные взаимного интереса и отрицания. Автор показывает, как эти отношения реализовались в информационных и маркетинговых практиках, что повлекло за собой возникновение нового вида искусства — рекламной открытки.

Статья Виктории Сафроновой — пример комплексного восстановления исторического облика несохранившегося раннего фильма. Речь об одном из самых интересных режиссеров В.Р. Гардине и его картине «Мысль» (1916), где ярко проявилось едва ли не самое значимое свойство кинематографа 1910-х годов — психологизм. Для Гардина, опытного театрального деятеля, кинематографический опыт с его «производственной» составляющей стал способом поместить искусство в рациональные рамки, «поверить алгеброй гармонию» в самом прямом смысле. Приведенные в статье таблицы — копии страниц из архива режиссера — ясно демонстрируют, как именно он планировал достичь того или иного эмоционального эффекта на экране.

Анна Ковалова и Петр Багров публикуют воспоминания В.К. Висковского — одного из кинематографистов, сумевших преодолеть роковой рубеж 1917 года и не только остаться в стране, но и продолжить вполне успешную творческую деятельность. Публикаторы справедливо отмечают исследовательскую лакуну: несмотря на многообразное и длительное присутствие в киноискусстве, Висковский известен очень мало. Приведенный во вступительной статье обзор синхронных и мемуарных откликов демонстрирует реальное положение режиссера в кинопроцессе 1910–1920-х годов. Его воспоминания увлекательны сами по себе: ироничные до язвительности, образные и очень пластичные, они содержат и характеристики современников («правительница-диктаторша мадам Ханжонкова» (с. 404), «опереточный декоратор Бауэр» (с. 410)), и описания особенностей кинопроизводства (Висковский якобы свел объем сценария до размеров визитной карточки (с. 406)) и событий на съемочной площадке. Конечно, эти страницы отражают все достоинства и недостатки жанра: крайняя субъективность повествователя и эффект присутствия. Комментарии публикаторов привносят необходимую долю объективности, встраивая мемуары Висковского в широкий контекст, и оказывается, что за его острым словом стоят наблюдательность и точность.

Исследование Арины Ранневой строится вокруг публикации сценария А.А. Курсинского «Сестры», но не ограничивается ею. Само по себе появление в печати неизвестного киносценария 1910-х годов — всегда событие. Исследование кинодраматургии Серебряного века представляет известную сложность, обусловленную как объективными обстоятельствами, так и сложившимися в литературоведении традициями. Большинство текстов известны либо по публикациям тех лет в специализированных журналах («Пегас», «Вестник кинематографии» и др.), либо по редким архивным материалам. Поскольку этот жанр воспринимался как периферийный, идеи сохранения этих текстов не возникало до середины 1910-х годов. Их публикация дает возможность взглянуть на жанр системно и выявить некоторые закономерности его развития.

Интересное решение составителей сборника — публикация переводов из зарубежной научной периодики. Это статьи Ф. Кавендиша — о ранних опытах цветного кино 1910-х годов, К. Ваннер — о подходах к феномену наготы в фильме «Трагедия Леды» (1914) и Ю. Цивьяна — о мистификации В. Старевича в контексте актуальных в начале XX века дискуссий о генетике. Эти исследования, ценные сами по себе, дают материалам

сборника необходимые контексты — исторический, показывающий глубокую включенность российской культуры в европейское культурное пространство, и научный, отражающий зарубежные подходы и практики исследования. Кроме того, такие публикации способствуют усилению интеграционных процессов в науке, ведь в последние годы исследователям приходится преодолевать если не языковые, то организационные препоны в поисках научной информации.

Отдельно следует сказать об иллюстрациях. Конечно, редкое издание о визуальных искусствах остается без изобразительного ряда, но в этом случае он не просто иллюстрирует статьи; его характер полностью согласуется с основной задачей сборника — представлением свежих архивных находок. В книгу включены действительно редкие материалы: рекламные афиши фильмов и марки кинофирм, фотооткрытки из частных собраний, кадры картин из отечественных и зарубежных синематек, качественно обработанные изображения из журналов, в том числе довольно редких («Сине-Фоно», «Проэктор», «Обозрение театров», «Экран и рампа», «Биоскоп», «Кинемаколор», «Театр в карикатурах» и др.). Учитывая обычно плохую сохранность этих изданий, можно утверждать, что такие изображения имеют самостоятельную ценность.

Многие статьи сборника так или иначе касаются важных источниковедческих проблем, которые могли бы оказаться в центре внимания следующего «Вишневского сборника», — заданная в подзаголовке книги нумерация дает такую надежду. Это вопросы сохранности и доступности материалов, как печатных и рукописных, так и самих кинолент, вопросы полноты и объективности воспоминаний о раннем периоде кино, опубликованных в советские годы. Известно, что и мемуары А.А. Ханжонкова были существенно «обработаны», и книги В.Р. Гардина, В.Г. Гайдарова и, например, О.В. Гзовской создавались в непростых цензурных условиях. Все это приводит нас к мысли о принципиальной важности подхода, предполагающего возвращение к «почве» — к архиву, к документу. Только так может быть написана объективная, свободная от той или иной конъюнктуры, подлинная история культуры.

Анастасия Плотникова

Благодарим книжный магазин «Фаланстер» (Москва, ул. Тверская, 17; тел.: 8 (495) 749-57-21) за помощь в подготовке раздела «Новые книги».

Просим издателей и авторов присылать в редакцию для рецензирования новые литературоведческие монографии по адресу: 123104 Москва, Тверской бульвар, 13. «Новое литературное обозрение». Отдел библиографии.

Хроника научной жизни

Научный пир
«“И жизнь, и смерть” в бестиарно-эмблематических зеркалах»

(*РГГУ, 27–29 сентября 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_389

27–29 сентября 2024 года в РГГУ прошла научная встреча «“И жизнь, и смерть” в бестиарно-эмблематических зеркалах: научный пир в честь 65-й годовщины со дня рождения Александра Евгеньевича Махова». Организаторами мероприятия выступили Институт филологии и истории РГГУ[1] и гуманитарный клуб «Intrada». Приведем фрагмент организационного письма, где объясняется формат мероприятия и очерчен круг его основных тем:

«Александр Евгеньевич Махов — ученый, известный своими трудами в области европейской и русской поэтики, эмблематики, медиевистики, средневековой христианской демонологии, поэтики и эстетики западноевропейского и русского романтизма, топики, истории русской литературы золотого века, бестиарных кодов культуры — был очень веселым, праздничным человеком. 19 августа 2024 исполняется 65 лет со дня его рождения. В честь этой даты пусть будет научный пир, где должно быть много самых разных яств, много гостей, приносящих самые разные подарки — чтобы доставить радость виновнику торжества. Подарки — это речи на пиру <…> Встреча мыслится как праздник дефиса и союза “и”. Приветствуются самые странные сближения, самые разные комбинаторные игры поэтики, риторики, топики, музыки, живописи с бестиарием и эмблематикой. Пусть будут на пиру и размышления о поэтике самого Льва, его подходе к текстам, принципах их построения».

Дата и место пира были выбраны неслучайно: в последние пятницу-субботу сентября 2011–2016 годов в Профессорской аудитории РГГУ проходили первые шесть из девяти знаменитых бестиариев, организованных гуманитарным клубом

1 Неоценимую помощь в подготовке пира оказала кафедра теоретической и исторической поэтики РГГУ, где преподавал А.Е. Махов, и прежде всего заведующая В.Я. Малкина. Это она придумала обложку для печатной программы, на которой красуются Лев и Лиса. Именно под такими именами сотрудники «Интрады» известны сетевому гуманитарному сообществу.

«Intrada»[2]. Пир был запланирован на два дня, но заявок поступило так много, что пришлось задействовать и третий. Программа была продумана до мелочей, но жизнь, как всегда, внесла коррективы. Пир должен был открывать «львиный блок»[3]. Собрать всех авторов «львиных» докладов в начале первого дня не удалось — зато львиная топика пронизала все три дня, выявляя неожиданные связи и параллели между разными научными мирами. В варианте, считавшемся самым последним, было задумано «львиное кольцо» первого и последнего докладов[4]. Но судьба и тут посмеялась над планами — причем очень горько: 22 сентября, за 5 дней до пира, Ольна Лемберг, гранд-мастер Таро, чей доклад «Лев и человек в истории Таро» был замыслен как завершающий, покинула этот мир.

Несколько лет назад в хронике 6-го бестиария об атмосфере этих конференций было сказано так:

> Все, кто хоть раз побывал на бестиарии, отмечают, что это совсем не похоже на строгую научную конференцию. «Особая атмосфера» <…> определяется несколькими «не» — тем, чего здесь нет. Принципиально нет секций: все слушают всех <…>. Нет долгих приветственных речей <…>. Пушкинская формула «…ум высокий можно скрыть / Безумной шалости под легким покрывалом» как нельзя лучше описывает атмосферу бестиариев[5].

И в этот раз все было так же. Только Лев не поднимался на кафедру, чтобы выступить с докладом, а смотрел на всех входящих с экрана. Его внимательный и чуть ироничный взгляд был направлен на выступающих, и они обращались в первую очередь к нему. Присутствие Льва[6] ощущалось всеми: цитировались его работы, вспоминались его острые слова, его «неподражательная странность» во всем. Кроме докладов-подарков были и подарки вещественные: тщательно подобранные букеты цветов, зефирный торт ручной работы, шоколадные медали. Рядом с чайным столиком — столик с книгами, выпущенными гуманитарным клубом «Intrada» — как до 21 ноября 2021, так и после.

Как всегда, был единый пиршественный словесно-визуальный поток. И — как всегда — одна ведущая. Но в этот раз ей пришлось отступить от традиции на целых 15 минут и занять внимание слушателей вступительной презентацией, напом-

---

2 На память о бестиариях остались 9 сборников: Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М.: Intrada, 2012; Бестиарий и стихии. М.: Intrada, 2013; Риторика бестиарности (RES et VERBA–3). М.: Intrada, 2014; Бестиарный код культуры (RES et VERBA–4). М.: Intrada, 2015; Бестиарий и чувства (RES et VERBA–5). М.: Intrada, 2017; Бестиарий движений (RES et VERBA–6). Тула: Аквариус, 2018; Бестиарий антитез (RES et VERBA–7). Тула: Аквариус, 2019; Бестиарий как ars combinatorica (RES et VERBA–8). Тула: Аквариус, 2020; Бестиарий ненависти (RES et VERBA–9). Тула: Аквариус, 2021.

3 Это уже традиция. См.: «В ответ на лучшие дары»: Венок к 63-му дню рождения Александра Евгеньевича Махова / Сост., автор предисл. Алиса Львова; Общая редакция О.Л. Довгий, А. Львовой. Тула: Аквариус, 2022; НЕДЕСЯТЫЙ: Коллективная монография по материалам международной научной конференции памяти А.Е. Махова, ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, 8–9 ноября 2022 года / Сост., общ. ред., предисл. О.Л. Довгий. Тула: Аквариус, 2024.

4 Даже в фамилиях докладчиц присутствовала «львиность»: Юлия Шустова — в девичестве Левицкая, фактически Львова, и Ольна Лемберг — в переводе «Львова».

5 *Довгий О.* Международная конференция «Бестиарий движений. RES et VERBA VI» (РГГУ, 23–24 сентября 2016 года) // Новое литературное обозрение. 2017. № 5.

6 Имя Льва для А.Е. Махова практически легитимизировано многочисленными публикациями и устными выступлениями — как автора статьи, так и коллег.

нившей о наиболее ярких моментах истории «Интрады»: ведь среди гостей были и люди, для которых это самое начало знакомства со Львом (например, первокурсники журфака МГУ).

Все произнесенные доклады ведущая предложила рассматривать как тосты на научном пиру. Широкий круг интересов Льва обусловил и разнообразие прозвучавших 52-х «тостов». Их произнесли ученые из Москвы, Белграда, Вологды, Калининграда, Пекина, Санкт-Петербурга, Ярославля — в основном добрые друзья «Интрады», «бестиарщики» со стажем.

Открыла пир *Юлия Шустова* (РГГУ/РГБ, Москва) докладом «*Образ льва в эмблематическом панегирике на смерть киевского митрополита Сильвестра Косова "Столп цнот" 1654*». Центральным персонажем доклада оказался лев — бестиарный двойник усопшего митрополита, отражающий его доблести и славы. В книге, о которой шла речь (а это одна из первых эмблематических первопечатных книг на кириллице), очень много львов: львы поддерживают столпы, на которых начертаны многочисленные добродетели Сильвестра Косова; лев борется со смертью (из его пасти вылетает рой пчел, что отсылает к библейской истории о Самсоне); шесть львят сидят на ступенях Веры, Надежды и Любви, сопровождающих душу умершего в царствие небесное (согласно Физиологу, львята рождаются мертвыми, но лев на третий день вдыхает в них жизнь). Главная мысль книги — смерти нет. Смерть — это переход в новую жизнь, которому мы должны радоваться. Поэтому львы на гравюрах изображены улыбающимися. Лев — это символ победы над смертью и воскресения. По всеобщему мнению, лучшего начала для пира в честь Льва придумать было нельзя.

Анна Герштейн (ИВИ РАН, Москва) в докладе «*Звери Апокалипсиса и словесный портрет самозванца: в поиске прототипа*» продолжила тему бестиария — но уже не божественного, а инфернального. Для грешника бестиарным двойником выступает дракон. Главным для докладчицы было выяснение роли дракона и Антихриста в конструировании образа фальшивого императора Фридриха II Штауфена в германских хрониках XIII–XIV веков. Их сопоставление с текстами Священного писания и сочинениями Отцов Церкви показало, что аллюзии к этим инфернальным персонажам были стержневыми при конструировании образа человека, который против права претендовал на власть.

Ирина Стаф (ИМЛИ РАН, Москва) продолжила бестиарную тему. Ее доклад «*Псы в средневековых описаниях "адской охоты" и в новелле Боккаччо о Настаджо дельи Онести ("Декамерон", V, 8)*» строился на двух средневековых нарративных традициях, христианской и куртуазной, которые восходят к древнегерманскому и скандинавскому мотиву «адской охоты»: загробная кара за блуд (серия латинских *exempla* о чистилище) и загробная кара за отвергнутую любовь (впервые возникает в «О любви» Андрея Капеллана). Но в обеих группах наиболее вероятных источников отсутствуют сопровождающие охотника собаки, которые у Боккаччо упомянуты даже в *argumentum* новеллы. Вводя в повествование «двух громадных диких псов», Боккаччо отсылает к эпизоду в Лесу самоубийц «Комедии» Данте («Ад», песнь 13). При этом псы, в отличие от дантовских «голодных черных сук», действуют как реальные охотничьи собаки, превращая зрелище адских мук в назидательный спектакль для возлюбленной героя.

Татьяна Алпатова (Государственный университет просвещения РФ, Москва) в докладе «*Бестиарный мир "Россияды" М.М. Хераскова*» представила системный анализ бестиария поэмы. Херасков стремился создать «образцовую» реализацию жанровой модели эпической поэмы, и использование бестиарных кодов тоже должно было быть «образцовым». В поэме много животных, по традиции связанных с государственной и воинской символикой — лев, орел, волк, змея, конь.

Проблему вымысла в изображении Херасков решает, связав фантастический план повествования с миром татар, к которому относятся и присутствующие в поэме фантастические животные: крылатые кони и драконы (летающие «змии»), чье подробное описание отсутствует в тексте. Так бестиарный мир помогает понять творческие принципы и особенности поэтики российской эпопеи, ставшей этапом в развитии жанра на отечественной почве.

Бестиарный блок сменился эмблематическим. Но место действия трех следующих докладов осталось прежним: Россия XVIII — начала XIX веков. *Лев Трахтенберг* (МГУ) в докладе «*Эмблематика в "Пересмешнике" М.Д. Чулкова*» привлек внимание к когда-то популярному, а теперь незаслуженно забытому автору. Действие в сказочно-рыцарской части произведения разворачивается в условной Древней Руси, отчасти стилизованной под античность. Важное место здесь занимают описания зданий, церемониальных костюмов и процессий. Эти описания ярки, эффектны и, что важно, отмечены аллегоризмом. На основе анализа ряда примеров было показано, что основная функция этих образов — декоративная, а их происхождение можно связать с придворной праздничной культурой России.

В докладе *Ольги Кузнецовой* (МГУ) «*Миграция оленей с русских эмблем XVIII века*» шла речь об образе оленя в русской прикладной эмблематике. Были обозначены основные иконографические типы, сложившиеся под влиянием серий гравюр и геральдических изображений, а также собраны девизы, заимствованные из эмблематической книги и по разным причинам совмещенные с изображением оленя.

Евгений Пчелов (РГГУ/ИИЕТ РАН, Москва) посвятил доклад «*Оживление василька: басня Крылова в культурно-эмблематическом контексте*» анализу басни Крылова «Василек». Он охарактеризовал семантическое пространство образа василька в русской культуре того времени, приведя многочисленные примеры из литературы и изобразительного искусства. В результате в басне был выявлен ряд традиционных для русской поэзии мотивов, а также показаны сопоставления и противопоставления символа василька с другими символами, в том числе розы. Басня Крылова аккумулировала в себе символику василька и некоторых других природных образов в своеобразном «манифесте» благодарности императорской семье, благоволившей поэту.

Виктор Финогенов (ИНИОН РАН, Москва) докладом «*Бестиарий Г. фон Клейста и экзистенциальная катастрофа человека*» вернул течение пира в бестиарное русло. Сопоставление мира животных и мира людей было одним из наиболее распространенных приемов, при помощи которых Клейст изображал кризис человечества, вызванный крушением просветительских идеалов и последовавшей за Французской революцией историко-социальной катастрофы рубежа XVIII–XIX веков. Клейст, вступая в полемику с Кантом и Шиллером, переосмысляет традиционную оппозицию культуры и природы, а также понятие морали. Через призму эссе «О театре марионеток» в докладе была показана эволюция животных образов в его художественных произведениях, начиная от частной ситуации «Семейства Шрофенштейн» и заканчивая националистической патетикой «Битвы Арминия». Центральным образом для Клейста становится женщина, ассоциирующаяся с животным началом (Пентесилея и Кетхен из Гейльбронна, Туснельда из «Битвы Арминия»). Дегуманизация, радикальный отказ признавать ценность человеческой личности и самой жизни — один из постоянных и важнейших мотивов в творчестве Клейста.

В сообщении *Екатерины Самородницкой* (РГГУ) «*"Психопатически-звездный взгляд", или таксы В. Набокова*» рассматривался образ, пронизывающий целый ряд «русских» произведений Набокова, — образ таксы. В фикциональных текстах

писателя («Машенька», «Защита Лужина», «Приглашение на казнь») такса предстает грустным существом, словно намекающим на безвозвратно утраченную родину. В то же время в «Других берегах» обнаруживается гораздо более подробное описание таксы, в котором отражены ум и независимый нрав, живость и настойчивость, подвижность и легкая сумасшедшинка собаки, хорошо известные писателю. Автор делает вывод о том, что образ таксы — это всегда часть прошлого; если оно описано синхронно, элементы живого нрава сохраняются (как в «Других берегах» или «Подвиге»). Ретроспективно такса представлена как часть эмигрантской жизни (небольшая собака, которую легко взять с собой), олицетворяя собой тоску по утраченному времени.

Евдокия Нестерова (независимый исследователь, Москва) в докладе «*Цена смерти: курица и петух в сериале "Ганнибал"*» представила продолжение своих многолетних исследований сериала «Ганнибал» (*NBC*, 2013–2015). Анализ сцены угощения главного героя супом из китайской черной курицы в 12-м эпизоде первого сезона *Relevés* позволяет увидеть ее как образ отношений самого сериала и его зрителя. Через культурологическую символику черной курицы, к которой очевидно апеллирует антагонист, и реакцию на блюдо протагониста вскрывается разница восприятия происходящего для зрителя, погруженного в культурные смыслы, и для «профана».

Второе отделение первого дня открыл доклад *Валерия Тюпы* (РГГУ) «*От эмблемы к метаболе (поэтика иносказательности в Ветхом и Новом заветах)*». С опорой на семиотические идеи Пирса докладчик провел разграничение символов на индексальные, «закрытые», и иконические, «открытые». Если первые являются эмблемами, то вторые Тюпа (вслед за М.Н. Эпштейном) предлагает именовать метаболами. Эмблематическая природа Ветхого завета была ярко раскрыта А.Е. Маховым. В Иисусовых притчах Нового завета обнаруживается иная, метаболическая иносказательность. Радикальная революция религиозной ментальности, осуществленная Христом, сопровождалась закладыванием основ новейшей (современной нам) формации дискурса, активно культивирующей метаболическую риторику.

Вероника Зусева-Озкан (ИМЛИ РАН, Москва) продолжила разговор о поэтике, обратившись к излюбленной маховской топике кладбища. В докладе «*Жанр эпитафии самому себе как "невозможный акт высказывания"*» были рассмотрены автоэпитафии поэтов античности в свете исследования генезиса постум-нарратива («посмертного» нарратива), который, в духе Р. Барта, описывался через представление о «невозможном акте высказывания» и «моменте трансгрессии». Автоэпитафии поэтов сравнивались с другими античными эпитафиями от первого лица, демонстрировалось различие в уровне их событийности, при том что наррацию «эпитафий самому себе» докладчица представила как «риторическое развитие <…> одной-единственной глагольной формы»: «Я умер». Сравнение перволичных автоэпитафий Носсиды, Каллимаха, Мелеагра Гадарского, Леонида Тарентского, Паллада, Григория Богослова на фоне конвенций античного жанра эпитафии как такового позволило Зусевой-Озкан говорить о том, как эти авторы вполне сознательно пытаются согласоваться с этими конвенциями либо «обогнуть» их, что приводит к формированию двух типов автоэпитафий поэтов: одни не скрывают, что написаны загодя, на будущий «случай», другие же играют на приеме «говорящего мертвеца», художнически сознательно ставя задачу создать «речь (будто бы) из-за гроба».

Поэтологическую тему продолжила *Елена Зейферт* (РГГУ), в докладе «*Канонический жанр идиллии как исток высокого бидермейера*» предложившая, по ее словам, принципиально новое понимание идиллии как одного из истоков высокого

бидермейера. На материале лирики Аннетте Дросте-Хюльсхофф и Эдуарда Мёрике высокий бидермейер был рассмотрен в сближении с жанром идиллии. По мнению докладчицы, бидермейер, который считали эпохой, направлением, стилем, в разновидности «высокий бидермейер» на старте, можно трактовать и принципиально ново — как необычный виток в судьбе жанра идиллии и идиллического модуса.

Далее следовали два музыкальных доклада в напоминание о словесной музыке как важнейшей сфере исследований Махова. Доклад *Светланы Макаровой* (независимый исследователь, Москва) «*"Воспоминанье. Симфония первая. Патетическая" В.Я. Брюсова: роль бестиарных лейтобразов в структуре музыкально-поэтического произведения*» был посвящен проблемам синтеза поэзии и музыки в творчестве русских символистов. Ориентируясь на музыкальную композицию, Брюсов отказывается от канонов симфонического цикла, но в рамках сонатного аллегро использует многочисленные повторы, преображающие структуру лироэпической поэмы. Лейтобразы змея и орла взаимодействуют с другими поэтическими образами и музыкальными повторами, усиливая полифоническое звучание стихотворного произведения. Поэма Брюсова позволяет осознать не только масштабность символистских экспериментов, но и глубинность системных трансформаций, которые происходят в словесном искусстве под воздействием музыки.

Дина Магомедова (РГГУ/ИМЛИ РАН, Москва) в докладе «*Символика музыкальных инструментов в поэтике Александра Блока*» рассмотрела генезис, эволюцию и роль образов музыкальных инструментов в поэтическом мире Блока. Начиная с трудов В.М. Жирмунского и заканчивая исследованиями А.Е. Махова, проблема генезиса словесно-музыкальных образов связывается с эстетикой романтизма. В докладе предложены два взаимосвязанных аспекта этой проблемы: 1) эволюция русской поэтической фразеологии, с переходом от условной символики (лира, цевница) к образам реальных музыкальных инструментов (скрипка, арфа, гитара, рояль); 2) роль живых музыкальных впечатлений в формировании сюжетов лирических стихотворений (символ «мирового оркестра», оперные мотивы (музыкальные драмы Вагнера, опера «Кармен»)). Докладчица отметила воздействие живых музыкальных впечатлений на формирование философско-эстетической концепции музыки в творческом сознании поэта.

После кофе-паузы все выступления были посвящены различным изводам бестиарной тематики. *Антон Нестеров* (МГЛУ) озаглавил свой доклад «*Джентиле да Фабриано и бестиарный символизм в "Поклонении волхвов"*». Эта работа 1423 года, хранящаяся в галерее Уффици и по праву считающаяся одной из вершин стиля интернациональной готики, весьма необычна по композиции: если на переднем плане представлены привычные для этого сюжета Мария с младенцем, св. Иосиф, трое волхвов, вол и осел при яслях, то задник изображает свиту, сопровождающую волхвов — по сути, это богатый королевский выезд, где всадников сопровождают охотничьи собаки, парды, сокольничие с птицами и т.д. Еще в первой половине 1970-х годов Чарльз Стерлинг обратил внимание, что стычка двух коней на этой картине, которую пытаются предотвратить грумы, — мотив, присутствующий на целом ряде картин тосканских художников XV века, рисовавших «Поклонение волхвов». По мнению исследователя, это связано с некой местной легендой, подчеркивавшей вражду, существующую между волхвами до начала их путешествия. Рождение Христа кладет ей конец. Анализ бестиарного символизма работы Джентиле де Фабриано подкрепляет эту версию: большинство зверей и птиц, представленных на картине, так или иначе ассоциируются с пороками и заблуждениями человечества, и вся мудрость древнего мира, которую олицетворяют волхвы, не способна избавить от них, и только Рождество Христово дарует человеку надежду. Антон Нестеров — участник всех бестиариев, начиная с третьего. По горь-

кой иронии судьбы, «тост» на львином пиру оказался его последним научным выступлением.

Евгения Бродская (РГГУ) в докладе «*Звериные коды в ювелирном искусстве 1870–1900-х: Рене Лалик, Arts&Crafts и другие*» рассмотрела, каким образом изменяется репрезентация женского образа в моде и ювелирном искусстве 1870–1900-х годов и какую роль здесь играют бестиарные коды. Трансформация образа женщины (например, «Женщина с крыльями бабочки, с хвостом стрекозы» Рене Жюля Лалика) связана с изменением социально-культурного контекста. Наблюдается «перекодирование смыслов», когда ювелирные украшения становятся статусным символом роскоши для «новой аристократии» и перестают передаваться исключительно по наследству.

Татьяна Бондарева-Кутаренкова (РГГУ) выступила с докладом «*Звериная дипломатия: взгляд журналистов и художников-карикатуристов русского зарубежья на международные отношения в 1920–1930-х годах*». Тема международных отношений 1920–1930-х годов на страницах прессы русской эмиграции первой волны всегда раскрывалась с юмором — с помощью символов, отражавших тонкости европейской и мировой политики. И журналисты, и художники-карикатуристы нередко обращались к анималистическим метафорам. Некоторые державы фигурировали в текстах и карикатурах в неизменном «животном» образе (Франция — петух во фригийским колпаке, Швейцария — корова с крестом на лбу), другие имели несколько анималистических символов-воплощений (Великобритания — бульдог и лев). Для многих зооморфных образов источником послужили геральдика, вексиллология и нумизматика, в других случаях карикатуристы и журналисты обращались к уже устоявшимся карикатурным традициям изображения, в том числе вдохновляясь журналистикой и карикатурами времен Первой мировой войны. Некоторые бестиарные образы рождались благодаря персональным ассоциациям автора: так, Петр Струве в статьях о Международной экономической конференции в Женеве 1927 года сравнивал Григория Сокольникова и Валериана Осинского с лисой и волком.

Доклад *Ольги Лебедевой* (независимый исследователь, Венеция) «*Лагуна живая и мертвая: венецианский бестиарий*» был посвящен зооморфной образности венецианских патер и формелл, насчитывающих более тысячи сохранившихся образцов. Докладчица поделилась результатами своего многолетнего исследования бестиарного тезауруса Венеции, подкрепленного обширным фотографическим материалом, подробно рассмотрев некоторые из ста пятидесяти иконографических типов. Приведенные примеры продемонстрировали, как на протяжении столетий (с XI по XV век) посредством бестиарных образов венецианцы возводили иллюзорную преграду между жизнью и страхом смерти, создавая историю, которую исследователям еще предстоит прочесть.

Утреннее заседание второго дня тоже началось с «львиного» сообщения: *Иван Миролюбов* (РГАУ-МСХА имени К.А. Тимирязева, Москва) посвятил доклад «*Львы Александра Македонского*» образу царя зверей в придворной культуре великого правителя древности. Амбивалентный образ льва, благородного зверя и жестокого хищника, позволял древним авторам обыгрывать двойственность характера самого Александра. Кроме того, лев присутствовал в нарративе о мифологических героях — Геракле (победитель Немейского льва) и Ахилле (которого Гомер называет «обладателем львиного духа», то есть отважным). Оба героя считались предками Александра, так что львиные метафоры иллюстрировали династическую преемственность.

Доклад *Максима Метелева* (НИУ ВШЭ, Москва) — «*Богоматерь и пантера многоцветная: одно сближение в сервентуа XIV века (из сборника “Чудес Бого-*

матери в лицах”)» — был посвящен другим кошачьим. Автор кратко охарактеризовал жанровую специфику лирических текстов, определяемых словом *serventoy*, продемонстрировал подстрочный перевод сервентуа (MS fr. 820, fol. 25), помещенной составителем сборника «Чудеса Богоматери в лицах» (*Les miracles de Nostre Dame par personnages*) после миракля XXIV о Св. Игнатии (MS fr. 820, fol. 15–25). В данной сервентуа с Богородицей сравнивается пантера. По мнению докладчика, изучившего более ранние бестиарные тексты, которые могли потенциально повлиять на рассматриваемое произведение, подобное сравнение уникально. Метелев выделяет и аспект «многоцветности», который, несмотря на свою традиционность для образа пантеры в позднеантичной и средневековой словесности, в данном случае выступает признаком невыразимости количества и качества добродетелей, присущих Божьей Матери.

Наталья Пахсарьян (МГУ) в докладе «*Сонорная поэтика в романах XVIII века: музыка и пение*» продолжила тему музыки и слова. В романах писателей рубежа XVII–XVIII веков — Робера Шаля, Алена-Рене Лесажа — докладчица отметила внимание к описанию музыкальных инструментов, указание на пение персонажей и т.п. Особенно активно развивает эстетику сонорности Пьер де Мариво, уже в ранних сочинениях демонстрирующий редкое внимание к акустическому разнообразию изображаемого мира. При этом постепенно упоминание музыкальных инструментов отходит на второй план перед изображением звуковой картины: пение, голоса, шумы окружающей среды создают особую атмосферу в романах Мариво — от «Удивительных действий симпатии» (1712) до «Жизни Марианны» (1731–1741). Во второй половине столетия взаимодействие литературы и музыки активизируется в теоретических размышлениях и художественной практике Дидро и Руссо. В романе Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» наблюдается та же закономерность: вместо упоминания музыкальных инструментов — музыкальные экфрасисы. Своеобразие сонорной поэтики в романах XVIII века позволяет признать, что новый диалог литературы и музыки, активно происходивший в эпоху романтизма (и основательно изученный А.Е Маховым), зародился уже в романистике века Просвещения.

Анна Архангельская (МГУ) вернула слушателей к поэтике русской литературы XVIII века. В докладе «*Жизнь и смерть тирана в поздней драматургии А.П. Сумарокова: между трагедией и комедией (Димитрий и Чужехват)*» она впервые в литературоведении сопоставила образы главных героев трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» и комедии «Опекун». Докладчице удалось выделить ряд общих черт: финальные реплики героев похожи идейно и стилистически, в обоих случаях возникает образ ада, тема адских мук важна в обоих текстах. Обратила Архангельская внимание и на то, что в обеих пьесах герои замышляют страшные злодеяния, но в итоге оказываются единственными жертвами. Обращение Сумарокова в середине — второй половине 1760-х годов к сходным образам как в жанре комедии, так и в жанре трагедии позволяет предполагать, что он разными путями стремится показать саморазрушительность тирании и деспотии.

Елена Халтрин-Халтурина (ИМЛИ РАН, Москва) доклад «*Камин в рождественских историях Диккенса (о вещественных символах и персонификации)*» предварила пояснением: заседания Отдела классических литератур Запада и сравнительного литературоведения, где работал А.Е. Махов, проходили в Каминном зале ИМЛИ — и докладчица решила посвятить свое выступление на Львином пиру волшебству камина, жанру рождественского рассказа и вкладу Диккенса в его популяризацию. Был рассмотрен цикл рождественских повестей Диккенса, их адаптации и влияния на последующих авторов; дана краткая характеристика диккенсовского метода иносказательного изображения каминов. Особое внимание было уделено

повести «Сверчок за очагом» и ее интерпретациям в различных культурах. Не остались без внимания и параллели с Гофманом и Шекспиром.

И снова возвращение бестиарной стихии. *Елена Закрыжевская* (МГУ) в докладе «*Бестиарий романа Альфреда де Мюссе "Исповедь сына века"*» перечислила разнообразные контексты, в которых писатель упоминает лис, волков, летучих мышей, крокодилов, угрей, пчел и прочих представителей фауны, обратив особое внимание на фантастические существа (сфинкс, химера, кентавр). По мнению докладчицы, анализ этих образов, зачастую отсылающих к идее роковой раздвоенности человеческой природы, помогает составить верное представление о главном герое романа и характере его нравственной болезни.

Анна Маркова (независимый исследователь, Москва), последняя аспирантка Махова, в докладе «*На пороге вечности: змей-кольцо Мирры Лохвицкой*» рассмотрела образ змеи сквозь призму понятия границы как одной из доктрин европейской культуры (Махов). Змея часто изображается способной к пересечению «межи»: она может жить на суше и в воде, а также летать по небу. В христианской символике змей является одним из основных воплощений искусителя. Все это, по мнению докладчицы, дает нам право говорить о мифологеме змеи. На материале стихотворения «Кольчатый змей» Мирры Лохвицкой Маркова проследила раскрытие мифологемы. Стихотворение разбито на две части: первая отражает точку видения женского лирического субъекта и представляется в живых алых тонах, наполненной радостью нового дня, теплом и звуками. Вторая часть соотносится с точкой виденья Змея, в ней царит холод, безмолвие и вечный покой. Слова Змея «с концом свиты начала» открывают возможность визуализации уробороса. Все это позволяет заключить, что мифологема змеи как существа, пересекающего границы, в итоге трансформируется в стихотворении в символ кольца.

И снова вернулась музыкальная тема. *Ольга Кулагина* (МПГУ/Университет Гюстава Эйфеля, лаборатория LISAA, Париж), участница всех девяти бестиариев, посвятила доклад «*Живая и мертвая музыка Жака Превера*» изображению музыки в творчестве известного французского поэта, сценариста и драматурга. Музыка играла важную роль в жизни самого автора, и в его произведениях она является одним из центральных персонажей, причем фигурирует как живая музыка, так и мертвая. Живая музыка для Превера — это музыка природы либо музыка неклассическая, считающаяся не самой престижной, но свободная, способная возрождаться и преодолевать любые преграды. Официальная же, военная, классическая музыка предстает в творчестве Превера как мертвая, не несущая никакой радости и способная исключительно лишать людей собственной воли. В докладе были представлены основные лингвостилистические средства, репрезентирующие музыку в текстах Превера, — персонификации, парадоксы, антитезы, сенсорные метафоры и многочисленные трансформации прецедентного текста, а именно — «Марсельезы».

В докладе *Евгении Лозинской* (ИНИОН РАН, Москва) «*Нейтральные ангелы: об одном средневековом образе*» зазвучала важнейшая маховская тема христианской демонологии. Был дан обзор имеющихся в зарубежной науке сведений о нейтральных ангелах, не принявших сторону в восстании Люцифера против Господа. О них упоминает Данте (Ад. Песнь третья), сопоставляя с ними те души, которые прожили, «не зная ни славы, ни позора смертных дел». Были рассмотрены традиционно указываемые теологические основания этого сюжета. В качестве возможных способов вписать мотив нейтральных ангелов в католическое вероучение были упомянуты идеи Петра Оливи, Александра Гэльского, Дунса Скота и современного дантолога Дж. Фреччеро. Докладчица дала обзор литературных текстов, в которых в той или иной форме появляются или упоминаются нейтральные ангелы: «Плава-

ние св. Брендана», «Всемирная хроника» Янса дер Эникеля, «Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха, жеста «Эскларамонда» (XIII век), франко-итальянская поэма «Гуон из Оверни» (середина XIV века), поэма Маттео Пальмьери «Город жизни» (около 1455–1466 годов).

Бестиарная тема не давала себя забыть надолго. *Ольга Федунина* (ИМЛИ РАН, Москва) в докладе «*Бестиарные валентности в криминальной литературе*» поставила проблему соотношения функций того или иного зверя в разных жанрах криминальной литературы, гипотетически допускающих использование анималистических образов лишь в фиксированных позициях (помощник или дублер сыщика; преступник поневоле или орудие преступления; жертва и/или ее защитник). В качестве материала была рассмотрена «криминальная зоология» (Д. Клугер) в произведениях А. Конан Дойля, И.М. Меттера, Д. Френсиса, А. Левина, А. Пиринчи. Проведенный анализ позволил заключить, что присутствие зверя в знаковых позициях системы персонажей актуализирует авторскую игру с читателем, проверяет на прочность границы и приводит или к возможному разрушению устойчивой структуры, или к жанровым контаминациям, из которых наиболее частотна следующая: «авантюрное расследование» (термин Н.Н. Кириленко) плюс «расследование жертвы» (термин О.В. Федуниной).

Начало вечернего заседания второго дня заставило вспомнить очень важную грань маховского мира — историю и поэтику европейского романтизма. *Татьяна Стерлидева* (РАНХиГС, Москва) в докладе «*Поэтика незавершенности мемуарной прозы Томаса Де Квинси (на примере цикла очерков “Воспоминания об Озерных поэтах”)*» проанализировала различные виды незавершенности (смысловой, композиционной, графической) и их функций в цикле очерков «Воспоминания об Озерных поэтах» Де Квинси. Отправной точкой доклада стала глава «Незавершенное как предмет и орудие понимания» книги А.Е. Махова «Реальность романтизма», где ученый, представляя завершенность как «недостаток» романтической прозы, приводит примеры «препятствий», которые эта завершенность способна породить в восприятии мира и во взаимодействии читателя с подвижной, живой, волнующей романтической культурой. Незавершенность у Де Квинси помогает определить, каким образом строится художественный текст романтика и какие размышления и диалоги он хочет инициировать с читателем и с самим собой. Являясь одним из главных рабочих инструментов Де Квинси, незавершенность создает оригинальный, звучащий, живой и провокационный текст романтических мемуарных очерков.

Михаил Рогов (Центр иконографических и визуальных исследований (CIVIS) фонда «Новое искусствознание»/Государственный университет «Дубна», Москва) посвятил доклад «*“Эмблема” вожделения в финальной сцене с Мартышкой в “Сталкере” Андрея Тарковского и картина “Фрукты” Поля Гогена с девушкой с “лисьим” лицом: интервизуальность?*» анализу интервизуальности финальной сцены фильма «Сталкер» (1979) Андрея Тарковского как своего рода «эмблемы» вожделения, выраженной интермедиальными художественными средствами кинематографа и предполагаемого визуального источника — картины-предостережения Поля Гогена «Фрукты» (1888, ГМИИ имени А.С. Пушкина, Москва). В финальной сцене фильма больная дочь заглавного героя Мартышка в имитирующем длинные волосы золотистом платке двигает взглядом стаканы и банку по столу, пока за кадром звучит стихотворение Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...» (1836), в котором поэт описывает чувства, вызывающие «*угрюмый тусклый огнь желанья*». Хотя Тарковский придумал сцену со стаканами после просмотра одного из фильмов с демонстрацией «телекинеза» Нинель Кулагиной, рассказ игравшей Мартышку Натальи Абрамовой свидетельствует, что режиссерский замысел мог хотя бы отчасти следовать некому визуальному паттерну, подобно финальным эпи-

зодам других фильмов Тарковского. В случае с финальной сценой «Сталкера» речь может идти о картине-предостережении Гогена «Фрукты», посвященной Шарлю Лавалю, на которой девушка с «лисьим» лицом, подперев подбородок рукой, глядит с вожделением, как на блюда со спелыми фруктами. Она интерпретируется как образ, «выражающий *дьявольские и похотливые, воплощающие запретные сексуальные желания, ощущения, что девочка физически притягивает посуду с плодами лишь одним своим взглядом*». У Тарковского финальная сцена «Сталкера» полна сочувствия к Мартышке и является своего рода «эмблемой» вожделения, предостерегающей зрителя и проясняющей глобальный посыл кинокартины.

Следующий доклад «*Зимородок, неясыть, скопа и другие: названия птиц, связанные с легендами о них*» хоть и был посвящен бестиарию, но отличался от всех прочих: его автор — *Павел Квартальнов* (МГУ) — зоолог. Речь шла о происхождении современных орнитонимов. Слово «скопа» («скопец») появилось не позднее XIV века, заменив раннее «ломикост»; оба названия связаны с европейской традицией истолкования птицы *ossifraga* из трудов Плиния Старшего как скопы: эта птица, по Плинию, или сама имеет гибридное происхождение, или воспитывает гибридное потомство других пернатых хищников. Слово «неясыть» (то есть «ненасытный») исконно обозначало пеликана, однако употребление этого орнитонима в 101-м псалме («уподобихся неясыти пустынней») дало повод академику И.И. Лепехину трактовать его как название совы в Словаре Академии Наук Российской (т. IV, 1793). Трактуя слово «неясыть» как обозначающее аиста (в известных бестиарных рассказах), Максим Грек (XVI век) называл эту птицу «стерх» (с немецкого *Storch*), а описывал как «белого журавля», что привело в дальнейшем к использованию орнитонима «стерх» для белого журавля. Птица «алкион» в древнерусской литературе трактовалась как легендарная, и только знакомство с трудами европейских естествоиспытателей в XVII–XVIII веках позволило связать античные рассказы о ней с реальной птицей, получившей название «зимородок» («зимород») из-за представлений о гнездовании алкиона на море в зимние месяцы. Доклад вызвал множество вопросов, суждений, параллелей. Ведущая заметила, что присутствие зоолога с его естественно-научным взглядом, отличным от взглядов филологического большинства, — добрая традиция на бестиариях. В порядке иллюстрации движения образов в культуре ведущая продемонстрировала эмблему Габриэля Ролленхагена *Mediis tranquillus in undis* из только что вышедшей новой книги А.Е. Махова «Эмблематика: микрокосм», где свивший гнездо на скале среди бурного моря зимородок выступает символом стоического мудреца.

Ярослава Муратова (Литинститут имени А. М. Горького, Москва) своеобразно продолжила «птичью» тему в докладе «*Павлин и виноградная лоза, север и юг, текстиль и свет в эссе А.С. Байетт “Павлин и виноградная лоза”*». В 2016 в книге «Павлин и виноградная лоза» вышло эссе Байетт о творчестве двух великих художников-дизайнеров рубежа XIX–XX веков — Уильяма Морриса и Мариано Фортуни. Разные по своему культурному коду художники объединены у Байетт эмблемами павлина и виноградной лозы. Павлин на золотом фоне с виноградными гроздьями на обложке книги является фрагментом алтарного плата, производством которого занималась мастерская Морриса. Байетт обращает внимание на христианско-религиозный аспект этих эмблем (павлин издревле считался солярной и царственной птицей, символизирующей воскресение и бессмертие). В таком значении он появляется на картинах Возрождения рядом с Христом (Ханс Мемлинг. Страсти Христовы. 1470–1471) или св. Иеронимом (А. да Мессина. Св. Иероним в кабинете. 1474). По мнению докладчицы, с учетом христианского контекста, в котором эмблемы павлина и виноградной лозы представлены на обложке, Байетт видит в павлине и виноградной лозе знаки бессмертия искусства.

Птичья тема не могла не соприкоснуться с темой музыки. Именно это произошло в докладе «*Вороны-ноты в рассказе С. Кржижановского "Девять ворон"*» *Полины Казариновой* (РГГУ). В анализируемом рассказе докладчица увидела последовательное сопоставление условной объективной реальности и того, что видит внутренним оком композитор, обладающий субъективно-воображаемой внутренней точкой зрения, которая является проявлением музыкальной оптики. Процесс сочинения мелодии накладывается на реальность, трансформируя столбы с проводами и сидящими на них воронами в нотный стан с тактами и располагающимися на них нотами. Толчком к этому образу стали вороны, сидевшие на высоте в соответствии с музыкальной логикой мелодии и пробудившие воображение композитора.

Алексей Зимин (МГУ) перевел внимание с птиц на других представителей фауны, продолжив в докладе «*Интерпретация романа В.В. Набокова "Приглашение на казнь" сквозь призму бестиарных кодов*» уже звучавшую тему бестиария Набокова. Докладчик отметил, что его анализ построен в соответствии с методикой отечественной бестиарной школы А.Е. Махова и О.Л. Довгий и представляет собой попытку установить, как из столкновений «бестиарных зеркал» (Довгий) персонажей формируются смыслы произведения. Из многочисленных зверей в романе ключевыми являются бабочка, символизирующая бессмертную душу главного героя Цинциннаты Ц., которой предстоит вырваться из абсурдного марионеточного мира; воплощающий этот мир и жаждущий поглотить Цинциннату паук, оказавшийся в финале романа искусственным; обезьяна — символ греха, хитрости, коварства и бестиарное зеркало, объединяющее Марфиньку и Эммочку; бульдог как главное бестиарное зеркало палача мсье Пьера, потерпевшего неудачу в противостоянии бульдога-охотника и его жертвы; наконец, многочисленные образы рыб, как *in bono*, так и *in malo*.

Римма Петрова (ФГБУН «Вологодский научный центр РАН») в докладе «*Бестиарий русскоязычного фанфикшена по "Гарри Поттеру"*» обратилась к миру «фанатских текстов». Проведенное исследование позволило ей заключить: в проанализированных сочинениях роль животных не сводится только к роли волшебного помощника. Изображенные в фанфикшене звери помогают, по Мафальде Стази, воплотить функцию концентрации смысла. Бестиарий используется фикрайтерами для воссоздания средневековой атмосферы гепталогии Дж.К. Роулинг, увеличивает смысловую наполненность текста. Появление зверей в фанатских произведениях способствует проявлению такой черты фанфикшена, как *fix-it* — желание фаната «исправить», по его мнению, несправедливые происшествия, изображенные в каноне.

В конце второго дня была запланирована презентация коллективной монографии «НЕДЕСЯТЫЙ»[7]. Времени на это мероприятие практически не осталось — но ведущей удалось, как заметили участники, показать мастер-класс, уложив презентацию в 7 минут. Многие авторы книги были в числе выступавших на научном пире — все это давний «бестиарный круг» «Интрады».

Третий — воскресный — день пира был полностью дистанционным. Переключение между научными мирами происходило еще быстрее, чем в первые два дня. Начался день — как и предыдущие два — с «львиного» доклада. В основу сообщения *Ирины Антанасиевич* (Белградский университет, Сербия) «*Львы и...: мифические лики Королевства Югославия*» была положена идея Вальтера Беньямина, возвестившего о начале «эры механического репродуцирования», об «эстетизации политики» в XX веке. Выступление было задумано как иллюстрация этого

7 НЕДЕСЯТЫЙ: Коллективная монография по материалам международной научной конференции памяти А.Е. Махова, ИМЛИ имени А.М. Горького РАН, 8–9 ноября 2022 года / Сост., общ. ред., предисл. О.Л. Довгий. Тула: Аквариус, 2024.

положения на примере зооморфных образов, которые входят в городской текст Белграда. Цель сообщения — показать, как официальная идеология использовала различные «визуальные нарративы», конструируя «ментальный универсум» общества, создавая свой визуальный язык, работающий на глубинных («довербальных») уровнях массовой психологии; как один образ, обладающий своей архаичной символикой, стал идеологическим оружием, создавая смыслы, которые «концептуализировали реальность», внедряя в массовое сознание своего рода «официальное воображаемое». В докладе были рассмотрены бестиарные образы, представляющие собой идеологическую составляющую новой национальной идентичности, — льва, грифона, кентавра и сфинкса.

Далее произошел очередной поворот в сторону эмблематики. В докладе *Евгения Данилова* (ЯрГУ им. П.Г. Демидова, Ярославль) «*Коронованный порткулис и другие эмблематические воплощения лозунга securitas altera*» было прослежено распространение эмблемы венценосной герсы, даны возможные объяснения значения лозунга «другая безопасность» и представлены альтернативные варианты визуальной передачи указанного девиза.

Татьяна Артемьева (РГПУ имени А.И. Герцена, Санкт-Петербург) в докладе «*Географические образы в российских эмблемах XVIII века*» повела речь о географической символике, часто встречающейся в российских эмблемах XVIII века в виде изображения условной карты России. Иногда проекция этой карты совмещалась с изображением «земного глобуса» как в эмблеме «Бог» (Емблемы и символы избранные, напечатанные и исправленные Нестором Максимовичом-Амбодиком, 1788). Одним из устойчивых символов было изображение Петра I — чаще в его мифологическом воплощении Атласа/Геркулеса, держащего на плечах земной шар. Географическая символика связывала государственную идентичность с системой космологических и географических координат, то есть с пространством и уникальными размерами страны. Был проанализирован ряд примеров эмблематических «мемов», использующих географическую символику, и показана их актуальность в современной культуре.

Ольга Довгий (МГУ) в докладе «*Голоса новой львиной "Эмблематики"*» предложила неожиданный способ чтения только что вышедшей второй части эмблематической дилогии А.Е. Махова — сквозь призму голосов персонажей эмблем. Махов не уставал повторять, что эмблема — жанр дидактический. Большинство эмблематистов были преподавателями вузов и стремились сделать свои эмблемы обучающим инструментом. Набор основных идей эмблематики не богат (это свод общеморальных истин), но разнообразие способов выражения, метафорических кодов, парадоксальных поворотов не знает предела. В новой книге Махова слышны голоса не только людей (например, человека, подпиливающего мост, на котором он стоит, символизирующий общечеловеческую глупость), но и животных (горностая, носорога, предпочитающих смерть позорной жизни); растений (орехового дерева, погибающего из-за того, что было слишком плодовито); вещей (перевернутого факела, погибающего от того же воска, что питал его; брошенного мячика, который неизменно поднимается, давая пример человеку). В эмблематике весь мир дает человеку уроки — и Махов показывает, что драматургические приемы тоже входят в число дидактических средств эмблематистов.

Анастасия Голубцова (ИМЛИ РАН, Москва) выступила с докладом «*"Путешествие по Италии" де Сада глазами искусствоведа и филолога*», посвященным готовящемуся изданию путевых записок де Сада времен его путешествия по Флоренции, Риму, Неаполю и своему опыту комментирования данного текста. Идея комментированного издания «Путешествия по Италии» принадлежала известному искусствоведу А.В. Ипполитову, и потому первоначально комментарий должен

был носить преимущественно историко-искусствоведческий характер. После безвременной смерти Ипполитова автор доклада была приглашена завершить его труд и, будучи филологом-итальянистом, дополнила справочный аппарат книги литературным контекстом — разъяснением литературных аллюзий, цитатами из упоминаемых де Садом произведений, изложением мифологических сюжетов. Сочетание исторического, искусствоведческого и филологического комментария позволит современному широкому читателю воспринять текст де Сада стереоскопически: как человеку XXI века, вооруженному современными научными данными, — и как образованному современнику автора дневников, обладающему необходимыми познаниями в истории и литературе.

Владимир Коровин (Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне, КНР/МГУ) в докладе «*Бестиарии Федора Глинки*» обратился к поэмам «Карелия» и «Иов», где изображаются «пустыни». В первой из них бестиарий подчинен природоописательным целям, но некоторые образы выполняют и символические функции: напоминают, что пустыня — место обитания дьявола. В прологе к «Иову» бестиарий аравийской пустыни преимущественно символичен: животные делятся на две группы, соотносимые с безнаказанными грешниками (лев со своим «услужником» шакалом, гиена, змея, страус и др.) и безвинно страдающими праведниками (серна, горлица, пеликан). В позднейших поэмах Глинки — «Видение Макария Великого», «Таинственная капля» — стремление к символизации и систематизации бестиария обнаруживается не менее отчетливо.

В докладе *Николая Подосокорского* (ИМЛИ РАН, Москва) «*“Русская история” С.М. Соловьева в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”*»[8] впервые в литературоведении был рассмотрен вопрос о влиянии исторических трудов С.М. Соловьева на творчество Достоевского. На материале романа «Идиот» Подосокорский исследовал присутствие «Русской истории» Соловьева в художественном мире Достоевского как книги в книге. Ученым доказывается, что один из главных героев произведения, Рогожин, на самом деле читает не «Историю России с древнейших времен», как полагали комментаторы первого и второго изданий академического Полного собрания сочинений Достоевского, но однотомную «Учебную книгу русской истории» того же автора, впервые опубликованную в 1859–1860 годах и к моменту выхода «Идиота» выдержавшую семь изданий.

Владислав Дегтярев (Санкт-Петербургская академия художеств) в докладе «*Новые чудовища: машины и звери в XX веке*» показал, что модернизм порывает с телесностью ордерной архитектуры, стремясь уподобить здание механизму. Однако в XX веке существуют направления архитектуры, не отказывающиеся от классических форм, но трактующие их нетрадиционным и неожиданным образом. Эта архитектура ориентируется на чудовищную телесность, которая характеризуется нерегулярностью частей, их избыточностью и часто — разнородностью. Но если чудовище, соединяющее в себе части человека и зверя (или разных зверей), представляет собой аномалию в мире живых организмов, то для механических устройств такой способ возникновения вполне нормален. Таким образом, чудовище и машина как источники новой архитектуры в каком-то смысле оказываются идентичны, по крайней мере — в противостоянии человеческому.

Юлия Патронникова (ИМЛИ РАН, Москва) доклад «*Три дантовских зверя в “Божественном мимесисе” Пьера Паоло Пазолини*» посвятила художественным функциям бестиарных образов в творчестве Пазолини. Три зверя (рысь, лев и волчица) в тексте «Божественный мимесис» (1963–1975), задуманном Пазолини как

---

8 Подготовлен по гранту РНФ: «Роль и образ книги в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”» (№ 23-28-00258).

«аналогичное дантовскому видение», предстают своего рода аллегориями пороков современной Пазолини действительности 1960-х годов (рысь-иллюзия, лев-гордость, волчица-конформизм), не чуждых и самому автору.

Ольга Солохина (независимый исследователь, Санкт-Петербург) в докладе «*Обратимость смерти в бестиарной символике серии декоративных панно Л.С. Бакста "Спящая красавица" 1913–1922 годов*» сфокусировала внимание на том, что художник, отказавшись от контекста эпохи Людовика XIV, создал собственную версию волшебной истории с ярко выраженной поэтикой рыцарства, восходящей к средневековым нарративам, где в центре повествования находился не сон, но смерть красавицы. Двух фей традиционно относят к доброму и злому началу. Однако благодаря анализу амбивалентной символики бестиарных мотивов (полотна изобилуют изображениями животных и птиц, фантастических и вполне реальных), посредством которых художник дал визуальные ключи к пониманию контекста волшебной истории о преодолимости грани между жизнью и смертью, Солохина приходит к выводу, что Доброй и Злой феи могут быть названы лишь условно, поскольку по сути они составляют одно и то же двуединое начало, функционирующее вне рамок этических категорий.

В докладе *Виктории Малкиной* (РГГУ) «*"Праздник зеленого цвета": звук и цвет у А. Тарковского и Ю. Левитанского*» были проанализированы и сопоставлены друг с другом два стихотворения: «Был домик в три оконца…» Арсения Тарковского (1976) и «Сентябрь. Праздник зеленого цвета» Юрия Левитанского (1981). Оба произведения строятся вокруг зеленого цвета, который оказывается воплощением необычного и чудесного. Визуальные образы в них соотносятся с аудиальными: музыкой и пением у Тарковского и звуками грозы и дождя у Левитанского. Еще один важный общий аспект — это ритмическая и звуковая организация, позволяющая говорить о трансмузыкальном, в терминологии А.Е. Махова.

Финальные выступления были посвящены авторским бестиариям. *Данила Давыдов* (ГАУГН, Москва) представил доклад «*"…я так думаю, мои зверюшки относятся к стратегии новой антропологии" (Дмитрий А. Пригов и трансгуманизм)*». В теоретических построениях Пригова и связанной с ними художественной практике особое место занимает транс(пост)гуманистическая проблематика. Среди работ Пригова-художника выделяются «монстрологические» опыты (цикл «Бестиарий»), в которых происходит трансформация реальных прототипов в неких воображаемых химерических существ. Цикл «Новая антропология» и ряд текстов (как поэтических, так и манифестарных), примыкающих к нему, представляет собой развитие принципиальной для Пригова идеи возможной трансформации человека. По мнению докладчика, «Новая антропология» подразумевает «новое чувствование», «новую субъектность» и т.д.

Людмила Сабурова (ИМЛИ РАН, Москва) в докладе «*Бестиарные образы в автобиографической книге Эудженио Монтале "Динарская бабочка"*» рассказала о книге лауреата Нобелевской премии по литературе 1975 года Эудженио Монтале, населенной фантастическими животными. Домашние животные выступают как соавторы писателя, что придает автобиографическому повествованию ироничный тон. Животные не только сопровождают автора на жизненном пути, но и подсказывают важные решения (зарисовка «Реликвии»). Часто домашние животные помогают ему вспомнить некогда встреченных людей («На пляже»), а в зарисовке «Лимит времени» любимые в детстве осел и собака становятся проводниками автора в мире ином.

Мария Белей (БФУ имени И. Канта, Калининград) в докладе «*Бестиарий постмодернизма и его реализация в творчестве Бернара Вербера*» представила краткий экскурс в бестиарий французского постмодернизма на примере «философской фантастики» или, по определению докладчицы, постмодернистского «витроро-

мана» Вербера, выделив три основные группы бестиарных образов в соответствии с теорией мирового древа: существа хтонические, земные и водные, небесные. Автор наделяет каждый из образов аллегорическими интертекстуальными отсылками к произведениям мировой культуры и философии.

В заглавии доклада *Светланы Зиминой* (независимый исследователь, Санкт-Петербург/Сан-Франциско), ставшего заключительным, сошлись оба основных «зеркала» из названия пира: «*Миры Нарнии, "пещера Арктиды", бестиарии и эмблематика современного льюисоведения*». И доклад оказался «львиным». Предметом сообщения стали книжные иллюстрации Паулины Бейнесс к текстам Льюиса. Несмотря на то, что сам Льюис не всегда высоко оценивал творчество Бейнесс (по его словам, она «просто не могла рисовать львов»), аллегорические изображения зверей (в основном львов) с человеческой мимикой и жестами, а наряду с ними — христианская топография и книжная премудрость — от «Пятикнижия Моисея» до восточно- и западноевропейских христианских сочинений прочно вошли не только в текст Нарнии, но и в сознание современного читателя. Финальной точкой доклада и всего пира стала демонстрация Зиминой изображений льва с человеческим лицом из книг А.Е. Махова. Эти львы срифмовались с улыбающимися львами из первого доклада, доказывающего нам, что смерти нет. Так — верой в победу над смертью и воскресение — замкнулось львиное композиционное кольцо пира.

Видеозаписи всех докладов доступны на странице события в социальной сети «ВКонтакте»[9]. Коллективная монография по материалам встречи будет представлена на Третьем Львином пиру в последние пятницу-субботу сентября 2026 года.

Ольга Довгий

Исследование выполнено в рамках государственного задания МГУ имени М.В. Ломоносова.

Всероссийская конференция **«XVI Мелетинские чтения»**

(*ИВГИ РГГУ, 22–23 октября 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_404

СЕКЦИЯ ИВГИ ИМЕНИ Е.М. МЕЛЕТИНСКОГО

Заседание секции открыл директор ИВГИ *Сергей Серебряный* докладом «*Переводы слова "миф" на неевропейские языки*». Докладчик, профессиональный востоковед, задался целью рассмотреть вопрос о применимости европейских понятий за пределами западного мира. В советское время западные литературные и философские понятия без всякой рефлексии легко прилагались к незападной словесности. Между тем их всеобщая применимость совсем не очевидна; докладчик вспомнил услышанное в частном разговоре с выдающимся медиевистом Ароном Гуревичем мнение, что, например, категория «Средние века» с трудом приложима

9 Научный пир в честь 65-го дня рождения Льва (URL: https://vk.com/club224779589).

к России. То же самое относится и к понятию «миф». Почерпнули его из Древней Греции, но там у него было совершенно конкретное значение: повествование о не вполне достоверных событиях. В XVIII–XIX веках это значение переосмыслили и расширили до универсальной категории человеческой культуры, чего у греков не было. Мифы стали восприниматься как базовая составляющая культуры; в этой интерпретации сходятся Британская и Большая советская энциклопедии. На самом же деле такое понимание сложилось только в новоевропейском культурном мире, а неевропейским культурам оно чуждо. Совершив экскурс в историю перевода, докладчик показал, как обстоит дело со словом «миф» в трех неевропейских регионах. В арабском языке вместо «мифа» используется слово «устура» (производное от древнегреческого «история»). Азиатские страны (Корея, Вьетнам и в особенности Япония) в XIX–XX веках испытали сильное европейское влияние и заимствовали у европейских много новых понятий, для которых пришлось изобретать новые слова; так произошло и с мифом, который в японском и китайском языках состоит из двух иероглифов: бог и повествование. Это означает, что и здесь собственного соответствующего понятия прежде не сложилось. Наконец, в Индии, где для новых понятий не изобретают новые слова, а наделяют старые санскритские слова новыми значениями, для заимствованного из Европы мифа приискали слово, означающее нечто воображаемое, то есть вывели на первый план признак недостоверности. Однако в целом противопоставления истинного и воображаемого в индийской традиции не сложилось. У индийцев вообще не было такой дисциплины, как история, а потому не было и мифа, ей противопоставляемого. Одним словом, подвел итог Серебряный, неевропейские народы заимствовали у европейцев понятие «миф», но для их собственных культур оно не органично, поэтому они раньше обходились без него, а значит, исследователям, имеющим дело с этими культурами, следует его применять с большой осторожностью. В ходе обсуждения доклада Сергей Зенкин предложил свое терминологическое уточнение: у европейского слова «миф» имеются разные значения; один миф (соответствующий французскому *fable*, то есть баснословие) — это рассказы о прошлом с различной его оценкой, другой — сущностно важное предание о прошлом (здесь Зенкин сослался на работы швейцарского ученого Жана Старобинского). Таким образом, миф — не изолированное понятие, а элемент понятийной пары.

Сам *Сергей Зенкин* (ИВГИ РГГУ) выступил с докладом «*Как писать историю иностранной литературы? (На примере французской)*». В основу доклада легли «методологические замечания» Зенкина, сделанные в связи с подготовкой в ИМЛИ РАН коллективного труда по истории французской литературы с конца XIX века до наших дней. Замечания эти состояли из четырех пунктов. *Первый* был посвящен описанию двух опасностей, которые грозят историку иностранной литературы: эссенциализации и нарративности. Эссенциализация происходит тогда, когда нацию представляют как нечто неизменное, как это было принято у адептов романтического национализма, а не как воображаемое сообщество; между тем на самом деле у нации нет сущности, нацию всякий раз создают люди. С эссенциализацией связана и нарративность, проявляющаяся тогда, когда историческую реальность начинают подгонять под некий культурный код нации. Все это ведет к односторонности в разговоре о прошлом. Вообще, история иностранной литературы неизбежно включает в себя меньше фактов из-за меньшего числа специалистов; по этой причине она более схематична, но в то же время и более концептуальна. *Второй пункт* касался отбора имен и событий для написания истории литературы. Здесь докладчик особо подчеркнул, что настоящее литературное событие — это не создание текста, а включение его в новый контекст (так, «Песни Мальдорора» Лотреамона стали событием на полвека позже создания, когда о них вспом-

нили сюрреалисты). Как можно обращаться с именами, докладчик показал на примере «Новой истории французской литературы», выпущенной в 1989 году в Англии и написанной по преимуществу американцами, то есть иностранцами по отношению к Франции. В ней нет статей-портретов, но это и не «история искусства без имен». Конкретные события и участники названы, но они как бы обезличиваются, вливаются в общую коллективную память культуры. Писатели предстают на страницах этого труда не в соответствии со своей имманентной значимостью, а в зависимости от места, занимаемого ими в культурной памяти. Так, Золя интересен авторам этого труда не как сочинитель цикла романов «Ругон-Маккары», а как создатель памфлета «Я обвиняю», а Сартр — не как прозаик и драматург, а как ангажированный интеллектуал. Выбираются самые характерные представители того или иного направления, причем отбор этот нередко труден и вызывает споры: кто, например, более характерен для феноменологического возврата к вещам — Перек или Бодрийяр? *Третий важнейший пункт* — это необходимость создания наряду с писательской историей литературы истории читательской. Ориентация на читательское восприятие заложена, как правило, уже в самом произведении: одно дело — модный мейнстрим, другое — нишевая культовая литература. Но нередко произведение с годами меняет свою читательскую ориентацию: так Борис Виан начинал как автор романов для подростков, а впоследствии «дорос» до вхождения в литературный канон и издания в престижной серии «Библиотека Плеяды». Создать читательскую историю литературы помогает изучение литературных премий или внимание к тому, как на эту национальную литературу влияют литературы иноязычные. Докладчик показал это на примере восприятия во Франции русской литературы: от возникновения моды на русский роман в конце XIX века через формирование мифа о святой Руси и русской душе и образования франко-русского союза до просоветских симпатий. Наконец, в четвертом пункте Зенкин постарался дать ответ на вопрос, как должна происходить в истории иностранной литературы артикуляция времени; ведь такая история всегда анахронична: Гюго и Рембо, воплощающие совершенно разные понимания литературы, существуют в ней одновременно. Для решения этого вопроса Зенкин прибегнул к наследию позднего Лотмана, предлагавшего искать в истории разнородные фазы постепенного развития и взрыва, кульминационные события, конкуренцию тенденций с разными возможностями развития, которые сильнее всего реализуются в моменты революций. Все это, заключил Зенкин, — программа, к исполнению которой стоит стремиться.

Доклад *Ольги Вайнштейн* (ИВГИ РГГУ) носил название «*Мастерские Омега — художественный проект группы Блумсбери*». Инициатором создания мастерских, о которых шла речь в докладе, был английский художник и художественный критик Роджер Фрай (1866–1934), входивший в группу Блумсбери, включавшую в себя видных представителей английской интеллектуальной элиты. Мастерские открылись 12 июня 1913 года и просуществовали до 1919 года. Название, данное по последней букве греческого алфавита, символизировало конечный аргумент в споре о путях развития искусства. Выбор был сделан в пользу новейших тенденций — постимпрессионизма, в частности кубизма. В то же время Фрай стремился возродить в мастерских традиции цеховых ремесел и выступал за анонимность работ, произведенных в мастерских, с тем чтобы клиенты приобретали их из-за качества, а не из-за имени творца. Он желал дать художникам зарабатывать без посредников; предполагалось, что они все будут изготовлять сами и продавать произведенные товары тоже самостоятельно. Отдаляясь от викторианского стиля, участники мастерских вводили принципы современного искусства в дизайн повседневных предметов, вносили дух забавы и юмора в мебель и ткани, выбирали такие яркие

цвета, каких сторонились предшествующие поколения. Участники мастерских шили из этих тканей, цветовая гамма которых восходила к Русским балетам, платья в стиле Директории — туники с завышенной талией, которые решительно противоречили традиционному хорошему вкусу прошлой эпохи. Одной из видных участниц мастерских была сестра писательницы Вирджинии Вулф художница Ванесса Белл. Побывав в магазинах «Галери Лафайет» в Париже, она поставила себе цель — шить «веселые платья, доступные по ценам». Докладчица назвала эти платья предвосхищением моды 1920-х годов (например, работ Варвары Степановой). Из всего, что производилось в мастерских, коммерчески успешны были именно платья, но и они нравились далеко не всем даже среди тогдашних интеллектуалов. Об этом дает представление процитированное докладчицей письмо Вирджинии Вулф сестре: «Боже мой! За какие платья ты несешь ответственность! При виде одежды Карин мои глаза вылезли из орбит — юбка с красными и желтыми полосами самого яркого оттенка, сверху блуза цвета зеленого горошка, а на голове — безвкусный носовой платок, и это считается проявлением самого смелого вкуса. Я предпочту придерживаться сизых тонов и оттенков отцветающей лаванды, носить кружевные воротники и батистовые манжеты». Тем не менее Вулф и ее муж в чем-то пошли по стопам мастерских; они решили так же без посредников издавать книги, и первое издание романа Вулф «Миссис Дэллоуэй» вышло в 1925 году в издательстве «Хогарт пресс», основанном в 1917 году четой Вулф с дизайном «Омеги». В обсуждении доклада, в котором приняла участие искусствовед Елена Игумнова, выяснилось много уточняющих подробностей: далеко не все художники, особенно молодые, были готовы пожертвовать честолюбием и продавать свои творения анонимно; намерение изготовлять все предметы интерьера без посредников очень скоро натолкнулось на суровую реальность: художники поначалу даже не знали, что на мебель надо наносить лак, и все их рисунки очень быстро покрывались трещинами; в результате приходилось-таки прибегать к услугам посредников, и, например, печать по тканям заказывать во Франции. Иными словами, проект Фрая был амбициозный — но утопический.

Доклад *Ольги Этингоф* (ИВГИ РГГУ) «*К вопросу о греко-русских художественных связях первой трети XII века*» был, как и предыдущий доклад, очень богато иллюстрирован, однако речь в нем, разумеется, шла о совсем других явлениях. Впрочем, было и общее: если герои доклада Вайнштейн стремились привить к английскому прикладному искусству новейшие французские веяния, то герои доклада Этингоф прививали русскому церковному искусству черты искусства византийского. Художественные связи поддерживались в первую очередь связями династическими и, так сказать, биографическими: все киевские митрополиты, за исключением двух, были греки; многие киевские великие князья женились на дочерях византийских императоров. Между Киевской Русью и Византийской империей происходил обмен эмалями, который докладчица назвала «эмалевой дипломатией»; мозаика тоже по преимуществу была привозной, она тоже была плодом и способом укрепления дипломатических контактов. Артели византийских художников призывались в Новгород и Киев. В русском искусстве рассматриваемого периода различались два направления: аристократическое и монашеское, и оба активно усваивали византийские тенденции. Если в архитектуре византийские и русские тенденции можно разграничить сравнительно четко, то в живописи сделать это гораздо труднее, и докладчица высказала мнение, что более правильно с осторожностью определять их как греко-русские. Достаточно сопоставить сохранившиеся древнерусские лики и образы (архангелов, старцев) с теми изображениями, которые можно увидеть в Стамбуле, чтобы убедиться, что образцы древнерусского искусства выдерживают сравнение с лучшими памятниками искусства

византийского, чем лишний раз доказывается их родство. Аналогичное сходство можно обнаружить и в рукописях. Мой пересказ доклада выглядит голословным, но я могу заверить читателей, что показанные Ольгой Этингоф иллюстрации наглядно подтверждали ее тезисы о родстве и сходстве древнерусских изображений с византийскими.

Сказанное о докладе Этингоф в полной мере относится и к докладу, который прочел *Александр Иваницкий* (ИВГИ РГГУ) и который тоже очень сильно проигрывает без иллюстраций, поскольку назывался он «*Национально-историческая актуализация античного мифа в живописи фламандского барокко XVII века*». Образцы этой живописи были очень богато представлены в ходе доклада. Речь же в нем шла о разных формах осмысления античных мифов во французском классицизме XVII века и у фламандских живописцев того же столетия, прежде всего Питера Пауля Рубенса и Якоба Йорданса. Женщины, воплощающие универсальный идеал телесной натуры, сменились на фламандских полотнах корпулентными дамами, чьи формы почерпнуты из реальной национальной современности и отражают устремления фламандцев к предельной витальности. Телесная мощь проявляется, в частности, в мотиве утроения (утроение материнства на полотне Рубенса «Нахождение Эрихтония» или утроение красоты в его же изображении трех Граций). У фламандских живописцев классическая гармония тела уступает место экспрессивному динамизму на полотнах, изображающих утоление голода и любовной жажды. Происходит не адаптация современности к мифу, а напротив, адаптация мифа к современности. Это выражается, например, в изображении Рубенсом своей второй жены Хелены Фурман в роли богини или в превращении на полотнах Франса Снейдерса античной охоты в бюргерский жанр, а у Йорданса Евангелия — в семейную бюргерскую фотографию. Национальная современность таким образом утверждается в качестве актуального носителя мифологических смыслов. А постепенно нужда в мифологических сюжетах отпадает вовсе, и художники начинают изображать бюргерскую семью и сельские крестьянские праздники как таковые; сюжетом становится движение человеческих масс, вихревое перемещение коллективного народного тела.

Вера Мильчина (ИВГИ РГГУ) назвала свой доклад «*“История Элен Жилле” (1832) Шарля Нодье: правдивая фантастика и смертная казнь*». В этом названии обозначены две главные линии доклада: историко-литературная и общественно-политическая. Историко-литературная связана с поисками Нодье 1830-х годов, когда на фоне моды на фантастические рассказы и повести, воцарившейся во французской словесности, писатель разработал свою оригинальную классификацию фантастических текстов. Он разделил фантастические истории на лживые (волшебные сказки), смутные (близкие к народным легендам) и, наконец, правдивые фантастические истории — «рассказы о факте, невозможном в материальном отношении, но, однако же, свершившемся на глазах у всего света». Нодье поясняет, что может привести всего один пример такой истории — это и есть история Элен Жилле, вынесенная в название рассказа 1832 года. История эта произошла в Дижоне в начале XVII века и по свежим следам была описана в брошюре, которую Нодье перерабатывает в своем тексте. Молодую девушку Элен Жилле, соблазненную учителем ее братьев, обвинили (по всей вероятности, несправедливо) в убийстве ее новорожденного младенца и приговорили к смертной казни. Но казнь не состоялась: неопытный палач не смог ни с первого, ни со второго раза отрубить Элен голову, и после этого толпа, поначалу призывавшая убить девушку, переключилась на палача и растерзала его, а девушка осталась жива, как то и предсказывала столетняя монахиня. Нодье воспользовался старой судебной хроникой не просто для того, чтобы обновить французскую фантастическую прозу, которая

с 1829 года, когда были опубликованы первые французские переводы Гофмана, шла в основном по его стопам. В основу рассказа не случайно положено описание неосуществившейся смертной казни. Нодье принадлежал к числу тех французских литераторов, которые активно выступали против этой меры. В наши дни более известна повесть Виктора Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829), которую он в пятом издании, вышедшем в марте 1832 года, через месяц после публикации рассказа Нодье, снабдил темпераментным предисловием. Однако «История Элен Жилле» заканчивается не менее пламенным призывом к людям: «Не нужно никого убивать. Не нужно убивать тех, кто убивают. Не нужно убивать палача! Убивать нужно человекоубийственные законы!..»

Завершил заседание секции доклад *Натальи Полтавцевой* (ИВГИ РГГУ) «*“Бедный гений в мозгах застучался...”: роль и функции “наивной поэзии” в кинофильме Глеба Панфилова “Тема” (1979)*». В названии доклада стоит дата 1979-й, однако авторский вариант фильма вышел на экраны только в 1986 году — слишком острую тему поднимал фильм «Тема». Фильм этот — о размывании старых границ и критериев литературной успешности в позднесоветское время. В нем сталкиваются и противопоставляются две авторские стратегии. Первая воплощена в Киме Есенине, популярном драматурге с говорящими именем и фамилией; его роль в фильме исполнил Михаил Ульянов. Вторая — в крестьянском поэте и художнике Чижикове, прототипом которого стал палехский иконописец Александр Егорович Балдёнков (1872–1928); слова из его стихотворения процитированы в названии доклада. Есенину заказана пьеса о князе Игоре, где от него требуется предъявить народность. Но истинная народность обнаруживается не в этом заказном сочинении, а в эпитафиях наивного поэта Чижикова. Банальные слова Чижикова в тесноте стихового ряда обретают убойную силу подлинности, которую усиливает бескорыстие сочинителя. Знакомство с экскурсоводом провинциального музея Сашей (Инна Чурикова), которая и рассказывает заезжей московской знаменитости Есенину о поэзии Чижикова, не только не спасает популярного драматурга от творческого кризиса, но лишь усиливает его. На фоне непризнанного Чижикова Есенин осознает, что несмотря на свое материальное преуспеяние, творческую победу он одержать не способен. В первом варианте фильм заканчивался смертью Есенина: он попадал в автомобильную аварию, шел звонить по телефону; на экране появлялась телефонная будка, овеянная дымом, а когда он рассеивался, оказывалось, что драматург исчез: таким образом реализовывалась метафора живого трупа. В окончательном варианте Есенин в будке теряет сознание, его переносит в мотоцикл с коляской проезжающий мимо милиционер — и на этом фильм кончается. Но самым страшным был другой финал, не осуществленный, но рассматривавшийся автором сценария Александром Червинским и режиссером Глебом Панфиловым: на фоне титров зрителю сообщали, что Ким Есенин благополучно сочинил конъюнктурную пьесу о героическом князе Игоре, ее ставят сто сорок театров, и автор почивает на лаврах. Таков был набор вариантов «смерти автора», который мог предложить зрителям Глеб Панфилов в 1979 году.

Вера Мильчина

СЕКЦИЯ МЕДИЕВИСТИКИ: «МИФ — ЛИТЕРАТУРА — ОБЩЕСТВО»

Заседание секции медиевистики на XVI чтениях памяти Е.М. Мелетинского состоялось во второй день конференции. Основной целью, которую ставили перед собой

участники секции, было изучение взаимоотношения мифологических и литературных традиций на материале средневековой латинской, итальянской, кельтской, скандинавской, немецкой и древнеанглийской словесности.

Утреннее заседание, посвященное исследованию скандинавской истории культуры и словесности, открылось докладом *Елены Мельниковой* (ИВИ РАН, Москва) на тему «*Мифологические миры готландских рисованных камней IV–XI веков*». Докладчица начала выступление с обзора работ Е.М. Мелетинского, посвященных скандинавской мифологии, и их влияния на современное изучение памятников словесности и рисованных рунических камней. Мельникова выделила пять периодов в типологии готландских рисованных камней: группа A — V–VI века, B — VI–VII века, C — VIII–IX века, D — IX–X века, E — XI век, три из которых связаны с отображениями на каменных стелах острова Готланд мифологических представлений северных германцев. Как заметила докладчица, небольшие камни V–VII веков представляют наиболее общую картину мира с древом жизни или вращающимся кругом в центре, симметрично делящими изобразительную плоскость (на правой половине которой иногда представлена фигура человека, на левой — хтонического чудовища). В докладе было обосновано предположение, что иконография рисованных камней в значительной степени связана с петроглифами бронзового века (например, каменного комплекса в Чивик, Сконе, Швеция). Мельникова показала изображения высоких (до 3,8 м) стел (VIII–X веков) с несколькими ярусами изображений, которые, по ее предположению, представляют Вальхаллу в верхней части, мир богов и эпических героев в средней части и корабль с переплетенными полосами, образующими парус, и гребцами внизу. Докладчица предложила идентификацию некоторых из этих «картин»: Одина на восьминогом коне Слейпнире, въезжающего в Вальхаллу, «рыбалки Тора» и др. Мельникова завершила доклад анализом мемориальных стел с руническими надписями X века, сохраняющих специфическую форму камней предшествующего периода, однако не имеющих предметных изображений. Выступление Мельниковой вызвало оживленную дискуссию, сосредоточенную на обсуждении мифов, запечатленных на древнейших рунических каменных стелах; символике мифологических изображений на скандинавских каменных комплексах IV–XI веков; влиянию кельтского искусства на иконографию рунических камней (в связи с изображениями на котле из Гундеструпа, декорированного серебряного сосуда, датируемого I веком до н.э.); идентификации композиций на рунических камнях с сюжетами сохранившихся скандинавских мифов (важности изображения мирового древа на камнях VIII–X веков); интерпретации изображений всадников на восьминогом коне; вероятных объяснений выбора сюжетов рунических камней; исследования иконографии рунических камней как системы.

Тема рунологии была продолжена в докладе *Владимира Петрухина* (Институт славяноведения РАН, Москва), посвященном «*Скандинавской эсхатологии на памятных камнях V–X веков (остров Готланд и остров Мэн)*». Докладчик начал с демонстрации изображения мирового древа на памятных камнях и выделил ожидание конца света — «судьбы богов» (Рагнарёк) в качестве лейтмотива скандинавской мифологии, отраженного песнями «Старшей Эдды». Петрухин заметил, что формирование эсхатологической парадигмы в мифологии определяется кризисной эпохой викингов (IX–XI века), гибелью традиционных ценностей «варварской» эпохи, становлением скандинавских государств и восприятием новой — христианской идеологии. Докладчик предположил, что собственно декоративные элементы отражали эсхатологические ожидания, однако сюжетные композиции на погребальных стелах — памятных камнях более определенно связаны с Рагнарёком. По мнению Петрухина, свидетельством распространения эсхатологических моти-

вов в искусстве эпохи викингов представляются пожирающие («хватающие») друг друга звери. В докладе было показано, что центром развития изобразительной традиции на погребальных стелах стал с середины первого тысячелетия н.э. остров Готланд, где традиция интерпретировала импульсы римской культуры (розетки трансформировались в астральные знаки на погребальных стелах). Особое внимание Петрухин уделил изучению памятного камня из Санда (V век), наиболее репрезентативного памятника, включающего в скандинавскую картину мира астральные знаки: помимо солярных символов вверху, камень несет изображение древа в средней части, погребальной ладьи и чудовища над ней — в нижней. Докладчик сослался на предположение Нила Прайса, высказанное в популярной книге «История викингов. Дети Ясеня и Вяза» (2021), о том, что исчезновение соляных (астральных) мотивов на готландских камнях связано с катастрофическим понижением солнечной активности в VI веке. По мнению Петрухина, искусство едва ли напрямую отражало естественные катаклизмы: композиция на памятнике из Санда демонстрирует угрозу мирозданию не только в преисподней, но и в астральном мире — змеи обвиваются вокруг астральных символов. Предположение Е.М. Мелетинского о том, что эсхатологические события в скандинавской мифологии развиваются в порядке, обратном космогонии, подтверждается изучением памятных камней на Готланде в эпоху, предшествующую походам викингов (так называемый Вендель, VI–VIII века), когда популярными становятся композиции со сценами воинского быта, жертвоприношений, въезда в Вальхаллу, которые отражают становящуюся мифологию Одина. В заключение доклада Петрухин предположил, что мотивы «судьбы богов» демонстрируют искусство другого острова, синтезирующее не римские, но «западные» — христианские импульсы: это памятные камни X века с острова Мэн в центре Ирландского моря. Несмотря на то, что в них узнаваемы сюжеты поглощения Одина волком и битвы Тора со змеем, центральным символом памятников оказывается уже христианское мировое древо — крест. В дискуссии были затронуты вопросы интерпретации импульсов римской культуры и распространения эсхатологических мотивов в искусстве эпохи викингов в связи с естественными катаклизмами (понижением солнечной активности).

Изучению скандинавской словесности, находившейся в центре внимания Е.М. Мелетинского, был посвящен доклад *Татьяны Джаксон* (ИВИ РАН, Москва) на тему «*География мифа: еще раз о месте Великой, или Холодной, Свитьод на ментальной карте древних скандинавов*». В начале выступления докладчица заметила, что ей не раз доводилось писать о топониме Великая Свитьод (*Svíþjóð hin mikla*), зафиксированном в памятниках древнескандинавской письменности и обозначающем прародину скандинавов в излагаемой в этих источниках эвгемеристической легенде о заселении Скандинавии выходцами из Азии. Джаксон напомнила слушателям содержание легенды, согласно которой предками шведских и норвежских конунгов были языческие боги во главе с предводителем асов Одином, а путь их лежал из Великой Свитьод в Свитьод (область проживания свеев, одного из двух основных племенных образований древней Швеции, в районе озера Меларен на Скандинавском полуострове). Докладчица сослалась на недавнее обращение к теме Великой Свитьод Сабины Вальтер в статье «Великая Свитьод. Изобретение классического прошлого для “Скандинавии” в Саге об Инглингах Снорри Стурлусона», опубликованной в 2022 году в сборнике к юбилею Лешека Слупецкого. По мнению докладчицы, в статье Сабины Вальтер представлен новый взгляд на географическое пространство, на котором разворачиваются события переселенческой легенды. На основании описания «круга земного» в первой главе «Саги об Инглингах», Вальтер утверждает, что на ментальной карте произведения «в качестве

третьей части света вместо Африки вводится Великая Свитьод»[1]. Из того, что Снорри, указав (в соответствии с раннехристианской картиной мира), что земля делится на три части, не упомянул Африку, а, напротив, довольно подробно (ниже в саге) описал Великую Свитьод, Вальтер делает вывод о том, что «он заменяет Африку в своем повествовательном описании трехчастной земли на Великую Свитьод, не по местоположению, а по отношению к ее роли как третьей части света»[2]. Отголоски учения о широтной климатической и природной зональности, звучащие в последней фразе приведенного фрагмента, автор статьи воспринимает как введение в текст, помимо восточного и западного направлений, также направлений север и юг, что, по ее словам, «почти приводит к образу земли из четырех континентов, по одному в каждую сторону света. Однако автор называет Европу и Азию только их “учеными” именами, а регионы, связанные с севером и югом, их древнескандинавскими именами»[3]. Общий вывод Сабины Вальтер сводится к тому, что «изображение мира в Саге об Инглингах, а также в Саге о Нитиде следует альтернативной модели. В этой картине мира “Северная Европа” играет роль третьего континента, дополняя (латинскую) Европу и Азию на карте мира»[4]. Докладчица представила аудитории обзор литературы, с которой Сабина Вальтер оказалась незнакомой, и высказала собственную точку зрения на исследование вопроса о Великой Свитьод, подробно описав методику работы с исландскими сагами и подчеркнув необходимость учета как видовой специфики саг, так и времени их возникновения. Доклад завершился изложением собственного видения Джаксон той ментальной карты мира, которой принадлежит Великая Свитьод. В ходе обсуждения были высказаны гипотезы о той реальности, которая стоит за топонимами, использованными в «Саге о Нитиде», и о возможном влиянии на эту сагу «Саги о Кларусе».

Скандинавскую тематику продолжила *Елена Литовских* (ИВИ РАН, Москва) в докладе на тему «*Оборотни в “Книге о занятии земли”*». Докладчица начала с обзора рукописной традиции исландской «Книги о занятии земли», в старшие редакции которой (*Sturlubók, Hauksbók* и *Melabók*), созданные во второй половине XIII — начале XIV веков, включены фрагменты, восходящие к устной традиции и мифоэпическому наследию. Литовских выделила те пряди «Книги о занятии земли», где действуют сверхъестественные создания, в частности оборотни (*hamramr*). Докладчица заметила, что сюжеты об оборотничестве глубоко укоренены в исландском мировосприятии и распространены в скандинавской мифологии и в тех сагах, в которых указывается на то, что кто-то из героев или их предков был оборотнем. Литовских напомнила, что все средневековые исландские нарративные источники были созданы через 250–300 лет после принятия христианства (и зачастую лицами, носившими священнический сан), тем не менее в них нашли отражение дохристианские языческие верования. Исследователи связывали умение оборачиваться наличием (реальным или гипотетическим) среди предков представителей «чужих», прежде всего саамов («финнов» в исландских источниках). Главное внимание в докладе было уделено рассказу о тех оборотнях, которые встречаются

1 *Walther S.H.* Svíþjóð in mikla. The Invention of a Classical Past for «Scandinavia» in Snorri Sturluson’s Ynglinga saga // W świecie bogów, ludzi i zwierząt. Studia ofiarowane Profesorowi Leszkowi Pawłowi Słupeckiemu / Redakcja Michał Dzik, Remigiusz Gogosz, Jakub Morawiec, Leszek Poniewozik. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2022. P. 66.

2 Ibid. P. 67.

3 Ibid.

4 Ibid. P. 82.

в «Книге о занятии земли», из которой известно об оборотничестве некоторых исландцев. Литовских показала, что оборотнями могли быть не только люди, носящие прозвище Оборотень (*Hamrammi*), как Векель (гл. 61), но и те, о которых в тексте говорится, что они были *hamramr mjök*. Особенно интересна по мнению докладчицы «Прядь о Дувтаке» (гл. 92 «Книги о занятии земли»), из которой следует, что кроме Дувтака оборотнем был Сторольв (правнук оборотня Квельдульва из рода людей с Хравнисты, сын известного исландского первопоселенца Кетиля Лосося и брат первого исландского законоговорителя Хравна), причем животными, в которых они оборачивались, были бык и медведь. Докладчица предположила, что в средневековом исландском мировосприятии оборотнями могли быть не только дикие, но и домашние животные, а представители одного рода могли оборачиваться в различных животных. Литовских пришла к заключению о том, что принадлежность к финно-уграм у оборотней «Книги о занятии земли» проследить не удается, так как среди оборотней были выходцы со Скандинавских островов, Ирландии и даже Лофотенских островов. В результате исследования докладчица сформулировала вывод о том, что по всем прядям «Книги о занятии земли» прослеживается связь оборотней с курганами: если не упоминается, что оборотни были захоронены в кургане, то их имена дошли в составе топонимов с основой *-haugr* («курган»). Доклад Елены Литовских вызвал оживленную реакцию аудитории и послужил началом обсуждения разнообразных сюжетов об оборотничестве, распространенных в скандинавской мифологии, и темы оборотничества не только в исландской традиции словесности, но и в ирландской и шотландской. В ходе обсуждения были затронуты вопросы о влиянии на оборотничество мотива возрождения человека в виде животного; воздействия на культуру Скандинавии кельтских памятников о животных, в частности о волках, быках (ср. «Похищение быка из Куальнге») и медведях, которые ассоциировались в Шотландии со Святой Бригиттой.

Утреннее заседание завершилось докладом *Инны Матюшиной* (ИВГИ РГГУ) на тему «*Функции мифа в щитовых драпах скальдов*». В докладе аргументировалось предположение о том, что щитовые драпы скальдов представляют собой не вербальные описания щита, но аллюзии на сцены из мифологических сказаний. Матюшина предположила, что для «Драпы о Рагнаре», содержащей сцены рыбной ловли Тора, битвы Хьяднингов, пахоты Гевьон, характерна мифологическая аллюзивность, однако в ней отсутствуют и описательность, и нарративность. Докладчица показала, что в «Хаустлёнг» и «Песне о доме» можно найти элементы сюжетности, отражающей нарративность мифоэпических сказаний: битвы Тора с Хрунгниром, похищения Идунн с молодильными яблоками; погребения Бальдра, борьбы Хеймдалля с Локи за золотое ожерелье Фрейи, состязания Тора с мировым змеем. Матюшина заметила, что вопреки эксплицитно выраженному намерению скальда, ни одна из щитовых драп не содержит славословий дарителю: диалогичность можно видеть лишь в загадочных обращениях к Хравнкетилю и Торлейву в «Драпе о Рагнаре» и «Хаустлёнг». Щитовые драпы, как было показано в докладе, можно рассматривать как своеобразные хранилища мифологических кеннингов: они включены в «Язык поэзии» для иллюстрации кеннингов богов (Тора, Идунн, Хрунгнира), битвы, оружия, кольчуг и щита. В заключение доклада Матюшина высказала предположение о том, что функция щитовых драп и «Песни о доме», возможно, была близка к мнемонической: поэтическая форма могла облегчать для скальдов запоминание кеннингов, а прозаический контекст содержал их объяснение и мотивировал употребление. Обсуждение доклада Матюшиной сосредоточилось на функциях скальдических стихов и трудностях исследования процессов обучения скальдическому мастерству, неизменно скрытого традицией от глаз исследователей.

Вечернее заседание открылось докладом *Анны Топоровой* (РГГУ/ИМЛИ РАН, Москва) на тему «*Миф и реальность в средневековых описаниях Востока*». Докладчица начала с аргументации выбора хронологических рамок исследования: XIII–XIV веков — времени открытия нехристианского Востока западноевропейскими путешественниками, в первую очередь миссионерами. Топорова отметила, что исторические обстоятельства — монголо-татарское нашествие на Русь и Западную Европу — обусловили необходимость контактов с татарами и потребовали описания их мира: устройства жизни, военной структуры, религии, обычаев. Докладчица обосновала важность создания отчетов миссионеров, которые должны были дать европейцам представление о тех, с кем им предстояло иметь дело, и содержали географические описания, этнографические очерки, исторические записки. Вместе с тем авторы отчетов опирались на ветхозаветные тексты (Книга пророка Иезекииля, упоминающая Гога и Магога), и на античные и средневековые источники (Плиний, Солин, Исидор Севильский), описывающие чудовищ в восточных землях, а также истории о пресвитере Иоанне, об Александре Македонском, о трех волхвах и т.д. Докладчица обратила внимание на несоответствия мифологических сюжетов эмпирическим знаниям и выделила способы преодоления этих несоответствий, которые определялись социальным статусом, образованием автора и целью его сочинения. Проблема несоответствий была рассмотрена в докладе на материале сочинений Джованни да Пьяно дель Карпини «История монголов, именуемых нами татарами», Вильгельма де Рубрука «Путешествие в восточные страны», Одорико да Порденоне «Донесении о чудесах у восточных татар», а также «Книги о разнообразии мира» Марко Поло. В заключение докладчица сопоставила эти сочинения с дневниками паломников на христианский Восток, описывающих «чудеса» другого рода. Дискуссия, которая последовала за докладом Топоровой, была посвящена мифологическим представлениям о Востоке, отраженным в дневниках итальянских паломников, в особенности в сочинениях Марко Поло.

Материалом для совместного доклада *Татьяны Михайловой* (ИВКА РГГУ/Институт языкознания РАН, Москва) и *Натальи Оленевой* (ЦИР РГГУ) «*Об одной реализации мотива змееборчества в средневековой Ирландии: Святой Киаран и кот*» послужил эпизод из саги «Трудное гостевание у (короля) Гуайре». Михайлова начала доклад с суммирования содержания эпизода о том, как святой Киаран убивает кота, напавшего на верховного поэта Ирландии Сенхана Торпейста. Докладчица обратила внимание на то, что действие саги происходит в VII веке, а смерть святого Киарана датируется примерно 549 годом, следовательно, убийство кота предстает как посмертное деяние, и привела параллели из саговой традиции, в которой кот исполняет функции хтонического антагониста. По мнению Михайловой, в эпизоде со Святым Киараном кот пренебрегает своими обязанностями, состоящими в избавлении дома короля от крыс и мышей, поэтому яйцо, предназначенное на завтрак поэту Сенхану, оказывается похищенным, а возмущенный поэт провоцирует нападение тем, что начинает слагать против кота хулительную песнь. Контекстуальный анализ эпизода позволил докладчицам сформулировать целый ряд гипотез, связанных с происхождением его образов. Согласно предположениям докладчиц, образ яйца, похищенного мышами, может восходить к символической визуальной традиции; изображения мышей, похищающих гостию, встречаются в средневековых бестиариях и иллюминированной «Книге из Келлса» (IX век); изображения кота, стерегущего облатку, находит параллели в поздних средневековых бестиариях. Михайлова сравнила эпизод похищения яйца с галльскими изображениями «богини с яйцом» и изобразительной традицией святой Бригиты-Бригантии (круглый предмет в руке святой может трактоваться и как яблоко, что не меняет его символических функций фертильности). Докладчица

предположила, что нападение домашнего кота на поэта, в котором можно видеть своеобразный возврат к состоянию дикости, следует квалифицировать как символический возврат к язычеству и провела аналогии с обитающими в водах монстрами, к которым обращается нидерландская исследовательница Ж. Борч в книге «От хаоса к вражде: столкновения с монстрами в ранних ирландских текстах», посвященной функциональной природе хтонических чудовищ в ирландской саговой и агиографической традиции. Михайлова показала, что превращение домашнего кота в кровожадного монстра обусловлено амбивалентной природой самого животного, не полностью доместицированного, и сравнила двойственную природу кота в ирландских законах и поздних ведовских процессах. Михайлова пришла к заключению о том, что убийство кота святым Киараном предстает не столько как желание спасти поэта, сколько как акт справедливости: в случае гибели Сенхана другие поэты получали «право» исполнить хулу против короля и тем самым лишить его не только трона, но и жизни. В обсуждении доклада шла речь о природе животных и хтонических чудовищ в ирландской и скандинавской саговой и агиографической традиции и их участии в деятельности поэтов, бардов, филидов и скальдов.

Наталья Гвоздецкая (РГГУ/Сретенская духовная академия, Москва) начала доклад на тему «*Миф о Фениксе в одноименной древнеанглийской поэме*» с рассказа о мифической птице, которая живет в священной роще, а затем улетает к чудесному древу, где сгорает в пламени, после чего возрождается из пепла и начинает новую жизнь по возвращении на родину. Докладчица подробно остановилась на происхождении мифа о Фениксе, его интерпретации как символа всеобщего воскресения в День Страшного Суда и его распространении в христианской литературе в первые века н.э. Гвоздецкая дала обзор рукописи, в которой сохранилась древнеанглийская поэма «Феникс» («Эксетерская Книга», X век), и ее композиции: первая часть поэмы, представляющая переработку латинской поэмы Лактанция (IV век), излагает древний миф о Фениксе, а вторая дает его аллегорическую интерпретацию. В аллегорической части поэмы докладчица заметила влияние «Шестоднева» св. Амвросия Медиоланского и других патристических творений, где Феникс трактуется как образ воскресшего праведника или даже Христа. Гвоздецкая предположила, что древнеанглийский поэт усиливает аллегорическое осмысление образа Феникса, но при этом рисует его в героико-эпических выражениях. Атрибуты священной птицы, упоминаемые в латинском источнике, по мнению Гвоздецкой, получают в древнеанглийской поэме «германское» преломление и более глубокую христианскую трактовку, нежели в тексте Лактанция, построенном на образах античной мифологии. В частности, долголетие и бессмертие Феникса раскрываются в поэме через использование эпического мотива оппозиции «старости» и «юности», развиваемого в духе «Беовульфа» и героических элегий. Гвоздецкая обратилась к англосаксонским героическим элегиям, из которых древнеанглийский поэт заимствует мотив изгнания, преобразуя позднеантичный материал сказания и превращая Феникса в «изгнанника». Докладчица пришла к выводу о том, что англосаксонский поэт усиливает символический христианский смысл предания о священной птице и исключает все детали латинского нарратива, укорененные в античной мифологии, в которой Феникс представлен как служитель языческого бога Феба (Аполлона), отождествляемого с солнцем. Дискуссия, сопровождавшая доклад Гвоздецкой, была связана с происхождением мифа о Фениксе и его отражении в античной литературе, средневековой патристике, латинской и древнеанглийской поэзии.

Древнеанглийская тематика была продолжена в докладе *Марии Яценко* (СПбГУТ/СПбГУ) на тему «*Мифологизация истории в христианском эпосе англосаксов*». Докладчица начала выступление с замечания о том, что христианский

эпос англосаксов (поэмы Кодекса Юниуса «Бытие», «Исход», «Даниил», «Христос и Сатана») допускал свободное изложение Священной истории и широкое переосмысление библейских событий. Яценко отметила, что расширение повествовательной канвы в христианском эпосе происходило благодаря включению в нарратив описаний типологически подобных сюжетов библейской истории и их истолкований. Помимо собственно библейских тем, произведения христианского эпоса могли содержать эпизоды, источники которых в Библии отсутствуют. Яценко высказала предположение, что такого рода эпизоды могли быть отражением представлений англосаксов об их собственной истории. В докладе была сделана попытка осмыслить сложные для истолкования фрагменты христианского эпоса англосаксов, основанные на «Церковной истории народа англов» Беды Досточтимого, источником которой послужили не только исторические документы, но и предания, которые могли передаваться в устной традиции. При обсуждении доклада главное внимание было сосредоточено на возможных истолкованиях библейских тем в древнеанглийской поэзии и интерпретациях мифологических сюжетов и мотивов в христианском эпосе англосаксов.

Заседание завершилось докладом *Николая Бондарко* (ИЛИ РАН, Санкт-Петербург) на тему «*Судьба Вёльсунгов между мифом, сказкой и историей: по следам одной дискуссии в советской германистике*». В своем докладе Бондарко обратился к интерпретациям различных вариантов сюжета о Сигурде, представленного в Старшей и Младшей Эддах, в «Саге о Вёльсунгах», в «Песни о нибелунгах» и в «Саге о Тидреке Бернском». Основное внимание было уделено концепции Е.М. Мелетинского, изложенной в его монографии «Эдда и ранние формы эпоса» 1968 года, на фоне работ его предшественников (Б.И. Ярхо, В.М. Жирмунского) и современников (М.И. Стеблин-Каменского, А.Я. Гуревича, В.Г. Адмони). В частности, были исследованы такие проблемы, как соотношение исторического и эпического времени, возможность интерпретации поступков эпического героя через выявление мифологических параллелей, соотношение мифологического и сказочного начал в судьбе героя. Докладчик рассмотрел вопрос о хронологии и стадиальности в разных вариантах развития сюжета о Сигурде в скандинавской и средневерхненемецкой ветвях эпической традиции. Доклад сопровождался дискуссией о комплексе интерпретаций различных вариантов сюжета о Сигурде/Зигфриде, представленного в Старшей и Младшей Эддах, «Саге о Вёльсунгах», «Песни о Нибелунгах» и «Саге о Тидреке Бернском»; о соотношении мифологического и сказочного начал в судьбах героев; о способах изображения исторического и эпического времени в разных вариантах сюжета о Сигурде в скандинавской и средневерхненемецкой ветвях эпической традиции. Ученики и коллеги Е.М. Мелетинского приняли участие в обсуждении научных взглядов выдающихся германистов, упомянутых в докладе Бондарко, в частности, вклада в изучение германской словесности В.М. Жирмунского.

Инна Матюшина

Всероссийская конференция **«Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях»**

(*РГГУ, 28–30 ноября 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_417

В ноябре 2024 года в РГГУ прошла четвертая всероссийская конференция «Изображение и культ: сакральные образы в христианских традициях». Это один из трех крупных научных форумов, которые регулярно (в формате биеннале) проводит Центр визуальных исследований Средневековья и Нового времени РГГУ — наравне с конференциями «(Ре)конструирование религиозных практик на постсоветском пространстве» и «Демонология как семиотическая система»[1]. Соорганизатором этой конференции традиционно выступает лаборатория теоретической фольклористики ШАГИ ИОН РАНХиГС[2].

Конференция была задумана как площадка для совместной работы и обмена опытом историков культуры, искусствоведов, культурных антропологов, фольклористов, культурологов. Работая с разным материалом, применяя разную оптику, многие коллеги выходят на темы, связанные с религиозными образами: семиотикой изображений и способами их визуального «прочтения», практиками создания, почитания и уничтожения образов, формами их бытования в культуре. Совместное обсуждение этих вопросов открывает новые возможности для изучения самого широкого круга тем.

Сакральные изображения в любую эпоху функционируют в сложном культурном и социальном контексте. Они маркируют, «осваивают» и «присваивают» пространство, формируют символическую топографию не только храмов/святилищ, но и городского или сельского ландшафта. Они структурируют индивидуальное и коллективное поведение. Их воспринимают как акторов, полноценных субъектов коммуникации. Образам молятся и угрожают, их просят о помощи и призывают в качестве свидетелей, принуждают к чуду, одаривают или пытают, торжественно хоронят или гневно «убивают». Подобные действия обращены не только на иконы, статуи святых или божеств различных религиозных традиций, но и на миниатюры, фрески и другие типы визуальных образов. В отличие от других почитаемых объектов, специфика сакральных изображений заключается в том, что практики общения с ними так или иначе связаны с их визуальной структурой, заложенным и воспринимаемым смыслом.

Несмотря на это, семиотику и антропологию искусства редко изучают вместе. В фокусе внимания исследователей, как правило, оказываются либо иконографические особенности изображения, либо обряды, которые выстраиваются вокруг него. Одна из ключевых задач конференции — преодолеть эту искусственную дистанцию и рассмотреть визуальные образы в сложной взаимосвязи заложенных смыслов и уровней восприятия, религиозных (а также производственных, социальных, материальных) практик и стратегий коммуникации, связанных с изображениями.

---

1 Последняя конференция — совместно с Центром типологии и семиотики фольклора РГГУ.

2 В этом году соорганизаторами выступили также Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН и Отдел культуры древности института мировой культуры МГУ им. М.В. Ломоносова.

В рамках конференции 2024 года была заявлена особая тема: «Комплексные реликвии: взаимодействие изображений и материальных объектов-спутников; симбиотические и гибридные сакральные образы». Как подчеркивают организаторы, религиозные изображения — от самых масштабных и дорогих до крошечных и доступных (как бумажные амулеты или паломнические значки) — не только «образы», которые репрезентируют религиозные идеи, или «посредники», которые помогают в молитве и обряде. Это осязаемые материальные объекты, часто наделяемые агентностью. Историк-медиевист Жером Баше говорит о религиозных изображениях как об «образах-объектах». В самом деле, материальный носитель неотделим от изображения, а множество практик взаимодействия и регистров восприятия визуального образа связаны именно с его материальным «телом». С почитаемыми «образами-объектами» совершают множество манипуляций — переносят, обливают, целуют, украшают, отламывают кусочки, бросают наземь и т.п., — чтобы они защищали города, исцеляли людей, отгоняли врагов или вызывали дождь. В самых разных христианских сообществах материальный носитель воспринимался как земное «тело» святого, а широкий спектр действий, связанных с этим «телом» (изображенным, вырезанным, литым), определял структуру многих религиозных практик и эмоциональное взаимодействие с небесным помощником, явленным не спиритуально (в молитвенных, медитативных практиках), а вещно, здесь-и-сейчас.

Материальные «тела» почитаемых изображений постоянно расширялись за счет предметов, которыми их украшали (одежды, драгоценности, декоративные элементы и пр.) — эти предметы, в свою очередь, воспринимались как часть самого «образа-объекта», наполненная его благодатью. В рамках материального поворота в изучении религиозных практик особое внимание уделяется материалам, из которых изготовляют те или иные предметы культа, *devotionalia*; практикам их создания; каналам распространения; аудитории и техникам применения. Эта проблематика идет гораздо дальше традиционной истории материальной культуры, искусств и ремесел. В ее фокусе — связь между функционированием предметов и религиозными практиками, роль вещей как социального маркера и инструмента коммуникации в обществе, способы, которыми те или иные предметы и их материальные свойства структурируют мышление, восприятие и действия человека.

Описанная нами проблематика — смысловое ядро каждой конференции «Изображение и культ». На пересечении этих тем рождаются новые подходы к анализу исторических и современных материалов, что дает возможность открывать и исследовать целые пласты артефактов, которые раньше не привлекали внимание специалистов. Так произошло, к примеру, с советскими иконами — религиозными артефактами эпохи СССР, которые создавались в десятилетия гонений и товарного дефицита и которые в последние годы были открыты и описаны как уникальное культурное, материальное и религиозное явление[3]. Благодаря аналитике, основанной на применении разных подходов (семиотические идеологии, материальная религия, *memory studies* и др.), эти «незамеченные» объекты оказались бесценным историческим и культурным материалом.

Пленарную секцию конференции открыл доклад ее организатора и председателя *Дмитрия Антонова* (РГГУ/РАНХиГС, Москва) «*Иконы как комплексный объект: практики и языки описания*». Докладчик отметил, что почитаемые молен-

3 Советским иконам посвящен тематический выпуск журнала «Государства, религия, церковь в России и за рубежом» (2024. № 3). См. также другие статьи Д.И. Антонова, Д.Ю. Доронина, А.И. Завьяловой и книгу: *Антонов Д.И., Доронин Д.Ю.* Советские иконы: история и этнография нижегородской традиции. М.: Индрик, 2023.

ные образа, как храмовые, так и домашние, чаще всего функционировали как часть сложноорганизованного комплекса, состоявшего из риз, окладов, привесов, прикладов, тканей, киотов и других элементов. Иконы — и при создании, и в ходе своей «жизни» — выстраивались как комплексные (симбиотические, а позднее гибридные) объекты. Изменения пришли в начале XX века, когда в результате научной реставрации многие древние иконы были дезинтегрированы, расчищены и представлены на выставках. Вскоре после этого конфискация церковных ценностей, организованная большевиками, привела к разрушению практически всех комплексных икон по стране. Музеефикация расчищенных икон, их изучение и описание, тиражирование в печатных изданиях перенастроили оптику как специалистов, так и массового зрителя. Иконы стали понимать, воспринимать и описывать как «чистые изображения», произведения живописного искусства. Эта оптика стала общей для советских горожан, посещавших музеи и видевших издания по русской иконописи, а также для иностранцев, знакомых с явлением в первую очередь благодаря альбомам и книгам. Однако у этой «музейной» логики были четкие социальные границы. У жителей советской провинции восприятие икон не изменилось: мастера-образовники, работавшие в селах, изготовляли советские иконы как комплексные объекты, называли изображение «картинкой» и считали лишь одним из элементов «иконы». Их творения оказались прямыми наследниками комплексных икон Средневековья и Нового времени. И создатели, и владельцы советских икон разделяли ту же оптику и ту же логику взаимодействия с моленными образами, которые веками доминировали в христианской культуре[4].

Доклад *Алексея Лидова* (МГУ) «*Сакральные инсталляции. Реликвии и иконы в пространственных образах Византии*» был посвящен взаимоотношению икон и реликвий в пространстве византийского храма. Докладчик назвал глобальным и вместе с тем малоизученным явление мультимедийных храмовых инсталляций — особый вид религиозного искусства и визуальной презентации сакрального. Визуальные инсталляции в Византии объединяли в одно целое и иконы, и реликвии: реликвии воспринимались в них как иконные образы, а иконные образы были неотделимы от реликвий. Храмовая традиция сложных пространственных образов в разных формах существовала от ранней Византии до XX века. Яркий пример — *катапетасма*, реликвия-икона главного алтаря главного византийского храма Святой Софии Константинопольской. Согласно единственному дошедшему до нас источнику, паломническому описанию Антония Новгородского (1200), *катапетасма* в Айя-Софии представляла собой завесу, которая была «сотворена от злата и серебра» и являлась частью драгоценного декора всего алтарного пространства, составные элементы которого (ступени, алтарная преграда, киворий и пр.) были сделаны из золоченого серебра. Из описания Антония следует, что на этой завесе было значимое иконное изображение, которое передавало образ всего таинства. *Катапетасма* оказывалась в фокусе внимания тысяч людей, молящихся в пространстве храма. Проанализировав миниатюры VI–XI веков докладчик пришел к выводу о существовании древней традиции создания завес кивория — традиции, которая, вероятно, существовала и в древнерусских храмах. Роль подобных завес могли играть сохранившиеся до наших дней шитые текстильные иконы большого (более 2 м) размера: например, новгородская пелена XII века с изображением Распятия с предстоящими (ГИМ) и пелена со Святым Мандилионом и московскими митрополитами, изготовленная в мастерских Московского Кремля в XIV веке (ГИМ).

4 См. об этом недавно опубликованную статью: *Антонов Д.И.* Икона-«гнездо». История комплексных святынь: от храмовых икон до советских «киоток» // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3, С. 60–99.

Сергей Неклюдов (РГГУ/РАНХиГС, Москва) в докладе «*Сюжеты вербальные и визуальные: кросскультурные соответствия и реконструкции*» рассмотрел сюжет о «диком человеке». В ряде традиций народов Евразии существуют представления об этом особом антропоморфном существе. При этом в разных культурах способы его репрезентации сильно различаются. В Азии это прежде всего фольклорный дискурс — предания, былички, экспликации поверий, а визуальные формы представлены ограниченно. В Европе изобразительные тексты преобладают, а устные нарративы сохранились сравнительно мало — хотя образ «дикого человека» и отразился в средневековой литературе. Вербальные и визуальные тексты могут совпадать «по теме» («охота на "дикого человека"», «борьба с "диким человеком"», «похищение женщины "диким человеком"»), но расходиться «по сценарию». Детали изображения повторяются в визуальных и вербальных «текстах культуры», в том числе на больших географических и хронологических дистанциях, что дает возможность для исторической реконструкции их значений. При этом изображения, как правило, эксплицируют некие поверья или представления с минимумом сюжетной динамики.

Секционное заседание первого дня конференции открыл доклад *Михаила Майзульса* (РГГУ) «*Дьявол в Эдеме? Споры об интерпретации левой створки "Сада земных наслаждений" Босха*». Доклад был посвящен нарративной структуре этого триптиха. Сложность его интерпретаций связана с уникальным сюжетом, отсутствием явных источников и параллелей в текстах, а также с амбивалентностью визуального языка Босха. Споры идут как вокруг значения центральной панели (изображен ли здесь идеальный мир безгрешной любви и золотой век человечества; грешные потомки Ноя, которые не знают, что вскоре их ждет кара — потоп; аллегория чувственных удовольствий, которые ведут человечество в ад и т.д.), так и вокруг смысла отдельных деталей. Один из ключей к триптиху — структура левой створки, на которой изображен Эдем. Докладчик показал, чем его иконография отличается от привычной в то время. Здесь нет ключевой сцены грехопадения и его последствий; на первом плане несколько раз изображены животные, убивающие друг друга (смерть уже вошла в земной рай); рептилии и гибриды, напоминающие «маски» демонов, тут многочисленнее, чем на других изображениях Эдема. Момент, на который редко обращают внимание, — это распределение персонажей по правую и по левую руку от Бога-Творца. Слева от него помещен темный пруд с монструозными созданиями, а также скала, напоминающая человеческое лицо. На ней видна пальма с обвивающимся вокруг ствола змеем. Этот фрагмент, вероятно, напоминает о древе познания добра и зла и отсылает к отсутствующей сцене грехопадения. Через подобные образы, запускающие у зрителя игру узнавания-неузнавания (Р. Фалькенбург), через изобилие демонических гибридов и присутствие антропоморфных пейзажных форм Босх говорит о том, как зло «прорастает» в сотворенном человеке и видоизменяет природу. В заключительной части доклада Майзульс показал, что структура триптиха во многом опирается на перекличку цветов и форм между левой, эдемской, и правой, адской, створками. Благодаря ей преисподняя во многом предстает как дьявольская версия того же пространства рая.

Светлана Лучицкая (ИВИ РАН, Москва) выступила с докладом «*Чудотворная икона Богоматери из Саиднайского монастыря глазами хронистов и паломников XII–XIII веков: парадоксы коммуникации с визуальным образом*». Она проанализировала сочинения западно-христианских хронистов, писателей и паломников XII–XIII веков (Арнольда Любекского, Готье де Куэнси, Людольфа Зюдгеймского и др.), а также некоторых восточно-христианских (Абу-ль-Макарим) и мусульманских (ибн-Тамийя) авторов. Популярность рассказов об саиднайской иконе у сред-

невековых авторов была связана с удивлявшим их фактом совместного ее почитания не только восточными и западными христианами, но и мусульманами. Как объяснение этому распространялась легенда о «сарацине, обращенном в христианство под влиянием созерцания иконы Богоматери», рассказанная Готье де Куэнси в сочинении XIII века «Чудеса Богоматери». Факт совместного почитания иконы использовали в проповедях, направленных на обращение мусульман в христианство. Вместе с тем, как показала докладчица, совместное почитание святыни казалось необычным из-за поверхностного знакомства западных хронистов со Святой Землей, где представители разных конфессий могли иметь общее сакральное пространство. В Сайиднайе, как и во многих других местах, мусульмане почитали центры культа Богоматери, исходя из своих религиозных представлений о роли и статусе Девы Марии как матери пророка. Однако ни в одном из святилищ не проводились совместные религиозные службы, как это описывали западные авторы. Поэтому такие трактаты вызывали критику со стороны мусульманских богословов.

Доклад *Анжелики Вернер* (МГУ) «*Пещера как образ библейской истории: пространственно-визуальный нарратив в раннехристианских паломнических монастырях Трансиордании*» был посвящен сакральной архитектуре древних (известных с IV века) паломнических центров, связанных с жизнеописаниями ветхозаветных патриархов: монастырей патриарха Лота в Дейр-Айн-Абата, Ильи Пророка в Тель-Мар-Ильяс и монастыря Ритория в Тель-эль-Харрар. Архитектура каждого из этих заиорданских монастырей предлагала паломникам особую траекторию передвижения внутри ансамбля: так монастырь рассказывал уникальную историю, кульминацией которой выступал сакральный пейзаж с важнейшим из своих элементов — пещерой, включенной в состав базилики в качестве апсиды. Такие монастырские гроты действовали как образы материализованной памяти, подтверждая истинность определенного, важного для обители библейского сюжета: в Тель-эль-Харрар и в Тель-Мар-Ильяс гроты-апсиды были связаны с пещерами пророка Илии и Иоанна Крестителя, в Дейр-Айн-Абата — с пещерой-убежищем Лота, племянника Авраама. За счет своего двойственного характера (архитектурная и естественная пейзажная форма) апсида-грот объединяла церковное и природное пространство. Так обыденный пейзаж, окружающий монастырь, превращался для паломника в библейский: литургия, паломнический путь и структура сакральной архитектуры воскрешали память о библейских событиях.

В завершение первого дня конференции прозвучал доклад *Даниила Дорофеева* (Санкт-Петербургский горный университет императрицы Екатерины II) «*Философский образ и сакральное пространство: иконография античных философов в христианских храмах*». Докладчик рассказал об иконографии античных философов в христианских храмах, истоках и эволюции этой традиции начиная с XI века. Автор обратился к иконографии храмов Греции, Сербии, Румынии и России (Благовещенский собор, Троицкий собор в Останкино, храмы Новгородской области) и проанализировал визуальные маркеры инаковости античных философов (широкополые шляпы, вздыбленные волосы и др.), а также закономерности в расположении такой иконографии — прежде всего, это трапезная, паперть, притвор и храмовые двери (например, на храмных дверях в Троицком соборе Ипатьевского монастыря Костромы, в Успенском и Благовещенском соборах Москвы).

Второй день конференции открыл доклад *Александра Пригарина* (РГГУ) «*“Большая” и “малые” истории в современной православной традиции: опыт липован Юга России*». Докладчик продемонстрировал роль визуальных образов в воспроизводстве исторической памяти у группы репатриантов в Астраханской области и Краснодарском крае. В семейных фотоальбомах липован на равных правах сосуществуют снимки как бытовых сторон повседневности, так и сакральных акторов

и объектов (священники, иконы, храмы и др.), а наряду с фотографиями родственников здесь встречаются портреты духовных наставников. Та же тенденция обнаруживается в оформлении красных углов. Здесь иконические образы дополняются «народными» предметами: вышитыми рушниками и социально-престижными элементами быта (часы, календари, фотографии членов семьи и т.д.). Подобный синкретизм локальных (родового и биографического) нарративов и глобальной истории группы позволяет говорить о своеобразной и устойчивой групповой/коллективной памяти, которая транслируется и поддерживается с помощью визуальных средств.

Кирилл Королёв (ИЭА РАН, Москва) выступил с докладом «*Матрона Босоножка: конфликты памяти и власти на пути к канонизации*», показав, что сегодня образ петербургской старицы Матроны Мыльниковой (Босоножки) оказался в тени двух других культов — санкт-петербургского культа блаженной Ксении и культа Матроны Московской. Однако, как и в конце XIX столетия, Матрону Мыльникову продолжают почитать и на протяжении нескольких десятилетий ведутся дискуссии об официальной ее канонизации. Отдельные епархии РПЦ проявляют инициативу по разработке ее иконографии, в результате распространяются неофициальные иконы. Затяжная полемика вокруг фигуры Матроны Босоножки и причисления ее к лику святых может послужить наглядной иллюстрацией тех внутренних конфликтов, которым подвержены современная церковь и современное религиозное сознание.

Доклад *Анастасии Завьяловой* (РГГУ) «*Практики обмена в современных православных приходах России и работа церковной инфраструктуры*» был посвящен разбору инфраструктурных особенностей кафедрального собора Александра Невского в Нижнем Новгороде. Будучи точкой притяжения различных городских и туристических сообществ, этот храм оказывается одной из символических доминант Нижнего Новгорода. Помимо религиозных, вокруг и внутри церковного пространства реализуется множестве светских контекстов (музейный, городской, инфраструктурный и др.). Докладчица показала, как сосредоточение различных практик обмена символически значимыми предметами усложняет, детализирует и развертывает религиозную инфраструктуру храма. Обилие вещей, которые оказывается в церкви благодаря прихожанам (вотивные дары, цветы, свечи, предметы из приноса, старые вещи с религиозной символикой, которым требуется утилизация и т.д.), провоцирует возникновение новых практик модерирования этими объектами, что, в свою очередь, приводит к увеличению числа церковных работников и волонтеров. Отдельно докладчица подчеркнула ту роль, которая принадлежит настоятелю — в данном случае митрополиту, — во внутренней церковной цензуре. Он принимает решения о запрете приема в церкви различных категорий вещей и тем самым останавливает чрезмерное усложнение церковной инфраструктуры. Однако на постсоветском пространстве Церковь часто воспринимают как символический «дом» для всех предметов с религиозной символикой, а священника — как их «хозяина» и модератора. В результате такие предметы активно несут в храмы — даже в такие, где это не поощряется и где осуществляется жесткий контроль за поведением прихожан, как в нижегородском кафедральном соборе. «Низовые» практики, спонтанно организованные прихожанами (подкладывание записок и даров к иконам и т.п.), здесь не расцветают в ярких формах, но все равно проявляются, порой незаметно.

Людмила Фадеева (ГИИ) в докладе «*Преподобный Тихон Лухский на иконах и в устных рассказах*» продемонстрировала, как яркие иконографические детали формируют подробности вернакулярных рассказов о подвижнике. Докладчица выявила, что в современных нарративах о святом Тихоне и о почитаемых локусах, связанных с ним, нередко воспроизводятся изобразительные детали, характерные

для иконографии этого святого. В рассказах о видениях и чудесных явлениях, которые докладчица записала в ходе полевых исследований, святой является людям высоким, носящим черный клобук старцем, тихо стоящим («не крестился и не молился») и смотрящим на основанный им монастырь. При этом он предстает людям в профиль. Все это соответствует известным изображениям святого. В свою очередь, иконографический сюжет «святого собеседования» между Тихоном Лух(ов)ским и Макарием Желтоводским и Унженским (его почитают, как и Тихона, в Ивановской области) на паломнических иконках и гравюрах XVIII–XIX веков мог повлиять на возникновение легенд о встрече этих двух святых. Такой мотив прослеживается, например, в популярных изданиях (путеводителях) конца XIX века, а также в нарративах местных краеведов.

Доклад *Дмитрия Антонова* и *Анастасии Завьяловой* «*Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами*» был посвящен семиотическим идеологиям (У. Кин), которые определяют способы означивания старых вещей и практики взаимодействия с ними на постсоветском пространстве. Советские иконы — самые распространенные религиозные артефакты коммунистической эпохи — после распада СССР также перешли в разряд «старых вещей». Их функции, локусы бытования и символический статус изменились, когда советское государство перестало существовать. На оценки и практики обращения с иконами советских лет влияют пять семиотических идеологий, которые в целом характерны для современного российского общества: историческая, антикварная, семейная, модернизирующая и идеология «опасной вещи». В современном социуме эти идеологии находятся в постоянном взаимодействии, иногда вступая в конфронтацию: соперничают в сознании одного модератора (владельца икон, мастера-образовника, священника и др.), «просвечивают» сквозь друг друга, изменяются в зависимости от коммуникативной ситуации. То, какая из них возьмет верх над другими, в конечном счете определит, выберет ли модератор практику сохранения советских икон или будет утилизировать их[5].

Доклад *Виктора Коровина* (Воронежский государственный университет) «*Фолежный убор советской иконы по типу “ришелье”: техника, ритмы развития, практики*» был подготовлен на основе полевых наблюдений 2017–2024 годов, а также на иконографической коллекции пяти храмов Воронежской епархии. Докладчик охарактеризовал технику советских икон воронежско-липецкого пограничья, их исторические и географические варианты, а также объекты, с которыми они оказываются связаны. Распространенный здесь «кружевной» фолежный узор местные липецкие мастерицы-обряжальщицы назвали «ришелье», по аналогии со знакомой им техникой художественной вышивки. В советских иконах техника «ришелье» имела разные вариации, которые определялись пластическими особенностями фольги, пожеланиями заказчика и возможностями мастера. Моленный образ зачастую становился почти невидим за богатым фольговым декором. Южная граница распространения уборов «ришелье» совпадает с той, что сложилась в конце XIX века. Тогда северные и центральные уезды Воронежской губернии были рынком сбыта продукции «владимирских иконников» (с убранством в виде разноцветных риз, венцов, угольников и колонок-арабесок из разноцветной фольги), а юг Воронежской губернии испытывал влияние Борисовского иконодельного промысла (Курская губерния).

---

5 См. об этом недавно опубликованную статью: *Антонов Д.И., Завьялова А.И.* Советские иконы и семиотические идеологии: что руководит людьми, когда они руководят иконами // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2024. № 3. С. 136–163.

Дмитрий Доронин (РГГУ/РАНХиГС, Москва) выступил с докладом «*Юмо, баславка, пазава: икона у новокрещенных народов как комплексный объект*». В начале автор рассказал о причинах неравномерного распространения фолежных икон-киоток XIX века и советских икон в разных российских регионах. Дешевые фольговые иконы в XIX веке были максимально востребованы на новых колонизируемых территориях и в областях, в которых происходила христианизация местного населения. Локальные традиции советских икон оказались наиболее развитыми именно в этих регионах. Докладчик сосредоточил свое внимание на местных традициях советской иконы у нижегородских мордвы (*эрзя*) и северо-западных марийцев, показав на нескольких примерах характерные особенности бытования таких икон у народов, которые в начале XX века считались недавно крещеными. Сопоставив их с примерами обращения реликвий в новокрещенных землях франков времен Каролингов[6], автор указал на типологически общие черты в функционировании святынь в этих разновременных и географически не связанных кейсах. Названия, нарративы и практики, формируемые вокруг новых обретаемых реликвий, часто заимствовались из местного нехристианского культурного субстрата. Так, все марийские иконы назывались *юмо* (от марийского теонима верховного бога), а мордовские — *пазава* (буквально «мать бога», с переносом важнейшего элемента многих мордовских теонимов — *ава*). Новые реликвии вместе со старыми почитаемыми объектами формировали комплексные святыни: икона и священная роща, икона и почитаемое дерево, икона и *юмон менгка* (божий столбик), икона в составе ритуального объекта на мордовских кладбищах. Наконец, цветочное оформление мордовских икон-*баславок* (свадебные иконы-благословения) было связано с подобным оформлением ритуальных артефактов (венков, пирогов, кустов) семейной обрядовой традиции.

Ольга Баженова (Белорусский государственный университет, Минск) представила доклад «*Книга чудес и культ чудотворного скульптурного образа из Росси на Беларуси*», рассказав об истории формирования культа скульптуры Страдающего Христа. Докладчица обратила внимание, что в зарубежных исследованиях часто упускается из виду степень распространенности и значимости этого скульптурного образа вне германоязычных стран. Троицкий храм местечка Россь (Волковысский район, Гродненская область) на Беларуси — известный санктуарий Страдающего Христа. Скульптура из этого храма была создана около 1600 года. Баженова, обратившись к росской «Книге чудес и благодати» (1745), проследила, как происходило формирование культа этой религиозной скульптуры и как это отражалось в практиках взаимодействия с ней в храме. На первом этапе, в середине XVII века, образ находился в притворе костела и предназначался для частного поклонения и личных молитв. Следуя классификации чешского искусствоведа Яна Ройта, докладчица отметила, что позже эмоциональное восприятие религиозного образа Страдающего Христа менялось — от общенародно почитаемого, культового (*Kultbild*) к «чудесному» (*imago miraculosa*) и «любимому» (*imago gratiosa*). Одновременно происходило и перемещение скульптуры внутри храма. Для нее искали более подходящее место и в итоге скульптуру установили в главном алтаре церкви, а прихожане начали одаривать ее вотивными подвесками и тканями.

Людмила Сукина (УГП имени А.К. Айламазяна, Переславль) выступила с докладом «*Мощи Даниила Переславского и формирование образной среды Троицкого собора Данилова монастыря во второй половине XVII века*». На основе круга

6 *Geary P.* Sacred commodities: the circulation of medieval relics // Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective / Ed. by A. Appadurai. Cambridge (Mass.): Cambridge University Press, 1988. P. 169–191.

визуальных и письменных источников, связанных с развитием культа святого Даниила Переславского, докладчица показала, что поклонение мощам в средневековой Руси было один из важных механизмов формирования образной среды храма. Интерьеры и элементы убранства древнерусских храмов сохранились фрагментарно и дают нам мало возможностей для исследования. Более продуктивно обратиться к XVII веку, после которого сохранилось немало документов и артефактов. Они позволяют с уверенностью утверждать, что «открытие» в 1653 году мощей Даниила Переславского способствовало «переформатированию» интерьера Троицкого собора Данилова монастыря: главное место в нем теперь было отведено образу этого святого. Известно, что прославление основателя обители привлекло к ней внимание состоятельных вкладчиков, и на протяжении нескольких десятилетий собор получил фресковую роспись высокого качества, новый иконостас, пополнился произведениями шитья и ювелирного искусства, а храм — рукописными книгами.

Доклад *Алены Райхер* (ГИИ) «*Найденные церковные ткани в живописных коллажах Лидии Мастерковой: реконструкция сакрального*» был посвящен рецепции сакральных образов и материалов в неофициальном советском искусстве 1960–1970-х годов. Одной из важных тенденций в искусстве этого времени стал интерес к духовным темам в самом широком понимании, по формулировке Ильи Кабакова, — от «православно-религиозных до неопределенно-метафизических». Речь в докладе шла о живописных коллажах с текстильными вставками Лидии Мастерковой (1927–2008). Эта представительница «лианозовского круга» одной из первых обратилась к художественному языку абстракции. Использование церковного текстиля в станковых работах стало для нее приемом, определяющим целый период творчества (1964–1970). Включением текстильных фрагментов, бывших частями сакрального пространства, в живописную станковую работу Мастеркова в определенном смысле воссоздавала культовые образы-объекты (имитация иконы, изображение рыбы), а затем переходила к реконструкции образа-места (в определении Ж. Баше). Церковный текстиль в христианстве можно рассматривать как составную часть образа-места: ризы священнослужителей и храмовое облачение (ризы на престоле, жертвеннике и аналоях, покровцы, алтарная завеса) формируют сакральное пространство совместно с архитектурой, живописной или скульптурной программой. Текстильно-живописная реконструкция на картинах Мастерковой отсылает зрителя к образу кивория как идеального храма. Последнее заключение подкрепляется анализом изображений декоративных тканей в мозаиках Равенны, которые соотносились с символикой кивория.

Третий день конференции открылся докладом *Ольги Христофоровой* (РГГУ/РАНХиГС, Москва) «*Сакральные ассамбляжи в кубинской сантерии: между алтарем ориша и католической церковью*», основанном на полевых исследованиях 2013–2017 годов. Докладчица рассмотрела проявления «материальной религии» на современной Кубе: представила типологию «сакральных пространств», в которых происходит поклонение божествам (*ориша*, или *сантос*), в зависимости от расположения этих пространств, их конкретных задач, материального наполнения и совершаемых практик. На двух полюсах типологического ряда оказываются храмы (*иле*) *регла де оча-ифа* (в сантерии), в которых практически отсутствуют христианские образы, и католические церкви, где элементы африканского происхождения трансформированы, «замаскированы» и присутствуют в основном на уровне «вчитывания» смыслов. В центре типологического ряда — домашние алтари и ассамбляжи в публичных пространствах (улицы и площади, различные учреждения); в них наблюдается комбинация африканских и европейских элементов, определяемая фигурой конкретного божества и прагматикой святилища. Вне ти-

пологического ряда оказываются магазины с товарами для ритуалов сантерии — в них предметы не являются ассамбляжами (осмысленными цепочками символов), но представляют собой наборы для их составления.

В докладе *Владимира Давыдова* и *Ольги Шульгиной* (оба — МАЭ РАН, Санкт-Петербург) «*Агитрейсы на Чукотке: выставки, визуальные образы, стратегии коммуникации*» был рассмотрен уникальный феномен советской эпохи — так называемые агитрейсы и проходившие в их рамках летучие выставки. На Чукотке агитбригады осуществляли марш-броски по береговым поселкам, проводя политпросветительскую работу среди приезжего и коренного населения полуострова. В агитрейсах участвовали советские корреспонденты, фотографы, представители местной творческой интеллигенции. Авторы проанализировали агитрейс, который состоялся летом 1985 года и проходил вдоль побережья Чукотки на теплоходе «Капитан Сотников» от Анадыря до Уэлена. Используя микроисторический подход, докладчики предложили взглянуть на события через воспоминания их непосредственных участников. Важнейшей составляющей агитрейсов была наглядная агитация — особая форма коммуникации, использовавшаяся для формирования и закрепления особых отношений местных жителей с государством. В рамках агитрейсов проводились летучие фотовыставки, которые разворачивали участники в поселках. Для подобных выставок использовались любые подходящие пространства и реквизиты. Создававшиеся в рамках этих мероприятий образы показывали не саму жизнь, а ее необходимую имитацию. Жизнь превращалась в своеобразное театральное действо. Участники агитрейса создавали тексты и документы, которые формировали необходимый, программируемый образ советской действительности.

Рината Камалова (РГУ им. А.Н. Косыгина) выступила с докладом на тему «*Образ Искусителя в скульптурном декоре Германии 1270–1330 годов: взаимовлияние городской и церковной культуры*». Докладчица проанализировала иконографию Искусителя, встречающегося лишь в нескольких немецких соборах XIII–XIV веков, и проанализировала ее основные визуальные элементы, в том числе мотив «гниющей спины». Как было показано, на этот образ повлияла не только религиозная, но и светская культура: в частности, стихи миннезингера Вальтера фон дер Фогельвейде. Фигуры Искусителя и Девы в разных вариациях отсылали к нескольким известным мотивам: Искуситель мог выступать как аллегория сладострастия, как антипод Христа или как Змей-искуситель в библейском сюжете о грехопадении.

Ольга Кузнецова (МГУ) представила доклад «*Василиска наступает: к истории восприятия образа василиска*». Популярность в христианской культуре девяностого псалма и его тринадцатого стиха «На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия» не могла не привести к визуализации этих образов. В любительском рисунке и художественном ремесле XVIII–XIX веков изображения рептилии были очень разнообразными. Аспид и василиск как змеевидные недоброжелательные существа смешивались уже в древнерусской книжной культуре. Иногда к ним примыкали другие парные библейские монстры — например, онокентавры и сирины (Ис. 13:21–22). Некоторые из этих образов интересовали как художников-любителей, так и издателей модных в XVIII веке «любопытных» и «ручных» словарей. Докладчица рассмотрела это на примере рисунков и надписей в домашнем альбоме Тимофея Енгалычева (начало XIX века), в котором текст «на аспида и василиска наступиши…» был использован в качестве подписи к рисунку с фигурой, названной «василиска». В этом изображении «василиска» не змеевидна, а подобна кентавру, который наступает копытом на крылатого аспида, противостоящего льву. В образе кентавроида Енгалычев нарисовал «василиску» еще дважды. Аналогичное «превращение» змеевидного существа происходило и на печных изразцах

XVIII века, где наименование «аспид» неизменно сопровождало животное с лошадиными ногами. При этом этих персонажей воспринимали как демонических.

В докладе «*Особенности рецепции сюжета Чис. 21:6-9 в европейской художественной культуре эпохи Высокого Средневековья: формирование иконографии Медного змия*» *Наталья Михайлова* (РГГУ) говорила о становлении двух основных типов иконографии Медного змея: типов восточного и западного берега Рейна. Они были определены немецким искусствоведом Урсулой Диль еще в 1956 году. Однако докладчица впервые делает попытку обосновать их формирование с точки зрения различных богословских традиций, разной оценки данного сюжета авторами художественных программ из Германии и Франции. На территориях северной Франции и современной Бельгии получил широкое распространение образ крылатого дракона, сидящего на колонне. По мнению докладчицы, в данном типе изображений осуществляется попытка онтологизировать сложный образ божественного посланника, через которого народу Израиля было даровано спасение от смерти: дракон в данном изображении Медного змия — это Сараф, или Серафим, то есть зримое человеку воплощение ангельского чина. Для иконографии восточного берега Рейна характерно совершенно иное понимание Медного змия — как образа греха, который был побежден (умерщвлен?), чтобы душа могла обрести вечную жизнь. Медный змий здесь — обычная змея, чаще всего мертвая, подвешенная на шесте, виселице или кресте. В изображении народа Израиля акцент делается на страданиях и смерти людей от укусов змей.

В докладе *Михаила Рогова* (Центр иконографических и визуальных исследований (CIVIS), Государственный университет «Дубна») «*Легенда о Херкинбальде, выгравированная на клинке из бывшей оружейной коллекции принца Карла Прусского в берлинском Цейхгаузе: exemplum justitiae, интервизуальность и функциональное использование предмета в контексте христианского благочестия*» обсуждалась иконографическая программа двух клинков (ок. 1530–1540-х годов), известная по каталожным описаниям. Эти клинки, возможно, функционировали в качестве «судейских» мечей. Их богатая гравировка связана со стенописью Большого зала ратуши Нюрнберга, выполненной по программе Виллибальда Пиркгеймера и Альбрехта Дюрера 1521/22 годов, а также имеет явное отношение к легенде о Херкинбадьде. Эта легенда лежит в основе назидательного нарратива в чуде о неподкупности суда (*exemplum justitiae*). Иконографический анализ позволил обосновать предположение о том, что наличие множества фигур на клинке № 532 могло быть связано с симультанностью изображения нескольких эпизодов легенды, а протографом образов разговаривающих мужчин на клинке W. 572. могла быть гравюра Зебальда Бехама (B. 206).

Софья Аитова (Центральный музей древнерусской культуры и искусства имени Андрея Рублева / ГМИИ им. А.С. Пушкина) в докладе «*Иконография и визуальный нарратив в иконописи*» подчеркнула, что при новые модели повествования в русской иконописи XVI–XVII веков до сих пор недостаточно исследованы. Начиная с конца XIX — первой половины XX века иконографический анализ является основным аналитическим методом в отечественной историографии (труды Ф.И. Буслаева, Н.П. Кондакова, Н.В. Покровского), который позволяет интерпретировать семантическое наполнение иконы. Это предполагает сравнение одинаковых по сюжету произведений, а также соотнесение визуального ряда с текстовыми источниками. Однако современные ученые (О.Ю. Тарасов, А.С. Преображенский) все чаще занимаются анализом не столько сюжетов, сколько принципов устройства визуального нарратива и его социально-культурного функционирования. Предметом анализа оказываются сложные по визуальной программе иконы праздников с расширенной иконографией, характерные для XVII столетия.

Доклад «*Конспирологические мотивы и еще один “скрывающий” агент: как альтернативные историки интерпретируют старинные иконы*» представил *Даниил Коськов* (ЕУСПб). Альтернативные историки (или «альтернативщики») — авторы и сторонники необычных, как правило, конспирологических исторических теорий. Площадками их деятельности чаще всего оказываются социальные сети и видеохостинги. Как подчеркнул докладчик, «альтернативщикам» не свойственно обращаться к теме икон, однако если эта тема затрагивается, в рассказах появляются типичные приемы построения конспирологического нарратива.

В докладе «*“Цифровые световые росписи” в христианских храмах*» *Ольга Щедрина* (РГГУ) рассказала о своих исследованиях цифрового света, который используется во время богослужений и музыкальных концертов в церквях. Цифровой свет — то есть свет, порождаемый цифровыми технологиями, — оказывает особое влияние на восприятие сакрального пространства в христианских храмах. Хотя Православная, а во многом и Католическая Церковь находятся в символическом конфликте со многими явлениями современного прогресса, некоторые храмы обращаются к инновационным технологиям, чтобы сохранить и усилить сенсорное переживание пространства и таким образом повысить свой символический статус. Цифровой свет усложняет и насыщает религиозный опыт современного человека, однако он же может стать силой, разрушительной для действующих семиотических связей. Как показала докладчица, световые инсталляции, появляясь в церковном пространстве, вызывают неоднозначную реакцию религиозной публики.

Конференцию завершил доклад «*Иконы, фотографии, коллажи и ИИ: о стратегиях выбора иллюстраций в православных медиа*» *Ирины Душаковой* (РГГУ). Через призму теории медиатизации религии докладчица рассмотрела, как в аналоговых и цифровых-медиа, аффилированных с РПЦ, подбираются иллюстрации к различным публикациям. На примере нескольких кейсов (журнал «Фома», газета «Антипа», игра для смартфонов «Вселенная Нестора» и др.) Душакова показала, что в этом медийном пространстве оказываются в одинаковой степени востребованы как самые традиционные изображения — иконы, так и изображения, сгенерированные искусственным интеллектом, что отвечает последним тенденциям в области креативных индустрий.

Статьи, написанные по результатам конференции, будут опубликованы в журналах «Вестник РГГУ» серии «Литературоведение, языкознание, культурология», «Визуальная теология» и др. Следующая конференция запланирована на 2026 год.

Дмитрий Антонов, Дмитрий Доронин,
Анастасия Завьялова

Всероссийская конференция «Алешинские чтения»

Секции «Феноменология и онтология ценностей» и «Эстетическое как ценность»

(*РГГУ, 13–14 декабря 2024 года*)

DOI: 10.53953/08696365_2025_195_5_429

> Любить Бога сквозь разрушение Трои и Карфагена — и без утешения. Любовь не утешение, а свет.
>
> *Симона Вейль. «Тяжесть и благодать»*

В темные времена люди часто устремляются к новым смыслам или же пересматривают старые. На этой почве неопределенности, когда старые смыслы обесцениваются, а новые еще не найдены, может возникнуть разговор о ценностях, в соответствии с которыми будут происходить грядущие изменения. Ценность, таким образом, становится точкой включения в мир, наделения его смыслами и значениями, продолжением моего существа в нем. Феноменологическая, онтологическая и эстетическая природа ценностей стала лейтмотивом секций «Феноменология и онтология ценностей» и «Эстетическое как ценность», рассмотренных в этом обзоре как некоторое смысловое единство.

Секция «*Феноменология и онтология ценностей*» была посвящена исследованиям ценностей как самостоятельного феномена и как формы бытия, вмещающей различные возможности и невозможности выражения смысла. Заседание открыл *Михаил Белоусов* (ТГУ, Томск/РГГУ) докладом «*Этика, феномен и выражение*». В своем выступлении он рассмотрел этическую категорию через призму феноменологии, опираясь на идеи Витгенштейна из «Логико-философского трактата». Согласно Витгенштейну, этическое — это то, «что не может быть сказано и чему должно быть позволено показывать себя»[1]. Таким образом, этический феномен оказывается парадоксальным: он явлен в мире, но невыразим в языке, что создает разрыв между непосредственным переживанием и возможностью его вербализации. Однако, как отметил Белоусов, этическое всегда предполагает отношение к Другому, а значит, неизбежно задействует языковую коммуникацию. Это противоречие между молчанием (невыразимостью) и говорением (необходимостью выражения) стало центральным вопросом доклада. Белоусов проанализировал последний афоризм «Трактата»: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать», — в котором Витгенштейн накладывает запрет на словесное выражение этического, и интерпретировал этот запрет как стремление к чистому созерцанию феномена, свободному от языковых искажений. Однако, по мнению докладчика, такая позиция упускает двойственную природу речи: с одной стороны, язык создает иллюзии, с другой — остается единственным способом явления смысла. Для дальнейшего развития этой идеи Белоусов обратился к Хайдеггеру, связывавшему проблему речевого выражения с вопросом самости. Согласно подходу немецкого мыслителя, бытие требует определенного модуса речи, а субъект всегда оказывается в уже интерпретированном мире. Таким образом, самость проявляется через сказанное, а значит, феномен не может существовать вне языка — даже молчание становится формой речи.

---

1 *Витгенштейн Л.* Tractatus logico-philosophicus // Витгенштейн Л. Избранные работы. М.: Территория будущего, 2005. С. 440.

Далее выступили *Евгения Шестова* (ТГУ, Томск/РГГУ) и *Глеб Демин* (независимый исследователь, Москва) с докладом «*Личное и анонимное: критика психофизического дуализма в "Феноменологии восприятия"*». Первая часть доклада, представленная Евгенией Шестовой, была посвящена исследованию структур безличного. Анализируя раздел «Тело как объект и механицистская физиология», докладчица показала, как Мерло-Понти преодолевает психофизический дуализм, смещая акцент с сознания на физиологическое, что фактически придает телу статус универсальной структуры данности. Особое внимание было уделено различным формам анонимного у Мерло-Понти — от седиментированного опыта и хабитуализации до пограничных состояний. Докладчица подчеркнула, что философ связывает эти структуры с «не-моим», опосредованным языком и культурой, но при этом обнаруживает в них фундаментальные механизмы организации опыта. Анализируя пограничные состояния, Шестова показала, как у Мерло-Понти личное существование вытесняется в безличное, обретая особую темпоральность незавершенного длящегося переживания. При этом докладчица уточнила, что философ рассматривает вытеснение не только как травматический опыт, нарушающий корреляцию «субъект-мир», но как сущностный механизм трансформации воплощенного субъекта. В заключении Шестова отметила, что в феноменологии Мерло-Понти личная история и индивидуальная темпоральность оказываются неразрывно связаны с анонимными структурами телесности, которые задают фундаментальные условия человеческого восприятия и бытия-в-мире.

Во второй части доклада Глеб Демин представил работу с личными и безличными структурами у Мерло-Понти с опорой на психоаналитическую рецепцию. Докладчик акцентировал внимание на том, что философ стирает традиционное разделение между сознанием и бессознательным, трактуя последнее как имманентную амбивалентность самого воспринимающего сознания. При этом Демин обратил внимание на спорный момент в концепции Мерло-Понти — отрицание особого статуса сексуальности, которая сводится к проявлению общей экзистенциальной двойственности, присущей тело-мирному бытию субъекта. Важное место в докладе занял анализ либидинальной концепции Мерло-Понти. Демин подробно рассмотрел тезис философа о том, что либидо становится основой личной истории, а в сексуальности «проступает способ бытия человека по отношению к миру, времени и другим»[2]. Эта идея получила развитие в лекционном курсе 1954–1955 годов в Коллеж-де-Франс, в котором Мерло-Понти разрабатывает теорию либидинального овременения. Согласно этой теории, эдипальная структура выступает первичной модальностью темпорализации, формирующей ретенционально-потенциальный характер человеческой историзации. Либидо здесь понимается как медиум, материя и поле для установления функциональных матриц, придающих форму процессу историзации. Демин провел параллель между этими идеями и поздней онтологией Мерло-Понти, показав, что либидинальное овременение создает особую топологию человеческого бытия, делающую психофизический дуализм неадекватной формой репрезентации. Изменения в таком понимании бытия, не сводимого к бытию сущего, непосредственно отсылают к «хиазматической» онтологии поздних работ философа. Как подчеркнул докладчик, материальные основания этой онтологии отчетливо проявляются именно через феноменологическое прочтение психоаналитических концептов.

Следующим выступил *Георгий Чернавин* (ТГУ, Томск/РГГУ/НИУ ВШЭ, Москва). В своем докладе «*Ценности осмысляют вас: случай слесаря ЮУЖД*» он на примере следственного дела 1930-х годов продемонстрировал механизмы конструи-

2 *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука. 1999. С. 210.

рования реальности в практике советских репрессий. Анализируя протокол допроса слесаря Южно-Уральской железной дороги, обвиненного в контрреволюционной деятельности, исследователь выявил характерные стратегии взаимодействия феноменологического опыта и символического насилия. Чернавин сравнил этот случай с допросами ведьм раннего Нового времени («Экстазы. Дешифровка шабаша ведьм» Карло Гинзбурга) и баденского каретного мастера XIX века («Допрос: история-теория-фантастика» Михаэля Нихауса). Стилистический анализ протокола позволил выделить две ключевые риторические фигуры: псевдовопрос (специфическая форма вопроса, где следователь заранее знает «правильный» ответ) и монограмму (стандартизированные, но индивидуально окрашенные вставки речи того, кто ведет допрос[3]). Эти элементы, по мнению докладчика, демонстрируют то, как прямая речь подследственного оказывается насыщена интроектами и артефактами, принадлежащими фигуре следователя. Особое внимание было уделено парадоксальной темпоральности следственного процесса: контрреволюционная агитация принимается всеми участниками как данность еще до ее фактического установления, создавая эффект ретроактивного конституирования реальности. Чернавин показал, что даже наблюдаемые в протоколе смысловые сдвиги (размывание формулировок от «агитации» к «нежелательным разговорам») не разрушают сконструированную реальность преступления. В результате докладчик пришел к выводу о кафкианской природе подобных документов: будучи медиа «двойного назначения», они одновременно закрывают доступ к подлинным событиям, но становятся ценными источниками для изучения микроисторических практик власти, где сама фальсификация оказывается историческим фактом особого рода.

Затем прозвучал доклад «*Что можно знать о ценностях: гносеологический аспект феноменологической онтологии ценностей*» *Александра Кольцова* (ПСТГУ). Докладчик поставил вопрос об онтологии ценностей и влиянии их на саму концепцию феноменологии как строгой науки. Опираясь на тезис Гадамера о центральной проблеме теории ценностей — необходимости сочетать субъективное полагание ценностей с их нормативной значимостью, — докладчик показал, что феноменология предлагает наиболее полное описание этой дилеммы. Основываясь на работах немецких феноменологов, в частности на лекционный курс Адольфа Райнаха «Введение в философию», Кольцов сосредоточился на нескольких аспектах гносеологии ценностей. В первую очередь докладчик отметил, что схватывание ценностей представляет собой особый познавательный акт, отличный как от интеллектуального познания, так и от эмоционального переживания. В структуре сознания Райнаха (познание — чувство — воление) ценностное восприятие относится к сфере чувства и характеризуется динамичностью, требующей постоянной реактуализации, субъективностью, проявляющейся в значимости только для переживающего субъекта, и персоналистичностью как способом манифестации Я-личности. Затем Кольцов указал на то, что когнитивная составляющая чувства позволяет провести границу между постижением ценности с ее сильной интенциональностью и эмоцией со слабой. В заключение докладчик провел параллель между феноменологическим полаганием ценностей и кантовским креативным полаганием, подчеркнув, что возвращение к теоретическому разуму обусловлено потребностью в ценностной коммуникации. Опираясь на работы Макса Шелера, Кольцов показал, что ценности не

3 Докладчик представил варианты монограмм, относящихся к речевым стилям разных следователей: «записано с моих слов верно, мне прочитано, за правильность расписываюсь», «протокол прочитан, составлен с моих слов верно, в чем подтверждаю своей подписью», «записано с моих слов верно, мне прочитано, в чем и подписуюсь».

только проявляются в практической жизни, но и усваиваются миметически, что в свою очередь превращает их познание в форму познания Другого. Это открывает перспективы для исследования интерсубъективных аспектов аксиологии в феноменологической традиции.

Продолжил секцию *Алексей Гагинский* (ИФ РАН, Москва) с докладом «*Изобретая смерть: Хайдеггер и популярная культура*», в котором он поставил вопрос: откуда берется знание о смерти? Поскольку смерть представляет собой невозможный личный опыт, она неизбежно объективируется и осмысливается через призму чужого опыта. Докладчик предпринял диахроническую реконструкцию культурных представлений о смерти, опираясь на классический труд Филиппа Арьеса «Человек перед лицом смерти», где прослеживается трансформация от средневекового религиозного восприятия смерти как перехода в иной мир к современной медикализированной концепции — подчас объективизирующей и окрашенной пессимизмом. Центральное место в исследовании занял анализ хайдеггеровского экзистенциала «бытия-к-смерти», который возвращает смерть в область субъективного переживания, делая ее конститутивным элементом *Dasein* и определяющим фактором границ человеческого существования. Гагинский проследил влияние этой концепции на популярную культуру через философию постмодерна, в которой произошло своеобразное слияние постструктуралистских идей с социальной теорией, что привело к появлению заметной танатологической направленности многих современных произведений культуры[4]. Однако, как отметил докладчик, сама категория конечности не выводится у Хайдеггера эксплицитно. Обращаясь к работам Бернарда Шумахера и Томаса Нагеля, Гагинский подчеркнул парадоксальную особенность *Dasein* как «вперед-себя-бытия»: человек, будучи существом конечным, не способен непосредственно переживать свою конечность, что открывает возможность радикальной открытости будущим возможностям. Это приводит к выводу о том, что современная культура вынуждена «изобретать» смерть заново. Докладчик сделал предположение о культурной обусловленности смерти, приведя в пример племя пираха, чьи представители, несмотря на прагматизм и трудолюбие, не проявляют заботы о будущем (в понимании Хайдеггера). Завершая выступление, Гагинский обратился к ницшеанскому тезису о смерти как освобождении от страха жизни, подчеркнув тем самым амбивалентность человеческого отношения к собственной конечности.

Далее выступила *Надежда Кода* (РГГУ). В своем докладе «*Понимание "традиции" М. Хайдеггером "после" "поворота"*» она рассмотрела два понятия, которые использует Хайдеггер для описания традиции — *Tradition* и *Überlieferung*, — отмечая, что последнее используется как синоним возобновления (*Wiederholung*). Докладчица подчеркнула, что если Tradition описывает метафизическую традицию с ее характерным механическим повторением (*Überholung*), то *Überlieferung* связано с идеей подлинного возобновления (*Wiederholung*) и живой передачи. Примечательно, что, несмотря на явное концептуальное предпочтение *Überlieferung*, Хайдеггер в своих работах чаще использует термин *Tradition*, что, по мнению Коды, отражает его сознательную установку на критическую деконструкцию метафизического языка, тогда как позитивные аспекты его проекта остаются недостаточно проработанными. В ходе анализа бытийно-исторических текстов докладчица выделила четыре взаимосвязанные стратегии работы Хайдеггера с традицией: деструкцию механического повторения, возражающее повторение того же самого,

4 Здесь Гагинский сделал оговорку, что в настоящее время «увлеченность смертью» релевантна, скорее, как совокупность культурных практик. Как структура производства знания, по его мнению, она сейчас переживает кризис.

сигетику как особый способ артикуляции традиции и радикальное преодоление метафизики. Эти стратегии, как показал анализ, раскрывают фундаментальное напряжение между традицией и ее истоком, что приводит Хайдеггера к концепции «Другого начала» — особой формы традиции, которая принципиально избегает отпадения от первоистока. Однако докладчица также отметила, что Хайдеггер не дает четкого описания того, как может функционировать *Überlieferung* в контексте Другого начала. И в таком случае ценность у Хайдеггера, если понимать ее как переход от дотеоретического к теоретическому, не формируется позитивно в полной мере.

Затем прозвучал доклад «*Критика эстетического предпонимания искусства в "Истоке художественного творения" Хайдеггера: реконструкция оснований*» *Алексея Дронова* (ТГУ, Томск/Саратовская государственная консерватория, Саратов), в котором он предложил попытку компаративного анализа данного текста из перспективы других критик эстетики. Докладчик начал с обращения к кантовской «трансцендентальной эстетике», где эстетическое перестает быть производным от объектно-прагматических оснований и помещается в сферу чувственного опыта, что закладывает фундамент классической эстетики, впоследствии подвергшейся критике. Докладчик проследил эволюцию этой критики, отметив, что уже Гегель разводит произведение искусства и переживание эстетического; Ницше оспаривает незаинтересованный характер эстетического наслаждения и пересматривает отношения искусства и истины, рассматривая искусство как одну из форм для-себя-бытия духа; Хосе Ортега-и-Гассет и Вальтер Беньямин обращают внимание на социальную обусловленность эстетического переживания. Особое внимание Дронов уделил хайдеггеровской позиции, опираясь на комментарии Гадамера к «Истоку художественного творения», где подчеркивается, что критика Хайдеггера направлена прежде всего против неокантианского понимания эстетического. Докладчик указал на то, что традиционное представление об искусстве как предмете с внешней ценностью делает его герметичным для интерпретации и закрытым для раскрытия истины. Это мотивирует критику эстетики со стороны Хайдеггера, который, ре- и деконструируя основания классической эстетики и анализируя феноменологические свойства вещей, приходит к выводу о том, что произведение искусства вещью не является. Подытоживая, Дронов отметил, что Хайдеггер, с одной стороны, сохраняет некоторые кантовские основания эстетики, например разводя мир художника и повседневное, мирское, что также проблематизируют Беньямин и Ортега-и-Гассет; с другой — его критика оказывается более радикальной, так как она затрагивает онтико-онтологический фундамент эстетического.

Заключительным в секции стал доклад *Татьяны Седанкиной* (Российский исламский институт, Казань) «*Катафатическая феноменология и апофатическая теология: возможная точка взаимопроникновения*», в котором была рассмотрена проблема выхода за пределы постигаемого. Докладчица обратилась к постфеноменологическому проекту Жослена Бенуа, противопоставляющему традиционной «апофатической» феноменологии новую «катафатическую» феноменологию. Если первая констатирует невозможность постижения ряда феноменов, то вторая трансформирует эту невозможность в иной род возможности, радикально меняя направление исследования и «выворачивая наизнанку» саму возможность познания. В этом парадоксальном подходе Седанкина обнаружила потенциальный прорыв феноменологии в сферу теологического. Дальнейший анализ охватил ряд современных феноменологических концепций, работающих на границах познаваемого. Особое внимание было уделено теории «насыщенного феномена» Жан-Люка Мариона. Марион описывает переживание, превосходящее интенциональность и не поддающееся концептуализации. Седанкина провела па-

раллель между этим понятием и концепцией «бóльшего бытия» Ансельма Кентерберийского, которое одновременно является подлинным, но немыслимым. Далее был рассмотрен проект «нестандартной феноменологии» Марка Ришира. Ришир же вводит понятие мерцающего феномена, характеризующегося смысловой нестабильностью и способностью к «анархическим переворотам». Встреча с таким феноменом, граничит с безумием и травмой, что позволило докладчице провести аналогии с идеями Пауля Тиллиха о конвергенции священного и секулярного и идеей «абсолютного гостеприимства» Джона Капуто, которые выказывают радикальную открытость ко всем возможным проявлениям феноменов. Завершая свой анализ, Седанкина обратилась к концепции «обратной интенциональности» Ричарда Керни и Джона Пантелеймона Мануссакиса, согласно которой возможность встречи с Другим трактуется как эсхатологическое событие, в котором Я в конце своего пути предстает перед Другим. В заключение докладчица подчеркнула, что переосмысление интенциональности и обращение к исследованию невозможного опыта открывает новые перспективы как для феноменологии, так и для теологии, позволяя по-новому понять природу человеческого познания и переживания трансцендентного.

В секции «*Эстетическое как ценность*» докладчицы и докладчик представили размышления о сущности прекрасного, а также о формах ее воплощения. Первой выступила *Ольга Иващук* (РАНХиГС, Москва) с докладом «*Красота как бытие и как ценность*», концептуализировав сущность красоты как общее основание эстетического. Анализируя диалог Платона «Гиппий Больший», докладчица выделила ключевые характеристики прекрасного: его связь с радостным переживанием, доступным через зрение и слух; способность быть разделенным с другими (без отсылки к конвенции большинства); и самодостаточность как форму бытия идеи. Кантовская философия, по мнению Иващук, дополняет это понимание априорной претензией на всеобщность эстетического суждения, формируя универсальную конструкцию прекрасного, основанную на двух инвариантах — удовольствии и интерсубъективности переживания, где мера эстетического всегда трансцендентна по отношению к объекту. Особое внимание докладчица уделила анализу концепции красоты Августина, представленной в «Исповеди», где прекрасное связано с теологическим поиском и проявляется в автономии творения, выходящего за пределы воли Творца. Иващук провела параллель с бахтинской концепцией вненаходимости автора, отметив при этом принципиальное отличие: божественное творение существует как *Pluralia tantum* — множественная сущность, не сводимая к единому началу. Докладчица проследила радикальную трансформацию понимания красоты в эпоху нигилизма, когда «смерть Бога» привела не к обесцениванию, а к сакрализации прекрасного как инструмента власти и контроля. В этой парадигме сущее либо объективируется, либо становится производным от субъективности, что ведет к уничтожению подлинной автономии. Таким образом, искусство, присваивая себе ценность красоты, рискует уничтожить ее, если не признает в ней форму инаковости. Из этого положения Иващук сделала вывод о том, что красота по своей сути не может быть ценностью, поскольку ее подлинная природа лежит за пределами аксиологических категорий и проявляется в парадоксальном единстве автономии и интерсубъективности, трансценденции и имманентности.

Секцию продолжил *Александр Сабанов* (БФУ, Калининград). В своем докладе «*Кантовский focus и техники видимости в трех парагонах*» он предложил рассмотреть концепцию трансцендентальной видимости через призму метафорологии Ханса Блюменберга. Исходя из кантовского понимания трансцендентальной видимости как необходимой иллюзии, обеспечивающей переход от субъективных требований разума к объективным, докладчик сосредоточился на анализе мета-

форы *focus imaginarius*, восходящей к ньютоновской оптике, но получившей у Канта философское переосмысление. Сабанов проследил эволюцию этой концепции через три исторических парагона. Первый парагон, связанный с ренессансной теорией перспективы, раскрывает математические основания видимости через понятия центрального луча и точки проекции, что позволило Леонардо да Винчи обосновать превосходство живописи над скульптурой с точки зрения научной точности. Второй парагон касается фотографии как технологии, проблематизирующей традиционные представления об искусстве и достоверности, где фотографический образ становится новым «фокусом» доступа к реальности. Третий парагон переносит эту проблематику в цифровую эпоху, исследуя онтологический статус виртуальной реальности, которая через модели данных расширяет границы трансцендентальной видимости, предлагая новые способы концептуализации реального. Так, возможности трансцендентальной видимости как метафоры познания могут расширяться с развитием оптической технологии.

Заключительным стал доклад *Любови Ершовой* (РГГУ) «*Экологическая эстетика и растительное мышление*», в котором было рассмотрено современное состояние взаимоотношений эстетического и природного. Докладчица подчеркнула относительную новизну экологической эстетики как дисциплины, изучающей антропогенное воздействие на среду и находящейся на стыке с этической проблематикой. Прослеживая историческую эволюцию восприятия природы, Ершова отметила расцвет классической эстетики природы в XVIII веке с ее категориями прекрасного, возвышенного и живописного, которые в XIX столетии утратили свою актуальность. Особое внимание было уделено явлению «открыточного» восприятия природы, сложившемуся в эпоху гран-туров. Смена парадигмы в XX веке, по мнению докладчицы, привела к переосмыслению традиционных эстетических категорий через призму оппозиций «антропогенное-природное» и «искусственное-естественное». Ершова рассмотрела ключевые концепции экологической эстетики: от психолого-эстетической топологии Эрнста Геккеля до критики «живописного» подхода Рональдом Хепберном, призывавшим к научному изучению природы для обнаружения новых эстетических форм. Докладчица выделила два современных направления в экологической эстетике: когнитивистское (подчеркивающее значение естественнонаучных знаний) и нонкогнитивистское (акцентирующее непосредственное восприятие). Особый интерес у аудитории вызвал анализ постгуманистического поворота, связанного с критикой антропоцентризма и пересмотром статуса нечеловеческих субъектов. Важной частью дискуссии стало существование «растительного мышления», о котором пишет Майкл Мардер, рассматриваемого как альтернативная мыслительная парадигма, основанная на неиерархических и некогнитивных принципах. Подытоживая, Ершова обратилась к практическому осмыслению оснований экологической эстетики и привела в пример такие художественные и исследовательские проекты, как «Болотоведение. Совместное исследование художников и ученых», «Новый грядущий мир: экология как новая политика 2030–2100» и экологические инсталляции Олафура Элиассона.

Алина Полякова

Наши авторы

Виктория Аванская
ИВИ РАН, младший научный сотрудник
viktysa@mail.ru.

Дмитрий Антонов
РГГУ, профессор; директор УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени; ШАГИ ИОН РАНХиГС, старший научный сотрудник; доктор исторических наук
antonov-dmitriy@list.ru.

Ольга Балла
Литературный критик, эссеист
gertman65@gmail.com.

Любовь Барышникова
НИУ ВШЭ, магистрант
labaryshnikova@edu.hse.ru.

Леонид Большухин
НИУ ВШЭ, профессор; PhD
lbolshuhin@hse.ru.

Оксана Булгакова
Университет Иоганна Гутенберга, профессор-эмеритус; приглашенный профессор Шанхайского университета; PhD
bulgakowa@gmail.com.

Татьяна Венедиктова
МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор, заведующая кафедрой теории дискурса и коммуникации; доктор филологических наук
tvenediktova@mail.ru.

Хивель Дикс
Борнмутский университет, профессор; PhD
hdix@bournemouth.ac.uk.

Евгений Добренко
Университет Венеции Ca' Foscari, профессор; PhD
evgeny.dobrenko@unive.it.

Ольга Довгий
МГУ имени М.В. Ломоносова, старший научный сотрудник; доктор филологических наук
olga-dovgy@yandex.ru.

Дмитрий Доронин
РГГУ, старший научный сотрудник; ШАГИ ИОН РАНХиГС, научный сотрудник; кандидат исторических наук
demetra2@mail.ru.

Майкл Дэвид-Фокс
Джорджтаунский университет, профессор, заведующий Центром евразийских, российских и восточноевропейских исследований; PhD
md672@georgetown.edu.

Дарья Езерова
Кембриджский университет, доцент
de347@cam.ac.uk.

Анастасия Завьялова
РГГУ, сотрудник УНЦ визуальных исследований Средневековья и Нового времени
zavialovanastasia@yandex.ru

Галина Заломкина
Самарский национальный исследовательский университет имени академика С.П. Королева, доцент; доктор филологических наук
zalomkina.gv@ssau.ru.

Оксана Замятина
НИУ ВШЭ, старший преподаватель, аспирант
ozamiatina@hse.ru.

Петр Казарновский
Независимый исследователь
pjotr@yandex.ru.

Игорь Кобылин
РГГУ, кафедра теории и истории гуманитарного знания, доцент; ПИМУ, кафедра социально-гуманитарных наук, доцент; кандидат философских наук
kigor55@mail.ru.

Людмила Ларионова
Государственная публичная историческая библиотека, заведующая Отделом истории книжной культуры; ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
larionova_l@list.ru.

Алексей Масалов
РГГУ, доцент; кандидат филологических наук
uchkuduk202@gmail.com.

Инна Матюшина
ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; доктор филологических наук
I.Matyushina@exeter.ac.uk.

Вера Мильчина
ИВГИ РГГУ, ведущий научный сотрудник; ШАГИ ИОН РАНХиГС, ведущий научный сотрудник; кандидат филологических наук
vmilchina@gmail.com.

Татьяна Мисникевич
ИРЛИ РАН (Пушкинский Дом), старший научный сотрудник; кандидат филологических наук
tamisnikevich@yandex.ru.

Лариса Муравьева
Университет Гренобль-Альпы, исследовательница; кандидат филологических наук
larissa.muravieva@gmail.com.

Эрик Найман

Калифорнийский университет, Беркли, профессор; PhD
naiman@berkeley.edu.

Валерий Отяковский

Центр российских и евразийских исследований Дэвиса Гарвардского университета (Кембридж, Массачусетс), постдокторант; PhD
valeriiotiakovskii@gmail.com.

Анастасия Плотникова

ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат филологических наук
aplotnikovaimli@gmail.com.

Виктория Плужник

РГГУ, доцент; ИОН РАНХиГС, доцент; кандидат культурологии
pluviktoriya@yandex.ru.

Алина Полякова

Независимая исследовательница
apolyakova002@gmail.com.

Алексей Порвин

Поэт, критик
sensus.interni@gmail.com.

Карина Разухина

МГУ имени М.В. Ломоносова, аспирант; РГГУ, ассистент кафедры теоретической и исторической поэтики; ассистент кафедры истории русской литературы Новейшего времени
karina.razuhina1301@mail.ru.

Андрей Ранчин

МГУ имени М.В. Ломоносова, профессор; доктор филологических наук
aranchin@mail.ru.

Анна Родионова

НИУ ВШЭ, преподаватель; кандидат филологических наук
arodionova@hse.ru.

Андрей Россомахин

ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник; НИУ ВШЭ, старший научный сотрудник; PhD
a-romaha@yandex.ru.

Евгений Савицкий

Институт всеобщей истории РАН, старший научный сотрудник; кандидат исторических наук
e_savitski@mail.ru.

Маша Салазкина

Университет Конкордия, Монреаль, профессор, PhD
masha.salazkina@concordia.ca.

Александр Уланов

Самарский государственный аэрокосмический университет, доцент; доктор технических наук
alexulanov@mail.ru.

Шейла Фицпатрик

Чикагский университет, заслуженный профессор в отставке; D. Phil. (Oxon.); D. Litt. (University of Melbourne)
sheila.fitzpatrick@acu.edu.au.

Любовь Хачатурян

НИУ ВШЭ, доцент; ИМЛИ РАН, старший научный сотрудник; кандидат культурологии
rgali2010@yandex.ru.

Викентий Чекушин

Сибирский федеральный университет, научный сотрудник; СибГУ имени М.Ф. Решетнева, старший преподаватель; кандидат филолологических наук
vikesha@bk.ru.

Цзиньи Чу

Доцент, PhD
jinyi.chu@yale.edu.

Алексей Швырков

Колумбийский университет, аспирант
alexey.shvyrkov@columbia.edu.

Анна Швец

МГУ имени М.В. Ломоносова, филологический факультет, старший преподаватель; кандидат филологических наук
ananke2009@mail.ru.

Василиса Шливар

Белградский университет, доцент; PhD
iolanthe.v@gmail.com.

Кэрил Эмерсон

Принстонский университет, почетный профессор, PhD
cemerson@princeton.edu.

Summary

The Legacy of Katerina Clark

Guest Editors: Valery Vyugin, Jason Cieply

To consider «Katerina Clark's legacy beyond her intentions», **Masha Salazkina** reads her introduction to *Eurasia Without Borders*, unpacking the wide possibilities that this twenty-page-long text opens up for future research of both literary and film history. Salaskina's interpretation of this text intentionally pushes beyond the framework of the author's intentions, stressing rather its potential. She's highlight three such elements: 1) the Comintern as a structure that opens up the possibility of analyzing institutional models for cultural research, as well as for studies of the specificity of the kind of dialectics and conflicts that arise between the national and the international; 2) the image of the ocean as a metaphor of common cultural heritage, as well as a utopian configuration; 3) an understanding of cosmopolitanism for the purposes of analyzing the public sphere within socialist society — a formation that is particularly germane in the context of new neoliberal vectors that have been brought about by globalization, as well as the related category of common cultural heritage, to which Clark's book title refers.

The article «Discovering Moscow with Katerina Clark» by **Daria Ezerova** examines the relationship between historicity, space, and artistic form in Aleksandr Zel'dovich's film *Moscow* (2000) based on a screenplay by Vladimir Sorokin. Using as its starting point Katerina Clark's argument about how artistic form enfolds historicity, the article investigates Moscow's meticulous deconstruction of cinematic space as a way of articulating the impossibility of a unified view of history. It brings together spatial theory, deconstruction, and film theory, and demonstrates that, far from being a denial of historical process itself, Moscow's rejection of a unified view of history through space reveals cinema's emancipatory capacity to think outside of the discursive.

Vikentiy Chekushin's article «Back to the Third Rome: The Concept of Katechon in the Journalism of Soviet Writers during the Great Patriotic War» analyzes the Biblical undertones of journalism produced by Soviet writers during the 1941–1945, when such rhetoric served as an essential tool of propaganda. Christian tropes entered the descriptions of the largest battles, giving them an eschatological character; such rhetoric was also used to construct an image of the USSR abroad. After the war's turning point, the content of propaganda also changed: the press actively exploited an updated version of the «Moscow, the Third Rome» concept, in order to frame ideologically the USSR leaders' claims to primacy among the Slavic countries of Europe and the continent as a whole.

In his piece «Kinship, Orphanhood, and Empire: National Allegory and Socialist Realism in the Novellas of Chingiz Aitmatov», **Alexey Shvyrkov** examines three early works by Chingiz Aitmatov: «Dzhamilia» (1958), «The First Teacher» (1962), and «Farewell, Gul'sary» (1966). Drawing on Fredric Jameson's concept of «national allegory», the paper explores how the narrative modes of Socialist

Realism function to undermine imperial culture from within. Socialist Realism in Aitmatov's work provided a space for the articulation of decolonial critique of the Soviet order that could not otherwise be voiced. Reading Aitmatov's works as «national allegories» reveals underlying ideological tensions between traditional kinship and the imposed «Great Soviet Family».

Non-Anniversary: for the 132nd Anniversary of a Genius and «Latrine Cleaner»

Guest Editor: Andrey Rossomakhin.

During the Civil War, the word «dayosh» ceased to exclusively be a part of sailor's slang and suddenly entered the literary language, states **Valerii Otiakovskii** in his «*Dayosh*: poetic mutations of early Soviet meme». Many poets used it as a mark of the early Soviet epoch. The expressiveness of the slogan attracted the creators of new poetry, the avant-garde and proletarian authors who wanted to speak with new audience. These new poems were supposed to catch the attention of the main heroes of the era of October Revolution, and the slogan was an excellent tool for this mission.

The article «Mayakovsky/Cinema: Texts and Contexts» by **Oksana Bulgakowa** is dedicated to the career of Mayakovsky as a screenwriter analyzes the hidden and explicit motives of silent cinema in two scenarios by the poet «Chained by the Film / Heart of Cinema» (1918/1926) and «How are you?» (1918/1926). These contexts include foreign, Russian, and Soviet films, which the poet saw or could have seen, as well as the films of LEF's «film friends», Lev Kuleshov and Dziga Vertov.

The reputation of Mayakovsky across different Soviet social strata of the 1920s presents an intriguing and insufficiently examined issue. This canonized reputation, firmly established by later official rhetoric and memoirists, seemingly requires revision in several respects. The publication «On Mayakovsky's literary reputation: two verse lampoons from 1927» by **Andrey Rossomakhin** and **Liudmila Larionova** introduces for the first two verse libels, as well as 35 notes received by the poet at his speeches. These sources illustrate aspects of the poet's economic and political reception by his contemporaries in the second half of the 1920s.

The paper «Mayakovsky the provocateur: the cases of the poets Georgy Echeistov, Sergei Malashkin, Lev Goldenov» by **Leonid Bolshukhin**, **Oxana Zamiatina** and **Lyubov Baryshnikova** examines the works of Georgy Echeistov, Sergei Malashkin, and Lev Goldyonov — three peripheral avant-garde poets of the late 1910s–early 1920s, whose artistic experiments were significantly inspired by the figure and poetic practices of Vladimir Mayakovsky as the most important actor of the Russian avant-garde. Mayakovsky's influence manifests itself across multiple textual levels, ranging from implicit references to distinctive stylistic devices and features of his poetics to direct quotations from seminal early works and overt biographical allusions.

In her article «About the possible addressee of V.V. Mayakovsky's poem "Marxism is a weapon, a firearm method. Use this method skillfully!"» **Oxana Zamiatina** deciphering the figure of «Styopa» — one of the poets-addressees of Vladimir Mayakovsky's poem «Marxism is a weapon,

a firearm method. Use this method skillfully!» («Marksizm — oruzhie, ognestrel'nyy metod. Primenyay umeyuchi metod etot!») (1926). The prototype of the pseudo-poet «Styopa» could have been the Soviet literary functionary and classic of socialist realist poetry Stepan Shchipachev, who in the 1920s realized himself as an epigone for Mayakovsky. At the same time, the article reflects on the general principles of the poetics of Mayakovsky's artistic world through the awareness of how the fact of rejection of a specific poetic figure becomes for the poet a reason for a complexly organized artistic statement, the essence of which goes far beyond the invective addressed to a specific addressee.

The communicative structure of the texts of Russian avant-garde is considered on the material of the previously unpublished workbooks of Alexey Kruchenykh 1927–1930 (RGALI) in the publication «Blague… Black Plague? Requiem to Vladimir Mayakovsky in Alexey Kruchenykh's workbook» by **Lyubov V. Khachaturian**. The mechanism of coauthorship of the creative tandem of Kruchenykh — Khlebnikov (1912–1914), which served as the basis for further independent work of Kruchenykh on poetic texts of the «manuscript period», is investigated.

The article «Echoes of Mayakovsky's early work in Vladimir Kazakov's prose» by **Vasilisa Šljivar** examines the influence of Mayakovsky's early work on the prose of Vladimir Kazakov. The similarity of their linguistic experiments can be traced on the levels of syntax and semantics, through the techniques used by both authors: themesis, inversion, lexical repetitions, forced usage of function words, complex rhymes, realized metaphors. Similarities can also be observed on the level of structure, Kazakov echoing Mayakovsky's pictorial techniques. The author emphasizes thematic connections, particularly between the themes of the city and the object. The author reveals that Kazakov was influenced by Mayakovsky's poetics indirectly through Khardzhiev.

Memory, Empathy, Utterance: An Archeology of Autofictional Practices

Guest editors: Karina Razukhina, Alexey Masalov

Autofiction provides techniques by which postcolonial writers depict some largely forgotten brutalities committed by imperial powers, states **Hywel Dix** in the piece «Autofiction, Colonial Massacres and The Politics of Memory». Considering the relationship between writing and forms of public commemoration, the paper analyses Fred D'Aguiar's portrayal of the killing of African slaves on the Zong ship in 1781 in *Feeding the Ghosts* (1997); Kamila Shamsie's depiction of the massacre of demonstrators in Peshawar in 1930 in *A God in Every Stone* (2014); and Jackie Kay's homage to the sinking of the SS Mendi in World War One in *Lament for the Mendi Men* (2011). By establishing these events as being culturally and morally important to remember, autofiction highlights the fragile nature of the process of remembering and enables engagement with the politics of public memory and commemorative events in the present.

The essay «"Songs of Myself" for the XXI Century» by **Tatyana Venediktova** discusses contemporary autofiction in the context of the longer history of lyrical expression. Two distantly related examples are Walt Whitman's prose-poetry and

Ben Lerner's autofictional prose. The utopian ideal of sociality — embodied in the common metaphor of Whitman's «body electric» and Lerner's «vulnerable grid» — inspires and legitimizes the «impossible project» (which poetry, according to Lerner, has always been and continues to be), striving to reconcile the individual and the social. Autofiction may be seen as a controversial actualization of the lyrical impulse in the present-day cultural climate where poetry is suspect and marginalized.

The article «Autofiction in the Hope of Empathy» by **Larissa Muravieva** originates from the reception of autofiction in Russian-language criticism and examines this genre in the context of the «ethical turn» in literary studies. Autofiction is viewed as a modern literary phenomenon focused on depicting authentic, often traumatic experiences. The author highlights the narrative strategies of autofiction, particularly its performative aspects, which involve working through trauma via writing. The article explores how narrative empathy is formed in autofiction, emphasizing the distinctive methods of constructing narrative intrigue, creating the effect of unmediated emotions, and rejecting traditional autobiographical forms of representation.

The paper «All characters and events portrayed in this novel are not purely fictional: a rhetorical approach to comprehending autofiction» by **Karina Razukhina** proposes a rhetorical approach to the comprehension of autofiction as a narrative mode of writing that has reached the peak of its relevance today. Starting from the situation of studying autofiction in Francophone literary studies at the end of the 20th century, the author proposes to consider this phenomenon through the category of fictionality and the ways of its production within the framework of the existence of autofictional texts in that media field and context. Through the analysis of O. Vasyakina's novel «Wound» (2021), the author demonstrates the rhetorical realization of fictionality, as well as the strategy of «self-disclosure» used by authors.

This article «"A Way to Feel Alive": The Hermeneutics of the Subject in Russian-Language Autofiction of the 2000s–2020s» by **Alexey Masalov** will attempt to substantiate the hypothesis that autofiction is an attempt to escape from the discursive crisis of the subject. If, according to Michel Foucault, the subject is only a set of discursive practices and power dispositions, then autofiction, being born in the depths of postmodernity, works differently. Taking as a basis the concept of the author as gesture in the work of Giorgio Agamben, who claims that subjectivation occurs when the subject, faced with dispositions puts his life and fate «on the line», the author of the article will try to describe this gesture in autofiction in its frequent conjugation with traumatic experiences and affects of fear, shame, pain.

Poetological Studies

The article «Aleksandr Kondratov's Technical Imagination» by **Anna Rodionova** analyzes the poetic method of Alexander Kondratov (1937–1993), an unofficial author, researcher, and popularizer of cybernetics from Leningrad. The author addresses his concept of poetic creativity, projects, archives, popular science and poetic texts. The article analyzes the role of combinatorics in his work in the context of inheritance from the historical avant-garde and contemporary processes in the cultural conceptualization of technology.

Table of contents No. 195 [5'2025]

THE LEGACY OF KATERINA CLARK
Guest Editors: Valery Vyugin, Jason Cieply

PART 1. IN MEMORIAM: IN MEMORY OF A COLLEAGUE AND FRIEND

7 *Sheila Fitzpatrick.* In memory of a friend: Katerina Clark (June 20, 1941– February 1, 2024) (*trans. from English by* Tatiana Pirusskaya)

18 *Michael David-Fox.* Katerina Clark's Ecosystem (*trans. from English by* Venya Gushchin)

24 *Evgeny Dobrenko.* Katerina Clark: Literary History as a Device

30 *Caryl Emerson.* Bakhtin Through Katy's Eyes (*trans. from English by* Tatiana Pirusskaya)

37 *Jinyi Chu.* «First and foremost, we must see connections, not points» (*trans. from English by* Tatiana Pirusskaya)

40 *Eric Naiman.* The Networks of Katherina Clark (*trans. from English by* Tatiana Pirusskaya)

PART 2. IN CLARK'S FOOTSTEPS

45 *Masha Salazkina.* Katerina Clark's legacy beyond her intentions: Comintern, ocean, cosmopolis

55 *Daria Ezerova.* Discovering Moscow with Katerina Clark (*trans. from English by* Tatiana Pirusskaya)

64 *Vikentiy Chekushin.* Back to the Third Rome: The Concept of Katechon in the Journalism of Soviet Writers during the Great Patriotic War

85 *Alexey Shvyrkov.* Kinship, Orphanhood, and Empire: National Allegory and Socialist Realism in the Novellas of Chingiz Aitmatov

NON-ANNIVERSARY: FOR THE 132ND ANNIVERSARY OF A GENIUS AND «LATRINE CLEANER»

96 *Andrey Rossomakhin.* From the Editor

PART 1. MAYAKOVSKY: FROM PATHOS TO DEVALUATION

99 *Valerii Otiakovskii.* Dayosh: poetic mutations of early Soviet meme

117 *Oksana Bulgakowa.* Mayakovsky/Cinema: Texts and Contexts

135 *Andrey Rossomakhin*, *Liudmila Larionova.* On Mayakovsky's literary reputation: two verse lampoons from 1927

PART 2. IN THE SHADOW OF MAYAKOVSKY

156 *Leonid Bolshukhin*, *Oxana Zamiatina*, *Lyubov Baryshnikova.* Mayakovsky the provocateur: the cases of the poets Georgy Echeistov, Sergei Malashkin, Lev Goldenov

184 *Oxana Zamiatina.* About the possible addressee of V.V. Mayakovsky's poem «Marxism is a weapon, a firearm method. Use this method skillfully!» («Marksizm — oruzhie, ognestrel'nyy metod. Primenyay umeyuchi metod etot!») (1926)

195 *Lyubov V. Khachaturian.* Blague… Black Plague? Requiem to Vladimir Mayakovsky in Alexey Kruchenykh's workbook

207 *Vasilisa Šljivar.* Echoes of Mayakovsky's early work in Vladimir Kazakov's prose?

MEMORY, EMPATHY, UTTERANCE: AN ARCHEOLOGY OF AUTOFICTIONAL PRACTICES

218 *Karina Razukhina*, *Alexey Masalov.* From the Editors

223 *Hywel Dix.* Autofiction, Colonial Massacres and The Politics of Memory (*trans. from English by* Mikhail Postnikov and Ekaterina Vakhrameeva)

237 *Tatyana Venediktova.* «Songs of Myself» for the XXI Century

250 *Larissa Muravieva.* Autofiction in the Hope of Empathy

272 *Karina Razukhina.* All characters and events portrayed in this novel are not purely fictional: a rhetorical approach to comprehending autofiction

288 *Alexey Masalov.* «A Way to Feel Alive»: The Hermeneutics of the Subject in Russian-Language Autofiction of the 2000s–2020s

POETOLOGICAL STUDIES

303 *Anna Rodionova.* Aleksandr Kondratov's Technical Imagination

CHRONICLE OF CONTEMPORARY LITERATURE

312 *Petr Kazarnovsky.* Irreparable love for the motherland (Review of P. Kuznetsov. Conspiracists. St. Petersburg, 2024)

319 *Olga Balla.* The Duel of Poetry and Politics (Review of I. Gulin Three Novels: Yulia Kim. Prohibition on Passing. Plucked Eyes. St. Petersburg, 2024)

323 *Aleksandr Ulanov.* The Rough Expanse (Review of V. Kazakov Hard-to-heal Heaven: Prose, Letters. Moscow; St. Petersburg, 2024)

328 *Aleksei Porvin.* Arcades of the Voice (Review of N. Yavlyukhina Cicades of the Cold (A Diary of Observing the Climate). St. Petersburg, 2024)

BIBLIOGRAPHY

332 *Evgeny Savitsky.* Tragic, but funny: The Tyrant in Aesthetico-Theorical and Literary Works of the 18th-21st centuries (Review of Nitschmann T. Ästhetiken der Tyrannis: Figurationen der Gewaltherr schaft vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Paderborn, 2025)

341 *Igor Kobylin.* Intransmissible transmissibiltiy: Works of Art Between History and Becoming (Review of Emerling J. Transmissibility: Writing Aesthetic History. London; New York, 2024)

350 *Tatyana Venediktova.* Affect in its Speculative Dimension (Review of Speculative Affect: Objects and Emotions. Cham, 2025)

355 *Anna Shvets.* The History of Literary Scholarship from a Techno-Institutional Perspective (Review of Guillory J. On Close Reading. Chicago; London, 2025; Guillory J. Professing Criticism: Essays on the Organization of Literary Study. Chicago; London, 2022)

363 *Tatiana Misnikevich.* «Russian Europeans» in Literature, Science, and Culture: The Succession of Generations (Review of K.M. Azadovsky, A.V. Lavrov. Russian Europeans. Andrei Bely – Bryusov – Voloshin – Zinaida Gippius – Gumlev. St. Petersburg, 2024)

368 *Galina Zalomkina.* Anxious Dreams in Tianxia (Review of N. Isaacson Celestial Empire: The Emergence of Chinese Science Fiction. St. Petersburg, 2024)

373 New Books

CHRONICLE OF SCHOLARLY LIFE

389 *Olga Dovgy.* Scholarly Feast «"Both Life and Death" in Bestiary-Emblematic Mirrors» (Russian State University for the Humanities, September 27–29, 2024)

404 *Vera Milchina*, *Inna Matyushina.* All-Russian Conference «XVI Meletinsky Readings» (Institute for Higher Humanities Studies, Russian State University for the Humanities, October 22–23, 2024)

417 *Dmitry Antonov*, *Dmitry Doronin*, *Anastasiya Zavyalova.* All-Russian Conference «Representation and Cult: Sacred Images in Christian Traditions» (Russian State University for the Humanities, November 28–30, 2024)

429 *Alina Polyakova.* All-Russian Scholarly Conference «Aleshin Readings». Panel «Phenomenology and Ontology of Values» and «The Aesthetic as a Value» (Russian State University for the Humanities, December 13–14, 2024)

438 Summary

442 Table of Contents

445 Our Authors

Our authors

Dmitry Antonov

Russian State University for the Humanities, professor; director of the Higher Educational Institute of the Visual Study of the Middle Ages and Modern Era; School of Current Humanities Research, Institute of Social Sciences, RANEPA, senior researcher; PhD in History
antonov-dmitriy@list.ru.

Viktoria Avanskaya

Institute of World History Russian Academy of Science; junior researcher
viktysa@mail.ru.

Olga Balla

Literary critic, essayist.
gertman65@gmail.com.

Lyubov Baryshnikova

HSE University, MA student
labaryshnikova@edu.hse.ru.

Leonid Bolshukhin

HSE University, Professor; PhD
lbolshuhin@hse.ru.

Oksana Bulgakowa

Johannes Gutenberg University Mainz, Professor emer.; Technical University of Shanghai, Visiting Professor; PhD
bulgakowa@gmail.com.

Vikentiy Chekushin

Siberian Federal University, researcher; Reshetnev Siberian State University, Senior Lecturer; PhD
vikesha@bk.ru.

Michael David-Fox

Georgetown University, Professor, Director of the Center for Eurasian, Russian and East European Studies; PhD
md672@georgetown.edu.

Olga Dovgy

Moscow State University, senior researcher; doctor of philological sciences
olga-dovgy@yandex.ru.

Dmitry Doronin

Russian State University for the Humanities, senior researcher; School of Current Humanities Research, Institute of Social Sciences, RANEPA, researcher; Candidate of History
demetra2@mail.ru.

Hywel Dix

Bournemouth University, Professor; PhD
hdix@bournemouth.ac.uk.

Evgeny Dobrenko

Ca' Foscari University of Venice, Professor; PhD
evgeny.dobrenko@unive.it.

Caryl Emerson

Princeton University, A. Watson Armour III University Professor Emeritus, PhD
cemerson@princeton.edu.

Daria Ezerova

University of Cambridge, Assistant Professor
de347@cam.ac.uk.

Sheila Fitzpatrick

University of Chicago, Distinguished Professor Emerita; D.Phil. (Oxon.); D. Litt. (University of Melbourne)
sheila.fitzpatrick@acu.edu.au.

Chu Jinyi

Assistant Professor, PhD
jinyi.chu@yale.edu.

Petr Kazarnovsky

Independent researcher
pjotr@yandex.ru.

Lyubov V. Khachaturian

HSE University, Associate Professor; IMLI RAS, Senior Researcher; PhD
rgali2010@yandex.ru.

Igor Kobylin

Russian State University for the Humanities; Associate Professor; Privolzhskiy Research Medical University; Associate Professor; PhD
kigor55@mail.ru.

Liudmila Larionova

The State Public Historical Library of Russia, the Head of the Department of the History of Book Culture; A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher; PhD
larionova_l@list.ru.

Alexey Masalov

Russian State University for the Humanities, Associate Professor; PhD
uchkuduk202@gmail.com.

Inna Matyushina

Institute of Higher Humanities Research Russian State University for the Humanities, lead researcher; doctor of philological sciences
I.Matyushina@exeter.ac.uk.

Vera Milchina

Institute of Higher Humanities Research Russian State University for the Humanities; leading researcher; School of Current Humanities Research, Institute of Social Sciences, RANEPA; leading researcher; Candidate of Sciences in Philology.
vmilchina@gmail.com.

Tatiana Misnikevich

Institute of Russian Literature (Pushkin House), senior researcher; Candidate of Philological Sciences tamisnikevich@yandex.ru.

Larissa Muravieva

Grenoble Alpes University, Researcher; PhD larissa.muravieva@gmail.com.

Eric Naiman

University of California – Berkeley, Professor, PhD naiman@berkeley.edu.

Valerii Otiakovskii

Davis Center for Russian and Eurasian Studies, Harvard University (Cambridge, Mass.), Postdoctoral Fellow; PhD valeriiotiakovskii@gmail.com.

Anastasiya Plotnikova

ИМЛИ РАН, senior researcher; PhD in Philology aplotnikovaimli@gmail.com.

Viktoria Pluzhnik

Russian State University for the Humanities, associate professor; Institute of Social Sciences, RANEPA, associate professor; PhD in Culturology pluviktoriya@yandex.ru.

Alina Polyakova

Independent researcher apolyakova002@gmail.com.

Aleksei Porvin

Poet, critic sensus.interni@gmail.com.

Karina Razukhina

Lomonosov Moscow State University, PhD Student; Russian State University for the Humanities, Assistant of the Department of Theoretical and Historical Poetics; Assistant of the Department of Contemporary Russian Literature karina.razuhina1301@mail.ru.

Andrey Ranchin

Moscow State University, professor; Doctor of Philological Sciences aranchin@mail.ru.

Anna Rodionova

HSE University, Lecturer; PhD arodionova@hse.ru.

Andrey Rossomakhin

A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Senior researcher; HSE University, Senior researcher; PhD a-romaha@yandex.ru.

Masha Salazkina

Concordia University, Montreal, Professor, PhD masha.salazkina@concordia.ca.

Evgeny Savitsky

Institute of World History of the Russian Academy of Sciences, Senior Research Fellow; PhD e_savitski@mail.ru.

Anna Shvets

MSU, Faculty of Philology, Senior Lecturer; PhD ananke2009@mail.ru.

Alexey Shvyrkov

Columbia University, PhD candidate alexey.shvyrkov@columbia.edu.

Vasilisa Šljivar

University of Belgrade, Assistant Professor; PhD iolanthe.v@gmail.com.

Aleksandr Ulanov

Samara State Aerospace University; associate professor; Doctor of Engineering. alexulanov@mail.ru.

Tatyana Venediktova

Moscow State University, Professor and Chair, Department of Discourse and Communication Studies; Dr. habil. tvenediktova@mail.ru.

Galina Zalomkina

Samara National Research University named after Academician S.P. Korolev, associate professor; doctor of philological sciences zalomkina.gv@ssau.ru.

Oxana Zamiatina

HSE University, senior lecturer; graduate student ozamiatina@hse.ru.

Anastasiya Zavyalova

Russian State University for the Humanities, researcher at the Higher Educational Institute of the Visual Study of the Middle Ages and Modern Era zavialovanastasia@yandex.ru.

Editorial board

Irina Prokhorova	PhD (founder and establisher of journal)
Tatiana Weiser	PhD (editor-in-chief)
Arseniy Kumankov	PhD (theory)
Kirill Zubkov	PhD (history)
Alexander Skidan	(practice)
Abram Reitblat	PhD (bibliography)
Vladislav Tretyakov	PhD (bibliography)
Nikolai Nakhshunov	M.A. (chronicle of scholarly life)
Valerii Otiakovskii	PhD (executive editor)

Advisory board

Konstantin Azadovsky
PhD

Henryk Baran
PhD, State University of New York at Albany, professor

Evgeny Dobrenko
PhD, Universitá Ca'Foscari Venezia, professor

Tatiana Venediktova
Dr. habil. Lomonosov Moscow State University, professor

Elena Vishlenkova
Dr. habil. HSE University, professor

Tomáš Glanc
PhD, University of Zurich, professor / Charles University in Prague, professor

Hans Ulrich Gumbrecht
PhD, Stanford University, professor

Alexander Zholkovsky
PhD, University of South Carolina, professor

Andrey Zorin
Dr. habil. Oxford University, professor / The Moscow school of social and economic sciences, professor

Boris Kolonitskii
Dr. habil. European University at Saint Petersburg, professor / Saint Petersburg Institute of History, Russian Academy of Sciences, leading researcher

Alexander Lavrov
Dr. habil. Full member of Russian Academy of Sciences Institute of Russian Literature (the Pushkin House), Russian Academy of Sciences, leading researcher

Mark Lipovetsky
Dr. habil. Columbia University, professor

John Malmstad
PhD, Harvard University, professor

Alexander Ospovat
University of California, Los Angeles; Research Professor

Pekka Pesonen
PhD, University of Helsinki, professor emeritus

Oleg Proskurin
PhD, Emory University, professor

Roman Timenchik
PhD, The Hebrew University of Jerusalem, professor

Pavel Uvarov
Dr. habil. Corresponding member of Russian Academy of Sciences. Institute of World History, Russian Academy of Sciences, research professor / HSE University, professor

Alexander Etkind*
European University Institute (Florence)

Mikhail Yampolsky
Dr. habil. New York University, professor

* Включен Минюстом РФ в реестр иностранных агентов.